



EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA, TECNOLOGIA I HISTÒRIA

Voravit Roonthiva

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,

TECNOLOGIA I HISTÒRIA

Voravit Roonthiva



UNIVERSITAT
ROVIRA I VIRGILI

El cadirat coral a Catalunya i Mallorca fins a 1399. Anatomia, tecnologia i història

Volum I

Voravit Roonthiva



**Tesi doctoral
2023**

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Tesi doctoral

El cadirat coral a Catalunya i Mallorca fins a 1399. Anatomia, tecnologia i història

Volum I

Voravit Roonthiva

Universitat Rovira i Virgili

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

A David.

“Chorum etiam fratrum quo valde gravabantur, qui assidue ecclessiae insistebant,
servitio, frigiditate marmoris et cupri aliquantisper infirmum, in hanc, quae nunc
apparet, formam, laboribus eorum compatientes, mutavimus.”

ABAD SUGER

“Se volés bien ovrer bone poupée a un estaus, a cesti vos tenés”

VILLARD D’HONNECOURT

“[...] que fo tremes per mosseyer lo bisbe e lo capítol en les parts de França per
regonexer los cors de Girona, Eune, de Narbone, de Carcassone, e per altres lochs, per tal
que dos presa forma dels pus bels e sollempnes cors”

Llibre de les obres del cor, 1394-1399

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

ÍNDEX

RESUM / ABSTRACT.....	11
AGRAÏMENTS.....	15
1. PLANTEJAMENTS INICIALS.....	19
1.1 Introducció.....	19
1.2 Objectius.....	22
1.3 Metodologia i estructura del treball.....	23
1.3.1 La recerca bibliogràfica.....	23
1.3.2 Les fonts escrites.....	23
1.3.3 Les fonts gràfiques.....	26
1.3.4 El treball de camp.....	26
1.3.5 La interpretació i representació de les dades. Desenvolupament de la teoria i de les hipòtesis.....	30
2. PRIMERA PART: CONSIDERACIONS GENERALS.....	31
2.1 El cadirat coral en la literatura i la paradoxa de la sinècdoke de la misericòrdia.....	31
2.2 Consideracions derivades de la historiografia.....	35
2.2.1 Al voltant de la metodologia pràctica: els límits cronològics i geogràfics de l'estudi.....	35
2.2.2 Sobre la nomenclatura i la semàntica del vocabulari medieval: la necessitat de la normalització del lèxic coral en català.....	38
2.2.3 Sobre els paràmetres per a definir les tipologies de cadira.....	41
2.2.4 La cadira coral com a moble: disseny i ergonomia.....	43
2.3 Topografia, organització i transformació del cor.....	45
2.3.1 La gènesi de la cadira coral: la <i>subsellia</i> i la càtedra o <i>synthronon</i>	46
2.3.2 La topografia coral en la baixa edat mitjana.....	51

2.3.3	L'aparició dels primers mobles de fusta i elements auxiliars de fusta. La misericòrdia.....	54
2.3.4	Els primers cadirats de pedra. La sedília.....	58
2.3.5	Forma i organització del cor i del cadirat.....	63
3.	SEGONA PART: TECNOLOGIA I ANATOMIA DE LA CADIRA CORAL.....	67
3.1	Tecnologia i materials.....	68
3.1.1	La fusta.....	68
3.1.2	Eines, materials i la revolució tècnica del segle XIII.....	72
3.1.3	Els acabats i protectors finals per a la fusta.....	76
3.2	Anatomia.....	79
3.2.1	Tipologies i la tecnologia constructiva.....	80
3.3	Els primers cadirats de fusta. Característiques del model de cadira prismàtica i el seu desenvolupament.....	95
3.3.1	Alemanya.....	96
3.3.2	Itàlia.....	97
3.3.3	Península ibèrica.....	100
3.4	La consolidació i preeminència de la cadira de costat amb perfil curvilini o villardiana, arquetip de cadira coral.....	104
4.	TERCERA PART: EL CADIRAT MEDIEVAL A CATALUNYA I A MALLORCA. CASOS D'ESTUDI.....	107
4.1	Estat de la qüestió.....	108
4.2	Un panorama desolador.....	116
4.3	Entre la tradició i les noves formulacions: el moble de la prioral de Santa Maria de Cornellà de Conflent i les cadires de tipologia prismàtica a Catalunya.....	118
4.3.1	Un moble oblidat.....	120
4.3.2	Breu història de la canònica.....	122
4.3.3	El cor. Del centre a la perifèria.....	123
4.3.4	La disposició actual del moble.....	126
4.3.5	Anàlisi de l'estructura constructiva.....	129

4.3.5.1	La infraestructura.....	129
4.3.5.2	La distribució i la potència major com a element de tancament.....	130
4.3.5.3	El setial.....	132
4.3.5.4	La superestructura.....	136
4.3.6	La policromia.....	138
4.3.7	Paral·lels i referents tipològics més propers: la cadira d'honor de Roda d'Isàvena i la cadira prioral de Blanca d'Aragó i d'Anjou de Sixena.....	140
4.3.8	Al voltant de la cronologia del cadirat cornellanenc.....	144
4.4	El cadirat de la Seu de Mallorca: el triomf del model septentrional.....	145
4.4.1	La fortuna crítica.....	147
4.4.2	Un cor al compàs de les obres. Les anades i tornades segons les fonts.....	153
4.4.2.1	1328-1339: de la mesquita al cap nou i del cap nou a la mesquita. El projecte del moble nou.....	154
4.4.2.2	Els moviments topogràfics abans del bisbe Pere Joan Campins.....	159
4.4.2.3	Últim trasllat i reforma: la profunda intervenció de Gaudí.....	167
4.4.3	Les cadires de 1330-1339. Les fonts escrites versus les evidències materials.....	174
4.4.3.1	Els autors: Pere Joan i Arnau de Campredon. El procés constructiu.....	175
4.4.3.2	Les evidències materials. Característiques i tecnologia.....	181
4.4.3.2.1	La tècnica constructiva.....	182
4.4.3.2.2	Els models de comparació i els referents iconogràfics.....	185
4.4.3.2.2.1	La càtedra del bisbe Batle.....	186
4.4.3.2.2.2	La iconografia. El claustre de la catedral d'Elna i la miniatura com a referents.....	189
4.4.4	Una proposta d'agrupacions a partir de l'estil, iconografia i la tècnica constructiva i formal de la misericòrdia.....	193
4.4.5	El <i>Primer llibre de fàbrica</i> a través de les evidències materials.....	198

4.4.6	La incidència del model de cadira de la Seu.....	203
4.5	El cadirat de la catedral de Girona.	
	La consolidació de les formes autòctones.....	207
4.5.1	Introducció.....	207
4.5.2	La historiografia del moble gironí.....	210
4.5.3	Un final desafortunat.....	213
4.5.4	Un moble dispers. La situació actual.....	218
4.5.5	Anàlisi de cor abans de 1937 a través de les fonts gràfiques i de les evidències materials.....	223
4.5.6	Tecnologia i anatomia.....	227
4.5.6.1	La cadira episcopal.....	229
4.5.6.1.1	El setial.....	229
4.5.6.1.2	La superestructura.....	231
4.5.6.2	Els dorsals del cadirat sobirà.....	235
4.5.6.2.1	Tecnologia constructiva.....	235
4.5.6.2.2	El programa decoratiu i iconogràfic.....	237
4.5.6.3	La potència menor.....	241
4.5.6.4	La cadira.....	243
4.5.6.5	La frontissa de fusta, una solució autòctona.....	248
4.5.7	El cadirat a través de les fonts i de les restes materials.....	250
4.5.8	Un cadirat modern?.....	256
4.6	Un cadirat inèdit a Manresa: la projecció del model gironí.....	259
4.6.1	Introducció.....	259
4.6.2	Característiques tècniques, formals i iconogràfiques.....	260
4.6.3	La procedència del cadirat.....	265
4.7	El cadirat de la catedral de Barcelona en època de Pere Sanglada i del seu taller. Arquetip en el canvi de segle.....	269
4.7.1	Introducció.....	269
4.7.2	L'etapa prèvia i la intervenció de Pere Sanglada en la literatura.....	270
4.7.3	El cor avui.....	272

4.7.4	Algunes coordenades històriques al voltant del procés constructiu del cor.....	274
4.7.4.1	Antecedents i primeres obres.....	274
4.7.4.2	El taller de mestre Sanglada. La trona i les primeres cadires.....	276
4.7.4.3	La represa dels treballs amb Macià Bonafè.....	277
4.7.4.4	L'acabament de les cadires i les ampliacions del cor.....	278
4.7.5	La càtedra episcopal de marbre.....	280
4.7.6	La cadira episcopal de fusta.....	287
4.7.7	L'obra de mestre Sanglada... i mestre Despou.....	291
4.7.7.1	Tecnologia, disseny i ergonomia.....	292
4.7.7.2	Un projecte replantejat: la trona.....	296
4.7.7.3	La superestructura.....	301
4.7.7.3.1	El disseny del dossier.....	301
4.7.7.3.2	L'arquitectura del dossier i les referències en el <i>Llibre de les obres</i>	303
4.7.7.3.3	Característiques del dossier i la microarquitectura.....	305
4.7.8	Una infraestructura única i original. La cara desconeguda del moble.....	308
4.7.8.1	La construcció.....	308
4.7.8.2	Tresors amagats.....	310
5.	QUARTA PART: CONCLUSIONS	313

APÈNDIX

a.	CATÀLEG	343
b.	NOMENCLATURA	473
c.	DOCUMENTS	517

BIBLIOGRAFIA	527

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

RESUM

Malgrat que la història moderna i contemporània no ha estat favorable al cadirat coral medieval, a Catalunya i a Mallorca es conserva, in situ o dispersos, una sèrie de conjunts i fragments del segle XIV que avui conforma un grup morfològicament coherent i un dels més antics de la península. El present treball és un estudi sobre ells incidint en les qüestions tècniques, constructives i morfològiques d'aquest moble tan característic al servei de la litúrgia. La investigació de camp amb l'anàlisi de les restes materials i l'oportuna i necessària revisió de les corresponents fonts, permeten definir, per primera vegada en la historiografia, la correspondència de la nomenclatura dels textos amb les parts anatòmiques de les diverses tipologies de cadira coral proposades, així com de les seves parts constitutives. D'altra banda, el posterior estudi comparatiu a través del catàleg de cadirats medievals catalans més complets fins a la data, facilita establir vinculacions entre ells i també amb altres conjunts contemporanis d'altres territoris.

Paraules clau: cadira coral, cadirat coral, cor, moble, fusteria

RESUMEN

A pesar de que la historia moderna y contemporánea no ha sido favorable a la sillería coral, en Catalunya y en Mallorca se conserva, in situ o dispersos, una serie de conjuntos y fragmentos del siglo XIV que hoy conforman uno grupo morfológicamente coherentes y uno de los más antiguos de la península. El presente trabajo es un estudio de los mismos, incidiendo en las cuestiones técnicas, constructivas y morfológicas de este mueble tan característico al servicio de la liturgia. La investigación de campo como el análisis de los restos materiales y la oportuna y necesaria revisión de las correspondientes fuentes, permiten definir, por primera vez en la historiografía, la correspondencia de la nomenclatura de los textos con las partes anatómicas de las diferentes tipologías de silla coral aquí propuestas por primera vez y de sus partes constitutivas. Por otro lado, el posterior estudio comparativo gracias al catálogo de sillerías medievales catalanes más completo hasta la fecha, facilita establecer vinculaciones entre ellas, así como con otros conjuntos contemporáneos.

Palabras clave: silla coral, sillería coral, coro, mueble, carpintería

ABSTRACT

Although modern and contemporary history has not been favorable to the medieval choir stalls, in Catalonia and Mallorca a number of sets and fragments of the 14th century are preserved in situ or dispersed, which today make up one of the oldest groups in the Iberian Peninsula. This work is a study of them, focusing on the technical, constructive and morphological questions of this characteristic liturgical-purpose furniture. Field research with the analysis of the material remains and the necessary revision of the written sources allow us to define, for the first time in historiography, the correspondence of the nomenclature of texts with the anatomical parts of the various choir stalls typologies and their constituent parts. On the other hand, the subsequent comparative study thanks to the most complete catalog of Catalan medieval stalls to date, makes it easier to establish links between them and also with other contemporary ensembles.

Keywords: stalls, choir stalls, choir, furniture, woodwork

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

AGRAÏMENTS

A la meva directora de tesi, Licia Buttà per la confiança i per engrescar-me a fer aquest viatge, un dels més feliços de la meva vida.

A Tomás Duaso per compartir els seus coneixements i el privilegi de passar junts jornades senceres de reflexió davant, darrere i dins les entranyes (!) del cadirat coral de la catedral de Barcelona.

A Ana Ordóñez per la complicitat i per obrir-me les portes del cor barceloní tantes vegades ho vaig necessitar i que no va ser poques.

A Pep Paret per pensar en mi pel projecte de recuperació del cadirat coral de Ripoll, el principi de tot plegat.

A Daniel Vilarrubias, sempre disposat a donar-me un cop de mà i per ajudar-me amb el llatí medieval i las transcripcions.

A Ireneu Visa per iniciar-me en les apassionants arts plàstiques del tres-cents mallorquí.

A Mar Valls, per les llargues hores d'estimulants i confidents converses mantingudes a Astudillo, Macedònia del Nord, Mallorca, Madrid, Vendôme i Châtillon-sur-Indre, i també pel seus savis, sincers i valuosos consells.

A David Silvestre, per ser la persona que més hores ha aguantat al meu costat en tot el procés, acompanyant-me en els viatges a la recerca de mobles arreu la geografia, sense importar les hores invertides, sovint improvisats i de caràcter llampec, essent, a més, part activa, ajudant pacientment a prendre mides durant el treball de camp. Les seves observacions han contribuït a millorar el contingut d'aquest treball.

Finalment, la meva més sincera gratitud a totes aquelles persones i professionals que hi ha darrere de les institucions que han col·laborat d'alguna manera en el procés de creació i desenvolupament de la tesi:

Ajuntament d'Agramunt

Ajuntament de Barcelona, Joaquim Romañach

Ajuntament de Cornellà de Conflent

Ajuntament de la Torre de Cabdella

Ajuntament de Vilafranca de Conflent

Arquebisbat de Tarragona, Roser Martín

Arxiu Capitular de Barcelona

Arxiu Capitular de Mallorca, Aina Escobar

Arxiu Diocesà del Bisbat d'Urgell

Arxiu Mas, Núria Peiris

Arxiu Municipal Contemporani, Maria Eugènia Lanza, Cristina Gallardo

Capítol de la catedral de Barcelona, mn. Robert Baró

Capítol de la catedral de Girona

Capítol de la catedral de Mallorca, mn. Francesc Vicens

Capítol de la catedral de Tarragona, mn. Antoni Martínez

Capítol de la catedral de Tortosa, mn. Josep Alanyà

Centre de Conservation et Restauration du Patrimoine, Isabelle Jubal

Centre de Restauració i Conservació de Béns Mobles de Catalunya

Comunitat de monges clarisses d'Astudillo, sor María Avelina Pascual

Comunitat de Beatituds de Sant Martí del Canigó

Comunitat de monges cistercenques de Santa Maria de Valldonzella

Comunitat de monges clarisses de Pedralbes

Dave Luthi

Facultat Antoni Gaudí d'Història de l'Església, Julia Beltrán de Heredia

Fundació la Caixa, Muntsa Ciurana, Pedro Raboso

Fundació Maurí, Josep Castells

Fundación Las Edades del Hombre

Germana Anna Maria Camprubí de la comunitat de monges cistercenques de Vallbona de les Monges

Icono-STALLA Misericordia International, Frédéric Billiet

Joan Robe

Maria Isabel Seguro

Maria Sala

Mairie de Bard-le-Régulier, Patrick Genotte

Maurizio D'Arcagno i Francesco Fratta de Tomas

Mission San Diego de Alcalá, Tony Falcon

Monasterio de Santa Clara de Moguer, Francisco José Rodríguez

Monestir de Sant Joan de les Abadesses

Montse Mur

Museo Arqueológico Nacional, Helena Lahoz

Museo Diocesano Barbastro-Monzón

Museo Lázaro Galdiano, Carlos Sánchez

Museo San Juan del Hospital, Elena Salvador

Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró, Nicolau Guanyabens

Museu de Lleida, Núria Gilart

Museu de Manresa, Francesc Vilà

Museu del Disseny de Barcelona, Teresa Bastardes, Josep Capsir i Silvia Armentia

Museu Diocesà de Barcelona, Blanca Montobbio

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Mireia Mestre, Pere de Llobet, Carles Guillem Ribó, Joan Yegüas, Marta Mérida

Office de Tourisme de Conflent Canigó

Office de Tourisme Le Puy-en-Velay

Office de Tourisme Terres d'Auxois

Oficina de Turismo de Astudillo, Marisa Franco

Oratorio di Santa Maria in Valle

Tresor de la Catedral de Girona, Joan Piña

Parròquia de San Ippolito de Bardonecchia, Franco Tonda

Parròquia de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar, mn. Felip Hereu

Parròquia de Santa Maria d'Agramunt, mn. Jaume Mayoral

Parròquia de Santa Maria del Mar

Paul Mantrant

Reial Monestir de Santes Creus, Joan Ibarz

Ricardo Suárez de la Vega

San Giorgio in Vado, Lorenzo Favia

Sílvia Marín

1. **PLANTEJAMENTS INICIALS**

1.1 **Introducció**

El punt de partida del present treball arrenca el gener de 2018 quan, en el context del meu exercici professional de conservador i restaurador, se'm va encarregar redactar un estudi tècnic per avaluar l'estat de conservació del mobiliari del cor de la catedral de Barcelona, en especial del cadirat coral, en vistes d'una posterior execució dels treballs de restauració de tot el conjunt. Com a antecedent d'aquest projecte, l'any anterior havia just acabat els treballs de recuperació del cadirat coral modernista de l'església del monestir de Santa Maria de Ripoll, que fins aleshores estava oblidat, desmembrat i fragmentat. Aquesta va ser la primera ocasió que vaig entrar en contacte amb un cadirat coral.

Ni l'equip que hi participava ni jo érem conscients de tota la feina que comportaria el projecte barceloní, malgrat que ja veníem d'una experiència pràctica prèvia. Hi havia molt per fer, i de fet, l'estudi es va prorrogar uns mesos més per la complexitat que comportava estudiar un conjunt tan vast. Van ser llargues hores de reflexió al davant i darrere del moble, mirant i detectant tot allò que a simple vista no era evident ni semblava documentat. En conseqüència, van sorgir moltes qüestions sobre temes constructius i de procediment que a Ripoll ja s'havien esbossat. Ens vam endinsar, literalment, en les entranyes del moble. Les prospeccions en espais mai accessibles van furnir moltes sorpreses, i les dades que s'havien d'interpretar, contrastades amb les fonts sovint vagues, van proporcionar una nova perspectiva del moble: les etapes constructives i modificacions posteriors dels setials començaven a definir-se. Només calia (saber) observar i escoltar. Les evidències materials parlaven per si soles.

Evidentment, no totes les qüestions plantejades en un principi o les que van anar sorgint al llarg de l'estudi, van poder ser resoltes en aquell moment (tampoc era l'objectiu), bé perquè no vam saber trobar la resposta o la correspondència amb les fonts, bé perquè no teníem o no coneixem prou referències i paral·lels que permetessin contextualitzar el que estàvem veient. L'informe final va reflectir tant les troballes com les qüestions que van quedar obertes. Amb el convenciment que havíem estat espectadors privilegiats d'alguna cosa que ningú no havia vist en segles, vam tenir l'estrany sentiment que hi havia una part de la informació que no havíem sabut ponderar en la seva justa mesura. En definitiva, aquest informe tècnic, les seves llums i ombres, i el consegüent treball final de màster que se'n va derivar, són el punt de partida de la recerca i metodologia de treball d'aquest estudi.

En efecte, l'assaig que teniu a les mans presenta un plantejament senzill, però complex a la vegada: quantificar el nombre conservat de cadirats corals a Catalunya i a Mallorca i estudiar-los tal com es va procedir durant l'estudi tècnic, a través de l'exercici de l'observació de la tècnica constructiva, però també amb la confrontació de les restes materials amb les fonts corresponents, i un estudi comparatiu contextualitzat, essent aquesta una de les qüestions que no es va poder arribar a materialitzar en l'estudi tècnic. Davant la magnitud que anava prenent la recerca vaig considerar assenyat, motivat per la prudència, limitar l'estudi als cadirats corals construïts fins a 1399, data significativa perquè marca la finalització dels treballs iniciats per l'imaginaire Pere Sanglada i el fuster Lluç Despou en la primera fase d'execució de les cadires corals de la catedral de Barcelona. Dit projecte tindrà una gran repercussió en les obres posteriors tant en el Principat com en la seva àrea d'influència puix el moble barceloní, a través d'experiències prèvies, va esdevenir arquetip i model. En efecte, l'experiència del conjunt de la seu de Palerm o del cadirat coral de la Seu d'Urgell revela que formen part d'un grup del segle XV consolidat i homogeni que no és possible explicar sense l'obra barcelonina.

L'estudi del territori de Mallorca va venir més tard i de forma inesperada, però la seva inclusió era imprescindible per les seves vinculacions amb el també poc conegut cadirat de la seu de Girona.

Per a confeccionar el primer corpus raonat de cadirats corals, susceptible d'ampliar-se amb noves troballes, s'ha fet una recerca exhaustiva, amb resultat desigual segons la diòcesi. Mentre que al bisbat de Tortosa no s'ha conservat cap conjunt ni fragment medieval, a l'històric arquebisbat de Barcelona se n'ha conservat el nombre més important del conjunt català. Per altra banda, la cerca en inventaris i visita de sales de reserva de museus han estat font de sorpreses, localitzant-se d'aquesta manera un conjunt conservat al Museu de Manresa, presentat per primera vegada en aquest treball. També en el Museu del Disseny es va identificar fragments d'un cadirat coral medieval que formava part primitivament d'un conjunt de setials més nombrós, part del qual avui estan custodiats a la basílica de Santa Maria del Mar.

En definitiva, l'aportació d'aquest treball és múltiple i tècnic. Primer pel corpus raonat, segons per l'estudi terminològic de les fonts amb la finalitat d'establir una nomenclatura normalitzada seguint el vocabulari medieval. Tercer, aquest exercici terminològic estableix una via per contextualitzar i definir quins van ser els processos constructius i logístics en la creació del moble en el context català. En aquest sentit, l'estudi posa el focus en les qüestions tècniques i constructives, en els materials i en les estructures dels casos pràctics, qüestions que a més, permeten identificar transformacions, ampliacions o modificacions al llarg de la història.

1.2 Objectius

Elaborar un corpus raonat i contextualitzat dels cadirats corals medievals conservats i documentats a Catalunya i a Mallorca.

Descompondre estructuralment el cadirat coral per poder analitzar formalment i funcionalment cada peça, i així obtenir una descripció anatòmica.

Determinar quines són les generalitats i particularitats estructurals i solucions per plantejar tipologies i grups constructius. D'aquesta manera és possible establir vincles entre conjunts que a priori no tenen una relació evident, com també agrupar o diferenciar moments constructius d'un mateix moble.

Analitzar semànticament les fonts específiques per determinar la correspondència entre el vocabulari medieval i la denominació actual.

Proposar la normalització de la nomenclatura per a totes les tipologies de cadirats corals.

Definir els treballs i les fases constructives a través de les fonts i de les evidències materials dels cadirats corals de les catedrals de Mallorca i Barcelona.

Incorporar la metodologia de l'anàlisi i l'estudi científic i raonat de les evidències materials com a vies d'investigació.

Revisar les fonts per fer concordar els textos amb les evidències materials

En definitiva, reivindicar el cadirat coral com un moble, no com un simple suport escultòric, posant el focus en la seva construcció i en la seva funció al servei de la litúrgia.

1.3 **Metodologia i estructura del treball**

El treball metodològic s'ha fet en tres parts. La primera és la recerca i buidatge bibliogràfica, seguida d'un treball de camp i per últim, la interpretació i representació de les dades obtingudes que desemboquen en les hipòtesis. Tot aquest procés s'ha materialitzat en els dos volums que componen aquest estudi:

Volum I. Marc teòric i marc pràctic: estudi de casos, catàleg de cadirats corals, nomenclatura i documents.

Volum II. Il·lustracions, figures i fitxes d'estudi

1.3.1 **La recerca bibliogràfica**

En la primera part s'ha fet el buidatge bibliogràfic de les publicacions generals i específiques al voltant del cadirat coral, amb dues finalitats: d'una banda, tenir una visió general de la historiografia i l'estat de la qüestió sobre el tema, i d'altra, delimitar el marc teòric per a la investigació del treball.

1.3.2 **Les fonts escrites**

Atès que la qüestió terminològica és fonamental per a desenvolupar la part tècnica i definir l'anatomia del cadirat coral, s'han consultat i revisat les fonts escrites d'arxiu. D'aquestes s'ha extret una compilació de mots i expressions medievals vinculats amb el cadirat coral i la seva construcció. Per a la correspondència actual i la significació de les paraules també s'han consultat diccionaris de fusteria i de la construcció i volums monogràfics de tipus tècnic de mobiliari i ebenisteria i també els que estan dedicats als oficis perduts.

El privilegi de conservar fonts escrites que permeten resseguir les fases constructives d'alguns conjunts i poder contrastar-les amb les evidències materials ha estat un exercici fonamental pel desenvolupament del discurs del present treball. S'ha incidit en fonts escrites específiques del segle XIV, però la consulta de documents

posteriors han revelat informació valuosa que complementa a la medieval. D'altra banda, la lectura en general de les fonts ha permès concretar la definició de gran part dels mots medievals i fer una correspondència amb la seva equivalència actual. Cal dir que en un inici s'ha treballat amb transcripcions publicades prèviament, però en una fase avançada de l'estudi ha calgut consultar els documents originals, transcrivint els que només s'havien publicat parcialment o revisant els ja coneguts, que són els documents que s'adjunten en l'apèndix documental.

Així doncs, els documents principals consultats i que s'han revisat pel treball són els següents:

1. Arxiu Capitular de Mallorca

a. *Primer Llibre de fàbrica i sagristia*, fol. I-LXXVIII, anys 1327-1345

Transcripció a SASTRE, Jaume (1994). *El primer Llibre de Fàbrica i Sagristia de la seu de Mallorca*.

b. Quaderns i papers solts. CPS 16075 1513. Folis 1r-1v i 2r, any 1514: 4 de març de 1514. Capitulacions entre Antoni Dubois i Felip Fillau amb el Capítol de la seu de Mallorca per fer els elements de la superestructura i remuntar el cadirat coral, reaprofitant peces anteriors ja fetes.

Transcripció a DOMENGE, Joan (2015). «Antonius Dubois d'Albavilla y Philipus Fillo de Orlenis en la catedral de Mallorca (1514-1519)».

2. Arxiu Capitular de la Catedral de Girona

c. *Liber notularum*, G-26, fol. 31rv, any 1351: 7 de juny de 1351

Mestre Aloi de Montbrai promet a Ramon Albert, prevere de Capítol i obrer de la Seu, que farà la potència del cor per nou lliures, i les cadires a quaranta cinc sous cada una.

Notícia del document per primera vegada per Jaime Villanueva el 1850

Transcripció del document per primera vegada a Fidel Fita el 1873

Transcripció de Daniel Vilarrubias (apèndix documental. Document I)

d. *Liber notularum*, G-27, fol. 179rv, any 1352: 25 de juny de 1352

Ferrer de Gronys es contracta amb Ramon Albert, obrer de la Seu, per fer els seients del cor, dit del cabiscol [cadres jussanes] fins el seu acabament per tres sous i quatre dinars diaris, i en rep vint lliures.

Notícia del document per primera vegada a Lluís Batlle el 1947.

Transcripció de Daniel Vilarrubias (apèndix documental. Document II)

3. Arxiu Comarcal de la Garrotxa

e. Fons Notarial. *Manuale*, Jaume Oliveras, 1725-1726. Sig. 1029. Folis 268v-270r, any 1726: 24 d'abril de 1726.

Capitulacions entre els serradors d'Olot i l'escultor Pere Costa per la fusta necessària pel projecte del cor de la catedral de Girona.

Transcripció pròpia (apèndix documental. Document III)

4. Arxiu Capitular de Barcelona

f. *Llibre de les obres del cor*, anys 1394-1399

Dades entorn la fàbrica del cadirat coral del cor de la catedral de Barcelona.

Transcripció a TERÉS, Maria Rosa (1987a). *Pere Ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*.

1.3.3 Les fonts gràfiques

Les imatges han estat un recurs important i imprescindible per l'estudi dels conjunts desapareguts o modificats, i juntament amb les escrites, s'ha obtingut una relació de mobles medievals catalans i mallorquins desapareguts. Els següents són els arxius consultats:

- a. Arxiu Mas de Barcelona
- b. Arxiu-biblioteca de Santa Maria de Mataró
- c. Arxiu fotogràfic del Centre de conservation et restauration du patrimoine (Perpinyà).
- d. Ajuntament de Girona. Centre de recerca i difusió de la imatge (CRDI). Fons Joan Subias, Narcís Sans Prats, Juli Torres Monsó, Valentí Fargnoli Iannetta i Diari de Girona.
- e. Arxiu de Santi Sayol (Canet de Mar)

També la recerca de postals i de fotografies antigues en un popular portal de compravenda de segona mà i col·leccionisme d'Internet ha donat resultats positius i satisfactoris.

1.3.4 El treball de camp

La segona part correspon a l'estudi de camp, de caràcter pràctic, s'ha estudiat *in situ* els mobles, seguint la metodologia i pautes habituals de la pràctica habitual del conservador-restaurador. L'estudi del moble ha inclòs l'accés a espais inaccessibles (infraestructura, revers...) i de les parts estructurals no visibles. Cal dir que s'ha emplenat una fitxa model per cada cas estudiat. Les dades recollides són de caràcter descriptiu, identificatiu i quantitatiu amb la finalitat d'obtenir un inventari dels mobles medievals catalans i mallorquins conservats:

- a. Anàlisi de la construcció. Definició dels sistemes d'acoblements i de les solucions tècniques i estructurals. Identificació de reformes, modificacions o restauracions posteriors.
- b. Anàlisi formal i iconogràfic
- c. Presa de mides de tots els elements constitutius
- d. Reportatge fotogràfic de la construcció per determinar les solucions tècniques i els materials constitutius.

S'ha recorregut complementàriament a tècniques d'anàlisi per la identificació del suport i dels materials constitutius:

- a. Observació sota llum ultraviolada per a identificar capes subjacents, repintades i vernissos oxidats.
- b. Presa de mostres de suport de fusta per la seva identificació en microscopi òptic.

La visita de cadirats corals ha comprès els següents espais:

- a. Catalunya i Mallorca
 - Catedral de Barcelona
 - Catedral de Girona
 - Catedral de la Seu d'Urgell
 - Catedral de Tarragona
 - Catedral de Tortosa
 - Fundació Maurí
 - Hotel lo Palauet de la Muralla de Balaguer
 - La Seu de Mallorca
 - Monestir de Pedralbes
 - Monestir de Sant Joan de les Abadesses
 - Monestir de Santa Maria de Valdonzella
 - Monestir de Santes Creus

- Museu d'Art de Girona
- Museu de Lleida. Diocesà i comarcal
- Museu de Manresa
- Museu Diocesà d'Urgell
- Museu Diocesà de Barcelona
- Museu Diocesà de Vic
- Museu Marés
- Museu Nacional d'Art de Catalunya
- Sant Fèlix de Girona
- Sant Francesc de Mallorca
- Sant Jaume de Vilafranca de Conflent
- Sant Miquel de Mallorca
- Sant Pere de Canet de Mar
- Sant Pere de Reus
- Sant Serni de Vernet
- Santa Maria d'Agramunt
- Santa Maria de Cornellà de Conflent
- Santa Maria de Manresa
- Santa Maria de Porreres
- Santa Maria del Mar
- Seu Vella de Lleida

b. Espanya

- Catedral de Burgos
- Catedral de Roda d'Isàvena
- Catedral de Santiago de Compostela
- Catedral de Saragossa
- Catedral de Sevilla
- Catedral de Toledo
- Catedral de València
- Catedral de Zamora

- La Seo de Saragossa
- Monestir de Sancti Spiritus de Zamora
- Monestir de Santa Clara d'Astudillo
- Monestir de Santa Clara de Moguer
- Monestir de Santa Clara de Toro
- Museo Arqueológico Nacional
- Museo Lázaro Galdiano
- Sant Joan de l'Hospital de València

c. França

- Catedral d'Albi
- Catedral d'Amiens
- Catedral de Bourges
- Catedral de Carcassona
- Catedral de Narbona
- Catedral de Poitiers
- Catedral de Saint-Bertrand de Comminges
- Catedral de Tolosa
- La Chaise-Dieu
- Monestir de Cruàs
- Monestir de la Trinitat de Vendôme
- Notre-Dame de Châtillon-sur-Indre
- Palau dels papes d'Avinyó
- Saint-Andoche de Saulieu
- Saint-Flovier
- Saint-Gilles de Palluau
- Saint-Jean-l'Évangéliste de Bard-le-Régulier
- Saint-Saturnin d'Iteuil
- Saint-Thomas de Canterbéry de Cuiseaux

d. Itàlia

- Basílica de San Giacomo de Pàdua

- Capella Scrovegni
- Catedral d'Orvieto
- Catedral de Susa
- Catedral de Torcello
- Sacra di San Michele
- Sant Giorgio in Vado
- Sant Vitale de Ravenna
- Santa Chiara de Nàpols
- Santa Eufèmia de Grado
- Santa Maria in Valle de Cividale del Friuli

e. Flandes

- Catedral de Bruges

1.3.5 La interpretació i representació de les dades. Desenvolupament de la teoria i les hipòtesis

La tercera part ha consistit en endreçar i interpretar les dades per transformar-les en il·lustracions comparatives, taules i fitxes d'estudi i resultats de la identificació de la presa de mostres de fusta. Aquest treball permet l'estudi comparatiu i contrastar-les amb les fonts primàries respectives.

Finalment, es desenvolupa la teoria, les hipòtesis i la crítica a través de l'estudi comparatiu de les evidències materials i de les fonts escrites i gràfiques.

2. PRIMERA PART: CONSIDERACIONS GENERALS

2.1 El cadirat coral en la literatura i la paradoxa de la sinècdoke de la misericòrdia

En el moment en què els germans francesos Claude i Louis-Charles Sauvageot van publicar el 1862 el seu monogràfic històric i artístic dedicat a la capella gòtica de Notre-Dame de la Roche, una modesta església d'un antic monestir fundat el 1232 prop de París, el seu cadirat coral de trenta-dos setials, considerat com un dels més antics i "peuvent passer pour les plus belles" de França (SAUVAGEOT 1862: 15-16), va ser inclòs en el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, de Viollet-le-Duc, esdevenint quasi de manera immediata en paradigma i arquetip del cadirat coral francès d'època gòtica (figures 1 i 2). El positivisme històric d'aquesta obra va tenir un gran impacte en tot el continent i les seves teories van servir com a base de la literatura posterior.

El ressorgiment i recuperació de l'edat mitjana a través de les arts plàstiques i de l'arquitectura havia tingut les seves primeres passes a Anglaterra a partir de la segona meitat del segle XVIII, però és durant el romanticisme quan es va estendre per tot el continent i es va consolidar el corrent mitificador d'aquest període, considerat origen de la identitat nacional i dels valors ancestrals. Dins d'aquest moment de redescoberta i reivindicació, els temes profans carregats de simbolisme i irreverents de les misericòrdies van esdevenir un bon exponent del què es considerava el geni i la llibertat creadora de l'artista medieval. En aquest context neixen dues de les primeres publicacions que tenen com a tema principal la misericòrdia. La primera de 1849 és *Twenty examples selected from the misereres in the choir of the cathedral of Saint Peter, Exeter* de John William Hewett. La segona és *The misereres of Beverly Minster*, publicat el 1879 amb notes de Thomas Tindell,

en un moment en què encara no s'havia normalitzat la paraula misericòrdia. Es tracta de dos volums sense cap altra pretensió que ser un catàleg de divulgació general dels temes iconogràfics de les misericòrdies medievals. Seran dels primers de posteriors treballs que presentaran la mateixa característica i format: construir el discurs i la narració al voltant de la misericòrdia, i que, com a tema central, protagonitzarà i monopolitzarà l'aproximació i estudi i del cadirat coral.

Aquesta dinàmica, que encara és vigent, farà de la misericòrdia una sinècdoke i ella, en si mateixa, esdevindrà en sinònim de moble coral. Així, des de principis de segle, s'ha anat succeint múltiples volums al voltant d'aquesta qüestió: *Choir stalls and their carvings* d'Emma Phipson (1896), *La genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne. Les misericordes de stalles* (1910) de Louis Maeterlink, *English medieval sculpture* d'Arthur Gardner (1951) o el catàleg *Misericords in Great Britain*, obra de Mary Désirée Anderson, amb primera edició de 1969 i reimprès el 1998. Cent anys després encara incideix de nou Juanita Wood amb *Wooden images. Misericords and medieval England* (1999). Serà Francis Bond el primer autor a trencar esquemes i fer una mirada arqueològica, i fins i tot, litúrgica del moble, amb el seu llibre *Stalls and tabernacle work* (1910). Aquesta línia de recerca tindrà continuïtat amb Charles Tracy i els seus llibres de referència *English gothic choir-stalls 1200-1400* i *English gothic choir-stalls 1400-1540* (1987).

Alemanya va tenir un camí paral·lel a l'anglès per a l'estudi general del cadirat coral medieval construint també una de les historiografies més interessants del continent. Heribert Reiners, professor de la Universitat de Bonn i Friburg va publicar el 1909 *Die rheinischen chorgestühle del frühgotik* un dels primers llibres nacionals amb caràcter científic sobre el moble coral, desenvolupant de manera arqueològica a través de les fonts, la seva gènesi i evolució a través dels exemples alemanys conservats, reiterant el que havia suggerit Sauvageot anteriorment amb el cadirat de Notre-Dame de la Roche, és a dir, que aquest model de cadirat va néixer a França. El volum de Fritz Neugass *Mittelalterliches chorgestühl in Deutschland* (1927) és una altra obra fonamental per l'estudi del cadirat medieval i per primera vegada, estableix tipologies de cadirat coral, per bé que

només pel context alemany i condicionades pel tipus de fundació i no pas per qüestions constructives.

A Espanya el primer estudi general és *Sillas de coro, Noticias de las más notables que se conservan en España* (1928), escrit per Pelayo Quintero i que en termes generals no va tenir gaire repercussió, possiblement perquè la seva línia és més propera als primers llibres de divulgació anglesos que no pas a les obres de Bond i Reiners. D'ençà de la seva publicació, cap obra més de caràcter general ha vist a la llum, tret del volum d'Isabel Mateo de 1979, *Las sillerías de coro. Temas profanos en la escultura gótica española*. Més recentment la literatura nacional s'ha centrat en estudis i monogràfics de conjunts específics com el llibre de la mateixa autora *La sillería del coro de la catedral de Burgos* (1997), o *Sillerías de coro de Sevilla* (2003). Un dels més recents és la publicació de José Ángel Rivera *La sillería coral de la catedral de Zamora* (2021). María Dolores Tejeira ha estat autora de diverses publicacions pels conjunts de la catedral de Lleó i Oviedo, entre d'altres. També cal esmentar els treballs de Ramón Otero y Ramón Yzquierdo (1990) pel cas del cor petri del mestre Mateo de la catedral de Santiago de Compostela i la revisió del treball d'aquests per part de Francisco Prado-Vilar (2022). Fernando López-Ríos ha fet una contribució amb el seu estudi *Arte y medicina en las misericordias de los coros españoles* (1991).

D'altra banda, darrerament la qüestió de la topografia dels recintes corals peninsulars ha centrat el debat al voltant de la configuració dels espais litúrgics i culturals, com el sovint citat *Teoría del coro en las catedrales españolas* (1998) de Pedro Navascués, amb una crítica, actualització i puntualitzacions sobre el tema per part d'Eduardo Carrero amb el seu llibre *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico* (2019), que és una compilació d'articles previs al voltant de la topografia i els espais funcionals de l'església.

Respecte a França i Itàlia manca d'un estudi general dels seus conjunts, destacant respectivament, els treballs de Kristiane Lemé-Hébuterne i el de Sonia Damiano per bé que limitats a regions o a conjunts específics. A Croàcia cal destacar el treball de Žana Matulić Bilač sobre l'estudi tècnic del cadirat coral de la catedral de Split, per la incorporació de noves tècniques i metodologies d'estudi alternatives com a vies de

coneixement, que, des de l'aproximació arqueològica i de la conservació i restauració, han col·laborat a conèixer una mica més el moble.

La mateixa situació de caràcter minoritari per l'estudi del cadirat coral es troba Catalunya i Mallorca, per bé que els darrers anys s'han anat publicant articles girintorn d'artistes que han participat en la creació de cadirats corals, com Pere Sanglada, Macià Bonafè o els germans Gomar. En aquest aspecte, Rosa Maria Terés és una de les pioneres en l'exhumació de la documentació relativa al procés creatiu del conjunt de la seu de Barcelona i de l'estudi contextualitzat dels seus mestres. La seva contribució ha estat referència i ha tingut certa continuïtat amb els treballs de Laura López i Montserrat Jardí. Malgrat tot, cal posar en relleu la sorprenent absència del moble coral en el volum corresponent de la col·lecció de referència *L'art gòtic a Catalunya*, contribuint a fer del moble coral un element marginal si no és estudiat a través dels seus artífexs o de les misericòrdies. Sobre la historiografia catalana es torna a tractar de nou en els respectius casos d'estudi.

Finalment, cal dir que serà Elaine C. Block una de les estudioses més destacades que més ha contribuït a la difusió i estudi de la misericòrdia i del cadirat coral medieval europeu en els darrers anys a escala internacional. Segueix el camí i complementa el treball de catalogació que havia començat prèviament Dorothy i Henry Kraus uns anys abans en diverses regions europees. Tot i que aquests treballs presenten certa limitació pel que fa a la qüestió tècnica i de materialitat del moble, constitueixen un bon punt de partida necessari i fonamental pel seu estudi. D'aquesta manera, cal destacar el primer corpus de misericòrdies, i que malauradament, amb la seva mort, ha quedat inacabat, només veient a la llum els volums dedicats a França, als Països Baixos i a la península Ibèrica. El recent i pòstum coeditat per Frédéric Billiet, *Lexicon of medieval choir-stalls. Liturgical furniture of the 13th to 16th centuries*, és un diccionari il·lustrat específic pel cadirat coral. La seva labor té continuïtat actualment a través de l'organització ICONOSTALLA Misericòrdia International, fundada el 1992, i que es defineix com a centre dedicat a la recerca del cadirat coral i a les misericòrdies medievals i què, amb els seus col·loquis bianuals i exposicions en col·laboració amb altres institucions de recerca d'altres parts d'Europa, continuen fomentant la recerca, el coneixement i la difusió del cadirat coral.

2.2 Consideracions derivades de la historiografia

2.2.1 Al voltant de la metodologia pràctica: els límits cronològics i geogràfics de l'estudi

L'estudi estructural i constructiu del cadirat coral és un aspecte a qui la historiografia ha dedicat ben poques pàgines i només Alemanya i Anglaterra encapçalen en solitari aquest privilegi, però, sense gaire entusiasme. La manca i ambigüïtat de les fonts no ho posen fàcil a l'hora de reconstruir l'escenari, i en algunes regions la inexistència de documentació comporta una situació encara més desfavorable i descoratjadora. La insistència i persistència en les qüestions d'estil i iconogràfiques d'un determinat tipus de cadira coral representat pels conjunts francesos més primerencs i que ha esdevingut a més cànon, han acabat per tenir un pes tan important que han eclipsat altres aspectes del moble amb perjudici i perjudici per a altres tipologies que no s'ajusten a aquest model. Per tant, si un dels principals subjectes d'estudi del present treball és l'anatomia i taxonomia del cadirat català i mallorquí posats en context, fer-lo a través de la literatura era completament inviable, tenint en compte, a més, que és la primera vegada que s'ha posat el focus des de la perspectiva tècnica de manera destacada.

Ha estat frustrant passar pàgines i llegir extenses línies amb descripcions i interpretacions iconogràfiques, fulls profusament il·lustrats amb belles escenes de ballarines, bèsties en combat o exuberant vegetació, i no aconseguir determinar, per exemple, quin tipus de sistema basculant es fa servir o com s'articulava el costat d'aquell conjunt en concret, qüestions que a més, el text negligia o era poc aclaridor.

La recerca d'imatges en un popular buscador d'internet era una opció molt recurrent per la recerca, però també resultava insuficient per l'objectiu del treball. S'ha

d'admetre: és poc interessant fer fotos d'elements no vistosos o poc artístics i el sistema constructiu basculant d'un seient no entra en aquestes categories. A més, cal tenir en compte que els recintes corals i els cadirats conservats solen tenir restriccions de pas al públic, i sense el permís explícit de la propietat o del responsable del bé és gairebé impossible obtenir bones captures de detall. En definitiva, l'experiència de trobar imatges específiques de tècnica i de detall dels conjunts corals a internet ha estat com intentar trobar l'agulla en el paller.

No quedava una altra solució. Calia, doncs, sortir amb la càmera fotogràfica, la cinta mètrica, un quadern i llapis, el permís corresponent i anar en persona a cercar el que necessitava i no es trobava enlloc. Considerant aquesta premissa i condició, es va considerar no limitar aquest treball de camp als casos locals, que són els que constitueixen l'objecte principal d'estudi, car obrir el ventall possibilitava aconseguir més material de comparació que repercutia i es reflectia positivament en el resultat final del present treball. Era necessari cercar, conèixer i analitzar en la mesura del possible conjunts medievals, tant de la península com del continent, sota dos únics requisits: que fossin representatius de la regió i que haguessin estat fets abans de 1499, per bé que, davant de la magnitud que estava prenent la recerca, es va haver de recular la cronologia dels mobles i a limitar-ho a grups documentats fins al 1399.

França, Itàlia, Bohèmia, Hongria, Dalmàcia, Espanya, Alemanya, Flandes, Suïssa i Escandinàvia són les regions amb cadirats corals estudiats pel present treball. El llistat amb què s'ha treballat ha estat el més complet i ambiciós possible tenint en compte els límits geogràfics imposats per la impossibilitat de poder incloure tots els territoris europeus. D'aquesta manera, alguns països han quedat, de moment, a l'espera. Anglaterra és la gran absent. Dissortadament, el seu envejable nombre de conjunts i fragments conservats del segle XIV han hagut de quedar al marge. L'elevat temps necessari per analitzar-los superaria amb escreix la durada que s'ha dedicat a les regions anteriorment citades; a més, tenint en compte les reformes i modificacions d'una bona part de llurs conjunts coral, és un territori que mereix un estudi específic per a ell sol.

Així doncs, a mesura que s'anava sumant visites, les dades començaven a augmentar de manera exponencial, superant quantitativament qualsevol previsió inicial.

Després d'un inici desbordat per les troballes, tot començava a prendre forma lentament a mesura que les dades s'anaven contextualitzant i ordenant. Estava clar. A més dades, més elements comparatius, però també més hores a reflexionar. També, com sol passar en aquests viatges de descobriment, van començar a aparèixer les sorpreses. Tot i que les limitacions cronològiques eren necessàries per acotar el treball i minimitzar un potencial naufragi pel maremàgnum d'evidències inèdites, en una fase ben avançada, gairebé al final de la recerca de camp, hom va veure la necessitat d'ampliar, paradoxalment, les fronteres geogràfiques i incloure Mallorca. En efecte, de manera imprevista es va incorporar al corpus dos conjunts corals, l'inèdit del Museu de Manresa i l'altre, en darrera instància, el de la seu de Mallorca. Ambdós estaven fora del radar en un principi i ambdós han estat la gran sorpresa de tot el procés de recerca, i n'hi ha hagut uns quants tot i no ser d'aquesta magnitud, tant per la forma en què va tenir l'encontre, com per la qualitat i significació de llurs mobles dins el context en què s'inscriu aquest treball, un per reafirmar la preponderància d'un model, i l'altre, per representar uns dels dissenys septentrionals més bells i antics del país.

Va ser una cascada d'informació i dades. En aquest punt, l'engrescament produït per les troballes era elevat, i, malgrat les autorestriccions, hi havia un desig irrefrenable de veure tots els cadirats corals europeus de l'edat mitjana, o almenys, tots els que pogués. Però, evidentment, no podia ser de cap de les maneres. Ni els cadirats europeus medievals eren el tema principal del present treball, ni hom tenia possibilitats per les obligacions laborals i personals del dia a dia, amen de les limitacions econòmiques. A més, hi havia un agreujant que condicionava les incursions: els confinaments i les restriccions de mobilitat provocades per la (llarga) pandèmia de 2020 i 2021. En aquest escenari s'havia de fer una selecció. Malgrat tot i la incertesa inicial, tots i cadascú dels cadirats corals visitats han estat útils per poder desenvolupar el treball i crear els fonaments necessaris per articular el discurs, és a dir, explicar en context els cadirats medievals a Catalunya i Mallorca des de l'òptica estructural, constructiva i morfològica.

2.2.2 **Sobre la nomenclatura, la semàntica del vocabulari medieval: la necessitat de la normalització del lèxic coral en català**

Una altra qüestió fonamental d'aquesta tesi ha estat treballar el lèxic català medieval a través de les fonts primàries. Considerant la situació de la literatura en què existeix variabilitat en la nomenclatura, inexactituds terminològiques o la inexistència de determinades paraules, s'ha intentat establir una normalització de la nomenclatura, i per a tal fi, bona part dels termes aquí usats provenen del món de la fusteria i del moble o són prestats directament de les fonts (vegeu taules de nomenclatura a l'apèndix documental). En efecte, la historiografia no ha dedicat espai a reflexionar sobre aquest assumpte que porta a situacions d'interpretació conflictives, amb totes les conseqüències posteriors que d'això se'n deriva. La mateixa paraula polisèmica *cor* s'ha fet servir habitualment com a sinònim de *cadira coral*, derivat del seu ús indistint a les fonts, per bé que significativament aquesta accepció no estigui recollida en el diccionari.¹ En el present treball s'ha evitat fer-la servir en aquest sentit, restringint el seu ús a la definició topogràfica i arquitectònica del terme, és a dir, el *cor* referit com espai físicament separat i privatiu de la comunitat per seguir els oficis i on tenen lloc determinades celebracions, tot plegat articulat per la *cadira coral*.²

Un altre aspecte al voltant de la nomenclatura és la poca concreció de les fonts pel que fa a l'arranjament i topografia del recinte coral, sovint usant termes diferenciadors que tant es poden referir a la disposició de les rengleres de cadires corals dins de l'espai coral com a l'ordenació del *cor* en dues seccions separades per qüestions litúrgiques

¹ En el *Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans*, el defineix com a "lloc de l'església en el qual estan els cantors" i en el volum de l'Enciclopèdia catalana com a "conjunt de clergues, de religiosos o de monges que canten junts l'ofici", "cadascuna de les dues bandes en què es divideixen la comunitat per cantar i recitar les hores canòniques alternativament" i "lloc de l'església destinat als cantors, on hom resa i canta l'ofici diví."

² Per afegir més confusió, en la literatura francesa i anglesa, de la qual s'han fet traduccions al català, com el volum de Marcel Durliat sobre l'art del Regne de Mallorca (1989), la paraula *cor* també designa la capçalera i presbiteri d'un temple, per bé que sovint aquest espai o estructura no conté avui el recinte coral amb el moble.

específiques de l'establiment en qüestió en què les cadires de fusta estan ubicades en el recinte de la nau mentre que l'espai del presbiteri el complementa i es configura amb bancs i el seient dels oficiants. El cas de la Seu de Mallorca és paradigmàtic d'aquesta problemàtica situació.

Cadira, cadirat, cadiram o setial són els termes inclosos en el diccionari, i, per tant, són els mots susceptibles de ser usats en el present treball per designar el moble coral o el seu conjunt.

Altrament, hi ha vocables que sovintegen en les fonts i que la crítica ha vingut a interpretar equivocadament la seva significació. Per exemple, el terme potència, que apareix citat en el *Llibre d'obres* de 1394-1399 de la catedral de Barcelona, no és referit a la misericòrdia (TERÈS 1987: 29; GRAUPERA 2013: 254) o a la cadira episcopal (FITA 1873: 107; LIAÑO 2013: 42), sinó al paravent o plafó de tancament lateral de la filera de cadires o al conjunt de dos que flanquegen, de manera autònoma, la cadira del bisbe. La certesa d'aquesta afirmació deriva del contracte de Bartolomé Ordóñez amb el capítol catedralici per obres del cor de la seu de Barcelona per a fer precisament determinades peces de fusta (AINAUD 1948: 379). Aquestes són referides explícitament com a potències majors i menors. De les primeres, l'escultor n'ha de fer quatre, i de les segones, setze. És inqüestionable que es tracten dels paravents que clouen les fileres dels seients, i que afortunadament s'han conservat gairebé tots, malgrat algunes modificacions posteriors. Així, les potències majors són les dues parelles que tanquen la filera del cadirat sobirà, tant per la seva banda est com per la banda del rerecor, i les potències menors són les catorze que, en parella, serveixen per obrir els sis passos al cadirat alt (figures 3 i 4).³

Per tant, potència, amb tot el seu significat es pot considerar semànticament invariable i és un terme consolidat en llengua catalana, conegut i aplicat des de l'edat mitjana per a definir i identificar un element específic del cadirat, com demostra el contracte de 1351 entre Aloi de Montbrai i el capítol gironí; un altre exemple de paraula conflictiva en la seva significació dins el context constructiu és el terme galaverna,

³ Falta una parella, que probablement es va fer per tancar la filera baixa en el extrem est, avui mancada de potències.

esmentada en el *Primer llibre de fàbrica i sagristia* de la Seu de Mallorca. En l'àmbit de cadira coral cal identificar-la amb la clau de galaverna i no pas amb l'accepció actual del diccionari, que l'ha vingut a definir com la beina de fusta fixada a la part del rem d'una embarcació (GUILLAMET 2019: 2).

Cal considerar també que hi ha termes que presenten polisèmia i d'altres que semànticament han sofert certa transformació fins a l'actualitat, factor que s'agreuja amb el desconeixement generalitzat del sistema constructiu i de les parts estructurals del cadirat coral, donant pas a interpretacions inexactes. Així mateix, cal remarcar que si bé les fonts del segle XIV -el *Primer llibre de fàbrica i sagristia* de la seu de Mallorca (SASTRE 1994) i el *Llibre d'obres* de la catedral de Barcelona (TERÉS 1987a)- són prou generoses amb el vocabulari en català, en ser llibres de comptes sovint no són prou explícites amb llur significat i és freqüent que una mateixa paraula aparegui escrita de diverses maneres.

Per a poder complementar l'estudi de la terminologia coral del segle XIV, s'ha consultat documents posteriors, tant del segle XV com del primer quart del segle XVI, que són sovint textos més aclaridors que els medievals, tal com s'ha vist amb les capitulacions de Bartolomé Ordóñez amb el terme potència. Cal destacar la darrera i recent incorporació d'una part del llibre de comptes que recull dades de construcció del cadirat de Santa Maria del Pi, document transcrit i publicat per Albert Cortés i Joan Valero en un article conjunt recent (CORTÉS-VALERO 2021).

Altrament, cal dir que si bé la recent aparició del *Lexicon of medieval choir stalls* (2019) de Elaine C. Block i Frédéric Billiet omple un buit existent en la normalització de la terminologia específica del cadirat coral, el volum ha estat relativament poc útil pel present treball, ja que, com és habitual, no hi ha traducció o equivalència de les paraules a la llengua catalana, cosa que ha fet que s'hagi hagut de buscar paraules alternatives en la terminologia actual. A més, dit volum només representa i analitza una sola tipologia, la de costat de perfil curvilini o villardiana. D'aquesta manera, un estudiós del cadirat coral de tipologia prismàtica no trobaria correspondència o li mancarien peces constructives que no apareixen en el *Lexicon*, bàsicament perquè les solucions constructives i articulació entre un tipus i l'altre és significativament diferent.

2.2.3 Sobre els paràmetres per a definir les tipologies de cadira

En termes estructurals existeix una pluralitat de solucions i es poden establir agrupaments segons les solucions constructives i la manera d'articular el setial. En conseqüència, per a facilitar la descripció i el discurs del treball, i per primera vegada en la literatura, s'ha establert famílies segons la forma de construir o configurar el costat de la cadira.⁴ Per tant, aquest criteri o compilació no té res a veure amb cronologia, estil formal, iconografia o taller, i les tres denominacions que es presenten aquí són el resultat de l'anàlisi morfològica del costat d'època medieval:⁵ tipologia prismàtica de costat de perfil rectilini, tipologia prismàtica de costat de perfil retallat i tipologia de costat de perfil curvilini o villardiana (il·lustració 1). Sobre la definició de cada una d'elles s'hi referirà més endavant.

Aquesta ordenació o agrupació també es podria realitzar fent servir altres paràmetres, per exemple, segons grups de mobles amb misericòrdia o sense,⁶ conforme el tipus d'establiment o fundació,⁷ o fins i tot, pel tipus de fusta emprada per construir la cadira,⁸ però s'ha considerat que l'articulació del costat és un tret característic objectiu que defineix el conjunt, atès que és l'element que articula estructuralment la resta de components de la cadira coral. Igualment, per ser conceptualment un element constructiu fet per a resistir i perdurar, es dona casos on el costat és l'únic element original

⁴ És el plafó lateral de cada setial. En castellà és *costado*, en anglès *partition* i en francès, *parclose* (BLOCK-BILLIET 2019: 38). En català caldria denominar-la *mitja* seguint les fonts medievals.

⁵ També aplicable a conjunts d'època posterior.

⁶ Tot i que aquest agrupament és una versió molt més simplificada del que es proposa aquí.

⁷ D'aquesta manera Fritz Neugass va classificar els conjunts corals medievals alemanys (NEUGASS 1927: 51)

⁸ Aquesta discriminació resultaria en un diferenciació geogràfica, contraposada, per una banda, pels grups representats pels conjunts peninsulars i italians, construïts amb una varietat notable d'espècies de fusta (alba, pi, avet, noguera, fruiter...), i per altra, els grups continentals, que són fets majoritàriament amb roure.

que ha sobreviscut d'un cadirat primitiu desaparegut i que posteriorment ha estat reciclat i integrat en un moble nou.⁹

Amb tot, aquesta divisió no és estricta ni inamovible, ben al contrari, accepta matisos, revisions, i com no, ampliacions. D'aquesta manera cal dir que existeixen conjunts singulars que, ara per ara, no entren en les tipologies proposades, com el cas del cadirat coral de la catedral d'Split, el qual presenta una casuística particular causada per la suma de diferents factors específics i propis. A grans trets, les agrupacions que van sorgir durant el treball de camp per raons pragmàtiques, van facilitar la tasca d'una classificació -necessària i útil- per ordenar i comprendre el desenvolupament del moble coral des del punt de vista estructural, tan pels casos catalans i mallorquins, com pels conjunts continentals. Per tant, s'ha considerat oportú mantenir aquesta agrupació i incloure-la en el present text perquè funciona i facilita el discurs descriptiu anatòmic del moble, a més, permet establir vinculacions en conjunts que a priori, formalment i iconogràficament són dispars, com són el conjunt de Santa Maria de Gradefes i el de Santa Maria de Cornellà de Conflent, els quals presenten moltes concordances estructurals.

Així doncs, s'ha prescindit d'usar el terme genèric *romànic*, *gòtic*, *mudèjar* o *medieval* de la historiografia per a definir el cadirat coral en tan i quan són conceptes adscrits a estil i són poc precisos i ambigus en l'àmbit tècnic en què s'inscriu aquest treball. A més, per si sols no poden definir la pluralitat de solucions i de les qualitats constructives que es van donar durant els segles XIII i XIV. Així, és innegable que el cadirat coral de Santa Clara d'Astudillo és una producció d'època gòtica, com també ho és el conjunt de la catedral de Poitiers, tant per forma com per tècnica i cronologia, però les seves respectives articulacions i solucions constructives al voltant del costat poc o res tenen en comú més.

⁹ El cas del cadirat de la catedral Ratzeburg n'és un exemple. El seus costats són els únics elements primitius d'un disseny més antic, integrats en una estructura posterior (SCHINDLER 1983: 7-8). En l'àmbit català, cal recordar el cas de la cadira d'honor de l'ex catedral de Roda d'Isàvena, un conjunt factici fet amb elements d'un costat d'un cadirat coral desaparegut (ROONTHIVA 2023b, en premsa). Pel que fa a aquest darrer cas, vegeu el capítol corresponent al conjunt de Cornellà de Conflent.

2.2.4 La cadira coral com a moble: disseny i ergonomia

Finalment, amb relació amb el disseny del moble, es vol destacar dos elements que condicionaran la fixació de model del cadirat coral i que té a veure amb la seva funcionalitat. Ambdós estan vinculats amb l'ergonomia de la cadira i que han acabat per ser inherents i característics en aquest tipus de moble: el reposamà¹⁰ del costat (figures 5 i 6), i el seient basculant o abatible, amb permòdol inferior o sense, més conegut com a misericòrdia (figura 7).¹¹ Si bé el primer va trigar més a incorporar-se, el segon va ser assimilat molt ràpidament en el model de costat de perfil curvilini, marcant distància amb el model de seient de pedra del qual en deriva. El reposamà, col·locat a una alçada estratègica i als dos costats, a manera de pom, és el punt de suport que ajuda a l'usuari a aixecar-se de la cadira i que resulta imprescindible pels membres de més edat o amb problemes de motricitat o salut. Per tant, no és tan sols un element decoratiu on l'imaginaire o fuster aplica el seu talent, sinó que és un útil d'ergonomia del moble amb una funció específica que rep un tractament més o menys sofisticat.

El seient basculant participa d'aquestes millores, i la propietat abatible i la fórmula usada per crear-la serà clau i fonamental per delimitar la morfologia constructiva i tipològica del costat del cadirat.

¹⁰ La historiografia catalana és força unànime per referir-se a aquest element com a medalló per la seva configuració en forma de tondo (TERÉS 1987A: 30; LÓPEZ 2007: 190-199; PONS 2019: 466). La fórmula recolzamà és usada per Laura López (LÓPEZ 2005: 27-43). En francès és *appui-main*, i en anglès, *arm-rest* segons la nomenclatura de Block i Billiet. En castellà proposen *apoyabrazos* o *brazal* (BLOCK-BILLIET 2019: 76), per bé que no és una part destinada al braç. A les fonts només s'ha pogut identificar una paraula que correspon a aquest element en el *Llibre de fàbrica*, datat el 5 de febrer de 1338: "Item pague an Nichola tornar (torner) per fer CXXV poms a les cadires" (SASTRE 1994: 103). Davant d'aquesta variabilitat en la literatura i la poca manca de precisió de les fonts, s'ha considerat adient fer ús del mot reposamà, que és representativa de les seves variants morfològiques, i també així evitar confusions amb el recolzador o colzera.

¹¹ Aquesta denominació és adoptada universalment per la major part dels idiomes consultats (BLOCK 2019: 133). En les primeres publicacions sobre el tema apareix amb altres denominacions. A Anglaterra rebia el nom de *miserere* (HEWETT 1849) i Bonaventura Bassegoda l'anomena *paciència* (BASSEGODA 1925: 261). Significativament, aquesta paraula designa el reposamà en algunes zones d'Espanya.

En l'imaginari contemporani la misericòrdia figurativa del seient ha estat la part a la que els estudiosos ha dedicat més atenció, preocupats pels temes representats, i que, involuntàriament, ha acabat per definir per ella mateixa el moble coral, tot i que la misericòrdia, en termes tècnics i de funcionalitat, no és un tret imprescindible de la cadira, estant, fins i tot, absent en una bona part dels conjunts conservats, tant en els de costat prismàtic com els del costat de perfil rectilini.

2.3 Topografia, organització i transformació del cor

En aquest capítol s'explica l'origen i la història del cadirat coral a través de les transformacions i consolidacions estructurals amb propostes ja plantejades per altres autors. La topografia coral i els seus moviments posteriors dins de l'església va ser part activa en la configuració estructural i morfològica del cadirat coral de fusta en època baixa medieval, derivada dels primers mobles de pedra que eren indissolubles de l'arquitectura i hereus de les primeres comunitats cristianes.

Per a poder comprendre la situació actual dels recintes corals conservats -i no conservats-, cal establir dos grans moments amb els seus respectius agents transformadors que van anar configurant el seu aspecte i la seva topografia.

El primer de tots correspon al moment en què les comunitats necessitaven el cor per desenvolupar la litúrgia i totes les celebracions associades a aquest espai privat i per a tal fi van promoure la construcció dels mobles corals. Durant aquest ample període de temps, el recinte era objecte de transformacions, adaptacions i moviments segons les reformes litúrgiques, mantenint, això sí, els elements constitutius bàsics, que seran invariables al llarg del temps malgrat l'actualització formal. Estranys són els cors que no presenten renovacions o modificacions en algun punt.

El segon moment, ja en època contemporània, és quan el cor com a recinte deixa de tenir paper primordial, caient en la irrellevància i en la decadència. La confluència d'una sèrie de circumstàncies incidiran negativament i posaran en risc la supervivència del recinte coral, provocant en la major dels casos, la seva desaparició completa. En efecte, la dissolució o la pèrdua de rellevància del nombre de membres de la comunitat, els canvis promoguts per Roma amb el Concili Vaticà II, les guerres o les transformacions polítiques i econòmiques de cada regió, determinaran la pervivència i existència dels mobles. Tal com atesta la documentació escrita i gràfica, és en aquest últim període quan la major part de les cadires corals, medievals i modernes, es perden de manera definitiva.

2.3.1 La gènesi de la cadira coral: la *subsellia* i la càtedra o *synthronon*

En el principi dels temps, quan les primeres comunitats de cristians començaven a organitzar-se, la necessitat de crear espais destinats a la celebració de la litúrgia va ser una de les primeres qüestions a resoldre. Els recintes de seguida es començaven a omplir de mobiliari, tant per facilitar les seves pràctiques com per marcar la jerarquia i organització de la comunitat. El desenvolupament ritual, la significació dels objectes, la topografia i el culte va condicionar la forma i l'espai del moble.

El primer moble amb el qual es va dotar el santuari era per descomptat l'altar, element que va condicionar l'altra qüestió fonamental a considerar i que tants maldecaps va provocar: la posició que havien de mantenir el celebrant durant l'Ofici Diví i la congregació, que havia d'adreçar-se preferentment vers l'est. Aquesta referència cartesiana, que en part no va ser seguida durant les primeres èpoques, repercutirà en la manera d'organitzar el santuari i el cor, i serà una constant preocupació a resoldre durant tota l'edat mitjana (BOND 1910: 16-28).

Com que els primers mobles de fusta han desaparegut gairebé per complet, són els textos antics els que permeten conèixer els diferents mobles i elements que es van incorporant progressivament en el cor per a poder desenvolupar la litúrgia. En aquest context, el cadirat coral de fusta, tal com es coneix actualment, tindrà una aparició més tardana. Per a Heribert Reiners, un dels primers historiadors a tractar aquesta qüestió, es va produir en algun moment del segle IX quan la seva existència apareix referenciada amb freqüència en els estatuts dels monestirs, a vegades com a simples bancs (REINERS 1909: 17).¹² L'origen del moble coral en fusta degué produir-se en un moment en què els primers moviments topogràfics de reorganització de les capçaleres de les esglésies van obligar a noves solucions. Durant el segle IX van aparèixer els transseptes més primerencs permetent que el cor es moguéss o s'ampliés des de la part posterior del santuari vers

¹² De fet, en aquest període és quan apareix per primera vegada la paraula *stallum*, que deriva de l'expressió *stallum ei assignatum est in choro*, o el que és el mateix, l'acte d'atorgar a un germà lloc dins del cor, moment en que passava a ser membre de ple dret eclesiàstic dins de la comunitat, amb el corresponent dret a vot i escó al capítol (REINERS 1909: 18).

l'oest, trobant acomodació en espais més enllà del transsepte (REINERS 1909: 1-18). Així ho testimonia el plànol de Sant Gall, on la configuració clàssica de la capçalera es combina amb la novetat d'incorporar en el creuer bancs de fusta destinats a la comunitat i als germans laics (NEUGASS 1927: 3). Els canvis introduïts en la litúrgia també degueren estimular la creació de mobiliari adaptat a les noves necessitats tot i que s'ha de considerar que una part de la comunitat devia continuar dreta durant tot l'Ofici (REINERS 1909: 12).

Però cal començar des del començament i presentar els antecedents dels mobles corals de fusta.

Les primitives basíliques orientades es van dividir en sectors ben definits. A la part alta es va reservar al santuari, amb l'altar major i el cor destinat a la comunitat mentre que els fidels tenien el seu lloc al cos de la nau (REINERS 1909: 4; BOND 1910: 16; NEUGASS 1927: 1-14; CARRERO 2019: 78). Cal fer notar que aquesta disposició impedia que la congregació pogués adreçar-se cap a l'est mentre que l'oficiant, en contraposició al celebrant, que situat davant de l'altar, podia dirigir la seva mirada en el sentit correcte.

En efecte, la disposició i ubicació del *synthronon* al perímetre de la capçalera va ser la primera configuració i solució adoptada,¹³ constituïda per la càtedra¹⁴ que queda flanquejada per la *subsellia*,¹⁵ el banc corregut destinat a la comunitat. D'aquests conjunts presbiterials moblats se n'han conservat bastants exemplars, tant a Occident com a Orient, i la seva cronologia es pot resseguir fins al segle XII.¹⁶

La càtedra rebia un tractament formal i estructural diferenciat, respatllet propi i recolzadors, i, amb la seva posició centralitzada al bell mig de l'absis, emfatitzava la seva importància dins del conjunt, estant, a més, ubicada en posició elevada, a la que el bisbe hi accedia per esglaons centrals. Aquest tron elevat, també anomenat *cathedra gradata*,

¹³ Del grec σύνθρονον. És un mot que es degué originar per volts del segle V (Johnson 1991: 1996).

¹⁴ Deriva del grec καθέδρα (<https://dle.rae.es/cátedra>).

¹⁵ Significa seient baix o banc (LEWIS 1890; GAFFIOT 1934). No s'ha de confondre amb *subsellium*, mot que sorgeix pels volts de 1696-1705, i que és una manera anglesa de denominar a les misericòrdies per bé que actualment està en desús (dictionary.com).

¹⁶ El conjunt de la catedral de Lió, realitzat al darrer quart del segle XII, és il·lustratiu d'aquesta pervivència clàssica del *synthronon* en un edifici romànic (REVEYRON 2013: 233-237).

(BELTRÁN DE HEREDIA 2020: 49) s'inspirava en la cadira dels senadors i pedagogs, i els primers cristians, per la seva significació, la van prendre com a model. La primera càtedra documentada és la que feia servir el bisbe Atanasi d'Alexandria (296-373) (BELTRÁN DE HEREDIA 2020: 45-46). Des d'antic n'hi havia de dos tipus, la que estava feta en pedra per a estar integrada en l'arquitectura (figura 8), i la càtedra portàtil que es podia situar a conveniència i des d'on el bisbe combregava a la congregació (REINERS 1909: 1-2). Aquesta segona, per la seva característica movable es construïa amb fusta. La cadira de Sant Maximilià de Ravenna, creada entre 545 i 553, i concebuda com a objecte simbòlic, es caracteritza per les seves fines plaquetes tallades d'ivori (figures 9 i 10).

Respecte a la *subsellia*, estava formada per una o més fileres esglaonades a la manera d'amfiteatre i la funció de respallar la feia habitualment el mateix mur de l'absis. No hi havia divisió física en el banc ni tampoc s'individualitzava. Era tota d'obra, feta amb blocs o plaques de pedra o maons revestits amb estuc. Si es triava adequadament la pedra s'obtenia resultats molt vistosos i decoratius. El cas més notable i més antic és la *subsellia* de l'església del segle IV dels Sants Sergi i Bacus del Caire (REINERS 1909: 5). Allà es van col·locar grans plaques rectangulars de marbre de colors que configuren els dorsals de la filera superior del banc, individualitzant singularment els seients. A l'església bizantina de Sant Apol·linar in Classe es torna a veure un revestiment similar, fet amb un característic marbre blanc amb una marcada veta grisa. El *synthronon* de Sant Vital de Ravenna també destaca per l'ús de pedres i marbres policroms (figures 11 i 12). En una posició contrària, hi ha l'exemple de la basílica Santa Maria de la Grazie de Grado de finals del segle VI amb una versió de dimensions més reduïdes, composta per una sola filera de bancs i una càtedra humil d'estructura senzilla (figures 13 i 14).

A Santa Irene a Istanbul, basílica bastida en època de Constantí, encara perduren les cinc grades de la *subsellia*, però no la càtedra, desapareguda fa temps (figura 15). L'antiga catedral de Torcello, un edifici reedificat el 1008, presenta també similar disposició. Aquí encara preserva la càtedra i té la particularitat de tenir fins a set nivells de *subsellia* (REINERS 1909: 5).

És evident que el nombre de fileres de la *subsellia* degué anar en correspondència amb la importància de la comunitat promotora. Multiplicar fileres en grada era una

manera d'optimitzar espais absidals sovint reduïts i permetia acomodar un nombre major de persones. Això no obstant, aquesta solució tenia un límit condicionat pel mateix espai. A Sant Climent de Laterà, el recinte coral es va disposar o ampliar vers la nau davant del cancell del santuari. D'aquesta manera també es va organitzar el recinte coral de la catedral romànica de Sant Pere de Tuscania, però amb l'excepció de conservar els bancs perimetrals de marbre originals del segle XI i que se situen a l'espai preabsidal, complementant a la *subsellia* del santuari (KLEIN 2015: 50-64). En efecte, el transsepte va ajudar a alleugerir la pressió topogràfica que patia el presbiteri i permetia que la congregació pogués dirigir la seva mirada vers l'est. Amb tota claredat les reformes, el creixement de la comunitat i la necessitat de tenir una visió més adient, va tenir conseqüències directes pel recinte coral. Aquest fet va marcar l'inici de l'ampliació del recinte coral cap a la nau, i en alguns casos, abandonant el santuari.

A la catedral de Lió no es va desocupar el presbiteri, sinó que l'ampliació del cor va comportar la construcció d'un nou cadirat coral de fusta, que complementava els bancs de la part alta on la càtedra continuava vigent amb totes les seves funcions. Després de la consagració de l'altar major el 1245, l'espai coral degué resultar insuficient per acomodar a una comunitat cada vegada més nombrosa sense interferir en la litúrgia, per la qual cosa, el capítol va promoure l'ampliació del cor envers el creuer, i ja en el segle XVI, el recinte havia arribat més enllà d'aquest espai, ocupant d'aquesta manera el primer tram de la nau i tancant-se en l'extrem occidental amb un *jubé*, element que va ser destruït el 1791 (COTTIN 2011: 71-73).

A Catalunya hi va haver un episodi similar en la catedral de Tarragona, però en aquest cas, el cor no es va ampliar, sinó que va haver de ser mudat en el moment d'instal·lar el retaule major darrere de l'altar major, fet que va tenir lloc en època de l'arquebisbe Roderic Tello (1288-1308) (CAPDEVILA 1935: 17-19). El recinte va ser disposat a la nau, tancant-se amb murs de pedra, avui en part desmuntats i dispersos després de la reforma de 1963 (CARRERO 2022: 41-62). El retaule de pedra fent de mur va generar un espai segregat, fent inviable continuant usant la càtedra i el banc. La solució va ser destinar aquest àmbit a sagristia, no sense abans eliminar els primitius elements del cor. Avui només alguns indicis permeten intuir la primera disposició i topografia coral de

Tarragona. Un d'ells és la franja lliure de paviment d'*opus sectile*, que ressegueix el perímetre de la conca absidal, ocupat ara per senzilles lloses de pedra i que assenyalen el lloc de l'antiga *subsellia*. L'alta fornícula excavada en els murs i en pla axial era l'espai on s'ubicava la catedral i única prova de la seva existència (figura 16).

2.3.2 La topografia coral en la baixa edat mitjana

Durant tota la baixa edat mitjana, la topografia del cors va ser una qüestió que anava a rebuï de les circumstàncies específiques de cada comunitat, no només condicionada per la litúrgia, pel culte a les relíquies, per l'increment de la comunitat, o per la fàbrica de l'edifici, sinó també perquè el cor havia d'estar ubicat i organitzat segons estava disposat en la regla i normativa de l'establiment.¹⁷ De tal manera, les comunitats femenines de clarisses solien ubicar el seu propi recinte coral a la part oposada del santuari i lluny de l'altar, als peus, per bé que hi ha casos particulars, com el de Santa Clara de Nàpols, on el cor de les germanes va ser instal·lat a l'espai posterior de l'altar major, segregat per un mur, amb obertures que permetien la participació en els oficis (figura 17). Pel fet que les germanes depenguessin de les autoritats eclesiàstiques masculines per a la direcció espiritual i jurídica i també per a poder celebrar la missa (STÖBER 2013: 49), els monestirs femenins podien tenir dos recintes corals, un destinat als homes, i l'altre, per les dones, tal com encara s'organitza al monestir de Pedralbes (figura 18).

A les comunitats femenines cistercenques, l'espai del cor encara prenia més protagonisme dins del temple. A Vallbona de les Monges el recinte coral encara ocupa, els quatre trams de la nau a partir del creuer, que a la pràctica és tota la superfície del cos de l'església (figura 19). Per la seva banda, en el monestir de Wienhausen, a la baixa Saxònia, l'església va ser dividida en dos nivells verticals, destinant el pis superior com a recinte coral i capella privada per les monges i assignant el pis inferior als feligresos i als pelegrins (figura 20). Aquesta partició en vertical de l'edifici permetia l'ús individual de cada espai sense que hi hagués cap interferència entre un i altre àmbit.

Pel que fa a la ubicació dels cors catedralicis, cal invocar els casos de les seus de Barcelona, Girona i Mallorca i el canvi de situació dels seus respectius recintes corals dins de la vella església romànica, o mesquita en el cas insular, i del nou edifici gòtic.

¹⁷ Per a estudis generals sobre el tema topogràfic, vegeu les publicacions d'Eduardo Carrero (CARRERO 2019, 2015, 2014, 2012, 2009, 2008).

Efectivament, el cor situat en el santuari no va tenir continuïtat en les capçaleres gòtiques,¹⁸ per bé que, com a recordatori les catedres episcopals van ser de nou reubicades al mateix lloc que havien tingut en els edificis precedents, és a dir, darrere de l'altar. En ambdues seus es va fer una convenient actualització, que en el cas de Barcelona, va implicar una reforma més profunda del tron (BELTRÁN DE HEREDIA 2020: 45-51).

Així, les catedres catalanes van situar-se a la mateixa ubicació topogràfica, és a dir, en el pla axial, darrere, enlairades i per sobre de l'altar major, tal com s'havia fet des d'antic, quan la catedral, com a símbol del poder perenne terrenal del bisbe, era el punt més alt des d'on vigilava el seu ramat, com un far, com predicava sant Agustí (REINERS 1909: 1). Malgrat tot, aquesta topografia va ser problemàtica i el fet que a la Ciutat Comtal i a Tarragona optessin per instal·lar sengles retaules entre l'altar major i la catedral, podria indicar que la funció d'aquesta va decaure de seguida per quedar completament anul·lada.

D'altra banda, cal considerar que quan el recinte coral es va desplaçar més enllà de l'altar major, la catedral va quedar en una posició massa allunyada, solucionant aquest inconvenient creant dos cors complementaris, com podria haver passat a la Seu de Mallorca. Aquí la catedral de marbre es va construir al fons de la capella reial, lluny del cor que s'havia disposat a la nau, circumstància que ha donat peu a proposar versemblantment que les referències al cadorat alt i cadorat baix de les fonts corresponguin a dos recintes i no a dues fileres de cadires: un ubicat al presbiteri amb la catedral i l'altre en la nau amb les cadires de fusta (LLOMPART 1995: 107). Aquesta distància física i la pèrdua de funcions de la catedral del presbiteri podria explicar, en part, la inclusió dins del cor d'una cadira d'honor destinada al bisbe, com ho exemplifica el tron de la catedral de Barcelona i també el de Girona.

Pel que fa als seients dels canonges i els beneficiats, cada vegada més nombrosos, davant de les contaminacions culturals i litúrgiques d'uns presbiteris certament ocupats,

¹⁸ Això no obstant, hi ha excepcions. El recent estudi de Donal Copper en què fa una revisió de la topografia coral en els ordes mendicants de l'Ombria proposa que el retro cor va tenir continuïtat més enllà del segle XIV (COPPER 2022: 81-150).

obligava que el recinte coral havia d'ampliar-se, o bé, moure'l de lloc vers a altres ubicacions.

En el cas de la catedral gironina, es fa difícil determinar on s'havia de destinar el cor dels canonges en la nova fàbrica, però per la insuficient superfície disponible de la capçalera, ocupada per la monumental doble escalinata lateral d'accés a la catedral episcopal, caldria pensar que el pla inicial degué contemplar la situació de destinar el cadorat coral al davant de l'altar major (figures 21 i 22). No va ser fins a una data més tardana quan les circumstàncies ho van permetre i que el capítol gironí va poder finalment traslladar el cor a les dues primeres tramades de la nau.

A la catedral de Barcelona aquesta circumstància fou similar, per bé que l'espai presbiteral estava condicionat per la presència de la cripta amb el sepulcre de santa Eulàlia (figura 23). A la consagració de 1339, el recinte coral devia estar en el presbiteri com ho justificaria la catedral. Amb tot, el cor va estar condicionat molt aviat per la instal·lació del retaule major¹⁹ i tan bon punt la fàbrica de l'obra ho va afavorir, el recinte coral va ser mogut a la nau principal (figura 24).

A la Seu de Mallorca, tot i la possible existència de dos recintes, el principal de la nau es va mantenir topogràficament invariable des dels inicis. Així estava a la mesquita, així la va heretar la fàbrica gòtica (figura 25).

En definitiva, els casos anteriors mostren com les ampliacions, adaptacions i moviments comencen a ser habituals, i que l'acte de conciliar les qüestions culturals i litúrgiques canviants eren agents transformadors de les topografies dels espais culturals i litúrgics cada vegada més saturats (CARRERO 2008: 159-178).

¹⁹ Exvot donat pel rei Pere el Cerimoniós, obra que estava enllestida el 1377 (FÀBREGA 1998: 231).

2.3.3 L'aparició dels primers elements i mobles de fusta. La misericòrdia

En una fase molt primerenca els textos ja atesten l'ús dels primers seients de fusta, en forma de banc o escambell que complementava la *subsellia*. Aquests mobles auxiliars i movibles es disposaven tant a dins del recinte coral com a fora, tal com reflecteix el plànol de Sant Gall, de volts de l'any 825 (figura 26).

Sens dubte, des d'un inici els benedictins van tenir un paper fonamental i hegemònic fins a la fi del segle XII (LAPIERRE 1982: 14; REINERS 1909: 1-18) com a vector de difusió de les pràctiques i de la implementació generalitzada a través de les regulacions respecte a l'ús dels seients, que van estimular la creació dels mobles i elements auxiliars. Així, els capítols IX i XX de la seva regla, encara vigent, es va disposar i concretar els moments d'estar dret o assegut:

“Capítol IX. Quants salms s’han de dir a la nit:

5. Acabats els salms i un cop dit el verset, que l'abat doni la benedicció, i, asseient-se tots als escons, els germans llegiran per torn tres lliçons al volum de damunt el faristol, entre les quals es cantaran tres responsoris.

6. Dos responsoris es diran sense el glòria, i després del de la tercera lliçó el qui canta dirà el glòria,

7. i, així que el cantor comenci a dir-lo, que a l'instant tots s'aixequin dels seus seients en honor i reverència de la santa Trinitat.

Capítol XI. Com s’han de celebrar les vigílies els diumenges:

1. El diumenge, que es llevin més d'hora per a les vigílies.
2. En aquestes vigílies s'ha d'observar la mateixa norma, o sigui que, cantats com més amunt hem disposat sis salms i el verset, i estant tots asseguts convenientment i per ordre als seients, que es llegeixin al volum, com hem dit més amunt, quatre lliçons amb els seus responsoris,

3. Però que només al quart el cantor digui el glòria; i, quan el comença, que a l'instant s'aixequin tots amb reverència.
4. Després d'aquestes lliçons, seguiran per ordre sis salms més amb antífoes, com els anteriors, i el verset.
5. Després, es tornaran a llegir quatre lliçons més amb els seus responsoris, de la manera que hem dit.
6. Després d'això, es diran tres càntics del volum dels Profetes, els que estableixi l'abat, que s'han de salmejar amb al-leluia.
7. Un cop dit el verset i donada la benedicció per l'abat, es llegiran quatre lliçons més, del Nou Testament, de la manera que hem dit.
8. I després del quart responsori que l'abat comenci l'himne Te Deum laudamus.
9. Acabat l'himne, que l'abat llegeixi una lliçó del volum dels Evangelis, mentre tots estan a peu dret amb respecte i temor.
10. Un cop llegida, que tots responguin «Amén», i que tot seguit l'abat entoni l'himne Te decet laus, i, després de donar la benedicció, començaran les laudes.
11. Aquest ordenament de les vigílies del diumenge, s'ha de mantenir en tot temps, tant a l'estiu com a l'hivern.”

(Regla per als monjos. Text en català pels monjos de Montserrat. JUST 2016: 43-44)

S'ha de considerar també que en les comunitats més humils els bancs del presbiteri no eren de pedra, i podien ser substituïts per models de fusta o escambells més econòmics. Malauradament, no n'ha quedat cap exemple material, per la fungibilitat i vulnerabilitat del material, però també per ser un element efímer i polivalent que es podia moure o retirar a conveniència i adaptar així l'espai a la capacitat necessària del cor.

Les fonts han deixat testimoni de la seva existència, referint-se a aquests bancs com *scamna*, *humillima sedilia*, i com no, *subsellia* (REINERS 1909: 11). A més, l'aparició del moble de fusta degué estar motivat per un altre factor: el fred. L'abat Suger va ser prou eloqüent en el capítol XXXIV a *De Administratione* en quant aquesta preocupació:

“També vam transformar en l’estat que té actualment i per compassió pels seus patiments el cor dels germans, objecte de queixa de part dels que assistien amb regularitat al servei eclesiàstic, incòmode pel fred del marbre i del coure; l’augment de la comunitat va fer que, amb ajuda de Déu, l’ampliéssim.” (PANOFSKY 2004: 89).²⁰

En efecte, la fusta, un material molt més agradable i càlid al tacte, va anar desplaçant la pedra, imposant-se de manera definitiva en el moment en què era evident que el suport ligni era més versàtil, prou resistent i permetia aplicar millores tècniques que amb la pedra eren impensables, com la incorporació del seient basculant, un tret que acabarà sent característic del cadirat coral. D’aquesta manera, l’usuari podia estar assegut i estar dret sense haver de forçar una postura incòmoda, repençant el pes del cos en el mur. En un estadi posterior, la incorporació d’un permòdol en la part inferior del seient, a través de la misericòrdia, alleugeria les llargues estones en què s’havia d’estar dempeus. L’antecedent del permòdol s’ha volgut veure en el *baculi*. Reiners el descriu com un element auxiliar, probablement en forma de T, que complia exactament la mateixa funció que la misericòrdia: facilitar un descans discret als membres més febles en moments de necessitat (REINERS 1909: 7-10). Amb tot, la referència més primerenca escrita coneguda on apareix el mot misericòrdia és en la reformadora *Constitutiones Hirsaugienses*, una compilació escrita per Guillem d’Hirsau el 1077. En el capítol XXIX “Com s’ha de comportar un germà durant els psalms que es reciten després de les oracions” s’especifica quan s’ha de fer servir aquest element que forma part del seient:

“Quandocunque quis super sedilium misericordias habuerit, se sustentat ibi, sicut est ad *Gloria Patri*, tunc alii absque sustentaculo stant inclinati. Quando autem cuncti debent esse inclinantes longiori mora, sicut est ad preces et suffragia, isti, ut praedictum est, sedent super scamna, item inclinantes in anteriora: quando

²⁰ Traducció al català pròpia.

illi super formas, isti qui stant ante formas, super scabella ante se posita jacent. Quotquot autem de his, qui priores sunt ad lineam positam ascendunt, et super formas transversas contra altare procidunt, caeteri qui adhuc supersunt super ejusdem lineae sedilia procumbunt.”²¹(HERGOTT 1726: 405)

Sens dubte, a conseqüència de l'aparició de la propietat basculant, el seient reivindicava la seva individualització. El banc comença a dividir-se físicament. Aquesta qüestió afavorirà l'aparició d'elements identificadors i físics que ordenaven la jerarquia i organització de la comunitat, com la incorporació de seients presidencials o d'honor. D'aquesta manera, l'abat tenia seient al costat de l'epístola, al *chorus abbatis* o *latus praepositien*, que es contraposava al costat de l'evangeli, anomenat *chorus prioris* o *latus de cani* (REINERS 1909: 17).

²¹ Aquesta text inclou un nota de peu per a la paraula misericòrdia definida per l'autor que va fer la transcripció del document medieval, Marquart Hergott. Posteriorment, Jacques Paul Migne, compilador de l'enciclopèdica *Patrologia latina* va igualment incorporar dita definició en el seu volum corresponent: “Misericordiae, sellulae erectis formarum subselliis appositae, quibus stantibus senibus vel infirmis pro misericordia insider conceditur, dum alii stant.” Si bé és cert que la descripció en el text de Guillem d'Hirsau és prou manifesta per la significació del terme, alguns autors han reproduït l'incís de la *Patrologia* assumint que correspon també a Guillem d'Hirsau, quan en realitat és una nota moderna afegida en el segle XVIII (KRAUS 1986: 13; LÓPEZ-RÍOS 1991: 27).

2.3.4 Els primers cadirats de pedra. La sedília

La individualització del seient s'intuïa en algunes *subsellia* alt medievals, sobretot les que decoraven el seu respall amb les plaques de marbre, segons s'ha comentat amb l'exemple de l'església dels Sants Sergi i Bacus del Caire. Així mateix, també es podia aconseguir la segmentació del banc amb coixins i taulons de fusta que es posaven damunt, elements que a més aportaven confortabilitat. Això no obstant, és en l'època del romànic que aquesta divisió del banc pren un altra dimensió. L'articulació comença a sofisticar-se al ritme de les renovacions arquitectòniques, mitjançant la construcció d'edicles i fornícules al perímetre de l'absis, generalment en nombre senar i que generaven seients cobricelats.

Un dels casos més primerencs es pot veure encara al presbiteri de la catedral d'Espira (1030-1061). Amb set fornícules, els seient es distribuïen dins les petites absidioles de forma còncava, separats per columnes que suporten arcs de mig punt (figura 27).

Set són també el nombre de fornícules que presenta la col·legiata agustiniana de Sant Vicenç de Cardona (1029-1040) i quinze la també església agustiniana de Santa Sofia de Pàdua (1070-1106) (figura 28). La capçalera de Santa Maria Magdalena de Zamora, enllestida a la primera meitat del segle XIII, també té aquesta versió desenvolupada del banc arquitectònic al retro altar, amb nombre parell de sis fornícules distribuïdes en grups de dos (figura 29) (Rodríguez 2002: 485-492). Observant aquesta articulació tan plàstica del mur amb un nombre limitat i reduït de setials, és indubtable que aquests seients estaven reservats als oficients i als càrrecs superiors de la comunitat, i, per tant, queda palès que aquesta articulació muraria limitava el nombre de setials, encara molt més que la *subsellia*. Aquí devia entrar en escena el moble de fusta que, en forma de banc i col·locat a prop, complementava els setials de pedra i permetia acollir així a tota la congregació.

La configuració de seients murals va tenir continuïtat en època gòtica, i no només circumscrits a la capçalera. L'exemplifiquen els grups conservats en una sèrie de capelles

castrals de Bohèmia bastides en la segona meitat del segle XIII. Van ser creats sota el domini de la dinastia Premíslida i aquesta solució de seients integrats en l'arquitectura en forma de fornícula o edicle va tenir un gran desenvolupament en la regió i en territoris d'influència. La incorporació de suports mitjançant columnetes amb capitells que suporten arcs ogivals trilobulats és una de les novetats i característica d'aquest model. Solen ocupar l'espai de la capçalera i per les dimensions reduïdes de les capelles els seients s'estenen pels murs de la nau, com a la capella de sant Venceslau del castell de Zvikov (figura 30) (KUTHAN 1975: 95-103). En aquest cas, els seients es distribueixen per tot el perímetre del temple en un nombre de total de vint-i-dos setials. A l'església de Sant Esteve de Kouřim, prop de Praga, un edifici també bastit la segona meitat del segle XIII, els setials ja no estan col·locats a la capçalera. Aquí han sofert un desplaçament fins a situar-los a l'espai rectangular del presbiteri, a cada costat del mur, creant així dues fileres de vuit fornícules per cada banda amb els seus respectius seients (SEIBT 1969: 11-18). El cadirat de Kouřim, per forma i funcions, és un veritable cadirat coral medieval equivalent al moble de fusta en el seu model de cadira prismàtica de costat rectilini, però en la seva versió de pedra.

A Hongria també hi ha conjunts preservats que testimonien una perdurabilitat en el temps d'aquest tipus de seient de pedra, tot i que constitueixen un grup cronològicament posterior al de Bohèmia, datant-se a partir de la primera meitat del segle XIV. Els més representatius són el de Sant Miquel de Sopron i el de l'església de Maties, al castell de Buda (figura 32) (DERCSÉNYI 2003: 48-133).

Aquest fenomen no va ser específic del centre d'Europa i és possible trobar més exemples al llarg de la geografia europea, fins i tot representats en obres artístiques. En el relleu del registre inferior del timpà dedicat a la Mare de Déu de la façana occidental (1210-1220) de Notre Dame de París, els profetes i patriarques estan asseguts en un cadirat prismàtic similar als anteriorment descrits (figura 31).

A més, aquesta tipologia de cadira de caràcter arquitectònic, que entronca amb l'articulació decorativista del parament mural del moment, donava peu a la creació de seients en qualsevol espai del temple. D'aquesta manera es poden trobar a l'exterior, formant part de l'articulació dels accessos principals. A la porta gòtica de la Sacra de San

Michele, al Piemont, hi ha sis seients a banda i banda de l'entrada, configurat de la mateixa manera que els cors petris (figura 33) (PREARO 2002: 87).

Amb més freqüència aquest model de seient petri amb edicle arquitectònic va ser usat per a configurar la sedília,²² prova de la versatilitat i familiaritat d'aquest model. Es tracta d'un banc o seient, conegut igualment com a banc de l'oficiant. Com el seu nom indica és un moble al servei de la litúrgia. Per norma estava col·locat en el mur sud del presbiteri al costat d'una piscina, i per tant a prop de la mesa d'altar (figura 34) (CAMERON 2015: 28-38). Constructivament, era un moble que podia estar tant exempt com incorporat dins del mur, però sempre es tracta de setials tripartits perquè estaven reservats al celebrant, al diaca i el sotsdiaca durant el Glòria i el Credo (REINERS 1909: 6). En ser un moble que només era utilitzat en aquests moments concrets de la litúrgia, no li calia el seient basculant.

La seva presència a Anglaterra era habitual i nombrosos els exemples. També va estar present en tot el continent. A Catalunya la sedília tampoc va ser estranya. El mestre Aleu Lupian cobrava el 1465 52 florins per l'execució de "les cadires de l'altar major (prevere, diaca i sotsdiaca)" de la catedral de Tarragona (CAPDEVILA 1935: 33). La dita obra no es conserva, però molt a prop, a l'església del monestir de Santes Creus, encara es preserva un magnífic i inèdit exemple localitzat en el presbiteri,²³ constituint un exponent

²² James-Alexander Cameron és autor del primer monogràfic dedicat a aquest moble (CAMERON 2015).

²³ Es podria invocar també el banc de Sant Climent de Taüll com a sedília. Es una obra sense paral·lels i la seva morfologia actual ha estat qüestionada per Celina Llaràs (LLARÀS 1998: 107-126), que proposa que podria ser el resultat d'una intervenció més moderna, construïda això sí, amb peces medievals. En qualsevol cas, aquest banc, amb altres fragments de taulons decorats i executats amb les mateixes tècniques similars entre elles, provinents de Durro i els recentment descoberts a Sant Vicenç de Capdella (ALEGRÍA 2015), indiquen una activitat de fusteria al voltant de la producció de mobles en aquelles valls pirinenques. Val a dir que, tot i que no estan directament relacionats amb aquests conjunts catalans, per les solucions decoratives i tècniques s'ha d'esmentar, el faristol central del conjunt coral de la catedral de Susa. Es tracta d'un petit moble de forma rectangular, construït en el mateix moment que la resta del cadirat, situat al presbiteri, suposadament provinent de la veïna església de Santa Maria Maggiore. Té la particularitat de presentar una factura popular i arcaica. Es repeteix la composició simètrica i ordenada dels elements i també l'ús de recursos decoratius que estan presents en el grup català, com és el motiu de clau de pany, arcuacions

excepcional per aquest tipus de moble a Catalunya d'època medieval. Es tracta d'un setial tripartit situat canònicament al mur de l'Epístola de la capçalera i presenta una articulació arquitectònica molt entroncada amb exemples anglesos i també amb els setials de pedra que s'han citat abans.²⁴

El moble es degué incorporar a partir de finals del segle XIII si s'ha de fer cas de la decoració gòtica de formes vegetals i caparrons, vinculada a part de l'escultura de la façana occidental de la catedral de Tarragona (figures 36 i 37). El setial està excavat al mur gruixut septentrional i frontalment es compartimenta per fines pilastres que arriben fins al paviment, generant tres arcuacions ogivals trilobulades que són les que remarquen els espais individualitzats per a les cadires (figura 38). En la part posterior es repeteix l'articulació constructiva de la part davantera mitjançant dorsals individualitzats rematats amb arcs ogivals amb traceries cegues.

D'aquest moble, a banda del disseny i la morfologia, cal destacar la combinació de l'ús de la pedra per resoldre el conjunt de l'arquitectura (o superestructura) amb el treball de fusteria per construir les tres cadires. Dissortadament, les actuals són fruit d'una reforma d'època moderna (figura 39). Amb tot, encara hi ha un element que afegeix més notorietat a aquest moble i és el fet que els seients siguin abatibles, i com els de les cadires corals, presentin misericòrdies (figures 40 i 41). Per bé que siguin cadires modernes, la construcció i la solució abatible amb frontissa de fusta copiarien i evocarien el disseny dels primitius setials medievals, i, per tant, s'emparentarien amb el cadirat coral en la seva versió prismàtica de perfil rectilini.

Aquest ús selectiu i combinat de materials amb l'aparició de la fusta per construir les cadires és també freqüent en els recintes corals.

Vinculats amb els cadirats corals de pedra de Bohèmia i Hongria, a la regió alemanya de Saxònia es preserven magnífics exemples de cadirats corals configurats amb

d'arcs de mig punt o la flor de lis. Aquests recursos es combinen amb altres temes propis, com fulles de trèvol, motius geomètrics simples i gossos i conills a la carrera. Aquest moble piemontès, com el cadirat, està datat entre 1340 i 1360 (DAMIANO 2002: 31).

²⁴ Charles Tracy ja havia suggerit la possibilitat que els models de seients arquitectònics tingueren una influència en la configuració de les sedílies, i de retruc, en els cadirats corals (TRACY 1987: 1-8).

pedra i fusta similars a la sedília de Santes Creus. Un bon exemple és el moble de la catedral de la Meissen, que devia estar enllestit per volts de 1270. El conjunt de cadires està fet de fusta mentre que la superestructura és de pedra i està treballada en forma d'arcuacions ogivals sustentades en columnes que individualitzen cada setial, i que es coronen amb dossers de planta poligonal, similars als que solen cobricelar les estàtues de les portalades. D'època contemporània a Meissen, és la singular catedral de Naumburg, que compta amb dos absis poligonals enfrontats als extrems del cos de la nau, on es col·loquen sengles recintes corals. Mentre que en el cor oriental es va disposar el cadirat coral de fusta (figura 41), en el cor occidental, tancat per un rerecor monumental, es va resoldre amb el model de pedra i fusta (figura 42). En aquest cas, l'articulació vertical de la superestructura mural encara és més ambiciosa per la incorporació d'un segon nivell d'arcuacions que configura una galeria superior en la qual s'inclouen parelles d'escultures dels donants.

2.3.5 Forma i organització del cor i del cadirat

Per llur ubicació en el cor i funció al servei de l'Ofici Diví i de les celebracions solemnes, l'accés i l'ús del moble estava restringit a la comunitat i a les visites ocasionals dels dignataris. La distribució dels setials ordenava i organitzava la jerarquia de la congregació.

Durant la baixa edat mitjana el recinte coral era un espai físicament separat i segregat, i com a àmbit privatiu, es regulava amb normatives pròpies (FITÉ 2003: 116), inclús amb codis de vestimenta que variaven segons el calendari.²⁵ Es dotava de tots els elements necessaris per a poder desenvolupar i seguir el cant i la litúrgia i que, juntament amb el cadirat, li són inherents: l'orgue, les trones, l'armari pels llibres de cor, el faristol major, els faristols menors, les brandoneres, o objectes més prosaics com l'escopidor o els brasers, etc., components que indiquen que el cor era un espai amb molta entitat i autonomia preparat i habilitat amb tot allò per facilitar les llargues hores canòniques (ROONTHIVA 2022b: 75).

Tot i estar clos, els tancaments havien de permetre que des de l'interior els assistents poguessin adreçar la seva vista, cants i pregàries envers l'altar major. En el sentit contrari, els murs resguardaven de la major part de les mirades exteriors i que en el millor dels casos, només permetien als curiosos albirar la superestructura del cadirat coral.

Si el cor estava situat fora o s'ampliava fora del presbiteri, els laterals es tancaven amb un envà o mur, tant de fusta com d'obra, i a la part posterior, també dit rerecor, es separava amb un mur amb el seu corresponent accés al recinte (figures 43 i 44). En aquest punt hi havia una façana exterior que actuava com a veritable pantalla. La seva articulació arribava a assolir un gran desenvolupament arquitectònic amb la inclusió de capelles, on

²⁵ Jaime Villanueva descriu així els usos i costums del cor de la catedral de Barcelona: "El hábito coral de que hoy usan los canónigos en el verano es como el de la catedral de Valencia, con levísima diferencia. En el invierno usan capa de talar morada sobre las colas y roquete [...]. Los beneficiados graduados de doctor ó bachiller llevan todo el año las colas recogidas sobre el brazo." (VILLANUEVA 1851a: 139-140).

es disposava una estructura en altura que servia com a plataforma amb funció comunicativa, i que a França s'anomena *jubé*, a Anglaterra, *rood screen* o *choir screen*, *Lettner* a Alemanya (JUNG 2013; CARRERO 2019: 103-108), i a Catalunya, *legender* (figures 45 i 46) (CARBONELL 2000: 117-147).²⁶

L'ordenació del mobiliari coral s'arranjava seguint la disposició del cadiat, que, instal·lat i arramblat en el perímetre formant una U, permetia deixar un espai central a discreció que servia per a col·locar el faristol major, bancs i altres mobles auxiliar, però també on es desenvolupava el teatre litúrgic i les arquitectures efímeres (CORTÉS 2021: 309-310). L'orgue, per tant, instrument associat al cant coral, havia de mantenir una relació pròxima i privilegiada amb el cor.

El cadiat coral es presentava amb una, dues, i en cas extraordinari, tres fileres.²⁷ L'aparició d'una única renglera sol estar associada a comunitats mendicants i de beneficiats, per bé que si la comunitat era nombrosa, calia disposar d'una filera addicional, creant així altures diferenciades, anomenades cadiat alt o sobirà i cadiat baix o jussà. Aquest últim estava destinat als preveres beneficiats i se situava al mateix nivell del paviment del cor. Per contra, el cadiat alt era reservat als eclesiàstics de més rang i alts dignataris, i com a tal, es trobava enlairat mitjançant una tarima de fusta, permetent així una bona visibilitat de l'altar major, i s'hi accedia pels corresponents passos esglaonats habilitats.

Cal dir que les fonts primàries són problemàtiques en aquest punt a causa de l'ús de la paraula cor per referir-se tant a l'espai del recinte coral com al conjunt de cadires i la seva distribució en fileres. Si bé la reiterada distinció entre un grup de cadires i un altre és constant, la seva interpretació en determinats edificis entra en terreny especulatiu i cal fer les propostes amb la corresponent prudència.

En efecte, com ja s'ha dit, hi ha casos on no és possible determinar si la referència documental entre cor major i cor menor o cor alt i cor baix és de tipus topogràfica deguda

²⁶ L'únic preservat a Catalunya és el de la catedral de Barcelona. Se sap que també era present en altres temples catalans, com en la Seu de Manresa (SARRET 1924: 93).

²⁷ El cor de la basílica del Pilar de Saragossa presenta aquest particular nombre de fileres.

a la dualitat de dos recintes corals ben definits que coexisteixen en un mateix temps, si defineix un sol cor que compren presbiteri i part del cos de l'església, o si simplement és relativa a l'organització de les cadires en fileres dins d'un mateix recinte coral.

Aquesta distinció jeràrquica, en la que la filera alta quedava emfatitzada per la diferència d'alçada respecte a la renglera inferior, també quedava marcada per la manera de configurar, distribuir i destinar els seients, ja que només la filera superior presentava superestructura, és a dir, el dorsal i el dossier,²⁸ i és la que a més, acull les cadires diferenciades, presidencials o d'honor. En la catedral de Girona al grup de cadires reservat al màxim dignatari i els càrrecs més importants de la comunitat es denominava cor del bisbe. Es contraposava al cor del xantre o del cabiscol, que és on tenia lloc el mestre cantor (BATLLE 1947: 48-54).

Respecte al seient d'honor, a Catalunya des de la primera meitat del segle XIV, la seva diferenciació estructural i formal respecte a la resta de conjunts era norma. A Girona, i posteriorment també a Barcelona, se situaven en un lloc visualment preferent, donant inici a la filera alta del costat de l'Epístola, i destacant-se en volum i riquesa decorativa de la resta de cadires. En el recinte coral de la Ciutat Comtal, la cadira del bisbe és de configuració arquitectònica i la seva agulla central assoleix més de deu metres d'alçada respecte el nivell de paviment, disputant el protagonisme amb la trona que es troba just al davant, en la banda de l'Evangeli. En un context diferent, al monestir de Sant Robert de la Chaise-Dieu, el cadirat coral promogut pel papa Clement VI (1342-1352), compost per cent quaranta-quatre setials, incorpora un setial d'honor reservat a l'abat en el sector del rerecor, al costat de la porta d'accés (figures 47 i 48). Es distingia de la resta de cadires per presentar dues potències altes ricament tallades amb imatges i traceries calades, mutilades en part pels hugonots el 1562 (LANDREAU 2008: 11-15). Per contra, la situació a Castella era diferent. Sembla ser que el seient d'honor podia no tenir un tractament diferenciatiu, i és a partir de la reforma tridentina quan comencen a aparèixer els primers mobles amb voluntat de destacar de la resta, tal com va passar a la catedral de Santiago

²⁸ Existeixen recintes corals amb murs baixos, cosa que provoca que les cadires no incloguin la superestructura. El cas del cadirat dit dels germans del monestir de Pedralbes n'és un exemple.

de Compostel·la o Cuenca (TEJEIRA 2015: 13-16), seients monumentals col·locats axialment en la filera superior del rerecor, lloc on posteriorment on va acabar la cadira del bisbe de la seu de Girona.

En els conjunts monàstics la distinció jeràrquica també es marcava topogràficament entre una filera i l'altra. En un monestir l'abat s'asseia en la banda septentrional, mentre que en la banda contrària, tenia el seu lloc el prior (BOND 1910: 13).²⁹

En qualsevol cas, entre fileres sempre es mantenia una certa distància per permetre el moviment, però només la justa perquè els usuaris poguessin fer servir els faristols correguts o mòbils del davant i que estaven instal·lats en la part posterior de la renglera del cadirat jussà. El revers de la filera inferior també s'aprofitava per incloure armariets o petits prestatges perquè cada usuari pogués disposar d'un espai per guardar els objectes propis (figura 49). El faristol individual també solia estar present en el cadirat baix, davant d'una filera composta de bancs, configurant així un tercer nivell de seient. Això no obstant, el faristol major del bell mig del cor era el que s'utilitzava pels grans i pesats cantorals, i en alguns casos, podia tenir també funcions com a moble armari on es guardaven aquests voluminosos llibres (figura 50).

²⁹ Al monestir benedictí de Sant Cugat del Vallès, aquest ordre estava invertit. El prior de Sant Llorenç del Munt, establiment sotmès al santcugatenc des de 1098, tenia el seu lloc dins del cor, amb una cadira situada al rerecor a la dreta de la de l'abat. Ambdós setials flanquejaven l'entrada al recinte coral (BARRAQUER 1906a: 111).

3. SEGONA PART: ANATOMIA DE LA CADIRA CORAL

El cadirat coral és un moble de fusta de gran format, compost per una seqüència aconseguida per la repetició d'una unitat, la cadira, disposada en filera i que en un nombre variant, articula una superestructura vertical. Inherent al moble, s'anomena infraestructura a tota l'arquitectura necessària per ancorar-lo i estabilitzar-lo, i que, per norma, no és visible ni fàcilment accessible.

Per tant, la quantitat de fusta que era menester per la construcció d'un cadirat coral era tan important que en alguns casos va caldre anar-la a cercar-la ben lluny per l'escassetat local i no era estrany que, per dificultats econòmiques, el projecte acabés dilatant-se en el temps. Es pot considerar, doncs, que endegar un projecte de construcció d'un cadirat coral era una de les empreses de més volada per les que havia de passar una comunitat.

Els primers conjunts de fusta eren dissenyats i construïts per fusters, responsables tant de l'estructura com de la part ornamental.³⁰ També eren els encarregats d'instal·lar-los i, posteriorment, fer els oportuns treballs de reparació quan així era requerit. És habitual les notícies que recullen testimonis de que en un mateix temple s'hi havien succeït diferents mobles, és a dir, encàrrecs de conjunts nous que substitueixen o que havien de conviure o complementar en nombre els vells existents. Progressivament, i gràcies a la introducció de nous elements i millores en el moble, com l'aparició de la misericòrdia, el reposamà, el dossier o la potència, els promotors i imaginaires van descobrir que disposaven de superfícies ideals per poder mostrar, els primers el seu prestigi, i els segons, les seves capacitats creatives. El cadirat coral, com a suport plàstic, competia i sobresortia de la resta de mobiliari de l'església. D'aquesta manera, els escultors van començar a col·laborar estretament i activament amb els fusters, encarregant-se de la talla, fent-se, fins i tot, responsables del projecte (TERÉS 1987a: 22-30; SASTRE 1994: 13-20) i coordinant el seu treball amb els altres actors que hi participaven activament: ferrers, manobres, torners, pintors, picapedrers, traginers, etc.

³⁰ "Whitout the carpenter, no medieval building could have been erected" (TRACY 1987: XIX).

3.1 Tecnologia i materials

3.1.1 La fusta

La fusta és d'antuvi el material més important per la construcció humana i ha estat decisiva pel desenvolupament de la civilització (ZANINI 2021: 13). El procés d'obtenció d'aquesta matèria primera durant l'edat mitjana va ser una de les activitats comercials més rellevants, no debades, era un recurs primordial i bàsic per bastir defenses però també per construir cases, carros o vaixells, així com per a fer els mobles, els estris i les eines quotidianes.

El projecte d'un cadirat coral requeria d'una quantitat de fusta considerable atès que no només era necessària per fabricar els setials, sinó que també calia per a construir la infraestructura i tota la logística necessària, com bastides o argues.³¹

Per a tal fi s'anava a cercar en boscos propers, però si calia s'anava a comprar a mercats llunyans, tal com va passar en els casos del mobles corals de la catedral de Barcelona i anys abans amb el projecte de la Seu de Mallorca.

Atesa la variabilitat geogràfica i climatològica europea, l'ús de determinades espècies era pròpia i comuna de cada regió. En estudiar les obres d'un mestre o la producció d'un taller que ha treballat en un determinat territori, s'arriba a la conclusió que el tipus de fusta que han emprat es limita a uns quants per motius pràctics malgrat que n'hi hagués disponibilitat d'altres fustes més bones. En efecte, la tria de la fusta o fustes estava condicionada a l'acabat final que el menestral volia assolir, tant pels detalls escultòrics de la talla, com per la qualitat que la mateixa fusta podia proporcionar amb la seva textura, veta i color. D'aquesta manera, la fusta que es feia servir havia de reunir uns requisits condicionants, que ja començaven amb la tria del bosc d'extracció i del moment de fer la tala.

³¹ Pel projecte coral de l'església barcelonina de Santa Maria del Mar, començat el 1432, es va utilitzar, com a mínim, 9 tones de fusta, la majoria procedent del Montseny (CORTÉS-VALERO 2021: 291-334).

Així és, tot començava amb la tria de l'arbre, que havia de ser abatut en la seva edat òptima i que variava segons l'espècie. D'aquesta manera l'alba (*Populus alba*) es podia fer servir només quan arribava als 60 i 70 anys, mentre que el til·ler (*Tilia europea*) i la noguera (*Juglans regia*) havien de superar un mínim de 30 per fer-los servir (MACCHIONI 2013: 32-34).

La tala havia de ser feta en determinades condicions, i la principal era que havia de ser sota bona lluna descendent, és a dir en l'anomenada *fora saba*, i si les condicions meteorològiques ho permetien, havia de ser preferiblement en època hivernal. És durant aquest període que l'arbre estava en repòs vegetatiu i el seu contingut hídric era menor (ZANINI 2021: 45). Aquest factor era sabut i respectat. S'havia d'abatre en aquest moment perquè d'aquesta manera s'evitava problemes futurs en la fusta, com deformacions i esberles. A més, com la presència de saba era baixa a l'hivern, també es minimitzava també l'aparició de l'atac fúngic i també dels insectes xilòfags, dos agents actius i degradadors de la fusta.

L'altre procés, també complex, era el mateix transport dels troncs per a ser manufacturats a les serradores. Aquí el sistema fluvial tenia un paper important, ja que permetia moure grans quantitats de fusta mitjançant els rais. La millor època era sens dubte a la primavera, quan el gran cabal del riu facilitava una conducció més fàcil dels troncs.

"Fes que la fusta estigui ben seca" assenyala Cennino Cennini en el seu *Llibre de l'art* (CENNINI 2002: 153). Així és, quan el tronc es tallava en peces convenients, la fusta obtinguda havia de passar per un procés d'assecatge natural abans de ser usada, que podia durar un mínim de dos anys. De nou, la influència de la lluna condicionava també l'emmagatzematge de la fusta, i el millor moment per fer-ho era entre el quart creixent i el quart minvant, evitant així un assecatge massa lent, o ben al contrari, que aquest procés fos massa ràpid.

A Alemanya, la fusta dels primers mobles és predominantment de roure (*Quercus*), una fusta considerada de qualitat resistent però poc flexible, molt compacte, i per tant amb certa dificultat per a ser tallada. Ocasionalment, en les regions de l'oest també es feia servir noguera, una altra fusta noble i apreciada des d'antic. A partir del segle XIV els cadirats corals alemanys començaven a competir en decoració amb les trones i els altars,

i en les regions del sud i centre del país, es normalitzà l'ús de fustes més toves i fàcils de treballar en talla, com el til·ler, mentre que a les regions alpines s'utilitzava fusta de conífera. Aquestes espècies de fusta dúctils afavorien l'art dels imaginaires i un bon menestral no desaprovava l'ocasió per demostrar el seu virtuosisme amb la talla. Per tant, les qualitats i propietats de la fusta van fer del cadirat coral un suport creatiu únic que sobresortia i destacava per damunt d'altres mobles de l'església (SACHS 1964: 14).

Els fusters i imaginaires francesos tenien preferència per la noguera i el roure (LANDREAU 2008: 11), mentre que els flamencs, valons i holandesos triaven sempre que podien el segon, que arribava als seus ports provinents dels territoris de la Lliga hanseàtica (ROONTHIVA 2018: 71-74).

Itàlia presenta una producció que delata l'ús d'una varietat més ample d'espècies i que varia en funció de la regió. En general, l'alba³² i el til·ler³³ eren les dues fustes predominants per l'escultura i la pintura,³⁴ seguida de la noguera. Aquesta última va ser el suport preferit a Catalunya per fabricar el cadirat coral, probablement pel seu gruixut i duresa, malgrat que costava molt de serrar. A més, la noguera, per color i propietats, presentava qualitats que la feia ideal pel treball de marqueteria, una tècnica artística i decorativa predominant per damunt de la talla en els conjunts corals italians (MACCHIONI 2013: 39-40).

La noguera també era coneguda a Anglaterra, per bé que a partir del segle XV el seu ús va ser substituït pel roure. A partir del segle XIV, en aquest territori la fusta de pi i avet havia de ser importada des d'Escandinàvia, on són espècies dominants, i la seva fusta

³² És classificat com una fusta de ribera, fàcil de trobar i a l'abast. Presenta la característica de ser tova, lleugerament densa, per tant, la seva resistència als atacs fúngic i xilòfag és baixa. És també porosa i d'assecatge ràpid, cosa que ha permès que sigui una de les fustes més emprades com a suport artístic a Catalunya (ROONTHIVA 2018: 74).

³³ És una fusta classificada com a fusta tova, fàcil de treballar que permet acabats de bona qualitat, per tant, bona per la talla i el tornejat (FISCHESSER 2000: 174). Va ser una de les fustes triades en la fàbrica del cadirat coral de la catedral de Girona.

³⁴ Al respecte, Cennini explica en el capítol CXIII del seu receptari: "[...] el retaule ha d'estar fet amb una fusta que se'n diu pollancre de bona qualitat, o bé de til·ler o del salze" (CENNINI 2002: 152).

és la que servia per a fabricar estructures constructives, i fins i tot, per bastir mobiliari domèstic destinat a la importació (STANLEY 2001:4).

En l'àmbit artístic, en el del moble i en el de la construcció, a Catalunya s'havia fet servir, tradicionalment, a banda de la noguera, dues altres espècies principals: l'alba i el melis.³⁵ D'altra banda, la família de fustes dels *Quercus*, com l'alzina o els roures europeus (roure pènel, roure martinenc...), van ser un tipus que van començar a explotar-se durant la baixa edat mitjana als boscos del Montseny,³⁶ i a la ciutat de Barcelona, que era el principal centre de consum d'aquesta fusta, i les seves drassanes demandaven constantment una gran quantitat de fusta pel sector naval (PUJOL 2022: 151).

A Mallorca, la fusta emprada també estava condicionada per la seva climatologia i insularitat, i la de més qualitat, que era la de noguera, resultava insuficient si el projecte tenia certa volada. D'aquesta manera, per l'obra del cadirat coral de la Seu es va haver d'importar de Nàpols. La documentació illenca és també testimoni de compres recurrents de fusta no nativa a l'illa, com la de roure i la de melis. La fusta local més abundant era el pi blanc (*Pinus halepensis*), malgrat és una fusta tova amb un ús més limitat per les seves pobres qualitats. Per la seva part, el pollancre (*Populus nigra*) i l'ullastre (*Olea europea* L. var. *sylvestris*) també eren espècies d'interès per a la construcció. Per a fer mobles també s'usava la fusta de morera (*Morus nigra*), força resistent als xilòfags i de bona duresa (BALLESTER 2020: 324-331).

³⁵ Pertany al grup de les coníferes. Emprada des del segle X, a Catalunya era una fusta que s'obtenia dels Ports de Tortosa des de la baixa edat mitjana, des d'on es distribuïa a la Corona d'Aragó (VIDAL 2015: 28-30). Aquesta fusta és resinosa, i per tant, molt apreciada per ser resistent a plagues. Tova i lleugera, presenta un aroma característic que li ve de la reïna (ROONTHIVA 2018: 69-70).

³⁶ Actualment, al massís hi creix de manera natural dos tipus de roure, el martinenc (*Quercus pubescens*) i el roure de fulla gran (*Quercus petraea*), el qual era molt apreciat en l'edat mitjana com a suport per a retaules i talles. De fet, és una de les fustes que Macià Bonafè compra per la fàbrica de les cadires corals de la catedral de Barcelona (TERÉS 1986: 65-85). L'altra espècie de roure és l'anomenat pènel (*Quercus robur*). Es tracta d'un arbre que necessita humitat i sòls profunds, condicions que el fa abundar en l'Europa de clima continental i també a Anglaterra, on s'anomena *English oak* (Stanley 2001: 4). Per ser una fusta dura, densa, altament resistent i difícil de treballar, el feia ideal per a la construcció arquitectònica i naval (ROONTHIVA 2018: 71-72). Cal dir que les fustes de les varietats de roures són anatòmicament difícils de distingir entre elles.

3.1.2 Eines, materials i la revolució tècnica del segle XIII

Gràcies a les valuoses representacions en la pintura i en l'escultura d'escenes de l'Antic Testament com el de la construcció de l'Arca de Noè,³⁷ com també de la iconografia de la Sagrada Família en la qual se sol representar a sant Josep com a fuster, és possible determinar que les eines de fusta actuals no han sofert un gran canvi respecte als que s'usaven durant la baixa edat mitjana, i què, a la vegada, la major part havien estat heretades de l'època romana, amb la diferència de que algunes eren de fusta i la part metàl·lica era de ferro i no pas de bronze (BURNETT 1953: 24). A aquestes populars iconografies de temàtica religiosa s'han de sumar les escenes totalment profanes i anecdòtiques de fusters i escultors en processos de treball que apareixen representats en els mateixos cadirats corals. Un dels més rellevants és el relleu d'una potència del costat de l'Epístola del cadirat coral de Cuiseaux del segle XVI, en què s'hi va incloure, quasi com autoretrat, un imaginaire treballant en un banc de treball del seu taller. Aquí, amb la seva mà esquerra colpeja amb una maça de fuster un enformador, donant forma a una peça. Al fons apareixen penjades quatre gúbies per tallar amb diverses formes: una de mitja canya, dues planes i una per a rascar. Igualment interessant d'aquest relleu és que en el fons apareixen quatre costats de cadira coral desmuntats i en diversos estadis de construcció (figures 51 i 52).

Dissortadament, poques són les eines originals d'aquella època que s'hagin conservat (GOODMAN 1964: 56), símptoma que la seva perdurabilitat, com a eina de treball, era efímera perquè una part d'elles eren fetes de fusta i que, amb l'ús constant, s'acabaven per trencar o perdre. A més, en el context català i mallorquí, els textos fan referència explícitament al lloguer de les eines, amb la qual cosa cal pensar que quan l'obra s'acabava aquestes tornaven al propietari. Així no obstant, en la majoria dels casos és

³⁷ Sobre aquesta iconografia específica, vegeu el volum de Richard W. Unger, *The art of medieval Technology: images of Noah the shipbuilder*.

possible resseguir el seu ús gràcies a les marques característiques que s'observen en l'acabat de la superfície de la fusta treballada.

Les eines de fusteria podien ser compartides entre els diferents oficis que treballaven la fusta. Així el ribot, amb una gran varietat i que serveix per a obtenir superfícies planes o motllurades, el feia servir tant el fuster com el boter o el lutier (MILLE 2006: 23).

D'altra banda, el segle XIII va representar un gran període amb la introducció de millores tècniques en la fusteria. Sens dubte la gran revolució va ser l'invent de la serra hidràulica, enginy que aprofitava la força de l'aigua com a energia i feia talls de gran format i precisió. Els rius no només eren vies ràpides i eficaçes de transport per a la fusta, sinó que també permetien transformar-la i rentar-la, gràcies a un procés relativament ràpid i avantatjós, eliminant per dissolució les substàncies limfàtiques perjudicials per a la conservació de la fusta. Així, se sap que quan el mestre Pierre de Brigeria va comprar la fusta de roure l'agost de 1349 destinada al cadirat coral de la Chaise-Dieu, un dels requisits que no es va poder complir va ser la tradició de mantenir la fusta sota l'aigua almenys cinquanta anys abans de ser treballada amb la finalitat de fer-la més resistent (LANDREAU 2008: 11).

També el fet que es pogués tallar la fusta immediatament després de rentar-la al riu implicava afegir un altre gran avantatge, i era evitar potencials deformacions que podien comportar fissures i esquerdes si aquesta es trigava a tallar.

Les primeres notícies de l'ús de la serra hidràulica la proporciona el dibuix del picard Villard d'Honnecourt (1200-1250) en el full 22v del seu *Quadern*, en què l'enginy, de dos temps, aconsegueix l'avançament automàtic del tronc mitjançant una roda amb guies (figura 53). Es tracta d'una versió primerenca a la qual progressivament se li van incorporar millores (ZANINI 2021: 74). La seva aparició i difusió estava estretament vinculats a la febre constructora del moment, cosa que va fer que es difongués ràpidament. Un dels aspectes negatius d'aquest aparell és que el seu sistema de treball a escarada va accelerar la desforestació en algunes regions, motiu pel qual la serra hidràulica va haver de ser prohibida en alguns llocs, com així va passar a Colmars, a l'Alta Provença (GRACIANI 1998: 222).

Un altre enginy que va revolucionar el panorama tècnic del segle XIII va ser l'invent del torn de pedal i perxa flexible, sistema alternatiu a l'arc de violí, i que, a diferència d'aquest, permetia ser accionat amb el peu, alliberant així les mans del torner. El principi mecànic del torn és el d'usar el moviment rotatori per aconseguir una peça geomètrica fent-la girar mentre que, amb una eina de tall com una gúbia o un enformador, es va obtenint la forma desitjada. El resultat decoratiu és molt limitat per les característiques de la tècnica (PASCUAL 2008: 10). Malgrat tot, l'ús del torn es documenta des d'antic, i és una de les tècniques més usades en la fabricació i decoració de mobles. No servia qualsevol fusta per tornejat, atès que és una tècnica que requereix que la fusta sigui resistent i de gra fi. D'aquesta manera, el torner triava les més toves de la zona, com el bedoll, el castanyer o la noguera (RAMIRO 2004: https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2006/07/El_torneado.pdf). Els primers mobles, com els bancs o seients individuals estaven fets amb peces massisses tornejades com així representen els trons de les marededéus entronitzades d'època romànica. Aquests seients escultòrics s'emmirallaven en mobles domèstics i eclesiàstics, com el que exemplifica el banc de l'església abacial d'Alpirsbach, que presenta un treball de tornejat similar als dels trons marians (figura 54) (SACHS 1964: 9).

L'ús del torn va ser constant al segle XIII, i va ser vigent al llarg del segle XIV. En els cadirats corals de les primeres èpoques apareixen peces tornejades tant en les columnes del sector de la cadira com en els dorsals de les superestructures (figures 55 i 56). També es produeixen peces tornejades amb funció mecànica i estructural, com les tiges centrals per fer els faristols giratoris, que les fonts anomenen *roda d'estudi* (figura 57) (PASCUAL 2008: 12-13). A Catalunya el torner també va col·laborar en la producció d'un tipus de frontissa de fusta, característica del país, que permetia tenir seients basculants (figura 58).

En definitiva, durant el segle XIII, l'avenç tècnic en el món de la fusta va implicar una millora i diversificació de la tecnologia de les solucions i dels materials. D'aquesta manera també es perfeccionen els acoblaments i les fixacions amb clavilles de fusta i es comencen a fer servir coles o adhesius d'origen animal, com la cola de conill o la cola forta, obtingudes de la cocció del teixit conjuntiu dels animals i d'ossos, o la cola de caseïnat de

calç.³⁸ Aquestes es treballaven en líquid i per mantenir-les en aquest estat, calia tenir-les calentes, d'aquí que en els llibres de comptes de l'època aparegui habitualment el pagament de carbó associat a la preparació de la cola.

Igualment, durant el segle XIV s'introdueix l'art del xapat amb fustes nobles (PERAZA 2000: 41), tècnica que a partir del segle XV serà un distintiu dels cadirats corals italians, i en general, del seu moble i mobiliari, i que a Catalunya tindrà una introducció més tardana i poc significativa. De fet, el cadirat de Tarragona és l'únic exemplar conegut fins avui que incorpora tímidament aquest treball de marqueteria en el respatllet alt (figures 59 i 60).

Pel que fa a la forja, que és el treball que proporciona les grapes, les frontisses, les diverses varietats de claus, les tatxes per reforçar els acoblaments com altres elements destinats al cor, com les reixes, les brandoneres, les cadenes o els faristols. Per tant, les arts del foc eren recurrents, considerant que a més, van ser les que proporcionaven les eines de tall necessàries per treballar la fusta. A Catalunya, a partir del segle XIV les fargues es concentraven en àrees del Pirineu i Prepirineu on abundava el ferro mineral. D'aquesta manera es van establir al Ripollès o a la Garrotxa una potent indústria, on a més, feien servir l'energia hidràulica dels rius per a l'accionament de les manxes (AMENÓS 2004: 177).

³⁸ Segons Cennino Cennini: "Es tracta d'una cola que fan servir els mestres fusters; es prepara amb formatge [que és la part del caseïnat] posat en remull en aigua. Remena'l amb un pal, amb les dues mans i amb una mica de calç viva: aplica-la sobre les dues taules; ajunta-les i subjecta-les bé entre elles.". Aquesta cola també va ser descrita per Teòfil i era preferible a la cola forta per la seva millor resistència a la humitat (CENNINI 2002: 151-152).

3.1.3 Els acabats i protectors finals per a la fusta

Amb el terme d'acabat final es defineix al conjunt de procediments històrics de tractament de les superfícies que presenten la doble finalitat de protegir i millorar les propietats estètiques del moble (ORDÓÑEZ 2011: 99). És una de les qüestions que últimament han centrat més la preocupació dels conservadors-restauradors a l'hora d'afrontar un projecte d'intervenció en un conjunt coral i el que condiciona el procés de neteja o la retirada de capes no originals.

Els darrers estudis tècnics han començat a valorar el fet que l'aspecte actual dels mobles corals medievals no correspon al que devia tenir quan van ser acabats de fer. En efecte, tots o la major part dels cadirats corals han sofert restauracions posteriors que han afegit acabats a la moda del moment, sovint amb materials sintètics que res tenen a veure amb els tradicionals (figura 61). És el cas dels conjunts que estan envernissats al gust contemporani consistent en saturar amb vernissos brillants que donen superfícies com si s'hagués treballat falsament amb goma laca a monyeca.

És difícil valorar i quantificar els acabats primitius durant l'edat mitjana, atès que cal considerar que devien variar segons la tradició del lloc i dels materials disponibles. Pocs són els que els han conservat l'acabat primitiu, sobretot els que afecten el sector de la cadira. D'altra banda, el fet que els acabats originals s'hagin alterat amb el temps sota estrats moderns o contemporanis i que les fonts no siguin explícites al respecte provoca que aquest aspecte es dirimeixi a laboratori via l'anàlisi d'estrats obtinguts de l'extracció de mostres.

En el projecte d'estudi per la restauració del cadirat coral de la primera meitat del segle XVI de l'església de Santa Caterina d'Hoogstraten a Bèlgica, es van observar traces de policromia que són compatibles amb les tècniques i materials tradicionals (REMMEN 2023).

Efectivament, la policromia és un dels acabats més habituals per decorar, tant a les cadires com a les superestructures. La tècnica predominant fins al segle XIV és la de

trempe a l'ou i es treballava de la mateixa manera que el pintor ho feia quan havia d'executar la policromia d'una escultura, d'una taula o un enteixinat, és a dir, aplicava primer capes de cola i capa de preparació que podia ser de carbonat o sulfat càlcic com a base. També es podia fer servir la tècnica de la dauradura amb pa d'or fi i la colradura amb pa de fulles metàl·liques de plata o d'estany, que després s'acolorien amb capes transparents per aconseguir el to desitjat (figura 62).

A banda de la policromia existeixen dos mètodes tradicionals diferents pel tractament protector i estètic de la superfície de la fusta. Per una banda el poliment, i per l'altra, l'envernissat.

El poliment consistia en fregar insistentment la fusta amb manyocs fets de fibra o teixits amb olis o cera. Dels primers, calia que fossin assecants i aquests principalment tenien origen vegetal, com el que s'obtenia de les nous o de la llinosa.³⁹ Aquests olis per la seves propietats i transparència es podien fer servir per protegir i també hidratar la superfície de la fusta. A més, pujava el to de la fusta, potenciant-li la veta i el gra. Això no obstant, calia aplicar-la de manera periòdica, puix l'oli amb el temps perd les seves propietats. No hi ha constància explícita d'aquesta pràctica en el cadirat coral, malgrat que és versemblant que així es fes considerant que les fonts esmenta el seu ús protector en altres tipologies de mobiliari, com en armaris o en llits.

En quan a la cera, es treballava barrejada amb trementina, donant un acabat setinat, i brunyit quan es fregava enèrgicament amb un drap. L'acabat brunyit també s'assolia per produir-se de manera natural pel fregament constant de l'ús del moble, resultant així superfícies brillants. A més, la cera permetia afegir colorants, cosa que era ideal car es tenia i es polia al mateix temps (ORDÓÑEZ 2011: 99).

L'envernissat era una altra operació que permetia protegir la fusta. La seva aplicació no requeria de tant esforç com el poliment, atès que l'aplicació era amb pinzell, paletina, esponja o fins i tot, directament amb la mà, i sovint només calia una passada. A l'edat mitjana només hi ha referències aïllades d'aquesta tècnica, i se sap gràcies a Teòfil

³⁹ Aquest oli a més, barrejat amb pigments, servia com a aglutinant. Aquesta tècnica pictòrica a l'oli era una alternativa al tremp. Per les seves qualitats i a partir del segle XV es generalitzarà (CENNINI 2002: 136-137).

que el vernís estava compost d'una base fosa de reïna, sandàraca o l'onerosa ambre mesclada amb oli de llinosa calenta (ORDÓÑEZ 2011: 101).

En el *Primer llibre de fàbrica o de sagristia* de 1327-1345 de la Seu de Mallorca apareix citada vàries vegades la paraula vernís vinculat a la policromia de la trona que havia executat el pintor Martí Mayol (SASTRE 1994: 37-39), però sense especificar la seva composició. De fet, aquest document és excepcional per la relació en llengua catalana de materials pictòrics, i, pel moment, l'únic text conegut on hi ha una referència explícita per l'acabat final d'un cadirat coral. Així, a mitjans d'octubre de 1339, a les acaballes dels treballs pel nou cadirat, es registra un pagament de greix de porc: "Item costaren LII lb de greix de porch a untar lo cor a rao de VIII d. la liura" (SASTRE 1994: 130).⁴⁰ Dissortadament, no se sap si les mostres extretes per l'anàlisi i la identificació d'estratigrafies durant la restauració de 2012 i 2013, es va detectar traces d'aquest producte corresponent a alguns dels setials d'aquella campanya constructiva, per bé que en el moment de començar els treballs de restauració, part del conjunt coral presentava un vernís de poliuretà (COLL-TERRASA 2015: 199-214).

⁴⁰ Segons Josep Lluís Pol i Daniel Ruiz (POL-RUIZ: https://xeix.org/IMG/pdf_Les_mesures_a_la_bibliografia.pdf), la mesura de pes a Mallorca era una unitat dividida en dotze unces que equival a 400 grams. Per tant, el valor total de greix de porc de 52 lliures tindria una equivalència actual de 20,8 kg.

3.2 Anatomia

El setial o cadira és l'element vertebrador del moble. Cadascuna està formada per dos tancament laterals, els costats, units per un seient, un respatllet i un travesser superior o recolzador, que es remata amb una parella de caps de recolzador, configurant així un mòdul que es va repetint tantes vegades com calgui. En els conjunts més complexes la cadira⁴¹ es complementa amb un desenvolupament vertical, l'anomenada superestructura, format per dues parts bàsiques, el dorsal i el dossier.⁴²

Amb aquesta construcció bàsica, el cadirat coral és una suma de peces i elements formals que s'acoblen i s'articulen per obtenir un moble més o menys monumental, i en el que cadascú d'ells té una funció ergonòmica determinada.

El sistema constructiu per peces obligava a l'especialització professional i cada actor era l'encarregat d'executar una fase concreta del procés. Era un treball en cadena i requeria d'una bona coordinació dels equips per optimitzar recursos i així complir, en la mesura del possible, amb les estipulacions prèviament pactades entre el taller i el promotor. Pel muntatge del moble in situ, que era l'estadi final del projecte, calia doncs, portar fins el cor les peces acabades del taller on s'acabaven d'ajustar, retallant o adaptant dimensions i volums de les peces constitutives prèviament fetes a taller.

⁴¹ La paraula cadira i el seu plural utilitzat per a definir el setial en l'accepció actual apareix de manera habitual a les fonts. En aquest sentit no hi ha error d'interpretació. Juntament amb aquest terme general, apareixen altres paraules que designen, sens dubte, parts constitutives de la cadira. Malauradament, avui dia desconexem la significació d'una part d'elles i per tant, definir a quina part o element s'hi refereixen està encara subjecte a interpretacions i debats.

⁴² En els següents termes està descrit l'encàrrec que havia de fer el *mestre de cadires* Macià Bonafè, tal com reflecteix el contracte de 1451 signat amb la comunitat de preveres de Santa Maria de Vilafranca del Penedès: "haja a fer les dites cadires, co es, recolsador e lo mitja e lo siti e los capitells e les basses de bona fusta de noguer, e la cloenda, respalles e obra de tayla haja a fer de bon riure de Flandes. Les traves qui van baix de fusta d'alber, e los empiralts qui van darrere de fusta de bon alber e de bon melis" (MIRET 1987: 209).

3.2.1 Tipologies i tecnologia constructiva

En termes generals, el costat és la peça fonamental per la construcció d'un cadirat.⁴³ Aquesta peça té dues funcions, primerament marca la divisió física de cada setial i, per tant, és un element compartit per dos usuaris, i segonament, perquè és l'element estructural i articulador de la resta dels components que configuren la cadira (figures 63 i 64).

Des del punt de vista constructiu, hi ha dues maneres d'aconseguir el costat. Per una banda, mitjançant una sola peça de fusta, i per altra, amb un sistema més elaborat de diverses peces o segments acoblats i encolats. En el primer cas correspondria a les tipologies de cadira prismàtica de perfil retallat i de cadira de perfil curvilini, i el segon a la cadira prismàtica de perfil rectilini (il·lustració 1).

Sigui quin sigui el tipus, el gruix del tauló amb el qual està construït el costat oscil·la d'entre 3 i 7-8 cm⁴⁴, mesures mínimes que permeten assolir un moble sòlid i ferm.

Així doncs, en la tipologia de cadira prismàtica de perfil rectilini, el costat es configura de forma més complexa en la que el treball de fuster és més patent (figura 63). Utilitza travessers horitzontals i verticals a manera de xambrana, que emmarca el tauló central, i tots aquests elements s'acoblen entre si amb traus i metxa i encadellats, amb unions reforçades amb espigues de fusta. Aquesta configuració no incorpora el reposamà, ni tampoc un travesser perpendicular, anomenat travesser del seient. En canvi, en la variant de cadira de tipologia prismàtica de perfil retallat, presenta dues diferències notables respecte aquest: el costat està construït amb un única peça de fusta i en el seu

⁴³ Així ho proclama Villard d'Honnecourt al representar-lo en el seu *Quadern*, anomenant-lo *entreclos*. En francès actual és *parclose* (BLOCK-BILLIET 2019: 72). En el *Primer llibre de fàbrica* es fa servir la paraula *miga* i el seu plural: "Item pague a mestre Ar. Per los migans del cor major", "Item pague a mestre Ar. Por l miga", "Item obra en G. de mestres Ar. Il dies en los migans". En el contracte signat de 1451 de mestre Bonafè ja s'ha vist que és referit amb el mot de *mitja*.

⁴⁴ Són valors obtinguts durant el treball de camp dels conjunts estudiats pel present treball.

perfil frontal vogit inclou el reposamà (figura 65). D'aquesta tipologia en derivarà la cadira amb costat de perfil curvilini o villardiana (il·lustració 2).

Així, el reposamà és un element que s'anirà consolidant gràcies a la seva utilitat ergonòmica, esdevenint un accessori integrat de sèrie en el costat amb perfil curvilini, tot i que en el segle XV i en algunes regions, seran volgudament absents.⁴⁵ Serà ideal per a decorar amb motius vegetals, geomètrics o figuratius (figures 5 i 6). També pot constituir un element distintiu i regional segons la manera de resoldre la seva forma. A Catalunya, i per extensió als altres territoris de la Corona d'Aragó, el reposamà tindrà la característica, encara que no exclusiva, forma de medalló de dues cares, resultant dues superfícies perfectes per a decorar amb relleus contraposats (TERÉS 2016b: 301; PONS 2019: 474-475; ROONTHIVA 2022b: 79).

El costat de la cadira villardiana no configura la seva morfologia mitjançant peces acoblades com el del model del costat de perfil rectilini. Tot i això, la seva part frontal és ben característica, articulada per diverses seccions, en què el contorn en forma de quart de cercle o d'arc de la part central és el seu tret característic i particular. La forma de perfil curvilini es mantindrà constant i presentarà poques variants⁴⁶ al llarg del temps (il·lustració 7).

La part superior es treballa amb encadellat o metxa, acoblament que serveix per fixar la colzera, braçalera o recolzador.⁴⁷ Aquesta peça motllurada, està resolta en planta

⁴⁵ Així es configuren alguns exemples tardans de l'àrea de la Val del Loira, com els del monestir de Saint-Cyran, avui a l'església de Sainte-Marie-Madeleine de Mézières-en-Brenne o els de la parròquia de Palluau. També a les regions dels Països Baixos es troben alguns exemplars sense reposamà, com el de l'Oude Kerk d'Amsterdam. A Catalunya, el cadiat coral de l'església de Sant Jaume de Vilafranca de Conflent presenta també absència de reposamà, però en aquest cas és fruit d'una reforma posterior que el va eliminar. Sembla ser que va ser una pràctica comuna en la comarca en un moment determinat, perquè l'antic cadiat de Sant Martí del Canigó també va ser objecte de la mateixa mutilació.

⁴⁶ A Anglaterra, el costat de perfil curvilini presenta perfils més variats, similars o derivats d'alguns models del tipus prismàtic retallat. Vegeu TRACY 1987.

⁴⁷ En el Primer llibre de Sagristia de la Seu de Mallorca apareix en els següents termes: "Item pague a mestre Ar. per manament del senyor Cabiscol e foren per los dos caps dels *recoldados* del cor major" (SASTRE 1994:

d'U, i, per norma, es configura amb diversos segments units entre ells amb trau i metxa i reforçats amb espigues de fusta. La disposició constructiva habitual està formada per un travesser posterior, al que s'uneix una peça frontal que presenta forma d'espàtula, i en menor freqüència, trilobulada,⁴⁸ anomenada cap del recolzador. Com el seu nom bé assenyala el recolzador és l'element estructural que servia per a descansar colzes o braços quan s'estava en posició dret (figures 66-70).

Prosseguint amb la descripció del costat de perfil curvilini, en la seva part frontal superior s'hi col·loca una columneta, formada per una base, fust i capitell.⁴⁹ Aquest element decoratiu pot estar tallat en el mateix tauló o en canvi ser treballat de manera exempta (figura 71). En aquest cas, la peça s'obtenia amb el torn, resultant finalment una peça de secció circular que podia incorporar anelles o nusos decoratius. També i rarament, es podien treballar manualment sense torn. En un i en altre cas, la columneta s'incorpora en una fase avançada de la fàbrica del costat i per acoblar-la i fixar-la al costat i al cap del recolzador, calia fer espigues en els seus dos extrems (figura 72).

La columneta exempta és un recurs habitual, generalitzat i característic dels primers mobles.⁵⁰ Pel que fa a les peces tornejades, la seva presència permet posar marcs cronològics perquè és un recurs tècnic molt en boga en el segle XIII⁵¹ i què, a finals del segle XIV, caurà en desús com a recurs estètic, substituït per les columnes integrades de fust fasciculat o de planta poligonal,⁵² un procés d'emmirallament i assimilació del

111). En el contracte del cadirat coral de Santa Maria del Pi s'anomena *recolçadors* o *recoltadors* (CORTÉS-VALERO 2021: 328).

⁴⁸ Aquesta modalitat sol aparèixer en mobles tardans, tot i que també es troba en mobles més primerencs, tant pel de tipus prismàtic, representat per de la cadira o tron abacial de Blanca d'Aragó i d'Anjou, com el de costat amb perfil curvilini, exemplificat pel conjunt coral de la Seu de Mallorca.

⁴⁹ La seva inclusió és generalitzada.

⁵⁰ Serveixi com a exemple el moble de la catedral de Poitiers o el de la Seu de Mallorca.

⁵¹ Per bé que les peces cilíndriques fetes manualment indicarien una datació encara més primerenca dins d'aquest segle o fins i tot, anterior.

⁵² "Item pague an Nichola tornar per fer CXXX poms a les cadires" (SASTRE 1994: 103). En aquest context mallorquí el mot *poms* designa sens dubte el reposamà, però aquí el seu ús es fa extensiu a la columneta superior, atès que és l'únic element del conjunt, juntament amb la columna inferior, fet amb torn.

fenomen que es produïa en l'àmbit arquitectònic amb la introducció de nous models de suports i pilastres fasciculades (figures 73 i 74).

Seguidament, a la part inferior de la columneta s'adossa el reposamà, punt des d'on s'inicia la secció motllurada que sobresurt del perfil formant un quart de cercle abans referit que correspon exactament a l'arc d'obertura del seient basculant. Per tal de donar cabuda al tauló del seient, es practica un rebaix simètric en ambdues cares del costat que correspon als respectius seients contigus que comparteixen costat. Aquest rebaixament en forma de quart de cercle ultrapassat, d'uns 100°, forma en la seva part inferior un galze horitzontal que serveix per sustentar el seient quan aquest està desplegat. En la tipologia de cadira prismàtica de perfil rectilini no hi ha rebaix en forma d'arc i la solució per subjectar el seient passa per incorporar llistons o peces suplementàries en forma de L (figures 75 i 76).

Finalment, en la seva part baixa, el perfil de l'arc desemboca en una altra secció rectilínia i motllurada, que de nou, incorpora una columneta, més alta i executada tècnicament i morfològicament de la mateixa manera que la superior, i que és la que es remata el costat per aquest sector. Curiosament, en els exemples medievals conservats de cadirats catalans, tret el de la Seu de Mallorca, cap d'ells presenta columna inferior (figures 79 i 80).

En la part inferior del costat no visible, hi ha els encaixos necessaris per acoblar i estabilitzar el costat a la infraestructura, amb metxes o amb encadellat, i en ocasions, reforçats amb elements metàl·lics per major estabilitat i fermesa.

D'altra banda, si s'analitza la part posterior del costat, s'hi trobaran també encaixos que permeten acoblar-hi les altres parts constitutives del seient, i que queden amagats per raons evidents. El primer d'ells és el cadell vertical inclinat que recorre des de dalt fins a l'alçada del travesser del seient, i que com el seu nom indica, es feia amb l'eina homònima per acoblar el plafó del respall. L'alternativa a aquesta solució era fer un galze que també feia la mateixa funció, però que requeria que el plafó es fixés amb claus de forja. Sigui amb junta o amb el galzat, el plafó del respall habitualment es feia de posts llises i encadellades entre elles, disposades en posició vertical o horitzontal (figures 81 i 82). Si és aquest últim cas, la solució constructiva permetia abastar dues o més cadires,

segons la longitud de les posts, és a dir, que si la fusta feia 100 cm, aleshores configurava el respatl·ler⁵³ de dues cadires de 45 cm d'amplada cada una, i si en feia 150 cm, tres setials i així consecutivament fins assolir tota la longitud que permetia les posts de l'empostissat.

Cal dir que en la cadira prismàtica el respatl·ler sol no tenir inclinació i és tot recte.⁵⁴ Atès que el respatl·ler és per a descansar l'esquena, la seva superfície és completament llisa⁵⁵ i no presenta treball de talla, per bé que si que podia rebre decoració a través de la policromia o la marqueteria (figura 83).

A mitjana alçada i enrasat al seient quan està desplegat, apareix el segon encaix, retallat en forma de rectangle que serveix per a col·locar el travesser de seient. Aquest uneix els dos costats de la cadira, i per tant, determina l'amplada del seient, i, juntament amb el travesser de recolzador i les posts horitzontals del respatl·ler, llur longitud configura el tram estructural de cadires, és a dir, el grup de mínim dues cadires que estan estructuralment unides (figura 85). És per això que quan s'ha desmuntat un cadirat coral, les cadires solen ser retirades en grups indivisibles d'entre dues o més cadires unides entre elles i, per tant, per a poder aconseguir una unitat, cal desmuntar o mutilar aquestes

⁵³ En les fonts és anomenat *spatlles* (JARDÍ 2006: 179) per bé que també es podria referir a dorsal. Cal tenir en compte que la referència als *respatles* [ab imatges] (CORTÉS-VALERO 2021: 328) del *Llibre d'obres* de Santa Maria del Pi, cal considerar-la que és referida al dorsal.

⁵⁴ Malgrat tot, hi ha conjunts corals italians de cadira prismàtica, com el de Santa Maria in Valle de Cividale del Friuli o el de la cartoixa de Banda, a la vall de Susa, que si bé no tenen inclinat el respatl·ler, per contra, sí presenten tota l'estructura del conjunt, o el tram, construït amb una certa inclinació, és a dir, que si hom mira la primera cadira de la filera en perfil, veurà tot el conjunt desplomat vers al mur. Aquesta desviació és veritablement intencionada, i constitueix la versió magnificada del respatl·ler inclinat. D'altra banda, en alguns conjunts de tipologia de costat de perfil curvilini tampoc hi ha la inclinació ergonòmica d'aquest element. El cadirat de Châtillon-sur-Indre il·lustra aquesta casuística.

⁵⁵ Tot i que ha de ser un element amb una superfície plana per la comoditat de l'usuari, es pot donar el cas que pugui ser susceptible de ser policromada. Així passa en els cadirats prismàtics de Santa Maria de Gradefes, i Santa Clara de Moguer. En època avançada es va començar a decorar amb marqueteria, com els mobles de les catedrals de Sevilla i de Mòdena i, rarament, amb talla, que és la manera en què el respatl·ler del cadirat jussà de la catedral de Toledo va ser decorat per Rodrigo Alemán.

parts.⁵⁶ La funció del travesser de seient és estructural,⁵⁷ serveix per a ancorar el tauló del seient amb una parella de frontisses de metall gràcies a l'ús de claus de forja i reblons,⁵⁸ i així aconseguir la propietat basculant (figura 86). Convé remarcar que el travesser del seient és una peça inexistent en la versió de cadira prismàtica, tant en la rectilínia com en la retallada, ja que aquestes versions prescindeixen de la frontissa de metall i ho resolen amb alternatives com les metxes laterals.

També cal dir que no tot els models de la cadira de costat de perfil curvilínia presenten el travesser de seient. Hi ha una versió de moble que no en té perquè és substituït per una peça dimensionament més gran que arriba des del paviment o de la tarima, fins a l'altura del seient, és a dir, que és una peça gruixuda d'entre 5 cm o més, que s'ha anomenat bloc de seient, al que se li practica un galze en el perfil superior per a poder col·locar la parella de frontisses (figures 87 i 88).⁵⁹

En la cadira sense el bloc de seient, en la part baixa posterior, s'inclou un galze o cadell que arriba fins a baix i està destinat a col·locar el plafó, llis o treballat amb talla, sense més funció que la de tancar aquest sector de la cadira (figures 89 i 90).

Ja s'ha dit que el seient pot no tenir misericòrdia car la seva absència és habitual en la cadira prismàtica i, amb poca freqüència, en la de costat amb perfil curvilini.⁶⁰ És possible pensar que els primers seients plegables fossin simples taulons rectangulars als quals posteriorment se'ls afegiria un petit llistó o regruix final, per tal d'aconseguir aquest punt de recolzament, que amb el temps esdevindria la misericòrdia tal com avui és coneguda (figura 91). Irònicament és la peça que ha determinat la fortuna crítica dels mobles corals, sempre en benefici dels conjunts que presenten seients amb misericòrdia

⁵⁶ Tal com proclamen les cadires corals descontextualitzades.

⁵⁷ De fet, no he pogut concretar la seva existència o terminologia en les fonts, atès que és un element estructural responsabilitat del fuster.

⁵⁸ En les fonts apareixen constantment: "(pareys de) *frantisses* (de alto)" (SASTRE 1994: 103-130) o *frentises* (TERÉS 1987a: 111-119).

⁵⁹ A Catalunya aquesta solució és rara, i només apareix en la cadira del bisbe de la catedral de Barcelona. En canvi, és habitual a França i en els territoris de la seva influència.

⁶⁰ El cadirat de l'abadia alemanya de Wienhausen és un d'aquests pocs exemples.

-però només els decorats- i perjudicant als conjunts sense els quals han estat sistemàticament ignorats per la historiografia.

D'altra banda, el reiterat interès ja des de mitjan segle XIX per aquest element degut sens dubte a les seves virtuts formals i iconogràfiques no té la mateixa correspondència que hom esperaria trobar a les fonts. Efectivament, en els documents catalans el permòdol del seient no apareix ni com a misericòrdia, ni tampoc de forma destacada, i els termes invocats són *siti*, *citi* o *seylas* (TERÉS 1987a: 111; CORTÉS-VALERO 2021: 326) i que cal considerar que equivalen genèricament al seient com a conjunt, incloent implícitament el permòdol inferior.

Altrament, hi ha la possibilitat que la paraula *capitell* alguna vegada invocada als textos catalans pugui ser referida exclusivament a aquest element. Apareix en la documentació de la catedral de Barcelona o en el desaparegut conjunt de Santa Maria de Vilafranca del Penedès usada en un context de reparació: "deu citis e tres *capitells* per quant los qui y son corcats e trencats" (MASSANELL 1990: 166). Capitell és un terme que altrament és citat reiteradament en el *Llibre de fàbrica* de la Seu de Mallorca, per bé que aquí és difícil determinar si es refereix al permòdol del seient o a algun altre element de la superestructura.

També és versemblant que la forma a *dorment* o *durment* que apareix a finals del segle XV en el *Llibre d'obres* del cadirat de la catedral de la Ciutat Comtal, sigui una designació específica i alternativa per permòdol: "imatges en los mitgans [costats] de les cadires e en los dorments". (Vegeu Nomenclatura, taula 12 en aquest mateix volum) (SASTRE 1994: 127; JARDÍ 2006: 306).

No cal reiterar la funció de la misericòrdia, un accessori que significativament només és visible quan el seient està plegat.⁶¹ Per la seva forma i funció, és una peça

⁶¹ Avui, l'ús de la misericòrdia com a element auxiliar continua reservat a la comunitat de més edat o als malalts, tot i que el seu ús és a discreció. Com a l'edat mitjana, els moments en què la comunitat s'ha de mantenir dreta són el Glòria, la Reverència, durant els Himnes i els Psalms. Els monjos poden estar asseguts durant la pregària, per contra, en la pregària dels fidels ho han de fer drets. Tot i que actualment els oficis s'han reduït en número i simplificat molt, el recinte coral encara és imprescindible per algunes comunitats. En la benedictina, tal com disposa la Regla, la posició de cada membre dins el cadirat coral, ve determinada

perfecta per a decorar amb talla més o menys complexa i, compositivament arriba a ocupar gran part de la cara inferior del tauló del seient, com passa amb els anomenats *supporters* anglesos (TRACY 1987; BLOCK 2019: 133).⁶² Aquest permòdol triangular sol presentar en la seva part superior una certa inclinació i sovint solució en forma rectangular o bilobular en la seva part superior amb la finalitat de fer-lo més confortable (figures 92 i 93).

La manera de construir la misericòrdia va variar amb el temps. En les primeres èpoques se solia partir d'un bloc de fusta per a cada seient (BLOCK 2019: 110), que el fuster anava donant forma fins a aconseguir un perfil en forma de P, com prova una peça inacabada del cadirat de Cuiseaux (figura 94). Si així estava estipulat, la peça passava a l'escultor, que rematava el treball amb destresa, decorant el permòdol.⁶³ Per tant, en aquest cas, la misericòrdia era solidària i part estructural del tauló del seient.⁶⁴ Treballar-lo d'aquesta manera presentava molts avantatges: el permòdol guanyava màxima resistència mecànica al pes i a l'estrès mecànic i constant manipulació diària.⁶⁵ D'aquí també la importància d'escollir la fusta més dura i resistent (LANDREAU 2008: 11). Per bé que aquest sistema constructiu minimitzava trencaments no desitjats, tenia alguns inconvenients de tipus econòmic, i és que es necessitava molta quantitat de bessons⁶⁶ de bona qualitat, sense grops⁶⁷ i ben secs. Un altre desavantatge és que es perdia força fusta

pel moment del seu ingrés a la comunitat, que anirà canviant a mesura que els membres de major edat van traspasant, deixant pas als més joves. Agradeixo al germà Xavier Caballé per les precisions al respecte.

⁶² Són escenes o motius tallats que flanquegen lateralment la misericòrdia i que no tenen més altra finalitat que complementar l'escena principal que es desenvolupa en aquesta (TERÉS 2016: 281-324; BLOCK 2019: 133).

⁶³ Un dels primers exemples de permòdols decorats són els de la catedral d'Exeter, amb una configuració decorativa derivada del context arquitectònic de la primera meitat del segle XIII (PHIPSON 1896: 19-21).

⁶⁴ Aquesta és la raó que indica que los sitis o citis de les fonts són referits al conjunt del seient, sense distinció entre seient i misericòrdia.

⁶⁵ Posant també com a exemple el de la catedral d'Exeter, en què els permòdols són elements més antics reaprofitats en un moble més recent (PHIPSON 1896: 19-21).

⁶⁶ Peça de fusta obtinguda d'un tronc quadrejat.

⁶⁷ Part més dura i trencadissa de la fusta, que en l'arbre coincideix amb la unió d'una branca a una altra o al tronc (BASART-PUJOLÀS 2005: 132).

durant el procés de confecció. Per aquesta raó i per a optimitzar la matèria primera, en èpoques ja més avançades, el permòdol deixarà de ser solidari i esdevindrà una peça aplicada, és a dir, un element treballat amb una altra peça de fusta que serà encolada, clavada i acoblada al tauló del seient. Aquesta solució comportava també inconvenients, sobretot quan per l'ús el permòdol acabava per separar-se del tauló del seient (figura 95).

En qualsevol cas, el seient amb misericòrdia de la cadira amb perfil curvilini suma un conjunt d'un pes notable, i més si està fabricada amb la densa fusta de roure, circumstància que condiciona la fermesa i estabilitat de l'estructura de la cadira, car ha de suportar moviments verticals i horitzontals constants.

Per afrontar aquesta situació de resistència, cal recórrer a la parella de frontisses metàl·liques, amb les pales vistes o incrustades en el cantell de la fusta, i al ja citat travesser de seient o bloc de seient, on s'ancoren al setial. Per contra, en la cadira de tipus prismàtic sense misericòrdia el pes del tauló és més reduït, i per tant no hi ha els desequilibris estructurals provocats pel pes de la misericòrdia.

D'aquesta manera el fuster aplica solucions alternatives a la frontissa metàl·lica per aconseguir el seient abatible. A Itàlia, on la forma de cadira prismàtica sense misericòrdia és la predominant,⁶⁸ el seient basculant s'obté amb l'ús de parelles de *coppiglie*⁶⁹ o de claus de galaverna,⁷⁰ un sistema que s'usava també en altres tipologies de mobles que necessiten la propietat abatible, com en els retaules o tríptics portàtils, i que a Catalunya es veu il·lustrat àmpliament per ser part constitutiva de la caixa de núvia (figura 97).

⁶⁸ Precisament, els exemples de cadirat coral més antics conservats a Itàlia corresponen a la tipologia prismàtica, tant de perfil rectilini, com de perfil retallat, tots del segle XIV. Allà el de perfil curvilini apareix tardanament, i per influència de França o de Catalunya, exemplificats pel cadirat d'estil flamíger de San Orso a la Vall d'Aosta, obra de 1487 (BERTON 1964), en el primer cas i en el segon, pel cadirat de la catedral de Palerm a Sicília, (BUTTA 2011: 437-459).

⁶⁹ Agraeixo a Maurizio d'Arcano per ajudar-me amb la nomenclatura en italià.

⁷⁰ Segons la definició al *Diccionari dels oficis del moble i de l'interiorisme*, són claus enllaçats a parells per llurs armelles (MAINAR 1999: 39), i que es claven a la fusta per les dues puntes de cada clau. Apareixen citats en els respectius documents de les seus de Mallorca i de Barcelona (SASTRE 1994: 71; TERÉS 1987a: 111-119).

El sistema basculant sense elements metàl·lics es pot assolir amb alternatives com és la incorporació en els extrems posteriors del mateix tauló del seient d'espigues o metxes laterals, de secció rectangular o cilíndrica, que van encaixades en els seus corresponents traus oberts en el costat o dins una peça destinada a tal finalitat (figura 98). Aquest sistema mitjançant traus simplifica la construcció, però a diferència de la versió amb parella de frontisses metàl·liques, condiciona el procés de muntatge del cadirat -s'ha de fer costat per costat- i és un problema en cas de voler substituir el seient en cas de trencament d'alguna de les espigues laterals, una situació que era freqüent per fatiga del material, car obligava a desmuntar part de la filera de la cadira per encaixar la nova peça.⁷¹

Respecte a la superestructura que complementa el setial i que monumentalitza el conjunt, hi ha dues variants: una amb suport frontal, i l'altra, sense (il·lustració 3). En el primer cas, el suport, pot presentar-se en forma de columna recolzada damunt del cap del recolzador. En la cadira prismàtica peninsular pot tractar-se d'un suport sencer i únic, que arriba des de la base de la cadira fins a la part superior, sustentant l'arc i el dosser, en forma de baldaquí (figures 99 i 100).⁷² En l'exemple de moble sense suport frontal, el dosser sol estar inclinat, a vegades suportat per crossa⁷³ i un muntant, que és l'element que marca la divisió del dorsal⁷⁴ de cada setial i que en mobles amb perfil curvilini

⁷¹ És una de les raons principals per les quals poc són els conjunts del model prismàtic que conservin els seus taulons originals (ROONTHIVA 2022c: 314).

⁷² La fórmula registrada en la documentació de la catedral de Barcelona defineix prou bé la morfologia que es va acabar per donar als remats dels dossers: *tebernecles* o *tabernacles* (TERÉS 1987a: 106-111).

⁷³ La primera menció coneguda d'aquest terme català apareix en el contracte de 1351 entre Aloi de Montbrai i el capítol de la catedral de Girona, on s'especifica que ha d'acabar segons el model acabat del *crosson magnum* i el *supra crosson parvum* de la potència de la cadira episcopal (FITA 1873: 106-107). Aquesta paraula apareix igualment en el contracte signat el març de 1514 entre els representants del Capítol i els escultors francesos Antoine Dubois d'Altavilla i Philippe Fillau d'Orleans per la realització de la superestructura del cadirat de la seu de Mallorca (CPS 16075 Núm. 4. Arxiu Capitular de Mallorca; LLOMPART 1995: 108-111).

⁷⁴ *Arxets* és el mot amb el que es designa el treball dels dossers pagat a mestre Arnau de Campredon a Mallorca (SASTRE 1994: 106-116). En el contracte de Vilafranca del Penedès se l'anomena *respalles*, i que no s'ha de confondre amb el respatllet del seient (MIRET 1987: 209).

d'algunes regions alemanyes, és un veritable paravent vertical que segrega a cada ocupant atès que arriba gairebé al nivell del dosser (figures 101 i 102). El plafó del dorsal també rep ornamentació a base de traceries i columnetes, i en alguns casos i ja en moments més avançats, és un bon suport per a la decoració pictòrica. En efecte, a diferència de la misericòrdia, la superestructura era dels pocs elements que podia ser vist des de fora del recinte coral, i per tant, la seva morfologia tenia un gran desenvolupament i desplegament decoratiu mitjançant l'escultura i la pintura (figures 103 i 104).⁷⁵

El treball escultòric del dosser i del dorsal implicava moltes més hores de feina de talla que de fusteria, per bé que el fuster era el que s'encarregava de preparar i donar la forma als llistons i les posts perquè l'escultor els hi donés el remat final. El fuster també podia encarregar-se de fer les tasques ornamentals, sobretot les que s'executaven de manera mecànica i en sèrie, com les traceries. Així ho indiquen la presència de marques de dibuixos geomètrics preparatoris en la superfície de molts mobles.

La forma habitual de resoldre el dorsal era construir un empostissat format per posts unides a cantell viu o amb encadellat, tant horitzontalment com verticalment, i que donava com a resultat un gran plafó. Per la seva part posterior hi havia travessers que reforçaven l'estructura. En aquest últim cas, passarà la mateixa situació que s'ha explicat prèviament amb les posts i travessers horitzontals que configuren el setial, que l'estructura arribava a compondre diversos dorsals, i per tant dos o més cadires, circumstància que condicionava també el desmuntatge d'aquesta part. Per a individualitzar el plafó, es clavava al damunt d'aquests elements de talla, com els muntants, les crosses, els arcs, les traceries calades, etc. que es treballaven separatament i que, posteriorment es fixaven amb espigues de fusta i s'encolaven damunt del plafó. El dosser també es treballava de la mateixa manera, per bé que la solució de dosser, habitualment en forma cobricel inclinat, i per qüestions estructurals, devia comptar amb les habilitats del fuster a l'hora d'ancorar-lo, sobretot per conjunts amb un plantejament arquitectònicament ambiciós.

⁷⁵ Al respecte, en la regió francesa de Cantal, el cadirat de Saint-Chamant presenta tres nivells verticals superposats. El dos superiors són veritables retaules pictòrics amb la inclusió d'imatges de sants i santes.

Pel que fa al paravent que tanca cada tram de cadires, conegut en català com a potència,⁷⁶ s'ha de dir que per la seva funció i presència també acabava per ser rematada per l'imaginaire. La seva funció determinava llur altura i dimensions i que es tradueix en dues versions que podien estar presents simultàniament en un mateix recinte coral: la potència alta o major, habitualment ubicada en el cadirat sobirà i també usada per diferenciar la cadira presidencial; i la potència baixa o menor, destinada al cadirat jussà i tancant sovint els extrems dels faristols correguts.

En el cas de la potència alta podia tenir dues formes: una rectangular que com un veritable paravent rectangular feia de barrera visual (figura 105), i l'altra manera, derivada de la primera, el rectangle es treballava amb calats, permetent certa visibilitat i entrada de llum (figura 106). En qualsevol cas, la potència, sigui alta, baixa, de tipus oberta o tancada, és un plafó de dues cares que es remata diferentment segons si la cara era exterior o interna. En aquesta darrera, sol presentar-se sense talla i només amb els encaixos per a col·locar el corresponent costat de cadira que tancava la filera. La cara oposada era la destinada al tallista, que s'encarregava d'embellir-la amb relleus, tant figuratius, com geomètrics o de tipus vegetal (figures 107 i 108). També cal dir que es pot donar la circumstància que el costat d'una cadira terminal, és a dir, la que clou la filera, fos a la vegada potència i costat perquè és tractaria d'una peça única estructuralment i funcionalment.

La morfologia de la potència alta apareix ben definida en els fulls 27v i 29r del *Quadern* de Villard, representada dues vegades en la seva versió calada o oberta.⁷⁷

⁷⁶ És una paraula que apareix habitualment en les fonts. Cal dir que el seu significat es manté invariable al llarg dels anys, referint-se sempre als plafons de tancament, malgrat que la paraula s'ha considerat o suggerit erròniament com la forma medieval per referir-se a la misericòrdia o sinònim de cadira episcopal.

⁷⁷ És notori que el mestre picard, en la seva inquietud per reflectir les novetats tècniques, artístiques i arquitectòniques coincidint amb el període de grans innovacions en què va viure, deixés dibuixat, com a models a seguir, els dos elements estructurals considerats aleshores més destacats de moble coral, la potència i el costat amb perfil curvilini de seient amb permòdol. La representació del costat és singular perquè fa entendre que el seient és abatible gràcies a les espigues laterals del seient i per situar el permòdol en forma de P en posició errònia, és a dir, amb la misericòrdia girada. Aparentment, la misericòrdia en si no va interessar gaire a Villard per la manifesta absència d'aquesta part de la cadira en el seu *Quadern*. Això no

L'articulació dels models dibuixats copien exemples que degué veure Villard en persona, en què l'articulació inclou una meitat inferior rectangular i una de superior definida per volutes vegetals calades que permetien visió i millor llum i que acaben de configurar un perfil predominantment curvilini, i què, amb gran alçada arriba fins el dosser (figures 109 i 110).⁷⁸ En ser una peça que es prestava fàcilment a ser esculpida de dalt a baix, la potència alta és un recurs ideal per construir els dos laterals de tancament de la superestructura de la cadira presidencial.

Per contra, la potència baixa, parteix d'una forma bàsica de cos rectangular que sobrepassava lleugerament l'alçada d'un costat, i que es corona amb formes també curvilínies, sense superar mai l'alçada de la potència alta. A Alemanya, la potència baixa sol tenir un remat prominent en forma conopial, perfilat amb un floró o un medalló, mentre que a França hi ha l'alternativa de completar la part superior del cos rectangular amb volutes als extrems o amb escenes figuratives (figures 111 i 112). Catalunya i Mallorca participen d'aquestes solucions, tot i que pocs són els exemples que han resistit a la història. Del segle XIV només han arribat les potències altes de Cornellà de Conflent, les menors de la catedral de Girona i les majors del monestir de Pedralbes (ESPAÑOL 2001: 337-352), així com també les que flanquegen les respectives cadires episcopals de Girona i Barcelona (il·lustracions 4 i 5).

Finalment, en aquesta descripció anatòmica del cadirat coral, cal esmentar la infraestructura, que es defineix com tota aquella arquitectura no visible però que era necessària per a poder ancorar i assegurar tots els elements del cadirat coral. Està basada en bigues i taulons, que sovint necessitaven els murs de la fàbrica, del tancament coral o de les pilastres per a poder ancorar-se.

És possible fer una distinció entre la infraestructura vertical i l'horitzontal. La primera és la que afecta a la part de la superestructura i que serveix per a subjectar dossers i dorsals. Està vinculada estretament amb l'arquitectura més immediata, sobretot amb els

obstant, recull motius iconogràfics que es poden resseguir tant en el mateix cadirat coral de la catedral del Poitiers, com en la seva arquitectura (ANDRAULT-SCHMITT 2013: 283-297).

⁷⁸ Es pot donar el cas que la potència alta superi en alçada el coronament del dosser, com passa en el cadirat de l'antiga fundació cistercenca de Bad Doberan, obra de volts de 1300 (SCHINDLER 1983: 12).

murs de tancament del recinte coral i si s'esqueia, amb les pilastres de l'edifici, ja que es fan servir de suport (figures 113 i 114). La infraestructura horitzontal és la part del forjat que conforma la tarima i la que ancora els costats del cadirat alt.⁷⁹ Així mateix, el forjat pot estar recolzat en pilars o bases de pedra o material inorgànic, per així minimitzar la humitat i el fred que prové del paviment (figures 115 i 116).

Malgrat la inaccessibilitat de bona part de la infraestructura en els conjunts conservats⁸⁰ i les modificacions o substitucions que van sofrir per noves estructures, l'estudi de la seva morfologia i de la tècnica constructiva, vinculada al món de la construcció, permet determinar canvis indetectables en superfície i que les fonts no especifiquen o són vagues al respecte.⁸¹

Cal dir que pocs són els exemples de conjunts corals que tenen el privilegi de preservar la seva infraestructura original intacta. En el cas del cor de la catedral de Barcelona l'estudi tècnic va revelar que bona part, si no tot, del forjat de la filera superior és original, tret dels taulons de la tarima, i que es va construir reaprofitant algunes peces de fusta més antigues. També es va descobrir que encara hi ha l'estructura del primitiu tancament de fusta del rerecor documentat entre 1497 i 1500, amagat darrere del mur de pedra renaixentista (ROONTHIVA 2019: 47). Un dels casos més significatius i rellevants, per la magnitud i nombre de troballes que es van fer dins de la infraestructura, és el cor del monestir de Wienhausen. Unes prospeccions arqueològiques iniciades el 22 de setembre

⁷⁹ De la seva projecció i execució també se n'havia de fer càrrec el mestre responsable del projecte, tal com determina el contracte de Bonafè a Santa Maria de Vilafranca del Penedès.

⁸⁰ Per la dificultat d'accés d'aquesta part del moble, i seguint la saviesa popular de "el que no es veu, no existeix", els dipòsits acumulats de brutícia en aquest sector són considerables, a més de constituir, ja en època actual, els espais idonis per on es fa passar la infraestructura de cables i instal·lacions varies, dificultant, encara més, l'estudi d'aquesta part tan important (ROONTHIVA 2018: 97). D'altra banda, alguns recintes corals encara conserven gateres obertes en algun punt de la tarima que permetien als gats introduir-se i així mantenir allunyats els rosegadors que podien nidificar a dins.

⁸¹ És el cas de les fonts de Mallorca i Barcelona, en què és difícil de determinar els treballs que s'estan produint tot i que és versemblant pensar que els fusters i manobres que esmenten els documents, en els estadis més primerencs de les obres, estiguessin preparant o construint la infraestructura (TERÉS 1987a, SASTRE 1994).

de 1953 sota la tarima del cadirat superior van treure a la llum, enterrades sota un bon gruix de pols, una diversitat extraordinària de petits objectes quotidians perduts per les mateixes monges al llarg del temps. Són peces del segle XIV al XVI que havien caigut accidentalment entre les escletxes dels taulons de la tarima i en la part posterior de les cadires. Entre els objectes més destacats que es van recuperar estan els papers escrits amb receptes mèdiques, un bon grup d'estampes religioses, un petit llibre d'oracions i un parell d'ulleres del segle XIV fetes amb fusta de boix (SAINT-THOMAS GUILD: <https://thomasguild.blogspot.com/2017/05/furniture-of-nonnenchor-of-kloster.html>). La troballa de fusos, tisores o una petita tauleta d'escriptura de cera testimonien que les monges desafiaven les normes i durant les hores canòniques s'entretenien indecorosament amb les seves labors manuals (APPUHN 1973: 16).

3.3 Els primers cadirats de fusta. Característiques del model de cadira prismàtica i el seu desenvolupament

La cadira coral prismàtica té una tradició antiga i va conviure amb el de tipus de costat de perfil curvilini. Com a fenomen sistemàtic que es va donar en molts territoris, la seva perdurabilitat va tenir un marc cronològic ampli, i datar alguns exemples sense registres escrits i fer-ho a través dels seus motius formals i iconogràfics resulta arriscat, com s'explica a continuació pel cas de Ratzeburg o també per l'exemple català de Cornellà de Conflent. En general, ha estat un grup poc o parcialment estudiat, i en algunes regions encara està pendent de fer-se.

És difícil concretar en quin lloc va sorgir aquest model per bé que degué ser una tipologia habitual, tant en centres perifèrics com en centres rellevants de tot el continent.⁸² Així mateix, el denominador comú de les diferents experiències regionals i a través de l'anàlisi de llur morfologia i tècnica suggereixen que eren obra eminentment de fusters. Per tant, aquesta tipologia prismàtica presenta una identitat pròpia i diferenciada del costat de perfil curvilini. A grans trets, els setials es cobrien amb una superestructura i es remataven per dossers oblics, amb o sense columnes davanteres de suport i tota l'estructura era susceptible de decorar-se amb policromia per l'acabat final, sigui amb pintura, sigui amb marqueteria pels casos italians. Així, les solucions constructives, els materials i les modes pròpies de cada regió són factors que determinaran grups fent d'aquesta tipologia la més variada formalment i tècnicament. Aquestes diferències permeten classificacions per qüestions tècniques, i que a la pràctica, defineixen pràctiques pròpies i autòctones de cada lloc.

⁸² El punt de partida representat pel cadirat del mestre Mateo indica que devia ser una tipologia consolidada pels volts de 1200.

3.3.1 Alemanya

Alguns dels fragments més antics conservats de cadirat coral de fusta del context europeu són els de la catedral de Ratzeburg (figura 65). La seva datació no és unànime, mentre per alguns crítics està establerta al voltant de 1200 (REINERS 1909: 21; SCHINDLER 1983: 7-8), per altres la seva cronologia reula fins a 1150 (KRAUS 1986: 16-17). Són una sèrie de costats que avui s'integren en un cadirat coral que respecta en major o en menor grau la morfologia original. Cada costat està fabricat amb un únic tauló força gruixut, que dona un aspecte massís al conjunt, característica reminiscència dels models de pedra. S'articula en diferents seccions. Una d'elles és la part superior, treballada en forma de cilindre, i que serveix de recolzador, seguida per una part vogida en forma de C. Si es mira el costat lateralment, es remata amb volutes a cada extrem, essent la inferior destinada a reposamà, constituint així l'exemple més primerenc conegut de costat on apareix aquest element, recordant l'articulació dels costats posteriors d'alguns conjunts anglesos, com el de la catedral de Lincoln. La seva decoració, seguint la tradició del llenguatge romànic, està estrictament basat en motius vegetals, i, com és habitual, es concentra en el perfil frontal, on a la part baixa es treballa amb una parella adossada de columnes amb capitells.

Malgrat el conflicte de datació dels costats de Ratzeburg, són probablement els més antics conservats de la tipologia de cadira prismàtica, i la seva pervivència degué coincidir en el temps amb el que Reiners considera el model clàssic de cadira gòtica (REINERS 1909: 1) i que aquí es denomina cadira de costat de perfil curvilini o villardiana.

Cal tornar de nou al recinte coral del monestir de Wienhausen, que exemplifica a la perfecció aquesta situació. Aquí hi conviu simultàniament dues tipologies. En efecte, la cadira de l'abadessa es configura per una cadira de forma prismàtica, en què la part frontal dels costats és resolt amb dos suports articulats en dos nivells de columnes que arriba fins a la part superior de la superestructura, configurant un cobricel a dues aigües (figura 117). Aquest setial d'honor s'ha posat en correspondència cronològicament amb el conjunt de cadires corals del model de perfil curvilini i que la dendrocronologia objectivament ha

situat el 1277. El més destacable d'aquest moble és la decoració calada dels dos laterals de la superestructura a base de pàmpols i raïm, d'aspecte més aviat arcaïtzant. Pel que fa a l'estructura constructiva i ergonòmica, destaca l'original solució de la coberta on presenta dues finestres superiors que es poden tancar i obrir a conveniència. D'aquesta manera l'abadessa podia tenir més llum o més recolliment segons l'hora del dia i de l'any.

3.3.2 Itàlia

Precisament a Itàlia presenta un cas particular dins del conjunt d'Europa, ja que és on hi ha el nombre més gran de cadires de tipus prismàtic. La persistència del model va tenir vigència fins a l'època moderna, constituint fins i tot, una tipologia gairebé pròpia i autòctona que va tenir una gran influència en altres regions, com atesta el cadirat de la catedral de Zadar, a la costa dàlmata. Un dels mobles millor conservats de tipologia prismàtica, per complet, per estat i cronologia, és el moble coral de la capella Scrovegni de Pàdua, de 1303 (ERICANI 2005: 254-257). Al retro cor se situen nou cadires de fusta, col·locades dins d'edicles arquitectònics de pedra, treballats en forma de gablet i arc lobulat en estil clarament gòtic, sustentats per mènsules (figures 118 i 119). Aquí els fusters van executar els setials de la manera més simple possible, amb taulons d'abet, retallant el perfil del costat per generar el reposamà. La disposició es repeteix de nou en les dotze cadires corals distribuïdes en dues fileres en el cos de la nau, aquesta vegada sense edicles, en què els dorsals alts són substituïts pel mur pintat amb un marbrejat que conforma la part inferior de les escenes superiors pintades per Giotto (figures 120 i 121).⁸³ En aquest darrer grup, a més, incorpora columneta tornejada de perfil mixt aplicada en la part inferior del costat (figura 122). Tots els setials tenen la virtut de conservar els seients originals abatibles, sense permòdol, i les claus de galaverna. La policromia de les cadires,

⁸³ Posteriorment, el mateix Giotto va pintar en els murs del recinte coral de Santa Clara de Nàpols, en un exercici de *trompe-l'oeil*, una renglera de cadires corals que imitava en dues dimensions un model de moble també de model prismàtic que existia al mateix cor fins el 1943, quan tot l'interior del temple va ser cremat (LEONE DE CASTRIS 2006: 65-85).

tot i que no és la primitiva i amb pèrdues notables, està basada en el marbrejat del mur, evocant d'aquesta manera, les cadires de tipus arquitectònic de pedra, i fins i tot, a les antigues *subsellia*.

És a la meitat nord i al centre del país, on es troba un nombre important d'aquests conjunts corals de tipus prismàtic, alguns tan elaborats com els trescentistes de les catedrals de Siena, Orvieto i Susa o el de Santa Elena de Verona (figura 123). Els conjunts de la cartoixa de Banda⁸⁴ o l'inèdit de San Giorgio in Vado⁸⁵ són versions més senzilles i modestes d'aquest tipus i d'aquest període (figura 124). A l'Ombria destaquen el grup de cadirats franciscans de Gualdo Tadino i Cascia, sense i amb reposamà respectivament, conservats encara *in situ* al retro cor (COPPER 2022: 81-150).

A Cividale del Friuli, el moble coral tallat i policromat de Santa Maria in Valle és un dels més rellevants d'Itàlia. Acabat al darrer quart del segle XIV, en època de l'abadessa Margherita della Torre, va servir a una comunitat de benedictines, i presenta unes característiques formals i constructives pròpies amb la coberta de la superestructura configurada en forma de baldaquí en arc (figures 125 i 126).⁸⁶ El que es vol destacar d'aquest moble és la filera de seients, que, com si fos un cadirat jussà, complementa els setials principals que té al darrere. És una filera que també està present amb la mateixa estructura a la capella Scrovegni.

Està construïda amb taulons rectangulars, sense misericòrdia, que estan incorporats estructuralment en el moble faristol del davant dels setials principals (figures 127 i 128). Són setze seients, amb caràcter auxiliar, i com a tal, són abatibles mitjançant

⁸⁴ És probable que originalment el moble s'encarregués per la veïna cartoixa de Montebenedetto, per a ser traslladat posteriorment a Banda, on va estar fins fa poc temps, quan es va retirar per qüestions de seguretat, ocasió aprofitada per restaurar-ho. En el moment d'escriure aquestes línies el moble està dipositat temporalment a la parròquia de Villar Focchiardo.

⁸⁵ Es conserva *in situ*, força modificat en època moderna, fet que desvirtua la seva morfologia medieval. La part superior o el remat de la superestructura va ser mutilada i tot el moble es va repintar de nou. Agraïxo a Maurizio d'Arcagno per portar-me a conèixer aquest conjunt.

⁸⁶ Aquest tipus de cobriment apareix a la Llombardia en els llits, els anomenats *lettiera ariccolo* i també el presenta el cadirat francès de Saint-Charmant.

claus de galaverna. Aquesta propietat basculant d'aquesta filera no només dona servei de manera puntual durant l'Ofici Diví, sinó que també possibilita deixar plegat el plafó -és a dir, en posició vertical-, i atès que no hi ha costats, l'espai queda completament lliure i permet guanyar superfície al mig del cor quan és necessari. A més presenta una solució per a deixar el plafó del seient desplegat, que, aparentment, era usat preferentment en recintes corals de dimensions reduïdes.⁸⁷ A diferència dels setials configurats amb costats, aquests seients no se sustenten mitjançant galzes, llistons o suports addicionals als laterals per mantenir la posició horitzontal. Aquí com no hi ha costat, ja que l'estructura constructiva s'ha reduït al mínim imprescindible, per aconseguir la posició horitzontal del seient, la part del darrere del tauló, necessàriament més llarga, s'introdueix en una ranura practicada en la part posterior de la caixa del faristol, i així, la part final del seient queda prou travada i proporciona l'obligada resistència per aguantar el pes d'una persona. Simple, econòmic i efectiu. Es pot considerar aquest sistema constructiu i versió de seient basculant com l'antecedent directe del moble coral baix medieval tal com es coneix avui?

⁸⁷ Apareix igualment a la capella Scrovegni, en el cadirat coral de la nau.

3.3.3 Península ibèrica

Contemporani als costats de Ratzeburg, a la península hi ha el cadirat del mestre Mateo, que pel material amb el qual va ser construït, el granit, l'emparentaria amb els cadirats de pedra del centre d'Europa. La reconstrucció feta per Otero i Yzquierdo (YZQUIERDO 1999) amb part dels fragments recuperats i de nova factura, evoca la distribució original i l'articulació vertical de la superestructura, que es remata en forma de baldaquí amb cúpula gallonada (figures 129 i 131). El conjunt presenta la singularitat d'haver estat concebut estructuralment autònom i exempt, i encara presenta traces de policromia.⁸⁸

Això no obstant, Francisco Prado-Vilar recentment ha fet una puntualització respecte a la polèmica i discutible reconstrucció. Proposa el que ja havia suggerit prèviament Xesús Carro, que els elements de pedra del recinte coral configuren la superestructura i que els bancs avui presents eren originalment setials de fusta (PRADO-VILAR 2022: 231-244), els quals van ser repartits el 1605 entre la col·legiata de Padrón i l'església de Sant Francesc de Santiago (CARRO 1933: 76-77). Avui dissortadament cap evidència material ha perdurat d'aquesta dispersió. Malgrat tot, és versemblant que el cadirat coral primitiu compostel·là tingués una configuració similar al de la sedília de Santes Creus o el moble coral de la capella Scrovegni, és a dir, unes cadires de fusta cobricelades per una estructura de pedra.

El conjunt compostel·là va tenir una influència notable i la seva articulació constructiva va servir com a model per altres tipologies de monuments, com atesta el sepulcre anònim de l'església de Santa Maria Magdalena de Zamora, on literalment s'ha copiat i adaptat l'estructura i la decoració mateana per un àmbit funerari. En aquest cas,

⁸⁸ De fet, el cor de la catedral compostel·lana s'ubicava originalment en el presbiteri i la seva superfície arribava fins al transsepte. Al segle XIII, per necessitats culturals, el cor es va traslladar a la nau (CARRERO 2009: 317), moment en què el capítol va encarregar el cadirat de pedra.

només calia construir dos trams corresponents a dos seients per col·locar l'efígie de la difunta (figures 130 i 132) (RODRÍGUEZ 2002: 495-498). La influència estreta entre l'arquitectura del cadirat coral i els monuments funeraris és una qüestió que Francis Bond havia fet notar en el context anglès (BOND 1910: 33-37).

També s'han conservat alguns interessants exemples de fusta, provinents tots de centres perifèrics: Santa Maria de Gradefes, Santa Clara d'Astudillo, Santa Clara de Toro i Santa Clara de Moguer. Són el grup que la literatura ha classificat sota el terme genèric mudèjar o gòtic-mudèjar (TORRES BALBÁS, 1954: 203-218; LAVADO 2000: 67; YZQUIERDO 2008: 126-133). Bona part dels seus mobles presenten una estètica islàmica que els diferencia de la resta de grups continentals, per bé que al sud d'Itàlia aquest fenomen podia haver estat compartida, com atesta la cadira de l'abat provinent del monestir de Montevergine, prop de Nàpols. Aquest moble campanià evidencia una rica decoració policromada i tallada inspirada en models orientals i islàmics.

La crítica tradicionalment ha considerat el conjunt de tres cadires del monestir cistercenc de la branca femenina de Santa Maria de Gradefes com el més antic de tot el conjunt hispà, datat entre 1230 i 1250 (YZQUIERDO 2008: 127). La historiografia l'ha considerat un conjunt sense superestructura, justificat per ser un suposat cadirat baix. Això no obstant, es podria aventurar que, malgrat la manca d'evidències en el propi moble, no es pot descartar que fossin setials destinats a estar integrats o cobricelats per una estructura de pedra similar al cadirat compostel·là (figures 63, 67, 85 i 133). Des de 1874 i amb número d'inventari 50548, aquests seients formen part del fons del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Les peces acoblades amb què conformen cada setial estan fetes amb fusta de pi, i aquest conjunt es caracteritza pel seu estil derivat de l'art almohade. L'ús de l'atauric i la talla en els seus muntants frontals que recorda al treball minuciós i detallista de l'eborària confirmen aquest origen. Cal destacar el treball d'acoblament de les sis peces que configuren cada costat, a trau i metxa, amb clavilles de reforç. Aquest conjunt presenta un recolzador en forma de C compost per un travesser posterior i els corresponents caps de recolzador, que es claven a les peces inferiors mitjançant claus de cabota gran i semiesfèrica, un treball que recorda la manera d'aplicar

llaceries o llistons amb formes geomètriques dels batents de les portes.⁸⁹ No preserva cap seient original, el qual devia ser un tauló rectangular amb espigues o eixos als laterals que s'encaixaven en els traus laterals de cada costat. L'aspecte massís de la construcció i del treball de la fusteria és notori i es contraposa a la delicada ornamentació policromada. Iconogràficament, s'ha volgut interpretar la representació del lleó pintat en els respatlles de cada setial com un motiu heràldic al·lusiú al regne de Lleó, territori on està enclavat Gradefes (figura 134) (YZQUIERDO 2008: 128).⁹⁰

El cadirat coral de Santa Clara de Moguer és l'altre conjunt peninsular que també presenta un formulisme decoratiu vinculat a l'art islàmic, en concret al nassarita (figura 135). A diferència de Gradefes, encara es preserva en el seu espai coral original, per bé que molt modificat i amb la pèrdua d'alguns setials. El recent article dedicat al conjunt planteja que l'estructura actual és un producte d'una reforma posterior que va modificar substancialment la seva morfologia, eliminant part de la superestructura superior, tallant els suports frontals fins a deixar-los en l'altura actual i col·locant, en la seva posició forçada, els característics lleons ajaguts que rematen, a manera de cap de recolzador, el costat de cada setial (figura 136) (ROONTHIVA 2022c: 305-324).

La seva estructura original seria similar a la de Santa Clara de Toro, un altre moble també conservat in situ (figura 100). Aquest presenta unes pilastres frontals compostes de doble nivell de columnes superposades amb capitells, de fusts cilíndrics i rematat en la part superior per un dosser corregut. L'articulació d'aquestes cadires són anàlogues a les de Gradefes, mitjançant peces acoblades amb traui i metxa, per bé que no presenten el treball calat del costat de les lleoneses. La solució basculant del seient és també mitjançant espigues laterals (figura 98). Aquest conjunt castellà és l'únic de tot aquest grup peninsular que no presenta policromia. Una observació detinguda indica que

⁸⁹ A moltes portalades anomenades de l'Escola de Lleida, encara conserven les portes originals de fusta del segle XIII amb aquest tipus de treball. És un recurs que també es troba en altres tipologies de moble. A Mallorca els claus de forja de cabota semiesfèrica es van fer servir per construir l'estructura, què a manera de gelosia, configura la forma prismàtica de la trona de l'església de Sant Jordi, avui al Museu Diocesà de Mallorca.

⁹⁰ https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;es;Mus01;41;en&pageD=N

possiblement mai n'hi va tenir, la qual cosa podria significar que possiblement, no es va poder acabar en la seva concepció original.

L'ús del color i de l'heràldica és un dels trets que més defineixen el conjunt gòtic construït amb fusta de pi de Santa Clara d'Astudillo (figures 99, 137 i 138). Aquest establiment va ser fundat el 1353 per Maria de Padilla i del rei Pere I de Castella, raó pel qual els seus escuts festegen la superestructura de manera reiterativa i repetitiva (FRANCO 2010: 254). Aquest moble tan interessant presenta la mateixa articulació pel costat que s'ha vist fins ara, i la part frontal, que també sustenta el dossier, a manera d'un petit enteixinat amb caps de biga en el ràfec, per bé que els suports superiors són de secció poligonal rematada als extrems amb formes esfèriques (figura 139). El conjunt va ser desafectat i venut, i la major part va acabar a San Diego, als Estats Units, i només quatre de les cinquanta cadires primitives van ingressar al Museo Arqueológico Nacional de Madrid (figura 140).⁹¹

Tots aquests conjunts peninsulars tenen la característica comuna de resoldre constructivament de manera similar els seus costats, configurant la forma prismàtica, amb un suport frontal que sustenta un dossier corregut i de presentar seient basculant mitjançant espigues laterals. Significativament els seients no tenen permòdols o misericòrdies.

Dins del context català, caldria també esmentar el cas singular de la cadira d'honor de Roda d'Isàvena, una obra factícia que reaprofitava suports i elements policromats d'un cadirat coral de tipus prismàtic per configurar el moble actual (figures 141 i 142) (ROONTHIVA 2023b: en premsa). Al Museu de Lleida es conserva la cadira prioral de Blanca d'Aragó provinent del monestir de Sixena, es tracta també d'una construcció de costat de perfil rectilini, que malgrat estar modificada, participa de les fórmules aquí presentades. En aquest grup no s'ha d'oblidar incloure el conjunt de Santa Maria de Cornellà de Conflent.

⁹¹ Per seguir el periple del moble després de la seva venda, vegeu FRANCO 2010: 251-277.

3.4 La consolidació i la preeminència de la cadira de costat amb perfil curvilini o villardiana, arquetip de cadira coral

El grup més conegut i, per tant, més estudiat -gràcies a la seva decoració tallada-, és el del cadirat de costat de perfil curvilini. Representa la imatge col·lectiva per antonomàsia del cadirat coral medieval. Només cal consultar la bibliografia dedicada al moble i veure la quantitat de pàgines ocupades amb les seves misericòrdies figuratives, element que sens dubte, el distingeix del model prismàtic.

És una tipologia que va tenir èxit a tota Europa, des d'Irlanda fins a Sicília, i des d'Escandinàvia, fins a la península Ibèrica. La difusió del model de costat curvilini degué ser molt ràpid i la seva vitalitat llarga, fins ben entrat el segle XVI. Per totes aquestes raons, va ser elevat a categoria d'arquetip d'ençà que Viollet-le-Duc la va incorporar en el seu *Diccionari raonat d'arquitectura*, publicat el 1858, i des d'aleshores s'ha mantingut com a canón del moble coral (BLOCK-BILLIET 2019).

Els exemples conservats més primerencs d'aquest model, de mitjan segle XIII, són el provinent de Notre-Dame de la Roche, a prop de París, i el de la catedral de Poitiers (figures 1 i 2). Els dos actualment es conserven in situ, tot i les diverses reformes de les quals han estat objecte. Per la seva antigor s'ha proposat que el naixement d'aquesta tipologia va produir-se a França, des d'on va irradiar a tota Europa (REINERS 1909: 20-21). En parlar del costat i de la potència s'ha al·ludit al *Quadern* de Villard d'Honnecourt, on va dibuixar un model de costat curvilini, possiblement la representació gràfica més antiga coneguda, d'aquí que també es pugui referir com el model villardià. Cal dir que les similituds entre el seu dibuix de costat i el moble que es troba a Poitiers són tantes que suggereixen la dependència de l'un de l'altre (figura 143). A més a més, el repertori iconogràfic que desplega el mestre també té equivalència material en el moble: la representació de l'orgull caient per terra, homes lluitant cos a cos, el tema del *green man*, etc., són presents tant en el *Quadern*, com en el cadirat poitivià (figures 144-146). Així,

aquests temes van ser representats en els carcanyols dels arcs dels dosers de la superestructura i també en la misericòrdia i significativament és representat d'igual manera en les arcuacions baixes del banc corregut de la façana occidental (figures 147-150) (ANDRAULT-SCHMITT 2013: 283-297). La gran aportació de les il·lustracions de Villard va més enllà de representar només models a imitar, puix també és un testimoni de primera mà dels canvis i innovacions tècniques que s'estaven produint al continent, reflectits també en el seu el volum.

A Escandinàvia el conjunt més antic conservat és el de la catedral de Lund, de volts de 1370 (figura 151) (WRANGEL 1923: 24-35). D'aquest mateix any també són els setials de la catedral de Lincoln, que com la major part dels conjunts anglesos, no ha pogut escapar de les reformes posteriors que han alterat notablement el disseny original.

A Alemanya, es troben un nombre important de conjunts del segle XIII com els de les catedrals de Xanten i Einbeck (figura 152), a Sant Jordi de Wassenberg o a la catedral de Meissen, que a més, té la particularitat de combinar una superestructura de pedra, format per dorsal i dosser poligonal, amb setial de fusta (SACHS 1964: 10-13). Així mateix, cal fer notar que les cadires corals de Wienhausen són només unes dècades més tardanes que els conjunts francesos més primerencs coneguts. A més, aquest grup alemany té la característica que la filera superior de setials presenta unes separacions de fusta en forma de paravents que no arriben a rematar-se amb un cobricel i que tenen la finalitat d'aïllar i minimitzar així el fred. Aquestes separacions en fusta són encara una reminiscència de les separacions generades per la superestructura de la tipologia de cadira prismàtica, ben representada en el mateix recinte coral de Wienhausen per la cadira de l'abadessa (figura 153). Al fil d'aquesta qüestió és revelador remarcar que els seients no presenten permòdols seguint la fórmula del tron de la mateixa abadessa.

Al voltant de la ciutat de Colònia es van produir una sèrie de mobles força notables a les esglésies de Sant Severí, dels Sants Apòstols i de Sant Gereó, abanderat pel magnífic conjunt de la catedral, conservat *in situ*, el qual va ser el model per aquests (BERGMANN 1987). Tot i que presenta una gran riquesa decorativa i iconogràfica en les potències i en els permòdols, la filera superior del moble de la catedral es resol de la mateixa manera que el registre inferior, sense cap superestructura de fusta. Aquesta notable absència, però, se

supleix amb les escenes narratives pintades en els murs de tancament de pedra (figures 154-156).

També a la catedral de Lausana es va instal·lar un conjunt després de la consagració de l'església, a partir de 1275, del qual avui només s'han conservat deu seients agrupats en dos trams, amb la seva respectiva superestructura articulada per dues potències altes per a cada fila (figura 157) (BACH 1929: 119-131). Suïssa i Borgonya presenten afinitats constructives i formals similars que els fa una sèrie coral força homogènia, exemplificada pels cadirats de l'església dels franciscans de Friburg, que la dendrocronologia situa el 1305, i els de la basílica de Saulieu i de l'església prioral de Bard-le-Régulier, aquests borgonyons datats a mitjan segle XIV (figures 158-162) (RICHARD-RIVOIRE 1985: 15-32).

A Itàlia aquest model va tenir relativament poc impacte apareixent els primers exemples ben avançat segle XV i sempre introduït per mestres forans. Al nord del país un mestre francès va fabricar el moble coral de la col·legiata de Sant Orso a Aosta (figura 165) (LA FERLA 2002: 169-240), mentre que al sud, el cadirat de la catedral de Palerm va ser obrat per un taller vinculat a l'obra del barceloní Macià Bonafè (figura 166) (BUTTA 2011: 437-459).

A Castella aquesta tipologia de costat de perfil curvilini va tenir un moment d'esplendor a partir del segle XV. Les catedrals de Plasencia, Zamora i Toledo, entre d'altres, van renovar en aquell moment els seus recintes corals, probablement substituint tipus de cadira prismàtica. La seva articulació presenta certa complexitat constructiva i la peculiaritat de desenvolupar en tota la seva superfície, cicles històrics i religiosos complexos (figures 167-170).

Per contra, menys coneguts, tret del de la catedral Barcelona, són els conjunts de Catalunya i Mallorca, on precisament, es conserven els conjunts més antics d'aquest model de la península, i que en el cas del Principat, constitueix a més, un grup molt coherent amb una suma de particularitats pròpies i distingibles.

4. TERCERA PART: EL CADIRAT CORAL MEDIEVAL A CATALUNYA I MALLORCA. ELS CASOS D'ESTUDI

Els cadirats corals medievals de Catalunya i a Mallorca no s'havien estudiat sistemàticament com a grup, mancant fins i tot un inventari dels conjunts conservats. Per primera vegada en la literatura es presenta aquest catàleg amb voluntat de ser el més complet i exhaustiu possible, amb l'esperança que es vagi ampliant i actualitzant en el futur amb noves troballes. També s'inclou una compilació dels conjunts que no han tingut fortuna, però que encara es conserven a la memòria gràcies als registres escrits (vegeu taules 1 i 2, i el catàleg en l'apèndix documental).

De la mateixa manera, en aquest capítol es fa un estudi raonat i específic a través de l'estudi de camp per a cada cadirat coral creat abans de 1399: Cornellà de Conflent, Mallorca, Girona, Manresa i Barcelona. Pel primer i quart cas, mai havien estat estudiats, per tant, són novetat en la historiografia. Per a Mallorca, Girona i Barcelona es fa una revisió dels conjunts a través de les fonts documentals per a posar llurs dades en correspondència amb l'anàlisi estructural i constructiu de les evidències materials.

L'únic conjunt del segle XIV que ha quedat fora del present estudi és el del monestir de Pedralbes, bàsicament perquè no ha estat possible viatjar fins a Cleveland per a poder recollir totes les dades necessàries, que és on avui estan les restes conegudes. Queda per un futur estudi, doncs, el cas del moble de les germanes clarisses.

4.1 L'estat de la qüestió

Pel que fa a la literatura dedicada al moble coral català, la situació no és pas diferent de la resta d'Europa, és a dir, participa també de les qüestions d'autoria, formals i iconogràfiques, obviant per norma les qüestions estructurals o constructives. Només algun volum dedicat al mobiliari, recull alguna dada tècnica, però sense entrar en gaires detalls. L'exemple més conegut i estudiat de cadirat coral català és el de la catedral de Barcelona, que ha generat moltes pàgines gràcies a la suma de molts factors. Un d'ells és que constitueix una obra cabdal per entendre la introducció de l'estil del gòtic internacional a la península. Un altre factor a favor, i que és el que marca la diferència amb altres conjunts contemporanis, és el fet que és un dels pocs mobles corals ben documentats en gairebé totes les seves etapes constructives gràcies al *Llibre de les obres* transcrit per Rosa Maria Terés. Posteriorment va ser ampliat cronològicament per Montserrat Jardí en la seva tesi doctoral, el qual permet resseguir la trajectòria creativa del conjunt gairebé des del principi fins a les darreres remodelacions del primer quart del segle XVI, moment en què es va configurar l'estructura definitiva i que avui en dia encara perdura (TERÉS 1986; JARDÍ 2006).

El cas de la Seu de Mallorca és similar al de Barcelona, però com s'explica oportunament, hi ha una certa confusió i poca definició en delimitar les fases constructives del cadirat coral que ha comportat una situació insòlita: la desconeixença generalitzada del conjunt coral mallorquí com a producció d'origen medieval o trescentista, causada en gran part, per les poques acurades interpretacions de les fonts i per no verificar aquestes amb les evidències materials. Així mateix, la profunda intervenció a la qual va ser sotmès tot el recinte per part d'Antoni Gaudí i el bisbe Pere Joan Campins no ha facilitat la definició i identificació de les seves diferents parts cronològiques.

Malgrat la notable mancança d'estudis generals i d'un catàleg del cadirat coral català i mallorquí, els darrers anys s'han anat publicant treballs que van fent via i contribueixen a enriquir el seu coneixement i a posar més llum sobre la qüestió, sobretot gràcies a monogràfics de conjunts específics. Cal considerar que els materials d'arxiu encara han de furnir moltes sorpreses, com ha passat recentment amb la troballa d'una part del llibre d'obra que recull informació valuosa dels autors i del context i procés constructiu del recinte coral de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona (CORTÉS-VALERO 2021: 291-334). L'exhumació del document ha permès finalment confirmar que va ser Antoni Claperós el que va contractar les obres del cadirat, o almenys, una part d'ell, descartant així a l'ubic Macià Bonafè, al que fins a l'aparició d'aquest registre se li havia pressuposat dita obra (LÓPEZ 2007: 190-197; PONS-GONZÁLEZ 2019: 451-500).

En una línia de recerca paral·lela, l'article al voltant del també desaparegut cadirat de Sant Miquel de Barcelona (ROONTHIVA 2023a: 147-167), és una altra contribució que, de retruc al tema principal, intenta posar ordre i matissar algunes qüestions controvertides sobre l'atribució d'autoria i cronologia d'un grup de cadirats medievals -i no medievals- de conjunts corals catalans conservats avui descontextualitzats, mitjançant el confrontament a tres bandes dels textos -sovint origen involuntari d'errors que es van perpetuant, com es veurà pel cas de Mallorca o Girona-, de les fonts gràfiques i de les evidències materials.

Efectivament, és tot un privilegi que Catalunya i Mallorca conservin fonts escrites que permeten certificar que el cadirat coral en aquests territoris tingué una gran vitalitat durant tota la baixa edat mitjana ja a partir de la primera meitat del segle XIV. Centres com el monestir de Pedralbes o les seus de Mallorca i Girona, per citar els exemples amb restes materials, van encetar els seus projectes dins d'aquesta cronologia, coincidint amb noves fundacions, ampliacions o renovacions arquitectòniques i reordenacions dels espais. Els recintes corals van començar a transformar-se i a patir moviments, acomodant-se en els nous espais. Aquesta efervescència, però, va patir un gran sostrec a partir de 1347 amb l'arribada de la Pesta Negra que va frenar en sec tot. La mort de gran part promotors i menestrals va fer que tots els projectes encetats quedessin en l'aire i alguns s'aturessin de manera indefinida. D'altres es van reprendre tan aviat com les circumstàncies ho van

permetre. En el cas del cadirat coral de la catedral de Girona els treballs van continuar passat el pic de la pandèmia, sota nou bisbe i marmessors mediant a partir de 1351, amb la contractació de nous mestres per prosseguir una obra ja començada. Aloi de Montbrai primer i posteriorment el fuster Ferrer de Gronys, van ser els contractats per acabar l'obra.

Per tant, es pot considerar que abans de la Pesta Negra hi va haver una primera etapa d'esplendor del cadirat coral, caracteritzada per la diversitat de solucions constructives, algunes autòctones que desapareixeran posteriorment, i l'existència de dues tipologies de cadira ben consolidades que conviuen i es complementen. Si bé en l'àmbit català només s'ha conservat un exemple més o menys complet de cadira coral prismàtica, representada pel moble de Santa Maria de Cornellà de Conflent, no va ser pas un cas únic com atesta la cadira de Blanca d'Aragó i d'Anjou i els elements més antics o medievals que actualment s'integren en l'anomenada cadira d'honor de la catedral de Roda d'Isàvena (ROONTHIVA 2023b: en premsa); en una segona etapa més avançada, progressivament aquest model prismàtic va començar a ser substituït pel model de costat de perfil curvilini que tenia més simplicitat constructiva i que, a més, permetia desenvolupar la talla, una simbiosi entre fuster i imaginaire, probable raó de pes pel qual es va acabar per imposar de manera aclaparadora.

La fixació del reposamà en forma de medalló com a tret distintiu del moble català va tenir lloc en aquest primer moment de manera ràpida. En canvi, en moble de la Seu de Mallorca (1330-1339) no va encetar aquesta línia i el reposamà es va resoldre en forma fitomòrfica i figurativa, declaració incontestable de la seva ascendència septentrional. En l'únic costat conegut avui de la cadira del primitiu cor de les dones de Pedralbes (1330-1340) (ESPAÑOL 2001: 337-352), exposat al Cleveland Museum of Art, apareix ben definit el reposamà en medalló, però aquí no es va voler renunciar a la inclusió de la figuració, col·locant-li a dalt i a baix, complementàriament, d'una imatge de santa i d'una bèstia respectivament. Aquesta particular solució formal podria haver estat justificada per ser aquest un dels dos costats que configurava la cadira o tron de l'abadessa (figures 171 i 172).

Igualment, els textos antics evidencien l'existència de cadirats corals medievals avui desapareguts. A la catedral d'Elna hi havia un conjunt destacat i possiblement un dels

més primerencs, amb data de construcció de 1294. Dissortadament, aquest moble va desaparèixer a partir de 1835 i no en queda cap vestigi més que les referències documentals.

Un xic posterior en cronologia degué ser el primitiu cadirat de la catedral de Tarragona que es traslladà des del presbiteri o que es degué fer de nova planta pel cor de la nau, i que va acabar essent substituït pel conjunt actual (COMPANYS-MONTARDIT 2000: 20).

A la Seu Vella hi ha una anotació en el llibre d'obres de l'any 1364 en concepte de compra de fusta de noguera provinent d'Alguaire i Albesa "per obs de les cadires del cor". (ALONSO 1976: 38), moble que probablement va ser reemplaçat pel que posteriorment van executar Antoni Virto i Joan Just (FITÉ 2003: 364-367), completament arrasat en el marc de la Guerra de Successió quan el temple va ser reconvertit en caserna militar. Al Museu de Lleida, es conserva un fragment amb número d'inventari MLDC 374, suposadament provinent del primer conjunt (figura 173). Per la seva banda, Gabriel Llabrés va donar a conèixer la notícia que el 1380, Pere de Fortesia aportava diners per les cadires de Sant Domènec de Mallorca, i què per aquell moment el cor ja comptava amb sis cadires: "primus lapis fundamenti dicti chori de parte dextera, die jovis autem fuerunt ibi collatæ simul VI cathedræ" (LLABRÉS 1909: 341-344). A més, aquest conjunt degué servir com a model pel cadirat de Sant Francesc, quan el mateix Pere de Fortesia, quinze anys després, el 18 d'agost de 1395, llega en testament cinc-centes lliures mallorquines pel moble del convent mallorquí:

"facere construere et operare in corum ecclesiæ civitatis Majoricarum unum corum simile [...] et fusta ex quibus factus et operatus est corus ecclesiæ fratrum predicatorum" (DE OLEZA 1925: 270-274).

No només hi ha constància de cadirats per les deixes testamentàries o a través de llibres de comptabilitat, sinó que les notícies de desastres també són testimonis del seu perir. Així, el dia de sant Esteve de 1378 un incendi va ser el causant de la desaparició del cadirat de l'església de Santa Maria del Mar (BASSEGODA 1925: 259).

En efecte, les calamitats, el desgast o les modes, van fer que durant el segle XV es renovés, parcialment o completament, el mobiliari vell. D'aquesta manera, aquest segle va estar marcat per una segona esplendor quan la construcció de nous conjunts i els noms d'artífexs se succeeixen. A Sant Feliu de Girona es documenta a un tal Berenguer de Cervià, fuster, que "obrer en fusta la obre o respatlles de XXXI i III cadires del cor" (FREIXAS 1983: 137). Al monestir de Poblet hi van treballar al cor Antoni Gomar, Pere Joan i Bertomeu Cervera entre 1421 i 1430 (ESPAÑOL 1998: 99-100). Aquest darrer mestre, d'origen valencià, tornarà a aparèixer de nou anys després, contractant no només el moble de fusta, sinó també tota l'estructura de pedra que havia d'acollir el cor del convent dels pares predicadors de la Seu d'Urgell: "e ha de fer en o dit cor tantes cadires com lo spay del dit requirrà" (MADURELL 1946: 325).

L'erudit i viatger valencià Jaime Villanueva esmenta un tal Halle, mestre vingut d'Alemanya que el 1443 va acabar el cadirat dels monjos construït amb fusta de roure de la cartoixa de Scala Dei, pel qual va cobrar 180 florins, sense comptar l'allotjament i el menjar (VILLANUEVA 1851b: 463-464).

En terres empordaneses, Bartomeu Barrera i Honorat Cristòfol, fusters de Castelló d'Empúries, són contractats pels canonges i abat del monestir de Santa Maria de Vilabertran per fer amb fusta d'alba els setials corals els quals van ser cremats entre 1808 i 1814 (MARQUÈS 1991: 118).

Per la seva banda, Guillem Rossell cobra 525 florins per fer el moble de Santa Maria de Valldonzella, segurament destruït en el setge de Barcelona durant la guerra dels Segadors (MADURELL 1976: 42).

Així no obstant, un dels protagonistes més rellevants del segle XV és, sens dubte, Macià Bonafè per la quantitat d'obra contractada documentada. És un mestre al qual la historiografia ha pogut atribuir, fins a un cert punt, i fer-li correspondència dels textos amb les restes conservades. Aquest barceloní es documenta tant al Principat, participant en els cadirats de Santa Maria del Mar, de Santa Maria de Vilafranca del Penedès, de les catedrals de Vic i de Barcelona, com també a les illes, contractant obres pel cadirat de Sant Francesc de Mallorca (PONS-GONZÁLEZ 2019: 451-500). El mestre s'havia especialitzat en el treball de la fusta i les fonts són explícites pel que fa el seu paper actiu en la creació dels mobles

corals, denominant-lo, indistintament, com fuster o imaginaire.⁹² La seva experiència i la del seu equip en cadirats corals devia ser prou coneguda i solvent per contractar-li a ell les renovacions. Amb ell havia col·laborat un tal Miquel Prats en l'església de Vilafranca del Penedès, personatge que posteriorment es documentarà per la intervenció en el moble de la capella del Palau Reial de Barcelona el 1465 (CORTÉS-VALERO 2021: 318). Si bé el corpus d'obres de Bonafè està ben documentat, dissortadament no hi ha hagut la mateixa fortuna amb les restes materials i tan sols ha arribat una petita part, essent la seva obra al cadirat baix de la seu de Barcelona la més rellevant (TERÉS 1986: 65-85).

De la catedral de Vic només ha sobreviscut un setial, amb número d'inventari MEV 10664, i a Sant Francesc de Mallorca és difícil determinar l'abast del seu treball a causa de les diverses reformes que han desfigurat el moble medieval (figures 174 i 175). Malgrat tot, gràcies a les evidències materials es pot afirmar que Macià Bonafè tenia l'habilitat d'adaptar el seu estil i forma a les exigències dels diferents promotors. A la catedral de Barcelona va haver de seguir el model constructiu i formal de Sanglada, que posteriorment va fer servir algun col·laborador seu pel cadirat coral de la seu de Palerm.

El mestre barceloní no era l'únic artífex que tenia competències en el moble coral. L'anteriorment citat Antoni Claperós n'és també un d'ells i la recent documentació li ha pogut atribuir el moble de Santa Maria del Pi, executat a partir de 1432 (CORTÉS-VALERO 2021: 291-334) i que dissortadament, res se'n conserva.

Després hi ha alguns conjunts que han desaparegut sense deixar cap rastre material i que només se sap de la seva existència gràcies a les fotografies i amb sort, algunes breus línies escrites abans de perdre's. L'exemple més representatiu és el del moble de Vallbona de les Monges. La seva cronologia està establerta entre 1340-1348, realitzat, per tant, sota el patrocini de l'abadessa Elisenda de Copons, segons indicava l'heràldica de la cadira abacial (BERGADA 1928: 46). El cor donava servei a una extensa comunitat, que per aquella època devia ser de setanta-cinc monges.⁹³ Gràcies a les poques

⁹² Al contracte de Santa Maria de Mar és denominat *ymaginator*, mentre que a Sant Francesc de Mallorca, és referit, indistintament, com a fuster o *asmagynarius*.

⁹³ Fruit també d'aquest moment d'esplendor, Elisenda de Copons va manar fer també el cimbori singularment sobrealçat damunt de la nau principal, on es disposa el recinte coral (ROCA 2014: 119-122).

fotografies conservades de principis del segle XX, se sap que el moble coral era de tipologia de cadira de costat de perfil curvilini i que incorporava el reposamà en forma de medalló. L'interès d'aquest conjunt rau, no només perquè és una mostra més de la predominança d'aquesta tipologia a Catalunya a la primera meitat del segle XIV, sinó perquè també era un dels pocs conjunts catalans que encara conservava la seva superestructura d'origen, formada per dorsal i dosser inclinat en voladís sostingut per crosses.

En efecte, poques són les superestructures preservades avui en dia. La de la catedral de Barcelona va ser objecte d'una modificació substancial que va alterar tant la seva altura com a part del seu estil, passant a ser de medieval a ser en part renaixentista. La de la catedral de Girona, que devia arreglar-se com el de Vallbona de les Monges va arribar escapçada i modificada en el moment del seu desmantellament. La superestructura del cadirat de la Seu de Mallorca no va ser menys, ja que va ser completament renovada a finals del segle XV i a principis de la següent centúria.

Altament, com a tret distintiu regional i diferenciador del grup constituït pels cadirats catalans del segle XIV, cal dir que durant aquest primer període la frontissa metàl·lica va ser estranya perquè hi havia preferència per la frontissa de fusta (il·lustració 6). A la Seu de Mallorca, possiblement per la seva influència continental, es va fer servir parella de frontisses metàl·liques embotides. En canvi, la tradició de frontisses de fusta degué ser tan important al Principat, que la versió en metall, tot i ser coneguda i aplicada en altres formats de mobiliari, va tenir una incorporació més tardana. De fet, l'exemple més antic conservat de cadira que fa servir parella de frontisses metàl·liques és el de la primera campanya de Pere Sanglada i el fuster Lluç Despou pel cadiram de la seu barcelonina, una obra amb una gran incidència en els mobles de segle XV, o almenys, així ho indiquen els exemples conservats. En efecte, aquest projecte va ser el punt de partida del segon gran moment d'esplendor del cadirat coral i el seu impacte va ser tan gran que va arribar a tenir ressò a Mallorca, a l'Aragó i més enllà.

En contraposició a l'anterior etapa, les obres produïdes en el segle XV tenen la característica de ser tipològicament homogènies i les variacions constructives són mínimes o poc significatives, individualitzant-se entre elles només a través de les

qüestions iconogràfiques, formals i dimensionals. Sens dubte, el taller de la catedral de Barcelona va ser un focus dinamitzador i un centre de formació d'artistes i menestrals de primera fila que posteriorment van continuar i desenvolupar les seves respectives carreres en solitari. D'aquesta manera, no només van transformar la plàstica catalana del primer quart del segle XV, sinó que també van ser un vector de difusió del model catedralici. Així, Llorenç Reixac, un dels integrants de l'equip de Sanglada, amb Francesc Gener, van signar les capitulacions per fer les cadires noves de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona (MADURELL 1945: 304-309). D'aquesta quadrilla degué sorgir també la fàbrica del cadirat dit dels frares del monestir de Pedralbes, que ara per ara, encara perdura insòlitàment in situ i intacte des que es va construir (figura 176). Aquest darrer conjunt, com molts altres no tenen el privilegi de tenir unes coordenades proporcionades per les fonts i la seva autoria resta de moment en l'anonimat, com també li passa al moble de les germanes, una obra trescentista que delata tallers escultòrics rellevants, de segur vinculats a noms o tallers que la documentació va registrant i que encara no s'han pogut posar en correspondència amb l'obra. En general, però, queda pendent d'atribució una bona part dels cadirats corals, com el del cadirat de Cornellà de Conflent, una obra executada per fusters i mancada de qualsevol referència documental, el del Museu de Manresa, amb l'agreujant que està descontextualitzat i la seva procedència presenta certs dubtes; el del monestir de Sant Cugat del Vallès, els tres conjunts conservats parcialment i desmembrats actualment a Santa Maria del Mar (ROONTHIVA 2023a: 147-167), el de Sant Martí del Canigó i el de Sant Jaume de Vilafranca de Conflent.

4.2 Un panorama desolador

En conseqüència, el recompte final de cadirats corals medievals preservats a les diòcesis medievals de Catalunya i de Mallorca dona com a resultat en general un nombre pobre. Tret del moble de la catedral de Barcelona i del cor dit dels frares de Pedralbes, la resta està dispers, fragmentat i descontextualitzat (il·lustració 7).

Des del segle XIX el nombre de cadires corals ha disminuït de manera dramàtica i dràstica tot i les diverses reformes estatutàries que es van emprendre en alguns temples.⁹⁴ Els pocs que van salvar-se de les guerres no van poder superar la sentència de mort definitiva provocada per la decadència, disminució en nombre o desaparició de la comunitat que les va crear i utilitzar. El cor i el moble van acabar per ser suprimits.

Així, en el bisbat d'Urgell tan sols han sobreviscut dos exemplars. Un és el conjunt de Santa Maria d'Agramunt, disseminat en part a partir de 1953 (figura 177) (ROONTHIVA 2022b: 73-91), i l'altre és el de la catedral de la Seu d'Urgell, que va patir un episodi infame de desmantellament que va provocar la seva repartició entre diferents localitzacions fora de Catalunya,⁹⁵ entre elles el Museo Lázaro Galdiano, el Museo Arqueológico de Madrid i en la col·lecció privada de la mansió Hearst, a San Simeón, Califòrnia (figures 178-180).

A Lleida només ha quedat un petit fragment testimonial, avui al Museu de Lleida, que la historiografia ha volgut veure provinent del cor de la Seu Vella.

Als bisbats del sud la situació no és pas millor. A l'arquebisbat de Tarragona també s'ha preservat només un exemplar, el de la mateixa catedral, per bé que desmembrat i

⁹⁴ A la catedral de Tortosa una de les últimes registrades és el del bisbe Pedro Rocamora, dels darrers anys del segle XIX, que a la vegada substituïa als estatuts corals de 1819.

⁹⁵ Lázaro Galdiano va publicar un opuscle titulat *El vandalismo en una Catedral. La Seo de Urgel* condemnant fermament aquest episodi (LÁZARO 1925).

desplaçat en part, mentre que al territori tortosí no hi ha constància de cap conjunt coral medieval conservat (figures 181 i 182).

A Vic resta tan sols la cadira exposada al museu diocesà que havia format part del recinte coral de la catedral, i hagués estat l'únic moble coral medieval conservat del bisbat si no s'hagués conservat la cadira del Museu de Manresa.

A Girona, l'únic testimoni és el de la mateixa catedral, avui dispers en diverses localitzacions: a la mateixa catedral, a la col·lecció del Museu diocesà de Barcelona, a la Fundació Maurí de la Garriga i a la parròquia de Canet de Mar. És d'esperar que apareguin més fragments en mans privades.

En l'històric bisbat d'Elna es coneixen tres conjunts medievals, tots tres concentrats al Conflent: el de Cornellà de Conflent, el de Vilafranca de Conflent, encara in situ i en molt mal estat de conservació, i el de Sant Martí del Canigó, avui a la veïna parròquia de Vernet. Aquest dos últims són producció de la segona meitat del segle XV atenent el tipus constructiu (figures 183-188). A l'antic monestir de Sant Genís de Fontanes hi ha un conjunt modern format avui per tan sols quatre cadires (CARBONELL-LAMOTHE-SOLÈRE 1996: 197-203).

A Mallorca, aquest nombre de mobles medievals es redueix a la parella formada pel conjunt de la catedral i el de Sant Francesc, avui dividit entre aquest establiment i la parròquia de Porreres (figura 175).

Nogensmenys, és en l'històric arquebisbat de Barcelona on han quedat més exemplars, probablement per haver tingut una concentració més important de cadires: el de la catedral, el dels frares del monestir de Pedralbes, i el desplaçat de Sant Cugat del Vallès, avui part dels setials que donen servei a la comunitat de germanes del monestir de Valldonzella de Barcelona (figures 188 i 190). A Santa Maria del Mar es conserven els tres conjunts medievals abans esmentats, i que podrien ser tan de procedència catalana com aragonesa, per bé que dos havien acabat formant part de la col·lecció Lluís Plandiura i l'altre, dels fons de museus municipals, part del qual també es conserva en peces desmuntades al Museu del Disseny de Barcelona (figures 191-194) (ROONTHIVA 2023a: 158-162).

4.3 Entre la tradició i les noves formulacions: el moble de la prioral de Santa Maria de Cornellà de Conflent i les cadires prismàtiques a Catalunya

El conjunt de cadirat de Cornellà, és un cas singular i estrany, car es tracta d'un moble ignorat per la historiografia que no ha despertat mai la curiositat dels estudiosos, tot i que constitueix un unicum dins del context català, tant per tipologia com pel seu estat de conservació i també per haver-se preservat relativament complet in situ, malgrat les transformacions i trasllat dins del mateix temple de les que va ser objecte. A més, amb el desmantellament i desaparició del cor i mobiliari de la seu d'Elna a partir de 1835 (MATHON 2014: 126),⁹⁶ el cadirat de Cornellà ha esdevingut el moble coral més antic

⁹⁶ Dissortadament, del cadirat coral de la catedral d'Elna no ha quedat cap vestigi material, però hi ha una breu i interessant descripció feta per Jean-Baptiste Carrère en el seu volum *Voyage pittoresque de la France* (1787), informació recollida posteriorment per Marcel Durliat: "[el cor] est placé au milieu de l'église et remplit une partie de la nef du milieu; il est beau, vaste et remarquable surtout par la beauté de ses stalles, qui sont de bois, mais couvertes d'une sculpture assez belle pour le siècle où elle a été faite; elles sont de la fin du XIII^e siècle, comme nous l'apprenons d'une inscription qui est sur une des hautes stalles". La inscripció va ser afortunadament anotada i hi constava el següent: ANNO DOMINI MCCXCIII, III IDUS SEPTEMBRIS, BARTHOLOMEUS CUM DUOBUS FILIIS, DE PERPINIANO, FECIT PARTEM ISTAM CHORI. Durliat especula que el tal Bartomeu de Perpinyà podria identificar-se amb el mateix mestre Bartomeu que, en el tombant de segle, treballa a Girona i a Tarragona, lligat a la nissaga dels Campredon, cognom que sovinteja a les fonts al voltant d'aquestes dates, molt actiu tant en el continent com a l'illa de Mallorca fins a mitjan segle XIV (DURLIAT 1962: 286-289). De fet, Arnau de Campredon serà el mestre que treballa, a partir de 1331, en el cadirat coral de la Seu de Mallorca.

conservat al Rosselló⁹⁷ i sens dubte un dels més notables i rellevants del Principat (figures 195 i 196).

Són escasses les dades documentals, gairebé testimonials, què es refereixen al cadirat cornellanenc, cosa que dificulta la seva datació, canvis estructurals i les diferents adaptacions realitzades, que han anat al compàs de les transformacions i canvis topogràfics de l'interior de l'església, i que s'anaven produint segons les reformes litúrgiques i de les necessitats culturals dels espais i la manca d'ús per la dissolució de la comunitat de canonges. Per explicar l'evolució del cadirat cal parar atenció i estudiar el mateix moble, ja que donarà pistes que ajudaran a resseguir i entendre la seva trajectòria. Així doncs, s'analitza estructuralment i morfològicament aquest conjunt, posant-lo en context, reivindicant el seu paper com baula, que aglutina dues tradicions: la solució de cadira prismàtica de perfil rectilini i la del nou llenguatge gòtic amb la introducció de noves solucions formals en la superestructura.

⁹⁷ Del cadirat provinent de l'abadia de Sant Martí del Canigó tan sols es conserven cinc setials i dues potències menors; l'altre conjunt rossellonès preservat, el de l'església de Sant Jaume de Vilafranca de Conflent, està relativament complet i el configura avui trenta setials i potències mutilades.

4.3.1 Un moble oblidat

Com ja s'ha dit, el cadirat de Cornellà fins ara no ha aconseguit mai despertar l'interès general entre la comunitat científica, i això es tradueix en una pobra i gairebé inexistent literatura. Aquest oblit, tant aclaparador com injust, és degut a dos factors determinants: per una banda, per la seva sòbria decoració de tipus popular, executada per la mateixa mà que va fer l'estructura, això és, per un fuster, i, per una altra banda, la manca de temes interessants que l'ha exclòs dels monogràfics tradicionals centrats en la iconografia i en l'estil. Així mateix, cal dir que hi ha un altre factor que no afavoreix el seu estudi i és el seu emplaçament actual, a la tribuna alta dels peus. Tot s'agreuja pel fet que avui dia aquest espai està pendent de restauració que ha de posar solució als problemes estructurals del forjat i, per tant, des de fa un temps i per motius de seguretat,⁹⁸ la tribuna, i de retruc el moble, no són accessibles ni visitables al públic.

La inexistència de fonts i les minses referències d'aquest conjunt coral no ha ajudat tampoc a atreure l'atenció de l'estudiós.⁹⁹ Malgrat tot, del cadirat coral de Cornellà s'ha localitzat sis referències bibliogràfiques. Per cronologia, el primer de tots és el monogràfic que porta el títol *Notre-Dame de Cornellà*, de mossèn Albert Cazes, historiador rossellonès

⁹⁸ L'estat fràgil i trencadís de la fusta desaconsellen transitar per damunt de l'estructura de la tribuna. Malgrat aquesta situació, agraeixo a l'ajuntament de la vila, i especialment a les gestions d'Isabelle Jubal, directora del Centre de conservation et restauration du patrimoine (CCRP), per facilitar-me l'accés a l'espai i així realitzar l'estudi de camp del moble in situ.

⁹⁹ No va merèixer ni tan sols una menció en el capítol dedicat a la canònica de Cornellà del volum corresponent de la col·lecció *Catalunya Romànica*, tot i ser una producció medieval aparentment molt propera a l'estil romànic.

especialista en història de la Catalunya del Nord. És el primer autor que va dedicar, tot i que de manera succinta, algunes línies al recinte coral i a episodis vinculats. L'obra va ser publicada per primera vegada el 1970 i reimpressa el 1983, moment que aprofita per ampliar la informació aportada, editant el paràgraf dedicat al cor, a la tribuna i al cadirat coral, ja que és quan fa menció del trasllat de la nau principal a la seva ubicació actual, la tribuna dels peus (CAZES 1983: 20), confirmant d'aquesta manera que el moble coral es va fer per la comunitat de canonges de Cornellà i que aquest no prové d'una altra església o context, com sí que passa amb el cadirat coral de Sant Martí del Canigó, avui conservat a la veïna parròquia de Vernet. Dissortadament, en cap de les dues edicions de l'opuscle, l'autor no inclou la bibliografia corresponent per poder resseguir la seva afirmació. En qualsevol cas, la virtut de Cazes és la de deixar testimoni escrit de les escasses, però valuoses, dades referents històriques del cadirat cornellanenc, i que pel present estudi es tornen a recuperar.

El segon llibre en el temps és el ja citat *Le monde caché des miséricordes*, de Dorothy i Henry Kraus. Va ser publicat el 1986 i la seva aportació és encara més limitada, atès que només fa esment de l'existència del moble. Com correspon a una obra dedicada a la iconografia de les misericòrdies, la descripció del seients catalans ocupa només una línia: "19 miséricordes du début du XIVe s., toutes simples et sans ornement" (KRAUS 1986: 197).

El tercer volum per ordre d'aparició és l'article de Yvette Carbonell-Lamothe i Marie-Hélène Solère en el que el conjunt cornellanenc és estudiat en relació amb els altres conjunts de la regió i situant les autores el moble com una de les produccions més antigues de l'àmbit hispà (CARBONELL-LAMOTHE-SOLÈRE 1996: 198-199).

Per altra banda, Eva Pascual en l'article de 2006 «L'armari de Cornellà de Conflent: aproximació al seu estudi» fa una breu referència del cadirat, datant aquest i el moble estudiat com a produccions contemporànies (PASCUAL 2006: 8-11).

La quinta obra que cita el conjunt i la més recent, ja en clau general i referencial sobre l'art medieval del país, és el volum *Un palais dans la ville. Perpignan des rois de Majorque*, en el capítol signat per Jean-Bernard Mathon. Data el cadirat coral cornellanenc de finals del segle XIII i de principis del segle següent (MATHON 2014: 126), amb la novetat d'incloure dues fotografies dels setials.

La sisena i darrera referència disponible és la que proporciona la pàgina web *Carte des Monuments Historiques français*,¹⁰⁰ on hi ha una fitxa tècnica del moble i fotografies antigues, tant de l'església, com del cadirat coral i que ha servit a Mathon per datar-lo.

4.3.2 Breu història de la canònica

L'església de Santa Maria de Cornellà de Conflent és una antiga fundació augustiniana. Les fonts indiquen que l'any 1094, Guillem Ramon, Comte de Cerdanya, deixa establert en el seu testament la creació d'un establiment sota les regles de Sant Agustí. Aquesta voluntat es va dur a terme tres anys després, gràcies al seu fill, Guillem Jordà. La canònica s'estableix a l'església de Santa Maria, dotant el monestir i deixant-lo sota la protecció dels seus successors. La vida contemplativa va arribar a la seva fi el 1562, quan el monestir va ser secularitzat (PONSICH 1995: 403-404).

De l'època de fundació de la canònica, només la torre campanar i vestigis dels murs septentrional i meridional de l'església s'han conservat. La resta de dependències canonicals que s'organitzaven al voltant dels dos claustres, a banda i banda de la nau del temple, també han desaparegut o han quedat incorporades i desvirtuades en els edificis actuals. Per tant, l'església, avui amb funcions parroquials, és l'única estructura conservada de l'establiment primitiu.

L'edifici actual és fruit d'una reconstrucció del segle XII (PONSICH 1995: 405), i presenta característiques constructives que l'inclouen dins del grup d'esglésies bastides a les acaballes del segle XII en l'àrea de la Garrotxa, l'Empordà, el Vallespir i del Rosselló (figura 197). A més, els seus murs allotgen un notable catàleg d'escultura monumental en pedra, repartida a dins i fora de l'església, obra dels anomenats tallers rossellonesos, així com el conegut retaule autografiat de Jaume Cascalls de 1345.

L'església de Cornellà de Conflent presenta una planta basilical, de tres naus separades per pilastres de secció rectangular, coberta amb una volta de canó llis de mig

¹⁰⁰ <https://monumentum.fr/eglise-sainte-marie-pa00104007.html>

punt a la nau principal i voltes de quart de cercle a les dues colaterals. A la part oriental un transsepte marcat i una capçalera composta per cinc absis configuren un espai complex. Només l'absis principal, per les seves dimensions, sobresurt en planta. El nombre poc freqüent i elevat d'altars que es disposaven a la capçalera devia respondre a les necessitats d'una comunitat de canonges i beneficiats nombrosa (POISSON 1995, 407). Tot i això, la poca profunditat de l'espai preabsidal i l'absis major, així com la presència d'un nombre important d'altars en aquest sector va motivar que el cor monàstic fos instal·lat de bon inici al bell mig de la nau.

4.3.3 El cor. Del centre a la perifèria

Actualment, el cadirat es conserva en la tribuna alta dels peus del temple i s'hi accedeix mitjançant unes escales de pedra ubicades a la nau lateral de l'Evangeli. Es tracta d'una estructura típica de fusta medieval, bastida a contra façana, en què la part superior és un forjat i la part inferior s'organitza com un enteixinat, suportat per permòdols, dos d'ells tallats en forma de bust antropomòrfics, un de masculí i l'altre, femení (figura 198).

Aquesta localització coral no és pas l'original car, com recull Cazes, el cadirat es va moure des de la nau, on se situava entre les quatre pilastres immediatament després del creuer. Com a testimonis d'aquesta topografia primitiva han quedat els traus on anaven encastades les bigues estructurals que cloïen el cor.¹⁰¹ En quin moment es va fer aquest trasllat és una incògnita, però devia ser en el moment en què l'església es va consolidar com a parròquia. Aquesta situació degué motivar retirar el cor, alliberant així la nau pels feligresos.¹⁰² Convé destacar que el 1908 s'efectuaren obres que tenien com a objectiu intervenir en els enlluïts interiors de l'església (PONSICH 1995: 405). Es podria pensar que el moviment del cor podria haver coincidit amb aquests treballs, car el retaule de la Mare de

¹⁰¹ «les stalles (XIV^e siècle) qui occupaient le devant de la nef, sur quatre piliers de laquelle elles ont laissé les boudins de leurs traverses» (CAZES 1983: 20).

¹⁰² La mateixa situació es va donar a l'església de Santa Maria d'Agramunt. El seu recinte coral i el cadirat van ser suprimits a partir de 1953 (ROONTHIVA 2022b: 73-91).

Déu de Jaume Cascalls que ocupava l'altar major, es va moure fins a la nau septentrional, on actualment es troba. Això no obstant, el fet que no hagi quedat cap registre o notícia del trasllat del cadirat durant aquests treballs, fa sospitar que aquest es devia traslladar en una data més reculada, perquè l'operació no devia consistir només a traslladar els seients de la nau a la tribuna, sinó que devia comportar obres addicionals d'enderrocament del tancament perimetral del cor per alliberar la nau d'envans. Considerant que el cadirat coral presenta superestructura i dorsals amb dossers, el tancament, que havia d'arribar, com a mínim, a l'altura del dosser hi era de segur.¹⁰³

Tornant a la tribuna alta dels peus, Cazes data aquesta estructura de fusta a partir de l'únic escut¹⁰⁴ que festeja la cornisa superior de la petita capella situada just a sota de l'escala de pedra que mena al cor alt (CAZES 1970: 20), i que s'han identificat com les armes corresponents al prior Ramon de Ceret (figura 199).¹⁰⁵

La tribuna genera un forjat rectangular format per un sol tram adossat al mur de ponent que ocupa tot l'espai entre el darrer intercolumni de l'església. En aquest espai es degueren efectuar reformes tant abans com durant el moment de la instal·lació del cadirat amb l'objectiu d'adaptar-lo al moble coral. És el cas de la barana amb els balustres que tanca la tribuna per orient, i que delaten sense cap mena de dubte la seva factura posterior. La biga travessera que remata la part superior de la barana també és un afegitó, realitzat tanmateix, quan es va traslladar el moble coral a la tribuna. Es tracta d'una gran biga horitzontal que va a banda i banda dels dos extrems de la volta. Es sosté per dues bigues verticals, col·locades al final de sengles tancaments laterals del cadirat. A la biga

¹⁰³ En la veïna població de Vilafranca de Conflent, el cadirat coral presenta encara els tancaments perimetrals laterals que delimiten i tanquen el cor. Aquí estan formats per plafons de fusta decorats amb traceries cegues.

¹⁰⁴ Un blasó d'or amb tres faixes dentades d'atzur (FERRER 1993: 254). Actualment els escuts han perdut la policromia.

¹⁰⁵ A parer meu, la capella, l'escala d'accés i la tribuna poden haver estat construïdes en dues campanyes diferents, essent les dues últimes possiblement bastides en un moment posterior a la dita capella i construïdes aprofitant l'estructura de Ramon de Ceret, per tant, es datarien després de la mort d'aquest, ocorreguda l'any 1319.

vertical es van incorporar tres permòdols policromats que presenten perfil lobulat format per rotlles que es van situar al bell de la composició. La poca visibilitat deguda a la distància a la qual es troben, l'escassa il·luminació de l'espai i la seva disposició fan difícil valorar la composició exacta de la decoració pictòrica, tot i que es pot confirmar que està basada en motius vegetals i que és una policromia que podria correspondre al mateix moment de construcció cadirat coral (figura 200). De nou, s'ha de recórrer a la guia de Cazes per esbrinar què són aquests permòdols, on es confirma la ubicació i funció originals d'aquestes tres peces: eren els suports que servien per a penjar dues campanes, situades en el recinte coral primitiu. Una campana avisava de les recitacions de les hores canòniques, i l'altra era per anunciar l'instant de l'elevació de l'Eucaristia durant la missa conventual (CAZES 1983: 20).

4.3.4 La disposició actual del moble

En efecte, el conjunt del cadirat coral, tal com es disposa actualment en forma d'U, és fruit de la reforma que es va haver de fer per adaptar el moble a l'espai de la tribuna, i necessàriament va haver de suprimir part de les cadires i modificar-ne algunes altres (il·lustració 8). De fet, encara són visibles uns números de gran format pintats de color vermell en els dorsals per a facilitar el muntatge actual (figures 201 i 202). La numeració, que discorre de manera consecutiva, comença en el primer setial de l'esquerra del costat de l'Epístola, amb el número u. Segueix per tota la filera, fins al sector del rerecor i finalitza en l'última cadira de la filera de l'Evangeli, marcada amb el vint-i-u. Però si hom fa un recompte, no hi ha tal nombre de cadires, car n'hi ha només dinou -la cadira presidencial no s'inclou, ja que es tracta d'un moble de factura contemporània-. Per tant, la numeració està revelant que vint-i-un era el nombre mínim de cadires que hi havia abans de traslladar el conjunt a la tribuna, i dos la xifra mínima de setials que no van arribar mai a muntar-se a la tribuna. Així és, entre els dorsals deu i tretze del rerecor manquen dues places, just a l'espai que avui ocupa la cadira presidencial. Es devia decidir suprimir-les pel fet que l'amplada de l'espai no va permetre col·locar-les. Atès a més que la superfície impedia reubicar-les en una altra filera, algunes de les cadires sobrants, desmuntades en peces, van ser reaprofitades com a elements estructurals per a la construcció actual.

D'aquesta manera es pot justificar la presència d'un travesser frontal amb capitell fora de lloc i com a material reciclat, convenientment tallat a la mida necessària, com a peça constructiva en el lateral esquerre de la part posterior d'una de les cadires, en concret la identificada amb el número setze (figura 203).

El moble cornellanenc va ser construït amb una combinació de tres fustes principals, que es barregen amb fustes posteriors provinents de restauracions no documentades (il·lustracions 9-11). A falta d'una presa de mostres de suport per a la seva caracterització, és possible ocularment distingir una fusta que és compatible amb la de conífera, que és present majoritàriament en els dossers de la superestructura, juntament amb una fusta clarament de frondosa. Aquesta és difícil de precisar l'espècie, per bé que com a mínim es distingeix dues caducifòlies diferents. Per l'aspecte, una d'elles podria correspondre a fusta d'auró (*Acer sp*)¹⁰⁶ o de vern (*Alnus glutinosa*),¹⁰⁷ essent ambdues espècies d'arbre freqüents i abundants a les muntanyes del Conflent. La fusta de frondosa és la que conforma els travessers dels costats dels setials, també les columnes tornejades amb capitells dels dorsals. La seva presència es complementa amb l'altra frondosa no identificada, però és probable que es tracti de noguera (*Juglans regia*), que és la que configura el tauló inferior dels setials.

Els setials es distribueixen en una única filera, centrades pel faristol major, que també funciona com a armari. Si hem de fer cas de la inscripció gravada que apareix en un dels seus costats, es construí en època posterior: 1858. FRATRES VICO ME FECERUNT (figura 204).

Els dorsals de les cadires van adossats, amb una mínima separació, als panys de tancament de la tribuna. El mur de pedra de la contra façana constitueix la paret de tancament a la part occidental. A la banda septentrional, la filera de plafons arrambla i es fixa damunt l'envà empostissat, que funciona com a element separador del recinte coral i de l'espai contigu de la nau lateral de l'Evangeli, que és el replà on desemboca l'escala de pedra, única via d'accés a la tribuna alta (figura 205). La porta d'accés té una posició descentrada i adaptada a la configuració del mateix cadirat, col·locant-se entre el final de la renglera de cadires de la banda oest i en l'inici de la filera del costat septentrional.

¹⁰⁶ A Catalunya és un arbre que es dona a les rouredes, a les fagedes de muntanya i als alzinars humits. La seva fusta ha estat emprada en l'ebenisteria i torneria, ja que permet un acabat polit gràcies la seva duresa i color bru.

¹⁰⁷ És una espècie de ribera, i la seva fusta és lleugera, de textura fina i compacta que suporta bé estar submergida en aigua, raó per la qual es va fer servir a Venècia i a Amsterdam per la construcció de pilots..

Per contra, en la renglera oposada els plafons amaguen, en part, el pany de mur corresponent al carcanyol de la pilastra, el tram immediat a l'arrencada de la volta i l'arc toral. Cal fer notar que la manca d'empostissat en aquest lateral provoca que els reversos dels plafons siguin visibles des de la nau de l'Epístola, a través de l'espai buit de l'arc de la nau. Això indica improvisació en la instal·lació del cadirat i certes limitacions pressupostàries del moment (figura 206).

Altrament, s'observa que l'ordenació i disposició dels setials guarden una aparent i falsa simetria compositiva, condicionada per l'espai disponible de la tribuna, ja que el nombre de cadires s'han hagut d'adaptar i repartir asimètricament segons el tram per aconseguir una distribució equilibrada (il·lustració 8). Per tant, no hi ha el mateix nombre de cadires entre els tres costats: la filera meridional està formada per vuit cadires, mentre que a la filera septentrional n'hi ha sis, puix cal recordar que en aquest costat hi ha l'obertura de la porta d'accés (figura 207). La renglera occidental presenta cinc setials, disposats en grups de dos i tres a cada costat de la cadira presidencial respectivament.

Tampoc hi ha correspondència entre el nombre de cadires i dorsals, ja que hi ha més d'aquests últims (vint-i-u) que seients (dinou). Tot i això, s'assoleix una simetria visual i compositiva gràcies a la col·locació d'un tercer plafó en la cantonada esquerra, en l'entrega entre aquesta renglera i la següent (figura 208). Aquest plafó no té la seva corresponent cadira pel fet que l'espai generat per les dues últimes cadires de sengles fileres a noranta graus, dona lloc a un rectangle tancat, impracticable i sense cap possibilitat de col·locar un seient. La solució més fàcil, i segurament present en el muntatge original, va ser tancar aquest espai inútil per la seva part superior amb aquest tercer plafó, enrasat amb els recolzadors (figura 209). Cal fer notar que aquests dos dorsals, que fan cantonera, no tenen cap nombre pintat de color vermell.

Per tant, àdhuc si l'últim dorsal identificat acaba amb vint-i-u, és possible afirmar que primitivament el conjunt era format per un nombre superior de setials i que, un cop traslladats a la tribuna, només es van muntar per manca d'espai els dinou actuals.

4.3.5 Anàlisi de l'estructura constructiva

És en l'anàlisi estructural on el cadirat coral de Cornellà de Conflent pren tota la seva rellevància, car constitueix un moble que aglutina dues tradicions constructives i formals diferenciades. Per una banda, les cadires amb configuració prismàtica poc o molt arcaïtzant, i per una altra, la superestructura, més innovadora formalment, emmirallada en les produccions gòtiques septentrionals. Ara bé, cal considerar que aquesta dualitat formal sigui deguda a dues fases constructives diferents, però que podrien haver-se donat en un mateix moment tot i que executades per diferents mans, cadascuna d'elles encarregades a una part determinada, o l'altra possibilitat, més factible, seria que les cadires, com els elements més antics, van ser reformades i posteriorment dotades de la superestructura gòtica. Les dues espècies de fusta presents, conífera per la superestructura, i frondosa per les cadires emfatitzen aquesta segona hipòtesi.

4.3.5.1 La infraestructura

El cadirat està muntat damunt d'una senzilla tarima de fusta que fa uns 17,5 cm d'alçada, i genera un esglaó o marxapeu respecte al nivell de paviment de la tribuna. La fondària varia en dos o tres centímetres segons el tram, essent de 88 cm en el lateral septentrional. Per l'aspecte que presenta la plataforma, aquesta sembla del moment en què es va muntar el moble en el cor alt. La seva existència indica que és necessària per poder fixar i assegurar a terra els costats de les cadires mitjançant metxes i traus. La tarima és contínua pel costat meridional i occidental, formant una L, però queda interrompuda abans d'arribar a la cadira presidencial, on salta per prosseguir en el següent grup de

cadires. En l'espai de la cadira diferenciada hi ha una base independent, de la mateixa alçada i característiques que la tarima, però més profunda que permet així incorporar en llur superfície, a més, el faristol baix, que hi ha davant de la cadira d'honor.

Respecte a la infraestructura vertical, els elements de la superestructura s'ancoren per clavaons als empostissats improvisats.

4.3.5.2 La distribució i les potències altes com a element de tancament

Pel que fa als seients, tots presenten una superestructura cobricelada per un senzill dossier inclinat. L'única excepció és la cadira d'honor, element incorporat posteriorment que es va fer seguint l'estil de la resta del conjunt, per bé que és ben probable que fos durant la darrera restauració del conjunt, o si més no, quan el moble va ser traslladat a la tribuna (figura 210). En qualsevol cas, la resta del moble va ser objecte d'una intervenció integral de restauració i adaptació, restituint i refent parts que devien presentar un estat de conservació força dolent o que ja no hi eren, amb empelts o reproduint elements nous seguint l'estil o formes originals fins a configurar l'aspecte actual. Distingir aquestes parts noves és relativament fàcil perquè es van fer amb fusta d'avet, que té una veta molt característica i que la fa identificable amb un examen ocular (figures 211 i 212). Per bé que la restauració i les modificacions d'adaptació són abundants, en termes generals, es pot considerar que el cadirat cornellanenc conserva la seva estructura, morfologia i essència medieval.

Cadascú dels tres grups corresponent a les tres fileres es tanca lateralment amb les seves respectives potències altes, que són les que marquen l'alçada del dorsal i del dossier, rematant el conjunt a una alçada de 260 cm (il·lustració 12). En total hi ha sis potències, tot i que dues d'elles són reproduccions modernes, i es poden localitzar una al final de la renglera meridional, per la banda que desemboca a la nau, i la segona a la part oriental, pel costat de l'esquerra de la cadira presidencial (figures 213 i 214). Són, per tant, quatre els terminals originals, la qual cosa permet proposar una configuració tradicional del cadirat quan estava ubicat en el seu lloc original, en el cor de la nau: potències disposades

tancant les dues fileres del cadirat corresponents amb els laterals de l'Evangeli i de l'Epístola i aramblades als intercolumnis.

La potència alta cornellanenca és la versió simplificada i funcional d'aquest element de tancament que com s'ha dit, sol rebre un tractament decoratiu especial. Aquí els detalls decoratius s'han reduït a la mínima expressió i la superfície de la cara exterior es va deixar complement llis, signe inequívoc d'uns promotors poc exigents i d'un taller molt limitat. La potència es configura amb una part baixa, de forma rectangular, que arriba a l'altura de la cadira, i una part superior vogida en forma de C coronada per una forma que hauria d'evocar una voluta i que acaba sent un medalló. Aquí és on s'ha fet l'única concessió ornamental de tota la potència. Es tracta d'un motiu geomètric en baix relleu en forma de flor amb pètals lanceolats que es repeteix en ambdues cares del medalló, un exercici simple i conceptualment bàsic, que és més propi d'etapes de formació per saber treballar la fusta i conèixer l'eina de tall que no pas d'un menestral dotat i resolutiu (figures 215-217).¹⁰⁸

Aquesta decoració només es repeteix en dues de les quatre potències originals, ja que en les altres dues només s'ha decorat la cara exterior del medalló.

Un altre element que sobresurt estructuralment de la potència alta, però que tampoc és una solució innovadora, és el pom que remata la cara frontal del cos rectangular, i que es retalla en forma de forat de pany.¹⁰⁹ La decoració brilla per la seva absència, tret d'un d'ells, que presenta treball consistent en un altre exercici bàsic a base de cercles concèntrics incisos realitzats amb un compàs (figura 218). En definitiva, el resultat final és la d'una potència poc reeixida, manllevada, i fins i tot, rústega, executada per un fuster sense més pretensions que resoldre un moble funcional. És una obra força allunyada dels models més sofisticats, representat pel model primerenc del monestir de Notre-Dame de la Roche (SAUVAGEOT 1862: 5; VIOLLET-LE-DUC 1868: 458-464) o el del moble trescentista de Pedralbes.

¹⁰⁸ Prova de la seva poca habilitat, s'han detectat incisions preparatives o provatures fetes amb compàs a la cara interior de la potència de la dreta, en la filera de l'Evangeli i també en els dorsals número disset, divuit i dinou.

¹⁰⁹ Aquest mateix tipus de remat és propi dels bancs i seients, tant en l'àmbit domèstic com en el religiós.

4.3.5.3 El setial

La morfologia constructiva de la cadira de Cornellà s'inscriu dins de la tipologia prismàtica amb perfil rectilini que en disposició repetitiva origina una seqüència de filera de setials paral·lelepípedes (il·lustració 13; figura 219).

Cada costat fa 112,5 cm d'alçada, uns 40 cm i 6 cm de gruix de fondària (il·lustració 14). Com correspon a la variant peninsular d'aquest model, la construcció del costat del seient és resolt mitjançant diverses peces que, acoblades entre elles, el configura (il·lustració 17). Aquesta articulació i característica és comuna amb els conjunts peninsulars anteriorment citats de Santa Clara d'Astudillo, de Santa Clara de Moguer, de Santa Clara de Toro, així com el de Santa Maria de Gradefes (CARBONELL-LAMOTHE-SOLÈRE 1996: 199).

D'aquesta manera, a Cornellà el tauló del costat rectangular presenta travessers que l'emmarquen en tres de les seves quatre cares, el de la part posterior limita amb el tauló del dorsal i amb el tancament inferior del seient, a manera d'empostissat que arriba des del travesser del recolzador fins a la tarima. A la vegada, dit tauló és completament llis i presenta un encaix rectangular, a una alçada aproximada de 35 cm respecte al terra que serveix per a embotir una peça enrasada de la mateixa mida i dimensions de l'encaix, d'uns 15 cm d'alçada i 6 cm d'amplada. Aquesta peça encaixada de forma rectangular s'anomena caixa d'eix i s'ha observat que en el mateix moble hi ha dues versions, diferenciant-se per la manera d'acabar la part superior: una en forma rectangular i l'altre en forma de quart de cercle (il·lustracions 15 i 16). És un element singular en el context català, i presenta dues funcions estrictament estructurals. Per una banda, permet l'acoblament d'una peça transversal, el travesser del seient, que, com ja s'ha dit, uneix i fixa un costat amb un altre i és el que determina, la mida de l'amplada del seient, per l'altra banda, gràcies a un trau circular, constituint el punt que permet encabir les metxes o espigues que hi ha a cada extrem del tauló del seient per fer-lo així basculant (il·lustració 18).

Aquest sistema és una de les alternatives ja al·ludides a l'ús de frontisses metàl·liques per la qualitat basculant. Malauradament, l'estat de conservació en què es troben bona part dels travessers de seient i algunes espigues és dolent. Els factors antròpics derivats de la seva funció basculant han acabat per fer-lo malbé. Sobre la qüestió de l'amplada del setial, que ve determinada per la llargària del travesser del seient, cal pressuposar que en el muntatge actual uns quants seients es degueren retallar per fer-los més estrets, d'aquí que els valors d'amplitud de cada unitat presentin variabilitat. Efectivament, les mides obtingudes són sorprenentment heterogènies, havent-hi diferències de fins a 20 cm. D'aquesta manera, la màxima longitud mesurada entre costat i costat és de 66 cm, corresponent a la cadira a la dreta del seient presidencial, i la mínima de 46, observada al primer setial de la filera de l'Epístola (il·lustració 8).

Continuant amb l'anàlisi del costat, els dos travessers situats a dalt i baix del plafó presenten similar configuració i mides, i s'acoblen mitjançant encaix de trau i metxa. La peça inferior, que no sol estar present en el model de cadira prismàtica, fa 6 x 6 x 50 cm, i té la funció de ser la base (figures 220 i 221). Sobresurt frontalment uns 3-5 cm i la testa es treballa o bé amb un aixamfranat, o bé simplement amb un escairat.

Quant a la peça superior, cal dir que apareixen decoracions, alternatives a l'aixamfranat de la testa ja esmentat, però són testimonials dins del conjunt (figura 222). Dues d'elles comparteixen solució i estan treballades amb un remat tipus buc de nau, que recorda els caps de biga en voladís de la mateixa tribuna, però estan executades de manera més esquemàtica (figures 223 i 224). L'altra decoració alternativa es configura amb un perfil en forma de gola. Atès que només hi ha dos exemplars decorats d'aquestes peces i el fet de que es trobin en dos setials diferents són indicis que suggereixen que el cadirat va ser muntat sense respectar la disposició i ordre que tenia quan estava a la nau, ja que aquests dos travessers, precisament per tenir el remat tractat de forma diferenciada, podien haver configurat la cadira d'honor original.

A la part de dalt de la cadira hi ha el recolzador, que està constituït per una post de poc més de 2 cm clavada amb tatxots. Com és habitual, està composta per dues seccions. La primera correspon a la part posterior, que seria el travesser de recolzador, que en forma

de C, abasta dues o més cadires en longitud; la segona secció correspon al cap del recolzador amb forma bilobulada (figures 225 i 226).

La part decorativa més destacada del costat és el travesser vertical de la part frontal. Aquest s'acobla al plafó mitjançant un rebaix, i tant per la part de dalt i com per la de baix s'encaixa mitjançant trau i metxa i es reforça tot plegat amb sengles clavilles en ambdós extrems de les peces (figura 227). Es tracta d'una peça allargada que amida 100 cm, 6 cm de gruix i 10 cm de fondària i que té la particularitat de trencar la severitat formal de tot el conjunt gràcies a l'ús d'una columna adossada que ocupa tot l'exterior del muntant. El fust de la columna, de secció circular, és una peça treballada amb torn, és a dir, està treballada per separat i s'acobla abans del muntatge del moble (figures 228-230). La sèrie de columnes adossades té la mateixa configuració bàsica repetida: està formada per capitell troncocònic invertit, amb el corresponent collarí i amb els dos angles aixamfranats, fust i base. Apareixen dues excepcions respecte a la forma decorativa dels capitells, puix hi ha una parella que estan més elaborats amb temes vegetals (figures 231 i 232).

El primer és un capitell decorat amb una flor de llis, motiu que es repeteix a les tres cares visibles. Avui se situa al lateral esquerre de la cadira del costat meridional que fa cantonada amb la primera cadira de la part occidental.

El segon capitell, localitzat al segon seient de lateral nord, en el costat de la dreta, presenta una configuració més reeixida. La composició és a base de dos nivells superposats de fulles lanceolades, amb pinyes que pengen de les puntes. Aquest tipus deriva directament de models escultòrics monumentals. Un exemple de l'exposat és el que es localitza al claustre del monestir de Sant Pere de Galligants, a la pilastra de cinc columnes de l'ala meridional, on hi ha un capitell similar, on els fruits treballats amb incisions evoquen el cascall (figura 233) (BESERAN 1991: 167). Un altre model paral·lel, encara més proper formalment al capitell del cadirat i possiblement un referent directe, es troba a la mateixa església cornellanenca, en un capitell de marbre que actua com a suport del qual presenta idèntica composició que el del cadirat (figura 234).

Tot i ser composicions amb una execució força esquemàtica i tosca, és evident que hi ha una intencionalitat de diferenciar aquests dos capitells de fusta de la resta del

conjunt. El fet que siguin els dos únics exemplars decorats, ha donat peu a proposar que en origen devien constituir la primitiva cadira presidencial (PLATAFORME OUVERTE DU PATRIMOINE: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM66000262>) i que, un cop desmantellada, els costats van ser disposats aleatòriament en el muntatge actual, tal com passa amb els travessers superiors amb els caps decorats en forma de gola.

L'últim element estructural de la cadira és el seient que aquí presenta dos trets singulars: el primer és que presenta una misericòrdia¹¹⁰ i el segon, d'ordre constructiu, és que aquest permòdol està treballat de forma exempta per posteriorment ser aplicada, clavada amb claus de cabota circular al seient (il·lustració 18). El tauló fa 3 cm de gruix, arriba a 10 cm si s'afegeix el suplement del permòdol, aquesta darrera, és una mida poc generosa (figures 235 i 236). Com passa amb aquesta tipologia de cadira, és necessari col·locar suplementes a banda i banda de cada costat per fer de topalls quan el tauló del seient està en posició horitzontal, en aquest cas, mitjançant peces rectangulars. La morfologia de la misericòrdia es repeteix per a tots els seients, en V i amb un perfil superior sinusoidal simètric, que en alguns exemples es marca amb una incisió triangular al centre.¹¹¹ El poc gruix o superfície del que disposava l'usuari quan utilitzava la misericòrdia, uns 10 cm, indica que el resultat podia ser incòmode. Malgrat això, la sinuosa silueta en què es va rematar la part superior del permòdol, suggereix que el fuster va fer un intent per adaptar aquesta superfície a l'anatomia de les natges de l'usuari i així alleugerir la incomoditat produïda per un perfil tan estret, per bé que el resultat final no és el pretès. Tant el tipus de construcció de la misericòrdia, treballada independentment i clavada frontalment al tauló, com la fusta, diferent de la que configura el costat,

¹¹⁰ Cal, però, esmentar que el cadirat de cadira prismàtica de la cartoixa de Banda, datat de la segona meitat del segle XIV (DAMIANO 2002: 21-92), també presenta misericòrdia. No obstant això, i a diferència del cas aquí estudiat, en el moble italià el permòdol no és aplicat, car el seient està fet d'un sol bloc de fusta rebaixat.

¹¹¹ Un altre punt en comú amb el cadirat de la cartoixa de Banda és aquesta forma en V, per bé que en el cas piemontès, la part superior prescindeix de la línia sinuosa, rematant-se amb una forma lleugerament còncaua en forma de D més ergonòmica. Aquesta forma característica del permòdol podria ser una versió sintetitzada de les misericòrdies que es formen mitjançant dues fulles vegetals en els conjunts de Borgonya, com testimonien el cadirat coral de Saulieu i el de Bard-le-Régulier.

proposen que aquests seients amb permòdol podrien ser del mateix moment que es va fer la superestructura si es considera que van ser afegits en un moment posterior, o inclús fruit d'una reforma posterior.

4.3.5.4 La superestructura

Tota l'arquitectura visible vertical que complementa la cadira es configura amb dorsals alts i dosser en pla oblic, sense suports frontals. El dorsal es compartimenta per a cada setial, gràcies a una sèrie d'arcuacions d'arc apuntat i traceria trilobulada, damunt columnetes de secció circular amb nusos (figura 237). Aquesta disposició del dorsal amb arcuacions gòtiques s'emmiralla en models que ja eren habituals a la segona meitat del segle XIII, com els de les catedrals de Poitiers i Lausana, i que tindran continuïtat en la centúria següent, exemplificat en el de la prioral de Bard-le-Régulier (figures 148, 157 i 164) (JOVIGNOT 2003; BERTRAND 2008: 162). És potser amb aquest últim amb el qual la superestructura de Cornellà presenta més afinitats constructives, per bé que en el cas català, les formes no siguin refinades ni els acabats els més ben resolts (figura 238). En veritat, malgrat que el resultat final de l'execució és matussera, apareixen les mateixes solucions tècniques que en el conjunt borgonyó: el tornejat pel fust de les columnes aplicades i que serveixen per dividir els arcs, la forma de solucionar l'empostissat amb els taulons disposats horitzontalment a cantell viu i la presència d'un dosser corregut, tot i que en el cas francès, ja fa temps que es va perdre.¹¹²

La traceria del dorsal és aplicada damunt un empostissat. Aquest es configura amb quatre taulons d'amplades irregulars, disposats en posició horitzontal. Per a poder assegurar la unió a cantell viu entre els taulons es clava una sèrie de travessers verticals per la part posterior. L'alçada general del plafó arriba a uns 145 cm i la llargària pot assolir

¹¹² És notori que els conjunts corals francesos més antics conservats *in situ* -Notre Dame de la Roche, catedrals de Poitiers, i de Lisieux, basíliques de Saulieu i Bard-le-Régulier, monestir de Chaise-Dieu-, cap preservi el coronament superior del disseny original.

un tram sencer. Així, en el lateral septentrional el plafó arriba a tenir 390 cm de longitud, mentre que a la renglera oposada està formada per dues seccions per la impossibilitat de cobrir tècnicament els 571 cm de llargària amb una sola tramada (il·lustració 8).

Les arcuacions estan fetes amb plafons també llargs, que poden arribar a abastar tres cadires. D'aquesta manera, al costat septentrional i occidental n'hi ha dos grups respectivament, i en el costat meridional, tres. En aquest últim, el plafó cantoner està mutilat parcialment en el seu extrem, per poder encabir-lo en un espai tan ajustat i que no és el seu d'origen (figura 208). Els arcs presenten un motllurat senzill, amb perfils de bordó, amb els que forma una traceria cega trilobulada. A cada banda de l'arc central, s'insereix una decoració calada formada per tres lòbuls lanceolats units per les puntes i disposats radialment en forma estrellada, en un intent fracassat de formular una traceria; també apareix un parell de quadrilòbuls, tot que, i com en el motiu anterior, de factura gens reeixida, cosa que indica unes mans no habituades a executar aquest tipus de treball, a més d'un domini limitat de les eines, i fins i tot, d'una restricció d'eines de fuster disponibles (figures 239 i 240). No és estrany, doncs, que, davant d'un resultat gens satisfactori, es prengué la decisió de prescindir d'aquesta decoració, i per tant, es continuessin els arcs sense els calats laterals, absents en la major part dels dorsals.

Cada arc es delimita, en la seva part superior, per una crossa que subjecta el dossier. Cada peça està retallada amb perfil curvilini polilobulat amb tauló de 6 cm de gruix. La individualització dels plafons també s'aconsegueix mitjançant la col·locació de columnes tornejades de perfil anellat fixades amb claus als plafons. Per bé que totes van repetint una configuració de capitell en forma de bobina i nus estriat central oval, els diàmetres i longituds varien d'un exemple a l'altre (figura 241). Així mateix, la base de la columna no arriba a tocar la part superior del recolzador, ja que el seu extrem inferior es remata en forma de cul de llàntia (figura 242).

La part alta només està decorada únicament per la part frontal, mitjançant un llistó de fusta motllurada i tallada amb una decoració central de losange, motiu que es torna a repetir exactament igual en la part interior del dossier i que en aquest cas, funciona com a tapajunts per amagar l'entrega entre el dorsal i el cobricel (figures 243 i 244).

4.3.6 La policromia

Una de les característiques del cadirat cornellanenc és l'ús del color, que contraresta la sobrietat de les formes del moble, i que a diferència dels conjunts d'Astudillo o Cividale del Friuli on la policromia ocupa tota la superfície, aquí s'aplica de manera selectiva, puix només és visible en el sector de la cadira. La superestructura no presenta restes de policromia i no hi ha indicis que n'hagi tingut mai. Aquesta circumstància suma un altre argument a favor de la hipòtesi que hi ha dos moments constructius pel cadirat. Avui la pintura es troba de manera fragmentària, localitzada en el sector de les cadires, en concret als travessers frontals del costat, al cap i travesser de recolzador. Per l'aspecte de la policromia és versemblant que es tracti de l'acabat original. Està executada amb la tècnica del tremp a l'ou, aplicada damunt una capa de preparació molt fina, de color blanc. El fet que les clavilles que uneixen els travessers amb el tauló del costat estiguin cobertes per color indica que aquest es va aplicar posteriorment a la instal·lació del cadirat. Un altre indicador que suggereix un acabat final fet in situ, és la presència d'endrapat,¹¹³ per bé que aquí no és una tècnica pictòrica representativa, atès que només s'ha pogut observar en un punt concret, aplicat per salvar una superfície irregular produïda per haver fet un empelt de fusta (figura 245 i 246; il·lustració 11).

L'estat de conservació de la policromia és força dolent i irregular, i en algunes parts, està en un estat molt fragmentari, causat bàsicament pel desgast produït per l'ús del moble continuat i sostingut en el temps. També hi ha senyals que acusen factors antròpics. És el cas de la multitud de ratllades observades, algunes insistent i amb un patró que mostra una intencionalitat, fetes com a marques de recordatori.

¹¹³ Tècnica pròpiament pictòrica que consisteix a adherir retalls de tela en les unions de les diferents parts que configuren una peça, sigui taula, sigui un objecte tridimensional, amb la finalitat de minimitzar possibles moviments estructurals, que poden desembocar en una obertura de les juntes, amb aspecte de fissura o esquerda, i que acaba per afectar a la capa de policromia.

La policromia és força senzilla limitada a dos tipus de color: un de clar per realçar les formes i pintar els capitells, i un de fosc aplicat com a base o fons. Aquest últim, malgrat el seu aspecte enfosquit o negre, és probable que es tracti d'un pigment alterat i degradat. Amb el temps, ha virat cap al color enfosquit que ara presenta, o inclús és possible que tingui alguna capa aplicada oxidada, com podria ser una resina o una brutícia polimeritzada, o la suma d'ambdós elements.

Si bé la part externa dels travessers és a dir, les columnes, ha perdut gairebé tota la policromia, les franges interiors les conserva en millor estat. Aquesta consisteix en un roleu executat amb una sola línia, damunt fons fosc que ressegueix tota la longitud de la pilastra (figures 247 i 248). Es tracta d'un recurs pictòric gairebé estereotipat força estès en època medieval, que es fa servir tant en suport mural, com en suport ligni o en pergamí, inclús s'imita en forma tallada en les obres escultòriques. Aquí és una versió simplificada d'aquest tipus ornamental.

4.3.7 Paral·lels i referents tipològics més propers: la cadira d'honor de Roda d'Isàvena i la cadira prioral de Blanca d'Aragó i d'Anjou de Sixena

Dins del panorama peninsular s'han citat exemples paral·lels al cas cornellanenc, però s'han de destacar dues peces per proximitat geogràfica i context històric. D'una banda, hi ha l'anomenada cadira presidencial o d'honor de la catedral de Roda d'Isàvena, i, per altra banda, la cadira prioral de Blanca d'Aragó i d'Anjou, provinent del monestir de Sixena i avui al Museu de Lleida (núm. d'inventari 19). En el primer cas, la seva datació resulta una mica més complicada d'establir, atès que és una obra posterior que reaprofitava uns elements medievals d'ascendència romànica.¹¹⁴ En el segon cas, gràcies a les fonts i als escuts que festegen el moble, la seva funció, procedència i datació és incontestable.

La cadira episcopal de la catedral de Roda d'Isàvena és un moble certament particular i singular, adjectius que li escauen per ser un conjunt d'època moderna, és a dir, una obra construïda amb fragments de diversa procedència i èpoques, cosa que fa que no tinguin paral·lels coneguts d'època medieval, moment en què la historiografia n'ha suposat l'origen.

És una obra descontextualitzada, sense cap registre que pugui donar pistes de la seva funció, ubicació o datació. Celina Llarás (LLARÁS 1996: 438-440) ja va apuntar i suggerir que presenta elements antics en la seva construcció, és a dir, que és una obra feta a partir de peces medievals.

La resta de la historiografia no ha qüestionat la seva antiguitat i, la major part, l'ha adscrit al període romànic (IGLESIAS 1980: 248; ALCOLEA 1993: 280; YZQUIERDO 2008: 125). En efecte, la historiografia no ha posat mai en dubte la configuració estructural del moble tot i les evidents incongruències constructives.

El setial actual presenta una forma prismàtica rectangular, damunt una base rectangular de fusta, a manera de marxapeu (figures 141 i 142). Amida 212 cm d'alçada, 84 cm de llargària amb 70 cm de profunditat. Com a Cornellà, presenta una coberta, però

¹¹⁴ Sobre aquest argument, vegeu ROONTHIVA 2023b.

aquí en forma de baldaquí que reposa damunt quatre muntants angulars, indubtablement els elements més antics del conjunt, treballats cadascú d'una peça o travesser sencer de fusta de pi, i els dos travessers horitzontals, col·locats un a cada costat. Els sistemes d'acoblament d'aquests elements, mitjançant encadellats i unions de trau i metxa cega dels muntants al marxapeu, el tipus formal i l'ús columnes adossades, però també la forma que se solucionen els costats, amb formes rectangulars, així com aplicació de policromia amb motius vegetals vinculen solucions constructives entre Cornellà i Roda.

Els muntants estan compostos per dos nivells separats per un nus rectangular, en el que l'inferior, que actua com a base de la part superior, presenta planta quadrada, amb tres de les seves quatre cares treballades amb columnes adossades, a diferència de Cornellà, i que com s'ha vist, només es treballa amb una columna adossada en la cara frontal. En el nivell superior del muntant s'alça una columna, amb fust circular -no tornejat- rematat amb capitells troncocònics de quatre cares sense ornamentació (figures 249 i 250). Aquesta disposició formal i estructural és idèntica en els quatre muntants. A més, els elements antics són els únics del conjunt del seient que es decoren amb policromia, a base d'un tremp d'ou aplicat sobre un estrat de preparació blanca. Els motius ornamentals, com a Cornellà, tornen a ser de nou els roleus blancs, les palmetes i els motius geomètrics, damunt fons vermell i fosc. La policromia està més perduda a les columnes superiors, però en general, es distribueix per tota la superfície visible, inclús en la cara interior dels travessers horitzontals. Aquí també la paleta cromàtica és limitada: vermell, blanc i un color fosc (figures 251 i 252).

Pel que fa a la resta d'elements que configuren el moble, probablement una bona part són del moment de la construcció de la cadira, o si més no, d'intervencions posteriors, inclòs el dosser amb el botó central que fa de petita cúpula¹¹⁵ i el seient basculant. Per a Celina Llaràs el sistema basculant no pot ser anterior al segle XIV, adduint el tipus de forrellat present: un parell de frontisses metàl·liques clavades a un tauló de fusta

¹¹⁵ Un element que s'ha volgut relacionar amb la solució de remat creat pel mestre Mateo al cadirat petri del cor de la catedral de Santiago de Compostela (YZQUIERDO 2008: 125).

horitzontal (LLARÁS 1996: 439),¹¹⁶ que a la vegada se subjecten barroerament en sengles muntants, d'aquí la necessitat de rebaixar la fusta per la part interior dels corresponents suports i adaptar el seient en la cadira. No obstant això, la qualitat basculant devia estar present ja en la funció original dels elements més antics de la cadira, mitjançant un sistema similar al de Cornellà, a base d'espigues o metxes laterals als laterals del tauló. Només es pot entendre el moble de Roda -i justificaria la seva singularitat-, si s'accepta que és un conjunt factici que està fet reaprofitant elements provinents d'un cadirat prismàtic de perfil rectilini (ROONTHIVA 2023b: en premsa), essent els quatre muntants els elements més interessants i els que, juntament amb els dos travessers horitzontals que actuen de recolzadors, són els que atorguen l'aspecte medieval al moble.

Així doncs, aquests elements, provinents d'un cadirat desmantellat, degueren presentar similar funció, configuració i presentació que els cadirats peninsulars del segle XIV que s'han anat invocant fins ara. Per poder fer-se d'una idea de com devia ser aquest moble perdut, cal recordar de nou el cadirat coral de Santa Clara Toro (figura 100). En efecte, aquí els suports, com a Roda, són de doble nivell de columnes superposades que sustenten en la seva part frontal el dossier. Així mateix, la manera de solucionar presenta analogies amb el conjunt de Cornellà, sense reposamà i amb perfil de costat rectilini, però que en el cas castellà, la superestructura és més pròpia d'aquesta tipologia prismàtica, és a dir, les columnes frontals tenen la funció de suports per sustentar arquitectònicament el dossier.

Superestructura també tenia la cadira o tron prioral de Blanca d'Aragó i d'Anjou, element que va desaparèixer gairebé per complet i només resta la part baixa del dorsal (figura 253). Aquest setial formava part del cor de les germanes del monestir de Sixena, establiment fundat per l'orde de Sant Joan de Jerusalem, en qualitat de cadira presidencial del recinte, lloc on va estar fins a la seva retirada el segle XVIII, quan va ser substituïda per un altre setial d'estil modern. La seva configuració l'inclou en la tipologia

¹¹⁶ Aquesta suposició és correcta pel cas del moble de Roda d'Isàvena. Malgrat tot, cal recordar que el sistema basculant amb frontisses metàl·liques ja s'emprava a la segona meitat del segle XIII, tal com confirma la construcció dels setials del cadirat de la catedral de Poitiers.

de cadirat prismàtic de costat de perfil rectilini, essent probable model que seguia la resta de cadires de la comunitat, avui perdudes. Feta en fusta de pi, la cadira es configura de la mateixa forma que s'ha explicat per aquest model, però en la versió constructivament més austera: dos costats, el panell del respatllet i un tauló que configura el recolzador, que es remata frontalment en forma trilobulada, sobresortint del perfil.

En total, són nou peces de fusta que són acoblades mitjançant espigues. De la superestructura només es conserva, de forma parcial, el dorsal escapçat en la seva major part superior, i que segons descripcions antigues, es complementava amb un dosser rematat per un pelicà (GILART 2011: 14-17).

El cobriment se sustentava per la part frontal mitjançant dos suports, dels quals, avui han quedat només sengles orificis de circulars en els caps del recolzador, elements que servien per acoblar les metxes. Actualment, el seient és un tauló rectangular fix, aguantat per dos llistons, però Assumpta Escudero afirma que les cares internes dels dos costats evidencien signes que el seient havia estat basculant (ESCUDERO 1980: 43-51), extrem que no s'ha pogut corroborar en la configuració actual.

Cal dir que, a banda de la seva rica policromia i iconografia representada, així com la seva tècnica pictòrica, canònicament executada com si una taula de retaule es tractés, el més destacable d'aquesta cadira són les seves dimensions. La seva notòria amplitud indica sens dubte, que la cadira devia destacar en volum de la resta del conjunt del coral,¹¹⁷ i que a més, per la policromia que s'estén fins als costats externs i posterior, va ser concebuda per a estar exempta i aïllada respecte a la resta de cadires del cor (figures 83 i 254).

El tron, datat entre 1321 i 1324, està construït en un moment en què el cadirat de costat de perfil curvilini s'estava consolidant en el continent, per bé que en el context de les comunitats conventuals femenines peninsulars, hi devia haver certa predilecció per la

¹¹⁷ El seient ample, com a element diferenciador, també es dona en les dues cadires reservades a la vicària i a l'abadessa de Santa Maria in Valle de Cividale del Friuli. En la primera l'amplada és de 88 cm, mentre que la segona, és de 94 cm; a la resta de setials l'amplada mitjana és de 67 cm.

tipologia prismàtica, segurament tan per la facilitat i rapidesa de construcció, com per ser un model que permetia un acabat policrom.

4.3.8 Al voltant de la cronologia del cadirat cornellanenc

Sense fonts documentals, és difícil precisar la cronologia del moble, i més considerant que el cadirat cornellanenc es degué fer en dues etapes constructives, tal com suggereixen les evidències materials i tècniques. En primer lloc, el sector de les cadires i, en segon lloc, la superestructura. Les formes decoratives i motius tampoc són concloents, ja que tant la talla com l'ornamentació pictòrica de les cadires, d'ascendència romànica, són recursos convencionals que es poden resseguir dins d'una franja cronològica molt ampla des del segle XI fins al segle XIV. Tenint en compte la situació geogràfica de Cornellà de Conflent i la seva condició de centre perifèric receptor, no es descarta que la dita decoració sigui de tipus inercial, i que, per tant, la seva cronologia sigui més propera al temps del gòtic que no pas del romànic, i que situar-les dins del segle XIII és l'escenari més prudent.

D'una etapa posterior, però sense un salt cronològic molt més enllà del tercer quart del segle XIV, és la superestructura. Proposar aquesta hipòtesi se sustenta per dos factors: per una banda, per l'ús de la decoració basada en arcuacions ogivals i traceria, molt habitual al segle XIV, i per altra, per l'aparició de l'ús de les columnes tornejades. Aquesta tècnica i estètica en els suports va tenir un moment d'esplendor abans que s'imposés els suports compostos i fasciculats. El tornejat torna a aparèixer en el cadirat coral de la Seu de Mallorca (1330-1339) i també en el conjunt de la catedral de Girona (abans de 1348-1352). A partir de mitjan segle, s'anirà imposant les columnetes fasciculades en tots els àmbits seguint les formes i modes arquitectòniques, fins que es torna a recuperar de nou ja en època del renaixement.

4.4 El cadirat de la Seu de Mallorca: el triomf del model septentrional¹¹⁸

El moble coral del principal temple de Mallorca és un d'aquells exemples amb una història curiosa i atzarosa. Les fonts escrites atesten que és un moble coral que ha sofert com a mínim set trasllats topogràfics (il·lustració 19). És una xifra certament elevada i infreqüent d'anades i tornades que ha determinat i configurat el seu caràcter actual d'obra col·lectiva. Conseqüentment, presenta una heterogeneïtat de formes, estils, tècniques artístiques i una llista d'artífexs que no posen gens fàcil el seu estudi. Aquestes diversitats han estat originades al compàs de la fàbrica constructiva de la catedral i del secular i crònic problema estructural de les voltes de la nau principal, que ha derivat en diversos col·lapses. L'última i gran reforma d'Antoni Gaudí, justificada per la renovació litúrgica, va acabar per configurar i rematar l'aspecte actual (figura 255).

Des de la recent i darrera intervenció de conservació i restauració integral del cor i del cadirat coral, durant el període de 2012-2013, i arran les observacions dels tècnics que van estudiar i executar el projecte (COLL-TERRASA 2015b: 199-259), s'ha posat damunt la taula la possibilitat que una part de les cadires del recinte coral podrien correspondre a la primera fase del cadirat coral, documentada entre 1330 i 1339, en contraposició a l'opinió d'una bona part de la crítica, i, que a raó d'un testimoni, les va donar per perdudes arran l'esfondrament d'un arc que va afectar el recinte coral el 1490 (figura 256) (CARBONELL-LAMOTHE 1986: 47; CERDÀ 2019: 210).

En les tres visites que es van efectuar al cor mallorquí per l'estudi de camp, entre novembre de 2021 i el març de 2022, es va concloure que, efectivament, les intuïcions dels col·legues mallorquins eren encertades. El present capítol és el resultat d'aquells viatges de documentació i estudi in situ de tots i cada un dels elements que integren el sector de les cadires.

¹¹⁸ Vegeu en el volum II les fitxes tècniques d'estudi per a cada setial d'aquest conjunt.

Per tant, es centrarà el cas d'estudi en les cadires, atès que la superestructura i les potències són d'etapes posteriors, tal com confirmen els materials, les tècniques, la iconografia, l'estil, i per descomptat, les fonts. Tot i que algunes dades documentals es mouen en incerteses, cosa que complica la seva anàlisi, l'objectiu és concretar les parts del primer projecte distingint-les de les que són d'etapes posteriors.

D'altra banda, per primera vegada en la historiografia, hom proposa que el disseny de la cadira de la Seu de Mallorca va tenir una incidència directa en el Principat, concretament en la cadira del bisbe del cadirat coral de la catedral de Girona.

4.4.1 La fortuna crítica

Malgrat que s'han conservat les fonts documentals, amb algunes llacunes, que permeten resseguir el fil de la creació del moble coral, a partir de 1330, i aquest s'ha conservat íntegre en la seva configuració bàsica -cadires i superestructura, tot i ser posterior-, la historiografia no ha acabat de definir ni identificar ben bé les fases constructives del conjunt, considerant, a més, que en termes generals es tracta tot ell d'un cadirat de cronologia més avançada.

Una de les primeres aparicions en la literatura del cor i del cadirat mallorquí abans de la seva topografia i morfologia actuals, és en l'obra de Jaime Villanueva, *Viage literario*, en el corresponent volum dedicat a Mallorca (VILLANUEVA 1851c: 104-119). La seva aportació és significativa, ja que per primera vegada en la historiografia donava notícia del *Primer llibre de fàbrica i sagristia*, citant el projecte de 1330-1339, tot i que conclouia, sense cap mena de dubte, que d'aquell moment ja no en quedava res. Villanueva va pressuposar una cronologia més tardana del conjunt, basada només en l'estil que predominava en el conjunt coral: "la sillería del coro actual es obra de principios del siglo XVI" (VILLANUEVA 1851c: 107). Tampoc no va establir cap relació entre la catedral episcopal de marbre ubicada al tester de la capella Reial i el primer projecte de les cadires de fusta. Així, va datar el tron, sense cap fonament, com a obra del segle XIII, quan aquest setial de marbre i part de les cadires de fusta van ser clarament concebuts en el mateix període, sota la promoció de Berenguer Batle, el bisbe que a més va consagrar la catedral el 1346. Esmenta, com a dada significativa, que la funció de la catedral estava vinculada a una litúrgia similar que es practicava a Girona.¹¹⁹ Tot i les inconsistents hipòtesis de Villanueva respecte al mobiliari coral, l'existència del tron li serveix per a argumentar erròniament

¹¹⁹ "Servía en lo antiguo para quando el obispo celebraba de pontifical, el qual dicha confesión subia á ella con todo el acompañamiento de doce presbíteros y allí continuaba la misa hasta el ofertorio. Este rito singular solo lo he visto practicado en Gerona..." (VILLANUEVA 1851c: 116).

que el recinte coral estava ubicat primitivament dins de la capella reial (VILLANUEVA 1851c: 116).

Per la seva banda, el periodista català Pau Piferrer, en el capítol dedicat a la Seu del volum corresponent a la seva descripció de les illes Balears, recupera la informació de Villanueva i l'amplia amb altres dades tretes del *Primer de fàbrica*, i arriba a la mateixa conclusió que el seu antecessor: que el cadirat existent és fruit del projecte que es va encetar sota el mestre Andreu Salort¹²⁰ el 1497, i que va continuar amb el mestre Philippe Fillau el 1514, en un estil "a la romana" seguint els desitjos del Capítol, perllongant-se els treballs uns anys més, fins que l'aragonès Juan de Sala va rematar l'obra al segon quart del segle (PIFERRER 1888: 756-758).¹²¹

Encara faltaven molts anys perquè Joan Muntaner publicqués el seu «Un noticiari de finals del segle XV» (MUNTANER 1935: 33), on recollia la dada que va condicionar ulteriors anàlisis i estudis. Aquest posava en coneixement el col·lapse d'un arc de la nau principal la matinada del 30 d'abril de 1490 que afectà el cor, i que posteriors autors han invocat sovint en parlar del moble, interpretant al peu de la lletra el seu contingut.

Sens dubte Villanueva i Piferrer, desconexors d'aquest testimoni, ignorant les cadires, atribuïen una ascendència moderna del cadirat valorant les formes i temes de la superestructura "a la romana", que concordaven amb la documentació que van poder consultar, tot i que Piferrer percep l'estil gòtic tant en les cadires com en la

¹²⁰ Andreu Salort es va desvincular del projecte el 1505, substituït després per Bartomeu Pol. Per causes poc definides, aquest va ser també reemplaçat pel dit mestre francès i el seu company Antoine Dubois, que són els que van dissenyar i executar la superestructura (DOMENGE 2008: 212-216).

¹²¹ "[...] á él [Fillau] podría atribuirse la sillería, y al año 1514 su comienzo, principalmente del orden inferior cuyo estilo gótico es más puro que lo demás" (PIFERRER 1888: 757).

superestructura,¹²² fent una sorprenent distinció formal entre l'ordre superior i inferior de cadires, atribuint una millor factura a les últimes.¹²³

Cal avançar molt en el temps per trobar les tres obres científiques que més han contribuït a l'estudi i coneixement del cadirat coral mallorquí, bé per les seves propostes i idees, bé per les fonts exhumades i transcrites.

La primera d'elles és el llibre publicat el 1989 de Marcel Durliat, *L'art en el regne de Mallorca*, una traducció al català revisada del text en francès que havia vist la llum el 1962. Tot i ser una obra general, i com el seu títol indica, la seva cronologia se centra en el període mallorquí d'independència de la Corona d'Aragó, que coincideix amb el moment de creació dels dos conjunts corals més importants del regne, el desaparegut cadirat de la catedral d'Elna i el que ocupa aquest capítol. Les idees i fonts d'aquest volum són citats sovint, no només per la qüestió del moble coral, sinó també per ser un treball fonamental per l'estudi de les arts plàstiques trescentistes de Mallorca i del Rosselló.

Cinc anys després Jaume Sastre publicarà el segon volum fonamental per a l'estudi del conjunt. Es tracta de la primera transcripció amb comentaris del text complet del *Primer de fàbrica i sagristia*.¹²⁴ És un llibre de comptabilitat, avui dipositat a l'Arxiu Capítular de Mallorca, que recull pagaments per diverses obres efectuades i que comprenen un període de divuit d'anys, que va des de 1327 fins a 1345.

L'encàrrec més notori i rellevant és la relació de despeses derivades dels moviments del recinte coral i la fàbrica d'una trona i d'un nou cadirat que va substituir a

¹²² "Dos órdenes de asientos de nogal, casi iguales, se prolongan con majestad á uno y otro lado: sus brazos, en vez de pomos para descansar la mano, llevan animales y figuras fantásticas llenas de ingenio; y los altos respaldos del segundo convidan á un detenido examen de sus buenas esculturas. Divídenlos columnitas platerescas muy trabajadas, entre las cuales en cada uno se desparrama en relieve un arabesco gótico, que forma un arco entre ojival y semicircular" (PIFERRER 1888: 703).

¹²³ Respecte del cadirat baix afirma "[...] del orden inferior cuyo gótico es más puro que lo demás", mentre que del cadirat alt el descriu amb poc entusiasme: "El gusto es gótico, es cierto, aparece que aquellos respaldos y en la sillería del segundo orden, pero ya corrompido, degradado y revuelto con el renacimiento" (PIFERRER 1888: 757-759).

¹²⁴ Uns anys abans, el 1987, el mateix Sastre ja havia escrit sobre el tema, amb la publicació parcial de l'article «El primer libro de fábrica y sacristía de la Seo de Mallorca. 1327-1345».

un de més antic. Constitueix juntament amb el *Llibre de les d'obres* de 1394-1399 de la catedral de Barcelona, una de les dues fonts documentals més importants per a l'estudi del cadirat coral. El document està escrit en mallorquí i va ser recopilat per dos escrivans diferents que es van succeir en el càrrec.

En una primera etapa, des de 1327 fins a 1345, i que omplen els folis I-LVI, les relacions les va anotar Bernat de Riuclar. En la segona etapa, que va des de 1337 fins al 1345, i que comprèn els folis LV-LXXVIII, va ser Andreu de Porceyl el que registrarà les despeses. L'estil d'un i altre és diferent, mentre el primer és més rigorós amb la cronologia i les seves notes són un simple llistat, el segon és més generós amb els detalls a l'hora d'escriure els conceptes (SASTRE 1994: 10-11). Cal dir que a banda d'aquesta transcripció íntegra, l'altra gran aportació de Jaume Sastre és l'article dedicat al fuster mallorquí Pere Joan (SASTRE 1990: 403-416), personatge que va tenir un paper actiu en la primera fase de construcció del cadirat nou.

La tercera obra fonamental és el llibre col·lectiu dedicat a la Seu de Mallorca (LLOMPART 1995: 56-121). La gran virtut d'aquest volum, amb voluntat de ser un compendi històric i artístic de la catedral, és que és l'únic publicat avui en dia que tracta el cor i moble mallorquí com a conjunt, amb una aproximació des de l'estudi dels mestres i de les fases que es van succeir i també de la funció i configuració del cor abans de la reforma de Gaudí. També proposa i suposa la coexistència de dos recintes corals complementaris fins a la construcció del retaule barroc de l'altar major en el segle XVIII, moment en què es degueren unificar en un de sol.¹²⁵ Ha esdevingut una obra de referència i de les seves línies n'han derivat la major part de les publicacions posteriors de caràcter generalista que, i que majoritàriament, han reproduït l'afirmació que el cadirat del *Primer llibre de fàbrica* va ser

¹²⁵ S'ha anomenat cor menor i cor major a aquests dos recintes. Sense cap certesa, s'ha proposat la coexistència dels dos cors, per bé que en cas que del cor menor que estaria situat topogràficament en el presbiteri, no apareix ni és referenciat com a tal en el croquis o dibuix de 169, que és el plànol més antic conegut i detallat del recinte coral de la nau i de la configuració del presbiteri (ACM CPS-15804. Capsa 32, núm. 21, lligall 17).

substituït,¹²⁶ i que, per tant, el cadirat coral actual és fruit de la reforma escomesa a partir de l'accident de la primavera de 1490.¹²⁷

Joan Domenge en el seu rellevant estudi monogràfic sobre el procés construcció de la Seu (DOMENGE 1999: 138), tracta una qüestió fonamental que cal conèixer per a comprendre la peregrinació que ha sofert el recinte coral. L'autor fa esment del moble, per bé que la seva aportació es limita a resumir el que ja havia definit Sastre.

Els darrers anys han vist a la llum publicacions que posen el focus en altres aspectes de la Seu, entre elles precisament la topografia del cor, i que des d'aquestes perspectives, han contribuït a sumar dades i a complementar la informació que hi ha del moble coral. Un àmbit que ha començat a donar fruits és l'estudi del teatre litúrgic a través de les consuetes. Un dels primers a tractar-ho és Gabriel Seguí, amb el seu volum dedicat a la *Consueta de sagristia* de 1511, on proposa topografies i configuracions del recinte coral mallorquí.

Aquest estudi es complementa, des del punt de vista de les fases constructives de la catedral, amb un altre treball més recent, publicat el 2020, de la mà de Miquel Ballester que porta com a títol *Evolució constructiva de la catedral de Mallorca. Història, tècniques i materials en els llibres de fàbrica (1570-1630)*. Aquesta obra determina l'evolució i l'avançament de les obres arquitectòniques, precisant els problemes crònics de les voltes que van ser font de despeses contínues de reparació o reforç. Els problemes estructurals de les voltes de la nau principal són factors que van condicionar el recinte coral, provocant una sèrie d'actuacions, entre elles, trasllats topogràfics temporals que degueren incidir en la configuració del moble coral.

¹²⁶ "Amb la malaurada destrucció del cadirat coral del segle XIV a la fi del XV, calgué decidir gairebé tot d'una la fàbrica d'un de nou" (LLOMPART 1995: 108). Més endavant aquesta afirmació queda matisada: "Bartomeu Pol [fuster], s'encarregà de tallar la major part dels setials del cor, i amb això d'integrar les cadires, obra de Campredon, que pogueren ser salvades del desastre de 1490." (LLOMPART 1995: 113).

¹²⁷ "Un magnífico coro gótico del siglo XIV, obra notable de Arnau Campredon, quedó prácticamente destruído al hundirse un arco de la nave central en 1490. Inmediatamente comenzaron las gestiones para hacer el actual, terminado en 1536, de claro estilo renaciente." (NAVASCUÉS 1997: 88).

Mercè Gambús i Andreu Josep Vilallonga ja havien fet notar aquesta singularitat en el seu article «La catedral de Mallorca en el coro y desde el coro» (2015), en el que, per primera vegada, donaven a conèixer al públic les propostes i troballes en el cadirat efectuades pels tècnics durant el projecte de conservació i restauració del cadirat. Aquesta actuació, que va tenir lloc entre 2007 i 2014 amb l'objectiu de recuperar i estudiar les reformes de Gaudí en la catedral, va generar una sèrie de documents de treballs on es reflecteix, no només els criteris d'intervenció i metodologies que es van seguir, sinó també tota la informació inèdita que es va produir arran les respectives actuacions.

Com a font d'informació de dades tècniques pel present capítol cal destacar els articles publicats el 2015, signats pels conservadors i restauradors Pere Terrasa i Kika Coll. El primer porta com a títol «El cadiram, les tribunes corals i les policromies aplicades sobre el respall», i el segon, complementari a aquest, «Noves dades i reflexions des de la restauració de l'obra intervinguda per Gaudí en el cor catedralici».

Des de l'àmbit artístic i organització menestral, cal esmentar el monogràfic publicat el 2019 de Magdalena Cerdà, *Fusters i imaginaires a la Mallorca medieval (1229-1520). Els artífexs de l'escultura en fusta*, en què es fa una síntesi de l'obra del cadirat de la Seu, deixant palès que al llarg del període creació i posteriors reformes, l'obrador del cor va tenir un paper preeminent en la configuració del panorama escultòric de l'illa. Malgrat tot, és controvertida la seva afirmació que el cadirat de la campanya d'Arnau de Campredon de 1330-1339 es va perdre completament, una postura que ja havia recollit altres estudiosos prèviament, com Yvette Carbonell-Lamothe el 1986.

Finalment, com a prova del desconeixement físic i material que caracteritza aquest moble en l'àmbit acadèmic, i malgrat la riquesa i qualitat de la seva talla, és que no va ser inclòs en el volum *Corpus of medieval misericords* dedicat a la península Ibèrica (2004).

4.4.2 Un cor al compàs de les obres. Les anades i tornades segons les fonts

Abans d'abordar l'estudi de les cadires, cal primer establir la línia cronològica del recinte coral i les seves anades i tornades al compàs de l'arquitectura. En alguns moments les fonts escrites no són explícites o no s'han conservat i els buits generats són importants en alguns moments clau. Per tant, en alguns casos s'ha hagut d'emplenar les llacunes mitjançant l'ús de la lògica funcional i des de la perspectiva que dona el context de les diferents fases constructives de la fàbrica. Com es veurà, la insistència i persistència del capítol, ja des del segle XIV, per mantenir el recinte coral a la nau fins a l'arribada de les idees reformadores del bisbe de Campins, són sorprenents i que escapa de qualsevol raonament pràctic des de la perspectiva actual, i que es justifica com la voluntat fèrria del capítol mallorquí en mantenir i preservar una litúrgia secular ben arrelada i que condicionava la seva topografia.

Avui el cor està al presbiteri o cap nou. La seva disposició i ubicació és fruit de la reforma de Gaudí, que el va adaptar i va aprofitar la circumstància per modificar substancialment l'aspecte morfològic del moble coral, sobretot el sector de la superestructura. Abans de la instal·lació del cor al presbiteri, la capçalera era un espai amb poc protagonisme al llarg de l'any litúrgic, destacant la celebració d'un diàleg cantat entre els preveres situats en la capella i els que responien, davant del faristol major, des del cor (PONS 2010: 247).

Per tant, històricament el cor ha estat ubicat a la nau, primer en la mesquita, i després, en l'edifici actual. Si bé hi ha unanimitat entre els crítics que el cadirat ha estat mudat diverses vegades, en el present capítol s'intentarà definir, situar en la línia del temps i quantificar aquests viatges a rebuf de les fases constructives de la catedral i dels problemes crònics derivats de la inestabilitat estructural de les voltes de la nau major.¹²⁸

¹²⁸ Gambús i Villalonga n'estableixen un mínim de quatre (GAMBÚS-VILLALONGA 2015: 72).

4.4.2.1 1328-1339: de la mesquita al cap nou i del cap nou a la mesquita.

El projecte del moble nou

Les primeres referències conegudes del cor i de la seva topografia dins del recinte catedralici mallorquí s'extreuen del llibre més antic conservat en l'Arxiu Capítular, el *Primer llibre de fàbrica* (SASTRE 1994: 7). La seva cronologia no és gaire extensa, però és suficient per a saber que en l'antiga mesquita purificada hi havia un cor i un cadirat coral primitiu, substituït per un de nou, i que és precisament, el seu procés constructiu que atesta aquest llibre. Amb tot, cal reiterar que per ser un document de comptabilitat, la seva fórmula de registre és pròpia de l'època: àvara en descripcions i amb ambigüitat en determinades referències, i, per tant, part del seu contingut és subjecte a interpretacions.

Com ja s'ha comentat, les despeses anotades en els fulls comencen el 1327 i finalitzen el 1345.¹²⁹ Durant tot aquest període de divuit anys, el capítol va comandar diverses obres d'embelliment al voltant i per l'espai del cap nou, amb la finalitat de posar-lo en marxa com a nou espai litúrgic i que per volts de 1330 devia estar enllestit (SASTRE 1991: 408; BALLESTER 2020: 103). El cap nou tenia, a més, adossada la capella de la Trinitat, la primera estructura bastida en estil gòtic de tot el conjunt.

¹²⁹ S'ha de tenir en compte que el volum fa servir el càlcul florentí en què el còmput s'estableix per l'Any de l'Encarnació, és a dir, que l'any comença el 25 de març posterior a l'1 de gener de l'era cristiana, no comptant els mesos de gener, febrer i els 24 de març, cosa que es tradueix que entre l'1 de gener i el 24 de març, ambdós inclosos, l'any no coincideix amb l'era cristiana, per tant, a cada data compresa en aquests dos mesos i 24 dies, cal afegir-li una unitat per reduir-la a l'era actual. Aquest estil cronològic s'havia adoptat al Principat des del Concili de Tarragona de 1180, des d'on va passar a Mallorca. El seu ús va començar a decaure, quan a les Corts de Perpinyà del 16 de desembre de 1350 va ser abandonat per l'Any de la Nativitat (anno a nativitate Domini).

(http://www.ub.edu/contrataedium/taediumcast/recursos/eines/cronologies/iframes/any_encarnacio.htm)

Tot i que no és explícit, es pot deduir amb certa seguretat que en el moment que el capítol pren la decisió de portar a terme les obres del nou cadirat, el recinte coral es va desdoblar en dos espais físicament separats i diferenciats. En aquell moment, només la capçalera estava construïda, sobreposada a la nau de la mesquita, on hi havia el cor i el moble vell, que és el que es va traslladar de manera provisional al cap. Aquesta decisió devia respondre a qüestions de caràcter pràctic, és a dir, que mentre es construïa i s'instal·lava el nou cadirat en la topografia de la mesquita, treballs que s'enllestien a finals de 1339, el capítol continuava fent servir el cadirat antic a l'espera de tornar de nou a la seva primitiva topografia. Per tant, durant uns anys, van coincidir en el temps dos recintes corals. El primer, que acollia les noves cadires i el segon, situat en l'antiga mesquita (il·lustració 19.1-3).

Cal fer un incís i fer notar el que Joan Domenge i després Miquel Ballester han deixat palès al voltant de la qüestió dimensional i (des)proporcional d'aleshores entre l'elevada fàbrica gòtica i l'edifici musulmà de baixa altura (DOMENGE 2010: 151; BALLESTER 2020: 119). Així és, el gran volum de la capçalera degué contrastar notablement amb les estructures preexistents que acollien el recinte coral. Aquest fet devia generar una situació inusual i asimètrica, sobretot, tenint en compte la relació visual altar-cor, en què la mirada des de l'altar major devia copsar pel gran buit superior entre una i altra estructura. En canvi, des del sentit contrari, això és, des de la mesquita vers la capçalera, la visió superior del presbiteri quedava escapçada. Cal considerar, a més, la dificultat visual afegida que es produïa entre la diferència d'alçada entre el paviment del presbiteri, molt més elevat, i el terra de la mesquita, en una cota inferior, com encara es manté en l'edifici actual.¹³⁰

Aquest era el panorama que degué tenir el capítol quan el presbiteri ja estava preparat per acollir l'altar major per volts de 1330. Per tant, la construcció de la nova capçalera no va afectar pas la posició del recinte coral, que es podia haver mogut de manera definitiva al presbiteri i malgrat que la cadira episcopal de marbre es va disposar al fons de la capella, lluny de les cadires de fusta. No importava aquesta distància, el

¹³⁰ Salvant les distàncies geogràfiques i contextuais, l'efecte degué ser similar al que continua produint la visió de l'altar major des de la nau de l'església de Donnaregina a Nàpols si hom se situa sota el seu cor alt.

capítol va procurar al llarg dels segles mantenir aquest diàleg topogràfic entre cor-altar-càtedra episcopal en la mesura del possible. Com s'explicarà oportunament, aquesta premissa va ser seguida escrupolosament, malgrat les condicions adverses provocades pels perills que representaven les contínues -i reals- amenaces de col·lapse de les voltes de la nau principal.

Gràcies al *Llibre de fàbrica*, se sap que el primer moviment topogràfic del cor es va produir a partir de l'1 de desembre de 1328¹³¹ i que va consistir a traslladar el cadirat coral vell de la mesquita al presbiteri. Els treballs de desmuntatge i muntatge van durar almenys quatre setmanes, enllestint-se el gener de 1329. És un període de temps que suggereix que l'operació es va executar de manera diligent,¹³² i com s'ha dit, era de caràcter temporal i responia al fet que el nou presbiteri ofería un bon espai alternatiu per a instal·lar el cor provisionalment. D'aquesta manera no s'interrompia la rutina de la litúrgia mentre es portaven a terme les obres del nou cadirat. A més, calia retirar el moble vell per a poder fer els pertinents arranjaments de l'espai de la mesquita per acollir-ne el nou.¹³³

Els treballs de desmuntatge havien estat planificats per a optimitzar recursos i temps, i per a tal fi, el capítol llogà un argue "a ops de les cadires a mudar ab lo portar e reportar" (SASTRE 1994: 40). Això indica que les cadires es van desmuntar i moure per tramades, és a dir, es va desmuntar el mínim possible traient els setials per grups. Procedir d'aquesta manera estalviava posteriors treballs innecessaris de remuntatge. De fet, a mitjan febrer de 1329 el faristol major ja estava al mig del cor,¹³⁴ cosa que indica, que les cadires devien estar instal·lades en la nova ubicació. Així mateix, s'ha de tenir en compte

¹³¹ "E dijous primer de desembre el dit any comensaren a dobrar los maestros fustes en lo dit passatge dels òrgans e en apres en transmutament del cor e daltres coses necessaries" (SASTRE 1994: 39).

¹³² "Item diluns a XII de deebre tornaren obrar los fustes per mudar les cadires al cap nou". Altrament, el 24 de desembre es paga "per porta fusta e per metre banchs el cor" (SASTRE 1994: 40-41).

¹³³ Com també provisional va ser la construcció en fusta per aquelles mateixes dates de les capelles de sant Pere, del Corpus Christi, de sant Joan i la de sant Honorat, aquesta última igualment desmantellada en el mateix moment en que el cor al presbiteri va ser desmuntat: "Item obraren ll mestres a desfer les capeles de Sent Honorat" (SASTRE 1994: 125).

¹³⁴ "Item costa una redorta ab les cofra de fust que compre a ops del faristol maior qui esta el mig del cor" (SASTRE 1994: 46).

que els treballs també comportaven organitzar prèviament el nou espai, que havia d'estar llest per rebre tot el mobiliari, i això implicava tenir allí preparats el paviment i la infraestructura de la tarima per a ancorar el cadirat. La quantitat de pagaments per fusta i claus, indica que hi devien haver importants treballs per adaptar els mobles vells al nou espai. Aquesta avinentesa també es va aprofitar per arreglar altres mobles existents, com faristols i armaris (SASTRE 1994: 53). També va ser el moment de fornir el cor amb una nova trona amb la seva corresponent escala d'accés i ampit, que va ser encarregada al fuster Bernat Vilar, i decorada pel pintor Martí Mayol (SASTRE 1994: 40). A partir dels mesos posteriors, els registres es limiten a pagar sous de fusters i de materials, sense entrar en detall del treball abonat.

La següent dada relativa a la topografia del cor no torna a aparèixer fins febrer de 1333, quan es registra un pagament a una brigada "qui cavaren lenpayment de ligleya per raon de mudar lo cor de les cadires". Segons sembla, s'havia cavat el paviment de l'espai que havia d'ocupar el cor nou a la mesquita, i el fuster Pere Joan i l'imaginaire Arnau de Campredon, els responsables de l'obra, ja feia gairebé tres anys que estaven treballant en la creació del nou cadirat coral i estaven a les portes d'una aturada temporals de gairebé quatre anys, moment en què es reprendrà de nou els treballs.

Fins al 5 de juliol de 1339, quan els treballs del cadirat nou encara no s'havien acabat, no torna a aparèixer una altra referència relativa al conjunt del cor, quan es registren pagaments pel desmantellament del cor.¹³⁵ Malgrat que la cita no ho especifica, és lògic pensar que es tractava del cor del presbiteri (SASTRE 1994: 14; BALLESTER 2020: 109), car és en aquest moment quan també es desfà la capella de fusta provisional de sant Honorat. Setmanes després, i més concretament en la tercera setmana d'agost, es recull un pagament amb un concepte enigmàtic, però ben explícit en tant i quan indica que fins aleshores, hi havia el desdoblament temporal del recinte coral: "Item costaren IIII homens que tiraren fusta el cor segon en lesgleya ab beure" (SASTRE 1994: 126).

¹³⁵ "Item costaren VI mestres qui aydaren a desfer lo cor a V de juliol", "Item costa desfer la trona II mestres", "Item obra nAndreu de Mayla al cor a desfer" (SASTRE 1994: 125).

En definitiva, entre 1328 i 1339, el capítol va llançar-se a l'empresa de substituir el cadirat coral vell provinent de la mesquita per un de nova factura. Ara bé, l'elecció del moment per construir un nou moble no era pas casual. El bisbe Batle encara havia de consagrar el nou altar, i el presbiteri recentment acabat amb les seves dimensions, oferia un magnífic espai per instal·lar un cor provisional, utilitzant i adaptant un moble preexistent, i que existiria només durant el temps de les obres del nou cadirat, concebut per a ser instal·lat en substitució del vell en el seu primitiu lloc, és a dir, en la vella mesquita. El capítol va aprofitar l'ocasió i es va instal·lar en el presbiteri provisionalment.

D'aquesta manera la incidència de les obres en el desenvolupament de la litúrgia era mínima. Tot i que el projecte del nou cadirat es va allargar més d'onze anys, aquest va finalitzar amb prou marge de temps perquè els espais topogràfics tornessin a la seva situació primigènia, i així, el bisbe Batle va poder consagrar l'església renovada en forma i en contingut l'1 d'octubre de 1346.

4.4.2.2 Els moviments topogràfics abans del bisbe Pere Joan Campins

El nou cadirat de la mesquita encara hauria de patir més moviments topogràfics després de la consagració. Així, el següent trasbals pel recinte coral hauria d'haver-se produït en el moment en què la fàbrica de la Seu es va reactivar per a començar a bastir els primers trams del que haurà de ser el cos de la nau, a partir del tercer quart del segle XIV.

Dissortadament, del període constructiu entre 1375 i 1389 no hi ha registres escrits (BALLESTER 2020: 119) i la crítica unànimement ha considerat que durant aquests anys es van aixecar els dos primers trams del cos de la nau, tal com atesta la iconografia de les respectives claus de volta (DURLIAT 1986: 139; DOMENGE 1994: 147-163; BALLESTER 2020: 113-117). La primera a completar-se va ser la clau anomenada del bisbe Galiana, i es devia instal·lar per volts de 1375 i 1376. La segona clau, coneguda com del bisbe Cima, ho degué fer pocs anys després, entre 1382 i 1383 (BALLESTER 2020: 235). Així mateix, el 1386 hi ha notícia que el mateix bisbe Cima i el capítol s'adreçaren als obrers perquè aquests avancessin amb les obres de la fàbrica el més ràpid possible atès que hi havia necessitat d'ubicar el cor en el seu lloc corresponent (LLOMPART 1995: 108). Els manobres degueren accelerar tant com van poder, perquè tres anys després hi apareix una altra referència relativa al cor, i és la que revela que el recinte ja estava assentat en la nau gòtica: "item costa hune corree de ferre qui pesave nou lliures per siyir los cavals del bestiment magor demont lo cor, del sous" (SASTRE 2007: 320; BALLESTER 2020: 119). És a dir, es tractava de treballs per a cobrir l'espai comprés entre el que quedava dempeus de la mesquita, que havia quedat reduïda al seu sector més oriental, i el segon tram de la nau central (il·lustració 19.4).

Amb aquestes coordenades es pot inferir que en el moment en què es van construir les dues tramades de la nau, el recinte coral de la mesquita es va desfer de nou temporalment per a ser després muntat quan tota l'obra de l'estructura arquitectònica ho va permetre. Quant de temps i a on es va instal·lar provisionalment el moble és una incògnita, però és versemblant pensar que va repetir la mateixa topografia presbiteral de quaranta anys enrere. Això no obstant, també hi ha la possibilitat que el cor no es mogués

fins a l'últim moment, és a dir, que els treballs dels dos trams de la nau no requerís l'enderrocament immediat de la vella estructura islàmica, fent-la servir per a ancorar les bastides i les estructures de construcció. Quan va arribar el moment, i ja aixecades les voltes gòtiques, es va procedir a desfer el cor, tirar l'estructura de la mesquita i tornar a muntar de nou el cadirat en l'espai acabat de bastit, moment que possiblement es va aprofitar per ampliar el nombre de setials.

S'ha de produir un canvi de segle per a trobar una nova referència topogràfica del cor. Són mencions relatives al nou orgue, que apareixen a partir de finals de la dècada dels setanta del quatre-cents. Informen que l'instrument havia estat instal·lat i construït a la capella de santa Anna (DOMENGE 2008: 196), ubicada a la nau lateral del costat de l'Evangeli, just a l'esquerra de la capella de santa Caterina, que és la que hi ha a sota del campanar. L'orgue major va ser enllestit per volts de 1491 i la instal·lació en aquell espai en concret responia a la necessitat d'ubicar-lo el més centrat possible respecte el recinte coral. En efecte, el recinte coral aleshores estava entre el segon i el tercer tram de la nau central. Cal recordar que aquest es devia situar entre el primer i segon tram tan bon punt els dits trams estaven enllestits. No obstant això, en un moment indeterminat, cal suposar que el cor hauria sofert un moviment vers occident, deixant el primer tram i ocupant-ne el segon i el tercer tram. Aquest es va produir, si és que va ser així, en algun moment que avui resta en la incògnita.

Per tant, la cronologia tardana de la construcció del tercer i quart tram suggereix que el cor va ser mogut a partir del moment de la col·locació de la quarta clau de volta, coneguda com la de la Universitat, el 1458 (BALLESTER 2020: 235). La tercera clau, anomenada de les àguiles, ja havia estat instal·lada quatre anys abans.

Segons la transcripció del testimoni publicat el 1953 per Joan Molina, el 30 d'abril de 1490 va col·lapsar un arc que va fer malbé el recinte coral:

"Aquest die a dues hores tocases de la nit caygue hun arc principal de la obra maior de la Seu ab tots els pendents de clau a clau, sclafa e destrui tot lo cor. [...]" (MUNTANER 1935: 33).

Concretament, es tractava de l'arc toral del tercer i quart tram amb les seves corresponents plementeries (BALLESTER 2020: 183). L'impacte de la pedra caiguda damunt del recinte degué ser considerable. Ara bé, la seva incidència degué ser diferent segons la llunyania o proximitat respecte a l'epicentre de la caiguda. El testimoni fa servir la paraula destrucció, per bé que s'ha d'entendre que en el moment posterior a l'esfondrament, la visió de tota la runa i polseguera dins la nau i damunt del recinte coral degué ser copsadora i deixar pitjor impressió que la destrucció real.

Cal recórrer al plànol publicat per Gabriel Seguí per observar que en aquell moment el cor ocupava part del segon i el tercer tram per complet, atès que el quart s'havia deixat com a espai transitable entre el rerecor i el tancament provisional entre la construcció gòtica (SEGUÍ 2015), i el que quedava encara dempeus de la mesquita, a l'espera de prosseguir la construcció amb un cinquè tram. Per tant, considerant aquest plànol, el cop més fort se'l degué endur la part del rerecor que era la que estava just sota l'arc toral col·lapsat, i la menys afectada, la més propera a les dues trones (il·lustració 19.5). Sens dubte l'impacte en el rerecor havia de convertir aquest sector en ruïna gairebé total, motiu pel qual l'aragonès Joan de Salas va haver de fer un nou portal d'accés pel rerecor. Així mateix, tot sembla indicar que la secció més afectada del cadirat va ser la vertical, és a dir, la superestructura.

Els dossers eren estructuralment el punt més afeblit de tot el conjunt en rebre directament el material caigut. En una situació de desastre com aquesta, amb un considerable esvoranc en la coberta i amb una estructura constructiva debilitada, el capítol devia prendre la determinació de salvar tot el que fos possible del cor i del moble, que no devia ser poca cosa, i actuar per prioritats, concentrant els esforços econòmics dels primers moments a reforçar i reconstruir la part arquitectònica.¹³⁶ Per tant, és probable que la primera actuació d'urgència fos apuntalar els trams afectats per iniciar immediatament els treballs de reconstrucció. D'aquesta manera s'entén que les tasques

¹³⁶ Llompart opina que la destrossa va ser abundant i que, probablement, el cor menor va quedar tan afectat com el cadirat sobirà (LLOMPART 1995: 111).

relatives al cadirat no es posessin en marxa fins dates més avançades, a partir de 1498-1499 (LLOMPART 1995: 108).

El material que es va salvar del cadirat va ser recollit, reaprofitat i adaptat de nou i el recinte coral es va tornar a ubicar en el mateix indret quan la reconstrucció de les voltes va estar acabada.

Segons Llompart, les obres de reconstrucció, que van comportar certa renovació estilística, van tenir tres etapes, corresponents als mestres que es van ocupar del projecte (LLOMPART 1995: 111). En una primera fase els treballs van ser encarregats al fuster major de la catedral Andreu Salort, que degué desvincular-se del projecte el 1505. És, potser, el mestre més problemàtic de tots a l'hora de concretar el seu paper, però és versemblant pensar que va ser ell el que va recuperar del desastre les peces del cadirat.¹³⁷

A partir de 1511 es va desenvolupar la segona fase, que va ser confiada a Bartomeu Pol, però aquest no va durar gaire temps al capdavant, ja que malgrat va començar a tallar alguns dorsals, va ser substituït el 1514 pels mestres francesos Antoine Dubois i Philippe Fillau (GAMBÚS 2007: 78-84; DOMENGE 2015: 258-263). Les capitulacions entre els mestres i el capítol són fonamentals i rellevants en la historiografia pel coneixement del moble perquè són prou detallades per concretar el paper dels francesos en la reconstrucció:

“In primis se te de llevar tot lo llevar pedit de les crosses e respalles e polseres y sobrepolseres y tot lo que se ha de mostrar de fora ab lenya de roura de Flandes”, “Insuper faran dits mestres los respalles seu doosers del cor a la plana ab les finestres e entretehements gentils” (CPS 16075 1513. Fol. 1v).

En efecte, dits mestres havien de fer la superestructura, formada per dorsal i dossier, seguint un model “a la romana” que prèviament havia presentat Fillau, treballs que havien d’executar en un termini estipulat de quatre anys (figures 257 i 258). A més de la

¹³⁷ Mercè Gambús opina que les obres importants van ser executades entre 1512 i 1536, minimitzant així la participació d’Andreu Salort (GAMBÚS 2015: 76).

superestructura, el document és prou eloqüent per a indicar que els mestres havien d'incorporar els elements que havia fet abans Bartomeu Pol:

“son de acordi e seran obligats los predits mestres de refondre la obre ja feta per lo predict mestre Barthomeu Pol ço es les deu cadires ha posades en lo cor y les crosses y altre obre que sta en lo Palau y aquella adaptar-le y conformar-la a la altre obre per ells fahedora y aquelles cadires mudar-les als altres caps seu extrems del cor podent-se ells servir de la obra predicta tant quant se pora adeptar a la obra per ells faedora”. (CPS 16075 1513. Fol. 2r)

Una altra qüestió rellevant pel tema aquí tractat i amb relació a la mobilitat del moble coral, és el fet que el capítol va especificar la manera com havien de resoldre els acoblaments estructurals, mitjançant clavilles de fusta, evitant el màxim possible l'ús del clau de ferro forjat:¹³⁸

“Item que tota la obra sobradita sien dits mestres tinguts de fer de clavilla y les junctes ab tota perfectio de art squivant tant quant possible sia la clavo de ferro per forma que abans de posar y assentar lo cor en lo lloch hont ha de star se puxa assentar en altre part e llevar lo de un lloch y posar en altre ad effectum que si per algun temps lo cor se havia de mudar dita obre se puyxa etiam desfer y mudar-se y seran tinguts de assentar-lo ab tot compliment en lo lloch hont sta de present”. (CPS 16075 1513. Fol. 2r)

¹³⁸ De fet, el clau forjat comença a ser habitual en aquestes dades, en detriment de la tradicional clavilla de fusta. A la superestructura del cadirat de la catedral de Barcelona, els elements acoblats que el configura és exclusivament reforçat amb claus de forja. Cal dir que separar dos elements units per clau de forja és una operació que requereix perícia, paciència i comptar amb les eines correctes. Si la fusta està afeblida, sigui perquè presenta poc gruix perquè està força atacada per insectes xilòfags, la resistència del clau de forja i l'esforç mecànic pot provocar un trencament de la mateixa fusta, amb la problemàtica que això comporta.

Aquesta petició, reiterada dues vegades en el mateix document, sens dubte va respondre a la necessitat que el moble fos el més fàcilment desmuntable possible, gairebé com si es tractés d'un moble portàtil, i així, davant d'una situació d'emergència o necessitat, el cadirat pogués ser desmantellat i tornat a ser muntat sense comprometre la seva integritat física, ni tampoc que l'estrès mecànic provocat per aquestes accions poguessin malmetre la fusta. Tot fa pensar que aquesta condició era una mesura gairebé de conservació preventiva i es devia al fet que el capítol, conscient dels problemes crònics derivats de les voltes de la nau principal, decidís minimitzar riscos anticipant-se a nous moviments, i amb això, estalviar diners.

La tercera fase correspon al moment en què es contracta l'escultor Joan de Salas que va esculpir el nou portal d'accés al cor així com alguns elements del coronament de la superestructura, rematant el projecte de reconstrucció del recinte coral per volts de 1536 (LLOMPART 1995: 111; BALLESTER 2020: 131).

Aquestes obres de renovació van suposar l'ampliació del cor amb la inclusió d'un nombre indeterminat de cadires. L'engrandiment del recinte coral es va fer desplaçant el rerecor cap a occident (BALLESTER 2020: 131). Això implicava que el recinte coral abastava des del segon tram fins al cinquè (il·lustració 19.6). A partir d'aquí, el ritme constructiu va ser força ràpid: la vuitena i última clau de volta de la nau major es va col·locar l'abril de 1587 (BALLESTER 2020: 235), donant-se així per finalitzades les obres més importants de la Seu i que s'havien dilatat més de cent deu anys.

L'afany per acabar l'estructura no va evitar que la construcció en general comencés a tenir el mateix problema que va provocar l'ensorrament de 1490, i així, la major part de les voltes de la nau major van amenaçar ruïna, una situació problemàtica que es va repetir de manera periòdica, provocant que la inestabilitat estructural es cronifiqués, essent un motiu constant de preocupació i font de despeses contínues pel capítol mallorquí.

A partir del segon tram, els càrrecs extraordinaris es van succeir al llarg dels anys, així, el 1581-1582, quan encara s'estava enllestint l'últim tram de la nau principal, es van haver de fer reparacions en la clau de volta del bisbe Cima causades per la seva inestabilitat, treballs que no van poder evitar que, finalment, s'ensorrés en dues ocasions i de manera consecutiva el 1698 i 1699 (BALLESTER 2020: 218). És possible que aquests

col·lapses afectessin també al recinte coral, però no de manera tant greu com en l'accident de 1490...?

Els problemes estructurals també afectaren les darreres voltes construïdes. Així, es documenta la caiguda del sisè tram el 22 de maig de 1660 (BALLESTER 2020: 221), i el 10 de setembre de 1689 es registra el col·lapse de la setena volta, desgràcia que es va tornar a repetir a penes deu anys després, el 24 d'abril de 1699 (BALLESTER 2020: 227).

A aquest fatal expedient d'ensorraments, cal afegir els problemes que van afectar la cinquena volta, que va haver de ser de reparada i reforçada fins a quatre ocasions durant els anys 1593, 1594 i 1697 i 1705 (BALLESTER 2020: 215). Aquesta és la volta que cobria el sector del rerecor i una part del recinte coral. De fet, és en aquesta ocasió en què es tornen a trobar referències al cor. Davant dels primers indicis que aquesta cinquena volta començava a patir amenaçadores deformacions i considerant l'antecedent de 1490, el capítol, assenyadament, va prendre la determinació el 12 de novembre de 1593 de desmuntar preventivament part del cor, concretament, la façana amb la portalada del rerecor i el moble de fusta, que de nou, van ser traslladats amb caràcter provisional al presbiteri (BALLESTER 2020: 216-242). D'aquesta manera, aquesta actuació va esdevenir la cinquena i sisena operació de desmuntatge i muntatge a la que era sotmès el conjunt coral. Les clavilles de fusta de reforç dels acoblaments exigits a mestres Dubois i Fillau degueren facilitar l'operació.

Una altra vegada es repeteix la mateixa situació de 1490. Quant de temps i en quines condicions s'hi va estar aleshores el cadirat provisionalment fora del recinte coral de la nau és encara un tema a aclarir. En qualsevol cas, la tornada del recinte coral a la seva vella ubicació es devia produir tan bon punt va ser possible. El 1696 ja hi era, perquè d'aquesta data és el plànol més antic que hom conserva del recinte coral de la nau, invocat i publicat repetidament per la seva significació litúrgica. En aquest document gràfic, el cor se situa de nou entre el segon i el cinquè tram.

Ara bé, ja s'ha dit que els episodis d'inestabilitat de la cinquena volta, just a on estava situada la part posterior del cor, es van tornar a reproduir el 1697 i 1705... Va prendre el capítol la decisió de repetir de nou el desmuntatge provisional i preventiu del cadirat en aquestes ocasions? No es pot descartar.

En qualsevol cas, des d'antic i de manera periòdica, el recinte coral mallorquí ha estat condicionat als reiterats problemes estructurals, així com a l'avançament de les obres, factors que mai van posar en qüestió la topografia coral de la nau segurament pel pes de la tradició i de la litúrgia.

S'ha d'avançar en el temps per situar el darrer i millor documentat trasllat del recinte coral, corresponent al moment del bisbe Pere Joan Campins. Quan el prelat va accedir al càrrec, el cor per entercament secular del capítol, encara es trobava a la nau major, però el context històric i la sensibilitat havia canviat completament i no precisament en benefici del recinte coral. La paralitúrgia secular que havia fet del recinte coral mallorquí un espai escenogràfic de primer ordre, connectat al santuari per la via sacra, feia ja temps que havia perdut tot el seu significat. Nous temps havien arribat, i la possibilitat d'aconseguir alliberar l'espai de la nau principal pels feligresos, emparat en el marc de les reformes que s'estaven gestionant en el si de l'Església i que culminaria en el Concili del Vaticà II, va ser més fort i es va imposar per sobre de la tradició, que era vist com a caduca i de temps passats. D'aquesta manera, el cor medieval va començar a ser vist com un element destorbador, que feia més nosa que servei. I la solució no va trigar a arribar de la mà d'Antoni Gaudí. El setè moviment topogràfic (documentat) estava per arribar.

4.4.2.3 Últim trasllat i reforma: la profunda intervenció de Gaudí

Abans de la transformació feta per l'arquitecte de Reus, i a redós de les adaptacions efectuades en benefici de la litúrgia, ja s'havien introduït alguns canvis i adaptacions menors en el mobiliari coral.

Així, l'escultor Antoni Riera, el 1665, a iniciativa del capítol, va incorporar una parella de cadires noves, ambdues disposades de forma aïllada davant del faristol major. Per aquests nous setials, el tallista es va inspirar en el disseny de les cadires velles. Fins i tot va imitar la iconografia medieval per a configurar els motius decoratius, actualitzant, això sí, l'estil (figures 259 i 260). Quatre anys més tard, els canonges van proposar la fàbrica d'una nova catedral de fusta que havia de ser col·locada al mig de la filera del rerecor idea que finalment no va reeixir mai (GAMBÚS-VILLALONGA 2015: 80), segurament pel fet que aquesta actuació hagués anul·lat l'accés del cor per aquest sector.

Així i tot, totes aquestes reformes no van qüestionar mai la posició topogràfica del cor ni van provocar una alteració dràstica del moble, exceptuant-ne el que es va fer per la necessitat d'arreglar i refer-lo el primer quart del segle XVI (il·lustració 19.6).

Antoni Gaudí va anar més enllà i la seva polèmica contribució, a partir de juny de 1904 (COLL-TERRASA 2015: 401), va ser la que va determinar l'aspecte i morfologia actual, no només del moble, sinó de tot el recinte coral, íntegrament traslladat al presbiteri.

La idea de moure el cor de la nau havia tingut abans les seves veus a favor. Jaime Villanueva és un dels primers a donar la seva opinió al respecte, proposant instal·lar-lo en el santuari.¹³⁹ Possiblement, el valencià estava al corrent del projecte de 1854, signat per Juan Bautista Peyronnet, en què precisament, es proposava aquesta operació. Va ser una idea que no va prosperar (GAMBÚS-VILLALONGA 2015: 82-83) i haurien de passar cinquanta

¹³⁹ "Aún hoy, si se siguiese el pensamiento del artífice, sacando el altar á la entrada de la capilla, quedaría hermosísimo el templo con la traslacion del coro, con no poca comodidad de los cantores" (VILLANUEVA 1851: 101-102).

anys perquè es materialitzés, sota el mandat del bisbe Campins, el qual va impulsar un projecte de renovació litúrgica que comportava canvis en la distribució i organització de la catedral,¹⁴⁰ en què no només hi havia un moviment del cor, sinó que aquest formava part d'una profunda transformació dels espais del santuari i de la capella de la Trinitat. Per aquest fi, s'havien de reaprofitar elements preexistents, eliminar i crear-ne altres de nova planta. Era un programa ambiciós en el que el moble coral es va conservar, però adaptat a les noves idees. Aquesta actualització dels espais i dels elements que el configurava trencava amb segles de tradició i memòria visual col·lectiva.

En un primer moment els treballs es van desenvolupar de manera prou diligent, prova de l'entesa i compromís però també de l'engrescament entre comitent i arquitecte per dur a terme amb èxit les seves propostes. Malgrat tot, aquesta embranzida inicial després es va alentir, fins que el 1915 les obres es van donar per acabades, tot i que algunes coses es quedaren sense completar segons la idea inicial (COLL-TERRASSA 2015: 401-404).

Els treballs s'havien d'encetar i combinar simultàniament en el presbiteri i també en la nau. En el primer espai es van desmuntar tots els elements que hi havia, car calia tenir un espai buit i lliure per a poder començar a dissenyar la distribució del recinte coral. En aquest punt, cal posar en perspectiva l'actuació de Gaudí, que tenia l'objectiu de potenciar visualment l'àrea presbiteral, un sector que havia perdut feia temps la seva imatge "medieval" arran les transformacions efectuades al segle XVIII amb la instal·lació del gran retaule barroc. És indiscutible que la intervenció de Gaudí va ser poc conservacionista i fins i tot, massa agressiva considerant el moment en què es va efectuar. No només es va limitar a traslladar i canviar de lloc, sinó que també va fer operacions en les mateixes obres que van ser irreversibles.

La intervenció més radical, deixant de banda la retirada dels retaules del presbiteri, és el que va afectar l'antic corredor dels ciris. Aquesta estructura incompresa es va

¹⁴⁰ Gambús i Villalonga proposen que la idea de retirar el recinte coral de la nau responia més a una idea del bisbe, paradoxalment amant de la pompa litúrgica, per a ser "vist" que no pas la de "veure" (GAMBÚS-VILLALONGA 2015: 84).

desmuntar per complet. Es tractava de dues balconades que resseguien, a una certa alçada, el perímetre dels dos murs laterals de l'Evangeli i de l'Epístola de la capella reial. Ben documentada la seva construcció en el *Primer llibre de fàbrica*, el qual anomena el "passatge dels organs", va ser construïda pel fuster Bernat Vilar i pintada per Martí Mayol (SASTRE 1994: 13-39), els mateixos artífexs que van cobrar després per construir la nova trona del cor. Aquestes balconades es van desmantellar i fragmentar amb poc criteri malgrat la seva significació. Part de la seva estructura va ser integrada a manera d'enteixinat en la parella de tribunes corals laterals creades per Gaudí i que aquest va situar al final del presbiteri. A la vegada aquestes dues estructures, cobertes i tancades per gelosies, incorporaven altres elements provinents tant de l'antic cor, com del presbiteri (figures 261 i 262). Són exemples els dos bancs de pedra que flanquejaven l'altar major barroc i que avui estan en la part baixa de sengles tribunes. També es van incloure aquí alguns dels elements renaixentistes que van ser eliminats de la superestructura del cadirat coral, com és el fris de Joan de Salas (COLL-TERRASA 2015a: 413) i les columnetes i crosses "a la romana" dels dorsals fruit de la renovació de 1514 (figures 263 i 264). Aquestes talles es van distribuir al llarg de les caixes de fusta de la part superior de les tribunes. Entre les dues estructures s'han pogut comptabilitzar quaranta nou crosses i cinquanta pilastres, un número inferior respecte al qual hi havia abans de la reforma.

Sens dubte, aquestes tribunes gaudinianes són els exemples paradigmàtics de construcció factícia, ja que són el resultat de reciclar i reaprofitar elements o peces de diferents procedències, materials i èpoques per crear-ne una de nova planta (figura 265). Cal dir que com es tractava de reutilització de material existent, una vegada acabades les tribunes corals, alguns sobrants del corredor dels ciris no va poder ser aprofitats, i, per tant, avui hi ha fragments dispersos (figura 266).¹⁴¹

Així mateix, les dues trones, la menor i la major, ambdues obres de l'aragonès Joan de Sales, van ser desmuntades i adossades a les pilastres de la nau principal del segon

¹⁴¹ Al mateix museu de la catedral hi ha exposat un petit fragment, i encara un de format més gran en el museu diocesà.

tram de la nau principal (TERRASA 2015: 261-285); aquesta posició avançada es devia a que Gaudí va ampliar l'àrea presbiteral vers occident en incorporar el primer tram.

El tancament del primitiu recinte coral va rebre diferent fortuna segons la funció que els hi va destinar l'arquitecte català. Mentre que la monumental porta d'accés renaixentista va ser desmuntada peça a peça per a ser tornada a muntar íntegrament en la capella de santa Caterina, una part dels carreus dels murs van ser reaprofitats com a material de construcció, en concret per aixecar les bases de les dues tribunes corals i també per fer els pilars que subjecten el forjat actual de tot el cadirat coral (figures 267 i 268).

Pel que fa a l'entramat de fusta del paviment i que forma part de la infraestructura horitzontal no visible, es va fer amb una triple finalitat. La primera, per a salvar el desnivell de gairebé 190 cm que hi ha entre la plataforma central on s'ubica l'altar i els laterals de la capella reial. La segona finalitat era la de constituir la tarima i l'estructura de suport i ancoratge inferior del moble coral, i la tercera, la menys evident, la de servir com a caixa harmònica o de ressonància (figura 269) (COLL-TERRASSA 2015b: 202).

Tot aquest forjat està construït amb bigues i cabirons ben escairats. Les mostres de fusta analitzades durant la intervenció de Coll i Terrasa determinen que és fusta de sapí o pi blanc (*Pinus halepensis*), una espècie mediterrània molt present a les illes.¹⁴²

El fet que sigui l'espècie predominant en l'estructura fa sospitar que tota la fusta és, amb seguretat, del moment de la reforma de Gaudí, idea que es reafirma a través del seu aspecte i del seu bon estat de conservació, que indiquen que la dita fusta no té gaire antiguitat. En principi caldria suposar que la infraestructura vella de la nau es devia descartar pel seu deficient estat de conservació o que només una part es va reaprofitar, per bé que el llarg expedient de desmuntatge i muntatge del moble, cal suposar que la infraestructura medieval es degué perdre fa molt de temps, i que la que es va trobar Gaudí era un forjat modern de substitució en ocasió d'algun trasllat recent.

¹⁴² Cal destacar que la fusta de sapí presenta una utilitat limitada per les característiques físiques, i només es fa servir per produir cel·lulosa i per la construcció de palets, ja que el seu tronc sol ser tortuós i a més té tendència a exsudar reïna (LÓPEZ 2019).

D'altra banda, les dimensions del presbiteri van permetre distribuir les cadires més o menys seguint la disposició del cor primitiu de la nau, però invertint la direcció focal del recinte respecte al qual hi havia en la nau. D'aquesta manera, el punt central de la composició es va establir a partir de la càtedra de marbre del bisbe Batle.

Cal pensar que possiblement el nombre de cadires finals que van arribar al presbiteri es degué reduir. En el plànol general de la Seu traçat per Peyronnet el 1854 (LLOMPART 1995: 359), la distribució de les cadires estava organitzada per dos nivells de setials. El dibuix és tan concís que permet l'exercici de fer el recompte dels setials representats. La filera superior la configurava vint-i-sis cadires per cada banda de la fila superior, mentre que a les dues fileres inferiors sumaven vint-i-tres cadires per costat. En el sector del rerecor, la quantitat total entre els dos nivells era de setze. A totes aquestes xifres, cal afegir-ne les dues cadires d'Antoni Riera fetes el 1665 que estaven al davant del faristol major. Això feia una suma total de cent setze cadires. Ara bé, aquest nombre no és pas coincident amb el que es va trobar Gaudí. A través de les fotografies d'abans del desmuntatge, és possible determinar amb certa seguretat que hi havia cert desajust de cadires, almenys en el sector del rerecor, on es comptabilitzaven dotze cadires, un nombre lleugerament inferior representat al plànol de Peyronnet. Aquesta diferència indica que el dibuix, tot i ser acurat, va negligir el nombre real de setials. Si es dona per bo que la resta de fileres del plànol era correcte, aleshores el resultat total de cadires hauria d'haver estat de cent dotze, un número més proper a l'actual, que és cent deu, sense comptar la càtedra de marbre.

En el cas del cadirat coral d'Agramunt, el desplaçament de les cadires corals des del cor de la tribuna alta de la nau principal al presbiteri va comportar l'eliminació de bona part dels vint-i-cinc setials perquè l'espai disponible a l'absis només permetia instal·lar-ne vuit (ROONTHIVA 2022b: 73-91). Va passar el mateix a Mallorca en el moment en què es van distribuir les cadires al presbiteri, suprimint dues places, o simplement el dibuix de Peyronnet és tan sols una representació orientativa i topogràfica de la catedral?

Malgrat que el nombre de cadires podria haver sofert una disminució, l'agrupació d'aquestes per trams també va canviar substancialment. Cal recórrer al dibuix abans referit per determinar-la, que com era usual, estava condicionada per l'obertura dels

accessos que permetien ingressar al recinte coral i també pels passos que conduïen al cadirat superior des del sector de paviment. Els accessos al cor es feia a través del rerecor, traspasant la portalada de Joan de Sales. Peyronnet va indicar dos accessos alternatius, que no s'han pogut confirmar, i que són els que s'obrien en els murs laterals de tancament, disposats de manera enfrontada. Els accessos al cadirat alt es feia a través de passos esglaonats, distribuïts de manera simètrica i en nombre de vuit, i dos s'havien arranjat al rerecor. El que és interessant fer notar d'aquesta distribució és que abans de la reforma gaudiniana, els passos i les fileres terminals del cadirat es remataven amb potències, tan altes com baixes. Només es van fer servir quatre potències primitives, dues baixes i dues altes. D'aquestes últimes, i que en el cor de la nau estaven situades al rerecor, es van situar al presbiteri, tot i que canviant la seva orientació original, col·locant-les com a remat final de cada filera superior, amb la cara dels relleus mirant vers la nau (il·lustració 20). La mateixa posició i funció es van donar a les dues potències baixes amb traceries i decoració figurativa d'estil gòtic tardà, que són les que van servir com a model per la resta de potències baixes que avui obren pas al cadirat alt. Aquestes noves peces substitueixen unes potències antigues que no es van aprofitar en el nou muntatge. Aquestes es configuraven de manera distinta a les actuals, rematades en la seva superior en forma de W. En una fotografia antiga recuperada i publicada per Llompart, es retrata en detall un plafó amb la representació en relleu de les armes reials i que es va identificar com a peça provinent del "cadirat gòtic" (LLOMPART 1995: 360).

Gaudí tampoc va respectar l'original relació d'altura entre les fileres alta i la baixa en situar el nivell actual de les cadires només a un esglaó per sobre del nivell de paviment, i que és la mateixa alçada de diferència entre una i altra renglera. En la configuració antiga les cadires es disposaven a un nivell més elevat, i la diferència d'altura entre les cadires altes i baixes feia destacar més les superiors.

Però sens dubte, la modificació més traumàtica efectuada al moble coral és la que va afectar la superestructura. Aquí, Gaudí va renovar l'aspecte formal del cadirat, substituint aquells elements que l'arquitecte considerava poc medievals i que afectava, sobretot, a aquest sector.

Efectivament, va eliminar elements originals d'aspecte renaixentista que tant havia fet plànyer a Piferrer, reubicats, en major part, en les tribunes corals (figura 270). En termes generals, l'arquitecte va mantenir els dorsals amb les traceries que havia dissenyat Bartomeu Pol a principis del segle XVI, però eliminà les crosses i les pilastres "a la romana" d'Antoine Dubois i Philippe Fillau, així com el fris superior que coronava el dosser corregut de Joan de Salas (figures 271 i 272). En el seu lloc va fer i posar columnetes fines, de perfil rectilini per individualitzar cada dorsal. Aquest canvi l'obligà a modificar la part superior dels dorsals amb l'addició d'un marc de perfil sinuós que ressegueix el perímetre superior de la taula com a suplement amb l'objectiu de tancar les juntes d'unió entre dorsal i dorsal, un inconvenient imprevist i que no passava amb les pilastres originals perquè aquestes eren més amples justament per aquest motiu. Ara, les columnetes tenen continuïtat en la seva part superior, canviant el perfil rectilini inferior per configurar aquí un perfil lobulat que suporta el dosser amb la polsera. A la vegada es va haver de modificar la posició obliqua primitiva del dosser, obrint l'angle per permetre així visualitzar millor les escenes narratives dels relleus.

Finalment en la part superior i frontal del dosser va fer col·locar un fris calat de traceries i fronda. Tota aquesta modificació era la manera que tenia Gaudí de transformar tot aquest sector en una obra més gòtica, més en consonància amb l'estil de les cadires, però també amb els altres elements presents del presbiteri i de la mateixa arquitectura.

4.4.3 Les cadires de 1330-1339. Les fonts escrites versus les evidències materials

Malgrat les vicissituds històriques del recinte coral i del moble, al compàs de la fàbrica de la Seu i dels problemes derivats de les deficiències estructurals, és molt significatiu que s'hagi conservat una bona part d'elements de la campanya de 1330 i 1339. El fet que el capítol estigués constantment ocupat i preocupat per les interminables obres de reparació de les voltes i també que era un moble que devia tenir una gran consideració com una producció de gran qualitat, sens dubte van ser factors decisius que van contribuir a la seva preservació. Prova d'això és que les cadires tres-centristes van ser respectades i van servir com a model per les posteriors reparacions i addicions al llarg dels anys. Al capdavant molts costats medievals presenten empelts i afegitons diversos.

Determinar el nombre d'elles és un exercici difícil que comporta cert risc. La intervenció de Gaudí, de caràcter medievalista, és possiblement la que més condiciona l'anàlisi de determinades peces i recomana certa precaució a l'hora de les atribucions cronològiques.

El *Primer llibre de fàbrica* és el volum que permet conèixer alguns noms, possiblement els més rellevants, però no els únics, atès que una bona part de les personalitats que van ajudar a donar forma al projecte van quedar en l'anonimat.

Amb tot, no hi ha el propòsit d'establir i relacionar una correspondència entre els mestres i les evidències materials. Per tant, no es tracta de crear un corpus d'Arnau de Campredon, sinó la de diferenciar el treball del grup de peces primerenques amb unes característiques comunes de la resta de fases posteriors.

La qüestió de la possible existència de peces del període 1330-1339 en el moble actual ja va ser plantejada per Kika Coll i Pere Terrasa, els conservadors-restauradors responsables de la darrera intervenció de restauració del moble (COLL-TERRASA 2015a: 206). També part de la crítica havia intuït aquest fet, però mai s'havia definit.

Per primera vegada s'estableix quines són les possibles peces que corresponen a la primera època constructiva, gràcies a l'anàlisi dels textos, confrontada amb les evidències materials, a través de l'estudi tècnic, formal i iconogràfic. La comparació amb la morfologia constructiva del cadirat coral de la catedral de Girona també és ha estat clau per determinar que el disseny original de la cadira mallorquina correspon al segon quart del segle XIV.

4.4.3.1 Algunes dades sobre Pere Joan i Arnau de Campredon. El procés constructiu

La historiografia tradicionalment ha atribuït el primer projecte de les cadires corals a un mateix mestre, per bé que al *Llibre de fàbrica* hi constin dos noms explícitament vinculats al projecte, un amb càrrec de mestre fuster –“fuster mestre de les cadires”- i l'altre, com a mestre imaginari –“mestre ymaginayre de les cadires”- (SASTRE 1994: 75).

Puix que el paper del segon és preponderant i es pot esbossar en termes generals i, fins i tot, es podria determinar quines són les parts que degué executar, del primer la seva participació és imprecisa i indefinida, per la qual cosa la crítica sempre ha menystingut la seva actuació, posant-la sempre en un segon terme respecte al mestre imaginari, referit sempre com a A. o Ar. de Campredon.

En efecte, l'únic de ben cert que atesta el document, és que el seu cognom era Campredon i que, en el projecte de la Seu, com imaginari, va tenir la col·laboració del seu nebot, Guillemó. Com que el nom mai hi apareix escrit en la seva integritat en el *Llibre de fàbrica*, alguns l'han anomenat Antoni i altres, Arnau. Llompart ja va fer notar aquesta problemàtica situació (LLOMPART 1995: 56). Mentre que Villanueva només es limita a citar-lo com a A. Camprodon (VILLANUEVA 1851: 107), Piferrer l'anomena Antoni (PIFERRER 1888: 738) com també ho farà Marcel Durliat, que el suposa, a més, el mateix mestre que cobrava uns treballs per la fosa d'un penell per la torre major de la veïna Almudaina per volts de 1310 (DURLIAT 1989: 241-242).

En canvi, Jaume Sastre l'anomena Arnau, i a partir d'ell és el nom que ha acabat per adoptar la historiografia. Considerant l'existència de l'abreviatura *Ar.*, la balança s'inclina clarament més cap a Arnau que no pas cap a Antoni.

Encara hi ha una altra dada que reafirma encara més aquesta suposició. Es tracta del contracte de 1325, donat a conèixer pel mateix Durliat, en una data pròxima al projecte del nou moble coral de la catedral, on se cita un tal Arnaldus Campredon de Perpiniano, que amb divuit anys entra a treballar i a formar-se en l'obrador de l'escultor francès Pere de Guines, especificant en la concòrdia que el fadrí es reserva el dret de tornar amb el seu oncle, Bartomeu de Campredon, en cas que aquest li fos requerit.¹⁴³ Així mateix, des que Durliat ho va suggerir (DURLIAT 1989: 239-240), la literatura posterior ha continuat reiterant i relacionant aquesta família, molt activa fins a la primera meitat del segle XIV, amb el tal Bartomeu de Perpinyà que signà el 1294 en un dels dorsals del cadirat coral d'Elna com coautor del moble, juntament amb els seus fills (LLOMPART 1995: 56). No hi ha, però, cap evidència tangible que confirmi aquesta suposició.

Altrament, s'ha de considerar que quan s'esmenta per primera vegada Arnau de Campredon en el *Llibre de fàbrica* el 1331, aquest devia comptar amb només vint-i-quatre anys, quan apareix ja en qualitat de mestre *ymaginaire*. Si hom considera que l'Arnau de 1325 és la mateixa persona que l'*Ar.* del *Llibre de fàbrica* de la catedral, aleshores es pot inferir que la seva maduresa artística la degué assolir al llarg d'aquest projecte.

D'altra banda, no és possible determinar el paper que degué tenir Pere de Guines, si és que va ser part activa, en la contractació del jove Campredon. El rastre del francès a

¹⁴³ Idus madii anno quo supra [1325]. Arnaldus Campredon de Perpiniano, asserens me etatem XVIII annorum excecisce, et non habere curatorem, promitostare tecum, magistro Petro de Guines cive Maioricarum, intercisore ymaginum: hinc ad unum annum proxime venturum etc. Causa operandi tecum, in civitate et insula Maioricarum, dicto officio tuo, et adiscendi cumdem et faciendi Omnia mandata tua, die et nocte, juxta posse meam operandi etc. tractando etc. Ita quod tu des michi, per dictum tempus, cibum et potum condecenter, et pro sodata mea octo libras regaliū, quas michi solvas... Retineo tamen, et excipio a predictis, quod si forte Magister Bartholomeus de Campo Rotundo, avunculus meus, cum quo star consuevi, quandocumque requisiverit me, quod tornarem secum, ratione affirmamenti predicti quod ego possim et valeam secum recedere et ire, ad quacumque ipse voluerit, sine licencia tua... (ACM, Lluch Poncs, Not., 1325 a 1327, no fol. Publicat a DURLIAT 1989).

l'illa resta encara en l'ambigüitat i en l'especulació. A partir de 1338 se li torna a trobar la pista a la catedral de Tarragona, però el seu pas pel Principat també va generar una activitat igual d'indefinida pels historiadors.

Tot i això, s'ha de pressuposar que Arnau degué tenir certa consideració entre els ambients artístics de l'illa, tant per la seva qualitat tècnica com per la seva pertinença a una nissaga d'artistes reconeguts i vinculats a l'illa. Amb aquesta premissa es podria justificar que una obra tan important li fos confiada, tenint en compte que, de moment, no se li ha documentat obres prèvies i que cinc anys abans estava al servei i formant-se amb Pere de Guines.

Així mateix, després del lapsus de temps o aturada temporal de les obres del cadirat que hi va haver entre 1334 i 1337, el mestre tornava a l'illa des de Carcassona, cosa que indicaria que aquest va aprofitar aquest període i el viatge per conèixer tant les novetats que s'estaven produint al continent com per a establir nous contactes professionals, que ben segur van contribuir a l'obra del cadirat coral.

D'altra banda, el document de formació i tutela establert amb Pere de Guines, en el que s'esmenta el seu oncle Bartomeu, ha donat peu a suggerir que Arnau provenia de la mateixa nissaga d'artistes dels Campredon, la mateixa que es movia entre la part continental i la part insular durant la primera meitat del segle XIV. El fet que incorporés al seu nebot Guillemó en els treballs de construcció del cadirat reforçaria aquesta hipòtesi.

Amb Arnau al capdavant del taller, el seu equip es va haver de coordinar i col·laborar estretament amb els fusters, que significativament cobraven directament del capítol. D'aquests, la documentació testimonia una sèrie de noms de menestrals dedicats a la fusta, destacant-ne dos. El primer és Pere Joan i la seva presència en el projecte es ressegueix entre abril de 1330 i desembre de 1331, quan se li van pagant reiteradament sense especificar conceptes. Posteriorment, i després de la pausa de les obres entre 1334-1337, serà Berenguer d'Ostoles i el seu equip els que va rebent els abonaments, que es repetiran regularment fins a finals de 1339.

Sens dubte, tant l'equip d'un com de l'altre, van ser els responsables de la confecció de la part de fusteria del moble, que posteriorment havia de passar per Arnau i el seu taller per a ser rematat amb talla.

Per tant, la personalitat més interessant d'aquest grup de menestrals de la fusta és Pere Joan. Primer, perquè els seus treballs s'inicien mesos abans del primer esment de mestre Campredon en el *Llibre de fàbrica* a partir d'agost de 1331, i segon, perquè se li hauria d'atribuir, almenys, una part del mèrit del disseny del moble coral.

De Pere Joan, només se sap que tenia un fill que es deia Joan i que, ell mateix, era fill de Mallorca. Aquestes poques dades personals contrasta amb les diverses referències sempre en l'àmbit de la seva activitat professional com a fuster de prestigi i de consideració, durant un període molt ampli, entre 1309 i 1348. El seu ofici el va desenvolupar bàsicament en l'àmbit de la cort, vinculat a projectes reials, sota els sobirans Sanç I, Jaume III i Pere IV (SASTRE 1990: 403).

En una etapa intermèdia, a causa de la imminent arribada de Jaume III a l'illa, les obres de la capella reial de la catedral es van haver d'accelerar per enllestir-les i per la necessitat d'obrir al culte el nou espai acabat de bastir. En aquest context s'inscriu la participació de Pere Joan, que hi treballa amb quatre esclaus de la seva propietat (SASTRE 1990: 408), tant en el campanar com en el conjunt del cadirat coral, considerat la seva tasca més rellevant segons el *Llibre de fàbrica*. Dissortadament, no s'especifica quines són les feines que fa, però només l'apel·latiu amb el qual se l'identifica en el document, "mestre de les cadires", el fa coautor en part de les cadires del cor.

Sastre suggereix que va ser ell el responsable de desclavar i moure les cadires del cor vell de la mesquita (SASTRE 1990: 409), però cal atribuir aquesta tasca més aviat al fuster Bernat (des)Vilar, contractat per a fer la trona nova i el corredor dels ciris, i, també "en apres en trasnmudament del cor e daltres coses necessàries" (SASTRE 1994: 39), treballs que efectuaria el desembre de 1328. A més, el nom de Pere Joan apareix posteriorment, quan, a partir d'abril de 1330, rebia diverses pagues, entre elles algunes obres efectuades al campanar i per la construcció del torn de maçoles o matraques per a la Setmana Santa (SASTRE 1990: 408; SASTRE 1994: 57).

A la llum d'aquesta cronologia i activitats registrades, Pere Joan difícilment va ser l'autor que va executar el desmuntatge, trasllat i muntatge del cor vell, i que el seu sobrenom de mestre de les cadires en el llibre caldria relacionar-lo més aviat amb les cadires noves que s'havien encarregat i s'havien de fer. De nou, concretar aquest paper i

delimitar la seva acció per aquesta primera fase és certament difícil. Cal tenir també en compte que la comanda de fusta pel nou moble s'havia fet l'octubre de 1329,¹⁴⁴ i que els primers pagaments a Pere Joan són a la primavera de 1330. La matèria primera encara trigaria uns mesos a arribar, i la primera comanda de fusta de Nàpols va desembarcar en algun moment de 1331,¹⁴⁵ i l'agost de 1332 encara hi ha una segona referència al pagament d'un transport de fusta destinada a les cadires (SASTRE 1994: 69).

Pere Joan ja feia mesos que estava cobrant feines indeterminades i suposadament vinculades al nou cadirat. Si va començar amb el projecte de les cadires, és versemblant pensar que el fuster havia d'haver començat a treballar amb fusta que ja hi havia disponible i no amb la que va arribar posteriorment de Nàpols. A més a més, cal considerar que aquesta fusta italiana, amb un cost total de cent lliures, era només una part de la fusta necessària en un projecte de gran volada, en el que es requeria una bona quantitat de fusta, no tan sols per les parts visibles o evidents, sinó també necessària per a la construcció de la infraestructura.¹⁴⁶

Amb tot, la intensa activitat registrada de Pere Joan, va començar setze mesos abans que Arnau de Campredon s'incorporés a les obres, el qual rebrà honoraris a partir d'agost de 1331, coincidint amb el moment en què la fusta de Nàpols ja devia haver arribat a la Seu. Per tant, mestre Joan i mestre Campredon coincidiran en temps i treballaran junts en el cadirat coral almenys durant cinc mesos, això és, des d'agost fins al desembre. Després, Pere Joan desapareix per complet del llibre comptes. L'explicació d'aquesta sobtada absència del fuster es devia al fet que el 1332 va ser nomenat *maestre de les obres del Senyor Rey*, càrrec que li devia suposar incompatibilitat amb les tasques que estava fent

¹⁴⁴ "Item liure per manament del Capitol a miser P. de Uyalferrí e a tota la seva compayia de Libardi per raon de dita que fan a Napols de cambi per lo dit Capitol per fusta a comprar e ops del cor de les cadires e fo dimarts a XXXIIII de vtubri del dit any los quals reebe per la dita compayia Felipo de Garardi" (SASTRE 1994: 56).

¹⁴⁵ "Item pague an Jacme Bela per raon de nolit de la fusta de les cadires que avia aportada de Napols la sua tarida. 100 lb" (SASTRE 1994: 64).

¹⁴⁶ El recent article de Cortés i Valero quantifica la fusta destinada a la construcció del cadirat coral de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona. Vegeu peu de nota 31 (CORTÉS-VALERO 2021: 291-334).

aleshores, motiu pel qual va haver de deixar els treballs de la catedral de forma definitiva (SASTRE 1990: 409).

Amb la marxa de Pere Joan s'obriria un període de canvis, i les seves funcions van ser posteriorment assumides per Bernat d'Ostoles, que les executarà diligentment fins al final de les obres, el 1339.

4.4.3.2 Les evidències materials. Característiques i tecnologia

La cadira coral de la Seu de Mallorca presenta un disseny únic dins del context de la tipologia de costat de perfil curvilini.

Altrament, en el camp tècnic, com a seient, les seves dimensions d'amplitud i fondària són notables, generoses i poc freqüents, i que tenen a veure amb la gran quantitat de fusta emprada i a la diversitat de les solucions tècniques, prova eloqüent que el capítol catedralici va fer una gran inversió en materials, però es va preocupar també en contractar els menestrals necessaris per portar a bon port el projecte. El resultat final i el disseny de la cadira mallorquina és d'una qualitat excepcional. Cal ressaltar, que a més, es va fer servir un únic disseny o model de cadira per a tot el cor, que no diferenciava entre els seients del cadirat sobirà de les del cadirat jussà.

De moment no s'ha pogut determinar el model original per aquesta cadira, per bé que la morfologia constructiva i iconografia empenyen a proposar la cerca dins d'un àmbit proper i continental. Va ser el cadirat coral d'Elna signat per Bartomeu de Perpinyà el 1294 el seu model directe? O més aviat el de la catedral de Carcassona, d'on tornava mestre Campredon per a prosseguir les obres després d'una aturada de tres anys? Amb la desaparició d'aquests conjunts, es fa pràcticament impossible arribar a determinar aquesta qüestió i qualsevol proposta queda en l'àmbit de la pura especulació.

Això no obstant, del cadirat de Mallorca cal destacar precisament, que és un moble sòlid i conceptualment madur, dissenyat per a perdurar i durar. La seva execució ben definida i resolta, indica que hi havia entesa i fluïdesa entre el fuster i l'imaginaire. Per contra, aquest disseny presentava un -gran- inconvenient que ja s'ha ressaltat abans: el seu elevat cost a causa de la quantitat important de fusta necessària per crear-la, d'aquí que com a model tingués un impacte moderat en les obres posteriors. De fet, va ser replicat posteriorment en la catedral de Girona, però moderadament, car només va ser aplicada a la cadira episcopal. D'altra banda, algunes de les seves solucions i tipus iconogràfics es poden resseguir en la mateixa ciutat de Mallorca, en el cadirat de Sant Francesc.

4.4.3.2.1 La tècnica constructiva

Les nou peces que configuren cada cadira s'articulen al voltant del costat. Les mides de la cadira de Mallorca són les que més sobresurten de tots els conjunts corals catalans i mallorquins de la seva tipologia estudiats aquí. El gruix del costat té una important amplada de tots, arribant a 7,2 cm¹⁴⁷ i la profunditat de la peça fa uns 68-70 cm (il·lustració 21).¹⁴⁸ Per a poder arribar a aquests valors, el costat es va haver de fer amb peces empeltades (il·lustració 22). Arran moviments tectònics, en algun costat aquest factor ha provocat separació en les unions a cantell, deixant en evidència la construcció interna, que és resolt amb cola animal i reforç amb clavilles. Si bé era possible trobar troncs de noguera de gran diàmetre que poguessin donar un coster amb una amplada de 70 cm, cal considerar que el gruix que es va triar pel costat per força depreciava part del tronc, en tant i quan només podia ser obtingut amb un tall longitudinal, i provinent de la part central del tronc. Per tant, calia un bon nombre de troncs d'aquest diàmetre. La solució aquí usada de treballar amb peces empeltades de costers evitava cercar arbres tan amples, i a més, optimitzava el tronc i s'aprofitava millor els talls. Malgrat tot, la generositat registrada en les xifres dimensionals i en el nombre de setials existents, indica que el total de fusta invertida degué ser molt considerable, superant en escreix la quantitat de fusta documentada en el *Llibre de fàbrica*. Per aquest projecte no és va escatimar en fusta i que les obres duressin des de 1330 fins a 1339 justificaria aquesta dilació.

Pel que fa a l'articulació de la part frontal del costat, analitzant-lo des del perfil, es revela la singularitat del disseny mallorquí (figura 273). En efecte, en el que hauria de correspondre a la secció curvilínia de quart de cercle que ressegueix l'arc d'obertura del

¹⁴⁷ Com a exemple comparatiu d'època contemporània, el costat de la cadira de la catedral de Girona fa entre 5 i 5,5 cm de gruix, el mateix valor obtingut en el conjunt de Sant Pere Màrtir de Manresa. Només els conjunts tardans de la regió del Loira tenen aquests valors dels costats igual o superiors, i es caracteritzen precisament, per ser construccions massisses i sòlides.

¹⁴⁸ Per aquests valors en els seus homòlegs comparables, a Girona és de 58 i a, Manresa de 57.

seient basculant, aquí l'ocupa un cos avançat que provoca que l'arc d'obertura quedi en una posició reculada respecte al dit cos. Aquest, que dona caràcter i singularitza aquesta cadira, està format per dos trams ben marcats. El primer correspon a la meitat superior, resolt primer amb un perfil rectilini, on al capdavant, s'hi col·loca el fust de secció circular que configura una de les dues columnetes exemptes que decora cada costat. Seguidament, continua amb una secció curvilínia de quart de cercle que, com cal esperar per aquesta tipologia, incorpora el reposamà ubicat en la part inferior de l'anterior columneta. El reposamà mallorquí és un dels aspectes més interessants del conjunt, atès que fa servir la fórmula figurativa i vegetal, entroncada amb els mobles francesos i alemanys, com el de Poitiers o la catedral de Colònia. Aquí el reposamà pren un desenvolupament únic, concebut perquè el tema principal representat s'estengui, singularment, pel seu voltant més immediat, creant una superfície ricament ornamentada d'un element funcional (figures 274-276). Aquesta secció presenta també una altra solució formal sense paral·lels que el distingeix de la resta de cadires contemporànies, que és la perforació del quart de cercle per incloure una traceria calada bilobulada. A diferència del reposamà, la traceria en realitat no té cap mena de funció que no sigui la purament estètica, però llur morfologia buidada ajuda a pal·liar l'aspecte massís que podria tenir el costat a causa del seu gruix.

L'altra meitat inferior d'aquest cos la configura una figura rectangular, amb el perfil rectilini també està perforat, però treballat aquí de manera simplificada a base de rectangles disposats concèntricament. En alguns casos, aquests rectangles estan compostos per tres nivells, mentre que en d'altres, només per dos (figures 277 i 278; il·lustració 23). Per bé que és una suposició, aquesta subtil diferència marcaria l'original i perduda jerarquia entre les cadires altes i les baixes, però també podria ser que una i altra solució correspongués a moments constructius diferents.

L'únic element que trenca la severitat de les formes en aquest sector baix és la disposició d'una altra columneta exempta amb el seu corresponent capitell, un tret genuïnament continental.

Tant la columneta superior com la inferior estan treballades al torn, i ambdues incorporen una base motllurada. Presenten línies incises paral·leles fetes amb un

enformador quan la peça encara està al torn, i se n'han comptabilitzat fins a set línies per alguns exemples. Bona part d'aquestes peces tornejades semblen modernes i algunes, de l'època de la reforma de Gaudí i són identificables de les medievals en què l'acoblament d'aquestes amb el costat es feia durant el muntatge i no abans, mitjançant sengles espigues de secció circular a cada extrem, que es feien encaixar en el seu corresponent trau. Per la part superior, l'espiga s'introdueix en el trau de la superfície del cap del recolzador, el qual s'acobla a la vegada en la secció posterior amb el travesser del recolzador en forma de C i en la part inferior, amb el costat. El cap del recolzador és una peça de molta presència aquí, obtinguda d'una peça de fusta cúbica i treballada en forma trilobulada en planta i en secció, de 16,5 cm d'altura,¹⁴⁹ amb motllures i un fris decorat amb els mateixos motius vegetals o figuratius que es troben al reposamà. Si bé és molt probable que en el disseny primitiu el cap del recolzador i el reposamà tinguessin una coherència iconogràfica, la disposició aleatòria actual dels elements constitutius de la construcció indiquen que posteriorment aquesta característica es va perdre (figures 279 i 280).

D'altra banda, la unió entre costat i costat es realitza, no només amb el travesser del recolzador, sinó també mitjançant el travesser de seient, amb frontisses de llautó, que són els elements per ancorar el seient amb misericòrdia (il·lustració 24). S'ha de destacar la solució per les frontisses, ja que en lloc de col·locar les pales encaixades en un rebaix en la cara superior del seient, com és habitual, aquestes es van embotir en el cantell de la fusta, i, per tant les pales queden amagades i queden fixes amb dues parelles de reblons per a cada peça. Aquest sistema és el que seguiran les posteriors peces noves i reformades (figures 281 i 282).

La llargada de seient també és el de més envergadura de tots els conjunts corals conservats, puix fa 73 cm,¹⁵⁰ que és el valor que determina l'amplitud del seient. Com el cap del recolzador, aquest element també s'ha treballat amb una sola peça de fusta,

¹⁴⁹ Un altre valor extrem dins del conjunt dels cadirats medievals mallorquins i catalans. A Girona és de 10 cm, a Manresa és de 10,7 cm, i a Sant Francesc de Mallorca, 10 cm.

¹⁵⁰ A Girona l'amplitud del seient és de 64,5 cm i a Manresa és de 61 cm.

rebaixant-la fins a aconseguir la forma rectangular, incorporant, sota un perfil superior motllurat, un permòdol en la cara inferior, també decorat tant amb motius figuratius com de tipus fitomòrfic.

4.4.3.2.2 Els models comparatius i els referents iconogràfics

La qüestió estilística i formal ha estat fonamental per a identificar els elements constitutius de la primera etapa constructiva, que estan barrejats amb d'altres que són de moments posteriors i que en major part, copien o imiten fidelment l'estil, les formes i els motius de les peces més antigues, situació que no posa fàcil algunes atribucions cronològiques. Inclús una mateixa peça antiga pot presentar un empelt nou mimètic.

Com a elements de comparació s'ha pres de referència l'aparell decoratiu present a la capella reial, que com ja s'ha dit, estava enllestit per volts de 1330. L'escultura de les capelles secundàries de sant Gabriel, al costat de l'Evangeli, i la de Santa Eulàlia amb el sepulcre del bisbe Batle, al costat de l'Epístola, presenten un repertori iconogràfic i estilístic estretament vinculat a l'escultura de les cadires de la primera etapa: bèsties híbrides i altres éssers fantàstics enfrontats, vegetació exuberant formada per fulles trilobulades, de roure i aglans, pàmpols i raïm... (figures 283 i 284). Tot aquest assortiment forma una sèrie de motius que seran constants durant aquesta primera meitat del segle XIV, tant a l'illa com en altres territoris del continent, i que es poden resseguir en l'escultura funerària, litúrgica i cultural i també en l'arquitectònica, en façanes, pilastres i capitells. Són temes de moda que es poden trobar fins i tot en la pintura de miniatura, on configura la marginàlia.

L'art del tres-cents es caracteritza per ser un període permeable en què els artistes no paren de viatjar en cerca d'encàrrecs (DURLIAT 1963: 111), establint relacions amb mestres i promotors, un fenomen on, especialment en el primer terç del segle XIV, l'illa va ser un espai privilegiat per la seva posició geogràfica de nus comercial i per la necessitat de reafirmar la seva identitat política com a reialme. Mallorca, amb la fàbrica del cap nou

i la capella de la Trinitat, van ser punt de trobada rellevant d'artistes amb experiències divergents plasmades i materialitzades a través de les arts plàstiques (figures 285 i 286).

4.4.3.2.2.1 La càtedra del bisbe Batle

És la càtedra de pedra ubicada al presbiteri la que presenta més afinitats amb el grup de la cadira de fusta, per la seva configuració i per la decoració, al capdavant degueren partir d'un mateix concepte o programa, car tant l'una com l'altra estaven acabats quan es va fer la consagració de 1346 per Berenguer Batle. De fet, Llompart ja havia apuntat la possibilitat que la càtedra podria ser obra també d'Arnau de Campredon (LLOMPART 1995: 108). Dissortadament, el *Llibre de fàbrica* no diu res d'aquest moble.

Tota ella està obrada de marbre blanc, finament executada, i es configura amb una cadira prismàtica de costat de perfil rectilini, sota una fornícula practicada en el mur (figura 287).

Cada costat presenta en la seva part frontal un fust de columneta de secció circular adossada. El conjunt de cada costat descansa damunt el llom de sengles lleons ajaguts (figura 288). És notori la manera de treballar el recolzador, tant respecte a la solució tècnica, fet amb un sol bloc de marbre, com a la fórmula decorativa i iconogràfica triada. El recolzador repeteix la forma de C i els caps es configuren exactament de la mateixa manera que en la versió lígnia, això és, planta trilobulada amb una part motllurada que emmarca una secció central amb un fris de bèsties fantàstiques bípedes entrelaçades, fauna que habita també en els recolzadors de les cadires del cor, així com en altres indrets de la capella reial (figures 289 i 290-292).¹⁵¹ També cal destacar el treball del seient, que repeteix la mateixa fórmula. Tot i ser evidentment un seient fixe, es va incloure en la seva part inferior un permòdol decorat simulant una misericòrdia de fusta (figura 293). Pel rang

¹⁵¹ Es tracta sobretot de l'escultura executada en la primeta meitat del segle XIV, com el sepulcre del bisbe Batle a la capella de santa Eulàlia.

i destinatari d'aquest setial, les seves mides són lleugerament superiors a les cadires del cor: 76,5 cm d'amplada del seient i 18,5 cm d'alçada del cap del recolzador (il·lustració 25).

A banda del material amb el qual està fet, és destacable la manera de resoldre decorativament i estructuralment la superestructura, articulada com una estructura arquitectònica que remet als grans conjunts petris amb superestructures del centre d'Europa.

La part interior de la fornícula és de planta poligonal, en què les respectives cares es decoren a la manera de finestres cegues amb traceries (figura 294). Les pilastres, compostes per grups de columnes adossades, es rematen per capitells treballats amb fulles i bèsties (figures 295 i 296). La fornícula, a manera de petita arquitectura, es cobreix mitjançant arc de creueria, en què la clau de volta, es va decorar amb una característica parella de lloros enfrontats, escut del bisbe Berenguer Batle (figura 297).

La part exterior o façana és la que emmarca tot el conjunt, amb dues pilastres que acaben en pinacles i en la part superior, un gablet triangular amb traceries i fronda.

Per la seva característica de ser un element integrat en l'arquitectura, és un setial que no ha sofert canvis topogràfics ni estructurals, més enllà de l'afegit pictòric inacabat de Josep Maria Jujol. La catedral s'ubica en el punt central del mur posterior de la capella reial, concebuda, en una posició enlairada, per a presidir les celebracions i els oficis divins. Aquesta localització inalterada és problemàtica a l'hora d'establir i interpretar la relació entre el tron i el recinte coral disposat a la nau principal. D'aquesta manera, Gabriel Llopart plantejava que en el presbiteri es trobava el que la documentació es refereix com a "cor del bisbe", (LLOMPART 1995: 108), un espai, que, a manera de prolongació del cor de la nau, es distingia d'aquest per contenir, precisament, el lloc del bisbe. Per contra, Antoni Pons proposa que en el presbiteri es localitzaven les cadires del cor dels canonges (PONS 2019: 48-49).

En qualsevol cas, aquest hipotètic cor presbiteral es devia complementar amb el cor de la nau, aquest assumit com el cor major. Quan Gaudí va iniciar les seves obres, en la capçalera només hi havia els dos bancs de pedra, que són els que va ressituar a sota de les seves tribunes corals factícies.

La distància física entre el cor major i l'altar era considerable. De fet, aquesta situació va ser motiu de conflicte, i el 1686 es registra una notícia en la qual els canonges van remetre una queixa formal a Roma a raó que el bisbe es negava a fer determinades benediccions des de l'altar major, ja que ho feia des del seu setial dins del cor major (PONS 2019: 50-51), separats per uns dos-cents setanta-cinc pams, equivalents a uns 55 metres. Aquesta cadira se situava al rerecor, a l'esquerra de la porta d'accés en el costat de l'Epístola, tal com indica el plànol aixecat amb motiu de la protesta. Per aquells moments, la càtedra de Batle havia quedat amagada al darrere del retaule tabernacle major, instal·lat a l'últim quart del segle XIV (LLOMPART 1995: 58). Malgrat que era un moble treballat amb dues cares, la principal, que mirava vers l'altar, i una de secundària, vers la càtedra, la seva presència de gran format degué alterar la visió primitiva des del tron, motiu pel qual la seva funció degué caure en desús aviat.

També és molt significatiu que si bé el bisbe tenia la seva posició dins del moble de fusta, semblaria que des de bon principi no hi hauria hagut un setial diferenciat estructuralment i volumètricament, com va passar a les catedrals de Girona o Barcelona. És possible, però, que la dita cadira hagués existit, però només distingida iconogràficament diferenciada de la resta, i que en algun moviment, la cadira acabés desmantellada i les seves parts repartides per a configurar setials regulars. El 1669 aquesta situació singular del recinte coral en què no hi havia un tron adequat pel bisbe, degué crear preocupació i, per consegüent, va generar l'interès per solucionar aquest inconvenient, proposant la construcció d'un de nou, projecte que mai va reeixir segurament pel fet que la proposta era situar-la al davant de la porta d'accés del rerecor, proposta que anul·lava el punt d'accés més significatiu del cor.

4.4.3.2.2 La iconografia. El claustre de la catedral d'Elna i la miniatura com a referents

En les fases constructives tardanes del claustre de la catedral d'Elna, i més en concret en les galeries est, sud i oest, es va incloure una determinada iconografia particular en capitells, claus de volta i permòdols que significativament es repeteix en el cadirat de la Seu.

Gràcies a les làpides sepulcralcs del claustre, s'ha acotat la construcció de les dites galeries, o almenys, una part d'elles, entre 1312 i 1326 (DURLIAT 1989: 246). Cal dir que aquesta relació entre Elna i Mallorca degué ser encara més evident en un inici, considerant que el claustre en la seva morfologia actual, és fruit d'una intervenció de 1827 i que amb l'objectiu de "rendre son aspect primitif", va eliminar per complet un segon nivell que s'articulava a imatge de les galeries inferiors. D'aquest desaparegut claustre superior s'han conservat una sèrie de capitells¹⁵² que evidencien que aquests també van ser fets pels mateixos imaginaires que varen treballar i completar el pis inferior. Per cronologia, aquesta sèrie escultòrica de pedra hauria estat l'antecedent pel treball decoratiu en fusta del cadirat mallorquí.

De l'escultura del claustre actual, i que per a Durliat constitueix testimoni de volada de l'art rossellonès (DURLIAT 1989: 246), es podria establir alguns grups iconogràfics amb composicions compartides amb el cadirat coral mallorquí.

Un d'ells el constitueix el grup del Tetramorf, que a Elna apareix duplicat en situar-se a les claus de volta de la galeria sud, corresponents als trams més propers a la galeria oest. També representat a cada angle, en forma de permòdol, de les quatre galeries del claustre (figures 298 i 299). A Mallorca, els evangelistes es van incloure com a motiu principal del reposamà, agrupats en parelles, cadascú disposat en cada cara d'aquest element, per tant, hi ha dos costats amb aquest tema. Malauradament, el temps, l'ús constant i els insectes han provocat erosions i pèrdues, que els han fet passar desapercebuts, i fins i tot, en dificulta la seva identificació (figura 300). Avui aquests dos

¹⁵² Actualment es conserven al museu del Villevêque, prop d'Angers.

costats estan ubicats en setials diferents, localitzats en el cadirat baix al costat de l'Evangeli (il·lustració 26). Aquesta ubicació aleatòria dels costats és una altra prova inequívoca que confirma que el cadirat actual està muntat sense respectar cap ordre ni concert. D'aquesta manera, el primer grup està situat en el costat de la tercera cadira del primer tram més pròxim a la càtedra del bisbe Batle. Està constituït pel lleó de sant Marc en una cara, i en l'altra, l'àliga de sant Joan. El segon grup es troba en el segon tram, en el costat esquerre de la primera cadira comptant des de la dreta. En aquest reposamà s'hi va representar l'àngel de sant Mateu i el bou de sant Lluc. Caldria suposar que els dos costats, en origen, haguessin format part del mateix setial, juntament amb un relleu d'un cap de recolzador que representa l'al·legoria del pelicà alimentant les seves cries (figura 301). Al claustre d'Elna també és present aquest assumpte cristològic, amb similar composició, decorant la clau de volta del cinquè tram de la galeria est (figura 302). A Mallorca aquesta escena es va tallar adaptant-la a la limitada superfície de la part central del cap de recolzador i actualment hom el localitza al costat esquerre del cinquè setial del cadirat baix del costat de l'Epístola. Amb els dos costats del Tetramorf, aquestes tres peces significativament avui són les úniques amb temàtica religiosa de tot el conjunt de cadires. És versemblant pensar que podien haver configurat una cadira presidencial, tal vegada la del bisbe, que si bé no es diferenciava en volums o dimensions de la resta de setials, és possible que la distinció en el disseny original era a través de la iconografia dels seus elements decoratius i de la seva situació dins del conjunt. La qualitat de la talla en fusta és extraordinària i superior al cicle d'Elna, sobretot per les proporcions i la naturalitat de les figures, vinculades al grup de reposamans amb més qualitat artística de tot el conjunt, que són els que representen caps masculins que són gairebé retrats. En qualsevol cas, el vincle entre un i altre és a través de les formes compositives, que són anàlogues, fent servir els mateixos recursos rossellonesos, com l'ús de filacteris per emfatitzar l'escena i emmarcar el personatge, i en el cas de Lluc, el faristol que li serveix per escriure presenta, en un cas i l'altre, un peculiar peu de planta poligonal (figura 303).

Un altre grup iconogràfic present en l'illa i en el continent, és el tema del *green man*. Aquest singular personatge apareix en dos capitells de la galeria est d'Elna, sempre com a contrapunt secundari que complementa una escena principal, i que es repeteix,

com a recurs compositiu, a les quatre cares de cada capitell. El tema apareix també de forma isolada com a permòdol, en un format més gran, entre la galeria sud i est (figures 304 i 305). Per la seva banda, a Mallorca el *green man* apareix de manera abundant com recurs decoratiu en el costat, essent addicionalment protagonista en algun reposamà. També es va representar en el cap del recolzador, i com a remat en les traceries bilobulades de la traceria calada del costat (figura 306). Si bé el *green man* és un afer comú a l'edat mitjana, aquí els dos grups comparteixen un mateix i característic model de base, en la seva versió derivada del dibuix de Villard d'Honnecourt (figura 146) i de la miniatura contemporània. Aquest a la vegada és un apunt pres al natural dels carcanyols dels dorsals del cadirat de la catedral de Poitiers i de la mateixa façana principal, models que devia conèixer i copiar el mestre francès (figura 149). Per la ductilitat de la fusta la versió mallorquina del *green man*, es treballa de manera molt detallada i realista. La qualitat d'aquest tema es troba entre les més reeixides del moment i és força peculiar perquè les fulles conformen una màscara damunt d'un rostre sempre somrient amb cert to burlesc o de felicitat.

Aquesta qualitat del treball escultòric és present en tots els elements més antics que configuren la cadira i el distingeix clarament d'altres grups dins del conjunt coral. Els temes de la talla en fusta són variats, i la cadira mallorquina esdevé un veritable mostrari de fauna, flora i escenes anecdòtiques que, en la seva versió tridimensional, s'emmiralla en la pintura de la marginàlia miniada dels manuscrits, essent els tallers parisencs del primer quart del segle XIV amb el miniaturista Jean Pucelle i la seva obra al capdavant, un dels referents, entre altres contemporanis, pel cadirat de la Seu en la seva primera etapa. Aquest mestre va estar en actiu entre 1320 i 1350 i va tenir el taller més afamat de París, des d'on va rebre l'encàrrec de la reina Jeanne d'Évreux per confeccionar el seu *Llibre d'hores* (STERLING 1987: 67-103), volum que recull la temàtica profana que hom troba tallada a Mallorca. Tot i que no caldria pressuposar una relació directa entre la pintura parisenca i l'escultura insular, cal destacar aquí que la producció de l'artista francès és un excel·lent exemple on es fa servir recursos decoratius i temes que estaven molt en boga en els centres més rellevants a la primera meitat del segle XIV. L'incipient Regne de Mallorca no va quedar al marge, i la representació de situacions anecdòtiques i motius

particulars està agrupada en dos universos dins del cadirat (figures 307-309). Un d'ells correspon al món de la realitat quotidiana i de la natura, i l'altre, al de la fantasia. El primer es desenvolupa a través de diversos temes, com els ja esmentats retrats masculins i escenes de la vida quotidiana i de moments anecdòtics (figura 310). La insistència per la natura també és una via de representació que amplifica aquest coneixement de l'entorn més proper a través de la profusa vegetació que es materialitza en una varietat de fulles i fruits carnosos. La majoria dels vegetals són identificables gràcies al seu gran realisme, com són els feixos de pàmpols, les composicions de fulles de roure i aglans o les característiques fulles trilobulades carnosos amb nervis ben marcats que es rematen amb formes esfèriques a l'extrem de cada folíol (figura 311).¹⁵³ Els animals domèstics i exòtics també hi són ben representats, destacant per sobre de totes les bèsties, els simis, que apareixen en diferents actituds i sovint complementant altres escenes (figura 312). La cadena amb bola a la qual estan lligats alguns és un clar recordatori que l'home està encadenat a les seves baixes passions. Els lleons i lleones són també presents i el seu estil, amb profusa crinera i perfil felí característic, són coincidents amb la parella de lleons ajaguts de la càtedra episcopal (figura 313).

Del món de la fantasia, els éssers híbrids, meitat homes i meitat bèsties, sempre bípedes, són els més habituals, juntament amb els dracs alats i altres criatures amb connotacions negatives, com el ratpenat, també inclòs com a tema en la misericòrdia, que sovint s'enfronten o lluiten entre elles (figura 314).

¹⁵³ No s'ha pogut identificar a quina espècie botànica correspon, per bé que podria ser l'herba fetgera (*Anemone hepatica*), coneguda a l'edat mitjana com *herba Trinitas* (LEDUCQ ET AL. 2019: 363). És una planta perenne que habita en àrees ombrívols de tota Europa. En contraposició, Michèle Pradalier-Schlumberger considera que no presenta una referència real i que aquest tipus de fulla és un arquetip i recurrent en l'escultura al llarg del segle XIV. En qualsevol cas, la seva presència a Catalunya com a motiu decoratiu és constant i sempre vinculada a obres d'aquesta centúria. Per a posar tan sols dos exemples que acoten la seva presència, es troba en alguns capitells del claustre de Santes Creus en l'etapa atribuïda al mestre anglès Reinard des Fonoll i també en els retaules de pedra de Bartomeu Robio, decorant les arcuacions. Significativament, és una fulla que també s'ha pogut identificar en algunes claus de volta del palau dels papes d'Avinyó, i és un tret característic i gairebé personal de l'obra del mestre de Rieux, i del seu taller (PRADALIER-SCHLUMBERGER 1998: 238).

4.4.4 Una proposta d'agrupacions a partir de l'estil, iconografia i la tècnica constructiva i formal de la misericòrdia

Com s'ha esmentat, la cadira coral de Mallorca, en termes generals, presenta una solució constructiva i articulació homogènia per a tot el conjunt de setials. Això posa en relleu que Pere Joan i Bernat d'Ostoles van treballar amb un únic disseny invariable des de l'inici fins al final de la primera etapa constructiva. Per tant, els elements que individualitzen cada setial és la talla i la iconografia que mestre Campredon i el seu taller hi van representar. Amb elles és possible arribar a la conclusió que una part de les peces del cadirat van ser fetes al segle XIV, malgrat les reparacions i substitucions que són molt evidents. Per tant, per a definir quines peces són les originals i van ser fetes en aquesta primera etapa, s'han tingut en compte les posteriors intervencions de restauració que s'han succeït al llarg dels segles i que han modificat algunes iconografies dels reposamans i dels caps de recolzadors amb afegitons i empelts. Cal emfatitzar que alguns d'aquests temes van ser conseqüència de substitucions d'altres perduts, mentre que hi ha reproduccions fetes sota un criteri mimètic d'estil, imitant fins i tot, les formes i estils medievals.

Així mateix, la duplicació o repetició de temes concrets en aquestes peces és una qüestió problemàtica per la diversitat de situacions presents. La més habitual és aquella en la que es va utilitzar un model més antic per fer-ne un de nou, que reproduceix, amb més o menys fortuna, el tema copiat.

Per tant, caldria esperar una diferència qualitativa entre una representació i una altra, però no sempre és així, i es fa difícil determinar quin és el model i quina és la producció posterior. També caldria considerar que aquesta repetició de motius amb certes diferències d'estil i de tècnica fos deguda a la diversitat de mans i personalitats que componien la realitat d'un mateix taller. Sota aquesta circumstància, només una part dels costats ha pogut ser atribuïda, amb relativa seguretat, a la campanya de mestre Joan i mestre Campredon.

D'altra banda, malgrat que els seients presenten també reparacions estructurals i algunes de les frontisses originals substituïdes, el resultat final no ha alterat en essència el disseny original i les representacions iconogràfiques de les misericòrdies, per això resulta més còmode fer les agrupacions d'estil a través de la misericòrdia que no pas des del costat o del cap del recolzador, que estan més tocats. En efecte, el seient és l'element que més fàcilment podia ser substituït, i segons l'estat de conservació, era més pràctic canviar-lo per un de nou que arreglar-ho. Des d'aquesta perspectiva s'explica que en els seients hi hagi més diversitat d'èpoques i estils posteriors, o almenys sigui més evident, que en els costats o en els caps del recolzador. Així doncs, no només hi ha duplictat d'una mateixa iconografia aquí, sinó que l'estil i la composició del permòdol a vegades són calcats entre un i altre. Exemples concrets són les cadires 31, 90 i 99, treballades totes tres amb fulles lanceolades amb baies (il·lustració 27). També les cadires 39 i 102 presenten aquesta casuística en què es representa idènticament el cap d'una bèstia, del qual li surt de la boca la motllura inferior del permòdol. El tercer exemple és el dels seients 98 i 101, amb la inclusió d'una salamandra flanquejada per dues bèsties bípedes. Aquesta situació peculiar es repeteix també amb un grup d'obres tardanes, sobretot en les misericòrdies que presenten decoració fitomòrfica, com són el conjunt de seients número 61 i 107, o el de la parella de les cadires 62 i 66.

A la llum d'aquests exemples, cal plantejar la possibilitat que, a banda de la situació model-còpia posterior, n'hi hagué una altra casuística, que és la que el motiu duplicat sigui la repetició d'un arquetip fet al mateix moment constructiu. Per altra part, les còpies fetes en època posterior i que prenen com a referència a un de més antic són relativament fàcils de detectar. El cas més paradigmàtic és el de la misericòrdia del seient 35. Aquesta peça correspon al grup executat entre 1330-1339, que per a aquest treball s'ha anomenat grup A. Aquí el tema principal representat és una papallona amb les ales desplegades ocupant tota la superfície del permòdol piramidal. Aquest insecte és una versió manllevada de la misericòrdia del seient 18 (il·lustració 28). Així, es va actualitzar la morfologia del permòdol i les formes originals es van reinterpretar lliurement, afegint l'autor uns ulls que són inexistents en el model primitiu. També prescindeix dels detalls de les ales, executades sumàriament i tampoc ha inclòs la part superior convexa ergonòmica superior i el remat

inferior del permòdol presenta una petita motllura de tres nivells que indiquen una cronologia tardana.

Pel que fa als dos seients nous fets el 1665 i algun que altre peça integrada en la part medieval, en el marc de renovació i ampliació del cor, Antoni Riera no es va limitar a copiar ni a manllevar les formes i els temes medievals, sinó que en el seu cas particular, es van inspirar en el disseny original, substituint, però, el llenguatge gòtic per un d'arrel classicitzant. D'aquesta manera, la misericòrdia de la cadira 110 pren com a referència el tema dels permòdols dels seients 39 i 102, amb la representació del cap d'una bèstia amb la gola oberta. Malgrat l'actualització d'estil, el resultat final dels dos setials harmonitza amb la resta del conjunt (il·lustració 29).

Per tant, es poden establir tres grans grups segons l'anàlisi formal, tècnic i compositiu de les misericòrdies, que tenen ressò i equivalència en el cap del recolzador i el costat. El primer és netament medieval, corresponent específicament a l'etapa de 1330-1339. S'ha identificat amb la lletra A. Els dos grups següent són d'època posterior. El B bé podria correspondre a l'època del fuster Andreu Salort, que va estar treballant en la reconstrucció del cadirat, mentre que la cronologia pel grup C és molt ampli, des del segle XV (i, fins i tot, de finals del XIV) arribant a l'etapa d'Antoni Riera, a la llum de l'estil i detalls concordants entre les seves dues cadires i altres elements presents en el cadirat. Per raons evidents, aquest darrer grup és el que presenta més conflictes per l'estudi. En qualsevol cas, sense voler negligir l'obra posterior i davant la complexitat de la seva anàlisi, que requereix d'un altre estudi en profunditat, cal dir que l'objectiu del present capítol és definir i reivindicar les peces de 1330 i 1339.

Grup A

Així, el conjunt medieval és molt homogeni en quan a la formulació tècnica i formal del permòdol. Presenta la tècnica més depurada i una composició més original de tot el conjunt. També són evidents les petjades derivades d'una llarga història i l'estat de conservació d'aquest grup és dolent, fruit sobretot, de l'acció intensa dels insectes xilòfags, que han provocat un patró dens d'orificis i, que en alguns casos, ha derivat en afebliment, i en conseqüència, pèrdues irreversibles de la fusta. La misericòrdia del grup

A és resolta en forma de piràmide invertida, amb una part superior lleugerament convexa que aporta ergonomia, acabada amb una motllura composta característica, un cos central en el qual s'hi representa el tema iconogràfic, s'adapta estrictament a l'espai destinat, el treball és de mig relleu i la part inferior del permòdol es remata amb una forma polièdrica força particular, alguna perduda per restauracions antigues. D'aquesta manera s'ha pogut identificar amb certesa una vintena de seients d'aquest grup (il·lustracions 30-34). Sens dubte inclou la iconografia més original i diversa del conjunt, i que és la que ha servit de model per les peces posteriors. En la misericòrdia s'hi va representar els temes que caracteritzen aquest període: una parella d'híbrids, uns dracs enfrontats, unes bèsties bípedes, uns peixos, una papallona, una parella de gossos, etc. Pel que fa als costats i al cap del recolzador, es tracta també del conjunt figuratiu més ric i interessant del cadirat, on es va representar diversitat de temes, com l'abans citat Tetramorf. Per tant, aquest grup A és indubtable que correspon a les restes del cadirat nou encarregat pel bisbe Batle el 1330.

Grup B

El grup B el configura peces que són distingibles per la seva simplicitat. La qualitat de la talla aquí és baixa, perquè l'artífex, en aquest cas fuster, només es va limitar a crear fer fent servir formes geomètriques bàsiques en permòdols en forma de cul-de-llàntia, executades, a més, amb eines poc sofisticades (trepanes, gúbies, enformadors), evidència de mans poc destres i hàbils, i manca també de domini per la talla escultòrica. A diferència del grup anterior i del següent, no va tenir continuïtat, i la seva presència és minoritària dins del moble (il·lustracions 35 i 36) i, aparentment, és un taller que es va limitar a fer seients.

Grup C

El grup C és el majoritari, molt heterogeni en solucions tècniques fruit d'una cronologia més àmplia, predominant la temàtica vegetal. Davant d'aquesta diversitat, la qualitat també és irregular i la datació de gran part d'aquestes misericòrdies és problemàtica, considerant la situació de model-còpia recurrent dins d'aquesta agrupació.

Un bon punt de partida per la seva anàlisi són les dues cadires d'Antoni Riera, i a partir, estirar del fil. Cal dir que el treball imitatiu d'aquest mestre és elevat, i sovint és difícil discernir quin és l'original i quina és la reproducció. En altres casos, alguns permòdols són una interpretació manllevada dels models medievals, mentre altres estan més ben aconseguits, i podien passar per cronologies més reculades. Tot i això, hi ha una sèrie de misericòrdies de temàtica vegetal, treballats amb volum gràcies al treball del trepà, que suggereixen que són els elements més antics d'aquest grup, i que fins i tot, presenten certes afinitats morfològiques amb els permòdols de l'església de Sant Francesc de Mallorca, sobretot, els que presenten forma conopial. La composició és equilibrada i pot arribar a sobresortir i envair tímidament part de la petita motllura superior. D'altra banda, hi ha peces que presenten un treball vegetal amb acabats més angulosos i menys depurat, i que són, precisament, els que es poden identificar fàcilment com a còpies. Dins d'aquest grup hi ha també un conjunt temàtic, de qualitat tècnica i formal pobre, que inclou representacions figuratives, destacant les quatre misericòrdies amb la representació d'un bisbe, de músics, escenes de malabarisme i joglaria, i una escena d'interpretació incerta en què un personatge femení està envoltada de bèsties (il·lustracions 37-48).

4.4.5 El *Primer llibre de fàbrica* a través de les evidències materials

La cadira actual presenta una morfologia constructiva i de materials que concorda amb les referències de materials i tècniques que recull el *Llibre de fàbrica*. El resultat final de la seva obra és degut al treball de diversos equips que van treballar de manera simultània, coordinada i en cadena, en la que cadascú tenia un paper determinat: els bastaixos s'encarregaven de moure les fustes, els serradors de tallar a escaire, els fusters eren els responsables de produir les peces en forma i en mides, perquè posteriorment els imaginaires executessin la part final amb la decoració, per passar de nou als fusters, que eren els que finalment acabaven de muntar el moble al seu emplaçament.

S'ha comentat anteriorment que el *Llibre de fàbrica* no és gens explícit a l'hora de concretar les peces i les feines que van executar els fusters, però és possible fer una aproximació de la seqüència de treball i dels processos que es van encadenar al llarg de tota aquesta primera campanya. D'altra banda, cal recordar que va ser l'equip de fusters els que van començar amb el projecte, al capdavant, Pere Joan va començar les tasques mesos abans que s'incorporés Arnau de Campredon. El fuster es va fer càrrec de preparar les peces que després passaven als imaginaires, i per tant va ser el responsable de l'arquitectura del moble. Així, a partir d'abril de 1330 i fins al juny de 1331, Pere Joan va rebre pagaments varis sense que es pugui saber de ben cert en què està treballant i en quina fase està dels treballs (SASTRE 1994: 57-65). El fet que se l'anomeni *fuster mestre de les cadires*, indica clarament que estava treballant en unes cadires, i per l'ampli marc de temps en què es registra la seva activitat, caldria pensar que la tasca contractada l'obligava a dedicar-li tot el seu temps. La primera referència que dona una certa pista en què podia estar ocupat ell i el seu equip, sense tenir en compte els treballs que va fer al campanar, és la referència reiterada de compra de cola (aiguacuita). En devia gastar molta, perquè des de setembre fins a l'octubre de 1330 se'n registren cinc entrades amb aquest concepte. De fet, és l'únic material que apareix durant la seva etapa, que dura catorze mesos. Així doncs, l'únic que se sap de ben cert és que Pere Joan i el seu equip encolaven peces abans de l'arribada d'Arnau de Campredon l'agost de 1331. Estaven treballant en les cadires velles o, per contra, feien les peces dels costats pels setials nous, que com s'ha

dit, estan configurats per dues peces encolades? Però d'on va sortir aquesta fusta pel cadirat nou? La comanda de Nàpols encara trigaria uns mesos a arribar. En qualsevol cas, el *Llibre de fàbrica* no proporciona cap dada rellevant més d'aquest període. Potser l'aparició algun dia del misteriós "llibre de les despeses de les cadires", esmentat en el document podria aportar més llum sobre aquesta situació (SASTRE 1994: 59).

Per contra, quan el fuster Berenguer d'Ostoles pren les regnes dels treballs, les anotacions registrades al llibre no són tan parques, malgrat que també hi ha mancança descriptiva de les seves tasques, la informació de materials i eines són més generoses. Així, el substitut de Pere Joan sempre va anar acompanyat per un fadrí, del qual la font mai especifica nom. També va treballar amb un equip estable, format per un tal G. Soler, mestre d'aixa, i B. Cassa. A mitjan campanya, el setembre de 1338, aquest últim nom desapareix de la documentació i és reemplaçat per Andreu Mayla, que hi treballarà fins al final. Cal suposar que les últimes setmanes devien ser frenètiques pels fusters, perquè el setembre de 1339, es van pagar honoraris als reforços, anomenats Simon des Pou i G. Comabeyla. Al novembre encara apareix un altre fuster, el darrer de tots, un tal P. Rog que només va treballar durant aquest mes, frec a frec, amb Berenguer d'Ostoles i G. Soler, que a més, devien compartir peces amb l'equip d'imaginaires.

Van treballar tots plegats durant vint-i-cinc mesos de manera ininterrompuda, de dilluns a dissabte, des d'octubre de 1337 fins el novembre de 1339, quan s'acaben les referències al nou cadirat coral d'aquesta segona etapa constructiva.

Altrament, és significatiu que en el mateix moment en què van reprendre els treballs sota Berenguer d'Ostoles, els textos documenten la compra d'eines bàsiques, com aixes o escarpa per a fer frontisses (SASTRE 1994: 96). En aquest moment els treballs van començar per bastir un *portxe*, una estructura certament enigmàtica vinculada sens dubte al projecte del cor (BALLESTER 2020: 108). La seva construcció va ocupar unes quantes setmanes i es devia enllestir al desembre. Durant aquest procés, en algun moment entre finals d'octubre i principis de novembre de 1337, Arnau de Campredon va arribar a l'illa procedent de Carcassona (SASTRE 1994: 97), registrant-se el primer pagament al mestre uns dies després. Però el pagament més notable que li va fer el capítol en aquest moment, i quan encara s'està enllestint el porxo, són les 5 lb. per dos recolzadors ("retoldados o

cantones”, SASTRE 1994: 101), concepte que es va tornar a repetir el juliol de 1338 en els mateixos termes expressats mesos abans: “Item pague al dit mestre Ar. per manament del senyor Cabiscol e foren per los dos caps dels recoldados del cor major” (SASTRE 1994: 111). En aquest moment Campredon també va percebre una liquidació per fer els “motlos del cor menor”, i pels recolzadors corresponents, és a dir, que l’imaginaire va preparar els models que havien de servir de guia.

Per la part dels fusters i des de l’acabament de la construcció del porxo, aquests van començar a rebre pagaments, de nou, per treballs no especificats. Això no obstant, el gener de 1338 els serradors estaven preparant més fusta pels fusters, i a finals del dit mes, van començar a arribar la primera comanda de frontisses de llautó per a fer els seients basculats, i que “reb mestre A.”. Van ser els jueus llautoners els que van ser els responsables de subministrar aquestes peces, i en algun cas, el llibre especifica el seu nom, com un tal R. Sans, Francesch Sauzina i n’Estruch (SASTRE 1994: 103-112). Mentrestant i al mateix temps, es va registrar el pagament de 10 sous a Nichola, el torner, per a fer seixanta-cinc *poms*, és a dir, els fusts de les columnetes superiors del costat. Sorpren que tant els elements metàl·lics com les peces tornejades arribessin tan sols a quatre setmanes d’haver-se acabat l’obra del porxo, el que suggeriria que Arnau de Campredon ja estava treballant activament amb algunes peces un cop fet els models, sobretot, costats i seients que devia haver deixat preparat prèviament Pere Joan. Cal fer notar també que en les referències s’usa la fórmula “parella de frontisses”, però és probable que es refereixi a cada peça que configura la frontissa, és a dir, a cada pala, que unides entre elles a través d’un pern conformen la peça articulada. De fet, al gener i febrer de 1339 hi va haver abonaments, de nou a un jueu, per perns de llautó (SASTRE 1994: 119). Mesos després, a l’agost, el ferrer rebia diners pels reblons per les frontisses, senyal que per aquestes dates les obres estaven prou avançades per a poder fixar els seients, com demostra el fet que a primers de juliol es desfeia el cor primitiu i a finals de mes, mestre Campredon cobra per “assure les cadires” del nou cor (SASTRE 1994: 126). La referència de frontisses és força recurrent en el llibre en aquesta segona etapa, anotant-se fins a divuit pagaments per a aquest concepte, essent l’últim el que es va efectuar l’octubre de 1339, moment en què

es va tornar a registrar pagaments al torner que cobrava per a fer més columnetes dels costats.

D'altra banda, i referent a qüestions estructurals del moble, es van registrar dues referències a pagaments per a clavilles de fusta al llarg d'aquesta campanya, una a l'abril i l'altre l'agost de 1338. Aquestes devien servir per reforçar els acoblaments d'algunes peces, tal vegada de la superestructura. En efecte, Arnau de Campredon rebia pagaments recurrents per fer els *arxets* o superestructura. Els primers pagaments per aquest concepte comencen a partir de març de 1338, i segons la sèrie d'anotacions, va ser l'activitat principal del mestre, car li ocuparia la major part del temps d'aquesta segona etapa, fins al gener de 1339. Malgrat tot, al juliol encara s'havien de rematar, ja que es va anotar un pagament de 12 sous a un jueu per fer "los pilarets dels arxets" (SASTRE 1994: 125).

Les següents peces a les quals es va dedicar Campredon van ser uns *capiteyls*, cobrant per ells un total de 43 lliures entre gener i febrer de 1339. Per context és difícil determinar a quina part del cadirat s'hi refereix el terme, per bé que podria ser tant capitells de la superestructura, com les misericòrdies del seient. Seguidament, es va registrar un pagament per una *miga*, cosa que és el mateix, la decoració d'un costat. Serà l'únic que va executar a la llum dels textos, perquè la següent referència per idèntic concepte la va rebre el seu nebot Guillemó, que serà l'encarregat de cobrar aquestes peces d'aquí en endavant i que el va entretenir almenys fins al setembre. D'aquesta manera mestre Campredon havia de concentrar tots els seus esforços en fer les potències, que va començar a tallar al març i a les que encara s'hi estaria dedicant fins el novembre de 1339, moment en què, motivat segurament per la necessitat i urgència d'enllestir l'obra com més aviat millor, el va ajudar Guillemó.

Uns dies després es va registrar un pagament per 52 lliures de greix de porc per "untar lo cor" (SASTRE 1994: 130), senyal inequívoc que el projecte havia arribat a la seva culminació, o als menys, la major part d'ell, atès que només que quedava aplicar la capa final de protecció a la fusta.

En resum, Arnau de Campredon va ser el cap d'un taller responsable del projecte general del nou cadirat coral. Si bé el seu paper protagonista queda atestat en la documentació, avui només ha arribat una petita part del que originalment va fer. La

superestructura i les potències, dos dels elements als que es va dedicar més el mestre imaginaire, es van perdre per complet en el desastre de 1490. En quant a la resta de les peces, els costats, recolzadors i seients, Campredon va confiar bona part del treball al seu nebot Guillemó. Les evidències materials conservades proven que aquest jove tenia una gran solvència artística i tècnica, almenys la mateixa que degué tenir el seu mestre, el qual degué conèixer de primera mà la renovació artística que s'estava produint en el continent en arribar a Mallorca des de Carcassona.

4.4.6 La incidència del model de cadira de la Seu

El conjunt de la Seu va tenir un cert impacte en altres mobles. El seu disseny sòlidament definit, la seva qualitat d'execució i la seva cronologia tan primerenca van contribuir-ne, per bé que pel seu alt cost de producció la seva incidència fos limitada i selectiva.

D'aquesta manera, sense sortir de Palma, es conserva el cadirat coral de Sant Francesc, el segon moble coral medieval conservat a l'illa, estudiat monogràficament per Laura López (2007) i recentment per Antoni Pons i Luís González (2019). Arran la publicació del corresponent contracte per Llompart el 1973, el cadirat de Sant Francesc va entrar a formar part del catàleg d'obres de Macià Bonafè. Aquest document signat el 13 d'octubre de 1447 és suposadament l'origen del moble actual. De llavors ençà ha estat objecte de remodelacions i moviments que han condicionat la seva morfologia i ubicació actuals. Efectivament, amb motiu del trasllat del cor de la nau al sector del presbiteri el 1611, el cadirat va patir un desmembrament que va reduir el nombre de setials a quaranta-un (PONS-GONZÁLEZ 2019: 459). Avui n'hi ha trenta-dues cadires. Els setials sobrants van anar a parar a l'església de Nostra Senyora de Porreres donant servei a la seva comunitat de beneficiats. D'aquest segon grup, el recent estudi tècnic per a la seva restauració i la posterior execució de la intervenció, entre 2019 i 2021, va generar dades tècniques molt interessants al voltant de la construcció del moble.

En les capitulacions entre Bonafè i els frares menors mallorquins, el mestre de Barcelona havia de fer seixanta-sis cadires segons el model que havia fet prèviament a l'església barcelonina de Santa Maria del Mar (LLOMPART 73: 91). L'acord esmenta una sèrie de treballs complementaris:

“Item més es convengut que lo dit Macià Bonafè haia e sia tengut de adobar lo cor deiús e de fer los tres sitis o moyons adressant e coniuynint, si necessari era axí bé devall com demunt. Item mudant la trona segons les disposicions del loch” (LLOMPART 1973: 111).

Aquestes línies es presten a diverses interpretacions, i segons la proposada, la significació varia sensiblement. El primer dubte que es planteja és de tipus tipològic. No se sap si es refereix a dos recintes corals diferenciats, un al presbiteri i l'altre a la nau del temple, tal com argumenta Pons i González (PONS-GONZÁLEZ 2019: 459) o que es refereixi a la tradicional composició del recinte coral amb dues fileres superposades de cadires. En favor d'aquesta última hipòtesi, aporta més dades les condicions pactades en què mestre Bonafè havia de fer-se càrrec també de la corresponent superestructura de les cadires de la renglera superior:

“ço és dels respates [superestructura] de les dites cadires amunt tant com és la obra de tabla ab los respates e per la forma que [...] son stades fetes e fabricades en lo cor [...] de Barchinona” (LLOMPART 1973: 111).

L'altre interrogant, vinculat amb l'anterior qüestió, és saber quin tipus de mobiliari preexistent havia d'arreglar, redreçar i corregir Bonafè d'aquest recinte coral, tant amunt com avall, però tot porta a pensar que es tractaria d'un cadirat coral previ, amb problemes estructurals que afectaven els seients (citi, sitis) i alguns costats (mitga, mitgans). És possible que fos aquest el cadirat que algunes fonts testimonien donacions per a la seva fàbrica a finals del segle XIV i a principis del segle XV (LLOMPART 1973: 91).

En qualsevol dels casos, l'obra de Macià Bonafè ha arribat força alterat. No ha conservat la superestructura, i el sector de les cadires del grup de Porreres ha sofert ampliacions o substitucions amb cadires fetes en època moderna que copien, a trets generals, el disseny medieval.

Malgrat tot, la cadira de Sant Francesc presenta elements morfològics i d'estil que indiquen que Macià Bonafè, prenen com a model el de Santa Maria del Mar, es va inspirar també en el disseny del moble de Seu, o inclús va reaprofitar alguns elements o peces antigues per a confeccionar el seu projecte. El resultat final que mostra la situació actual és la d'una producció singular dins del catàleg de l'artífex (figura 315).

Així, de la tradició local va fer servir l'ús de cap de caps de recolzadors de planta trilobulada per a tots els setials, amb la inclusió del fris amb bestiari fantàstic amb éssers

bípedes i repertori fitomòrfic variat de fulles carnosos (figura 316). D'altra banda, el permòdol del seient o misericòrdia és resolt en forma conopial, compost per una part superior motllurada, una part central decorada amb vegetació, i que significativament, envaeix la motllura superior, que emmarca un escut central (figura 317). El remat inferior és mitjançant una petita peça en forma de cul de llàntia. Tots aquests elements, juntament amb l'ús del trepà per aconseguir un relleu destacat, proposen a vincular aquests seients franciscans amb algunes peces del grup C de misericòrdies de la Seu.¹⁵⁴ Així mateix, la fórmula de la parella de frontisses embotides en el cantell del tauló del seient per tal d'amagar les pales és també derivació del model catedralici. Per altra banda, hi ha altres elements que són propis i característic dels cadirats catalans, sobretot la forma d'articular el costat, amb columnetes fasciculades adossades del costat, que indiquen una cronologia tardana, i sobretot, la manera de resoldre el reposamà en forma de medalló (figura 318). Un altre tret que és propi dels conjunts catalans del segle XV, és la solució de les cadires aixamfranades per formar un angle de 45° entre dues fileres.

Amb tot, per a trobar un altre disseny de cadira inspirada en el de la Seu de Mallorca, cal passar al Principat i visitar la capella del Santíssim de la catedral de Girona. La cadira del bisbe presenta trets constructius i morfològics que ja s'han vist: cap de recolzador de planta lobulada, costat amb un perfil calat amb traceries i columnetes exemptes de secció circular fetes amb torn. Però d'aquest moble es tracta en el capítol següent.

¹⁵⁴ Per tant, és versemblant pensar que entre 1339 i el 1490 hi va haver una renovació del cadirat, amb la incorporació de noves peces.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

4.5 El cadirat de la catedral de Girona. La consolidació de les formes autòctones¹⁵⁵

4.5.1 Introducció

“Poco interés tiene hoy el coro de la Catedral, si descontamos la silla episcopal”. Amb aquestes paraules lapidàries comença la breu descripció del conjunt l'historiador Pere de Palol en la seva guia *Gerona monumental* (DE PALOL 1955: 62). Aquesta impressió completament injusta és prou eloqüent i reflecteix la poca consideració envers el cor que hom va començar a tenir en la seva etapa final, quan encara part del moble coral se situava al bell mig de la gran nau catedralícia. De fet, ja des de finals del segle XVIII, cap dels primers visitants que van escriure sobre la catedral i els seus tresors van tenir bona percepció ni del cor ni del cadirat. Així, Nicolás de la Cruz Bahamonde, l'any 1797 declara: “Si no tuviera el coro en medio, que lo afea, sorprendería a cualquiera este soberbio edificio” (ARAGÓ 2004: 121). Piferrer també era del mateix parer: “ciertamente [el cor] no corresponde á la suntuosidad y merito de tan bella fábrica” (PIFERRER 1839: 133) i Jaime Villanueva tampoc tenia millor expressió ni del cor ni de la seva ubicació:

“La magnificencia y grandiosidad de la primera pieza [la nau única], queda afeada con el coro que ocupa un buen espacio en ella, y es de mal aspecto y mezquino en lo exterior” (VILLANUEVA 1850: 175).

En definitiva, una visió negativa i prejudicial fruit del desconeixement i de la cada vegada més predominant idea contemporània del valor de l'arquitectura i de la seva visió estructural i espacial sense cap barrera física. Aquesta suma de circumstàncies va propiciar anys després la desaparició del cor.

¹⁵⁵ Vegeu en el volum II les fitxes tècniques d'estudi per a cada setial d'aquest conjunt, com també les fitxes de caracterització de les mostres extretes de fusta.

Ara bé, aquesta visió negativa no sempre havia estat així. Quan a la primavera del 1394 el bisbe i el capítol de la catedral de Barcelona va enviar a l'imaginaire Pere Sanglada a comprar fusta a Bruges, se li va especificar que passés per algunes localitats amb la finalitat de visitar i prendre nota dels seus recintes corals i mobles a fi de prendre idees pel cadirat nou que després havia d'executar en la seva tornada:

“Primerament pague an Anglade que fo tremes per mosseger lo bisbe e lo capítol en les parts de France per regonexer los cors de Girona, Eune, de Narbone, de Carcassone, e per altres lochs, per tal que dos presa forma dels pus bels e sollempnes cors [...]” (TERÉS 1987: 104).

El fet que Girona fos explícitament invocada en el document, demostra que la consideració del recinte coral i el seu moble era molt millor que el que va acabant tenint en època contemporània. Aquestes percepcions sens dubte van estar condicionades per les transformacions a les quals va ser objecte el moble en època moderna i que van desvirtuar el seu disseny original.

En general, el cadirat coral de la catedral gironina ha estat un conjunt incomprès, amb més ombres que llums, i darrerament, al compàs de datacions i atribucions disperses que acaben de crear un escenari encara més confús per un moble de per sí complex d'analitzar (figures 319 i 320). També el fet que avui estigui dispers i les seves parts completament descontextualitzades, encara ha afegit més incògnites que certes a l'hora de plantejar un estudi general de conjunt. Amb tot, la historiografia actual ha construït el discurs entorn de dos elements que han atret en exclusiva la seva atenció. Per una banda, la cadira del bisbe, i per altra, la representació iconogràfica musical dels dorsals. Malgrat tot, si hi ha un protagonista indiscutible que ha aconseguit situar el moble dins de la literatura, és el mestre i empresari Aloi de Montbrai, un autor prolífic a vegades de difícil encaix.¹⁵⁶ En general, al voltant seu i de la seva atribució o contribució en la configuració de la cadira episcopal gironina com a artífex, hi ha dues posicions

¹⁵⁶ Sobre aquest mestre, vegeu FREIXAS 1982: 77-85 i LIAÑO 2017: 299-314.

enfrentades: la que defensa la seva autoria, i la que ho descarta a favor d'una altra personalitat. Sobre aquesta problemàtica qüestió es tornarà de nou, però independentment de la qüestió d'autoria, per primera vegada, s'estudia el cadirat de Girona com a conjunt en la seva dimensió estructural, constructiva i històrica. Per tant, en el present capítol es fa una descripció del recinte coral i la disposició del moble abans del seu desmantellament, que va passar en dues fases diferents, la primera el 1937, i la segona al 1974. També es proposa com va ser el seu procés creatiu a través de l'anàlisi de les restes materials disseminades, de l'estudi comparatiu de la solució de la tècnica constructiva i formal amb les fonts escrites. Encara que les importants modificacions i poc afortunades intervencions han desvirtuat bona part del moble, una lectura en detall de les evidències prova que, en la seva fase més antiga, el moble està vinculat a les produccions plàstiques de la primera meitat del segle XIV.

Avui el cadirat es reparteix en diferents espais i amb fortunes diverses. A la mateixa catedral es va quedar la cadira episcopal i alguns fragments que avui configuren dotze setials i dues potències menors que es van fer servir per a configurar una cadira factícia. Al mateix museu de la catedral hi ha dues cadires més, recuperades del mercat d'antiguitats. L'altre gruix de costats i fragments, recolzadors i caps de recolzadors, seients i dues potències menors més, es troben adaptats en el presbiteri de la parròquia de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar.

A més a més, en la tribuna alta de la dita església hi ha emmagatzemats més fragments i pedaços de peces de setials, que són els que es van descartar en el muntatge actual. D'altra banda, al Museu diocesà de Barcelona, va ingressar, per donació, un lot format per dues cadires, similars a les dues del museu de la catedral de Girona. En suma i fins aquí, hi ha localitzades entre trenta-sis i trenta-nou cadires que provenien de l'antic cor gironí. Sens dubte és un nombre molt inferior al que inicialment hi havia abans del desmantellament i, per tant, cal esperar que en el futur apareguin més setials.

D'altra part, a la Fundació Maurí, a la Garriga, hi ha gairebé tots els dorsals de la superestructura, adquirits pel notari Josep Maurí. Finalment, al Museu Marès de Barcelona hi ha tres petits fragments escultòrics tradicionalment adscrits al cadirat (FREIXAS 1991: 330-331).

4.5.2 La historiografia del moble gironí

No hi ha gaires articles dedicats al cor o al moble coral de la catedral. La major part plantegen qüestions d'autoria, i habitualment al voltant del corpus d'Aloi de Montbrai. Només s'ha publicat un estudi general aproximatiu sobre el moble, però en la seva situació actual, per tant, no existeix cap monogràfic del cadirat previ al seu desmuntatge i les referències a la configuració del cadirat són escasses i no entren mai en detall, excepte de quan es tracta de la cadira del bisbe.

Dos són els textos relatius al cadirat coral que han estat fonamentals per la literatura des que es van publicar, atès que proporcionen un marc cronològic i contextual. En ordre d'aparició, el primer és el que inclou l'historiador i professor Fidel Fita en el seu volum publicat el 1873, *Los reis d'Aragó i la seu de Girona. Desde l'any 1462 fins el 1481*. A desgrat del títol, inclou la primera transcripció de les capitulacions entre el capítol i Aloi de Montbrai, amb data de 7 de juny de 1351, on es detalla els treballs d'acabament que havia de fer el mestre a la potència i també per a fer unes cadires corals, text a la vegada extret del *Liber Notularum* de l'Arxiu capitular de Girona.

L'altra notícia, vinculada a l'anterior, és la que va publicar Lluís Batlle el 1947, en el seu llibre *La biblioteca de la catedral de Gerona. Desde su origen hasta la imprenta*, referent al contracte, també entre el capítol i el mestre fuster Ferrer de Gronys, signat el 25 de juny de 1352, per fer i acabar en un termini d'un any, cadires pel cor. Atesa la poca diferència de temps entre el primera i el segon contracte, i que es tracti de dos artífexs diferents cridats per a treballar en el mateix moble coral, ha comportat certs problemes d'interpretació als historiadors a l'hora d'encaixar l'existència dels dos textos. De tal manera s'ha proposat que es va haver de contractar a mestre Gronys perquè el mestre Aloi no va poder dur a terme el primer acord, que finalment va acabar per executar el fuster, tal com el mateix Batlle va interpretar. És a dir, que la historiografia ha formulat una

hipòtesi excloent del primer contracte respecte al segon, sense contemplar la possibilitat que ambdós podien haver estat treballs complementaris.

Altrament, si bé era la primera vegada que es publicava la transcripció de Fita del contracte de mestre, ni el text ni el seu contingut eren desconeguts. De fet, Villanueva ja havia donat notícia de la seva existència en el seu volum dedicat a Girona (VILLANUEVA 1850: 176). Per contra, estranyament Piferrer no diu res al respecte.

En qualsevol cas, i ja des de Villanueva, el document ha servit als historiadors per incloure la cadira del bisbe dins del catàleg d'obres del mestre Aloi, atribució inicialment acceptada unànimement per la crítica (FONT 1952: 31; DE PALOL 1955: 62; OLIVER 1973: 43; FREIXAS 1983: 115; PLADEVALL 1994: 409; NADAL 2002: 149) i argumentada per Pere Besaran en el seu article dedicat a la producció del mestre (BESERAN 2007: 216). A favor d'aquesta hipòtesi d'atribució també són les publicacions d'Emma Liaño dedicades també a l'obra, on ha reiterat i insistit en l'autoria d'Aloi per la cadira d'honor (LIAÑO 2014: 41-42), a més, l'autora situa a Aloi col·laborant prèviament en l'escultura de la famosa portalada dels llibreters de la catedral de Rouen, on mestre Aloi degué emprar alguns recursos que posteriorment va fer servir en la cadira episcopal (LIAÑO 2017: 301-302). Malgrat tot, Rosa Maria Terés opina que l'estil de la talla del moble presenta certa dissonància amb la resta de la producció d'Aloi, que és força heterogènia en qualitat i recursos formals (TERÉS 1997: 255). Aquesta qüestió és la que va portar a Francesca Español a plantejar, a través de detalls estilístics, la possibilitat que la cadira fos feta sota la mitra de bisbe Bertran de Mont-rodon (1374-1384), i, per tant amb una cronologia molt més avançada, contraposada amb la tradicional, ubicada al voltant de l'època del bisbe Arnau de Mont-rodon (1335-1348). Ambdós personatges, nebot i oncle respectivament, van tenir un paper rellevant en la configuració dels espais cultuals de la catedral.

D'aquesta manera Español proposa que la cadira episcopal seria una producció d'algun mestre del cercle de l'anònim mestre de Rieux (ESPAÑOL 1996: 273-276), una opinió que comparteix després Joan Molina en el seu llibre *La memoria de Carlomagno* (2017) i també en la fitxa comentada per ell mateix del tron dins el catàleg de l'exposició temporal de *Las Edades del Hombre* celebrat a la catedral de Burgos el 2021. Lourdes Fonoyet també participa d'aquesta opinió, reflectint-lo en el seu article "El cadirat del cor de la catedral

de Girona” (2001), que és l’únic monogràfic dedicat fins ara als dorsals del cadirat coral gironí (FONoyET 2001: 13-25). És un treball que té la virtut de fer una aproximació al cadirat coral com a conjunt i planteja alguns problemes al voltant de la seva història com també alguns aspectes derivats de l’anàlisi formal i iconogràfic.

En un altre dels treballs més nous, publicat el 2021, que porta el títol de “Los instrumentos musicales representados en la sillería del antiguo coro de la catedral de Girona”, Jordi Ballester fa un resum del publicat i de les diverses hipòtesis plantejades fins ara, a més d’interpretar el significat i simbolisme dels diferents instruments musicals que apareixen en els dorsals de la Garriga i de la seva simbologia (BALLESTER 2021: 435-472).

Al marge de les qüestions d’autoria, d’estil i d’iconografia, cal destacar el també recent text de Joaquim Nadal, “El cor i l’orgue de la catedral de Girona entre dues visites pastorals (1930 i 1940) separades per una guerra” (2017) i el llibre coescrit amb Gemma Domènech, *Patrimoni i Guerra. Girona 1936-1940*. Aquests tracten sobre la història contemporània del recinte coral gironí, en el context previ i posterior a la Guerra Civil, període que va representar l’inici del final del cor primitiu (NADAL 2017: 99-127; NADAL-DOMÈNECH 2015).

Finalment, reflex de la situació actual en l’aplicació de les últimes tecnològiques en l’estudi del patrimoni, el 2022 Albert Sánchez, Carles Pàmies i Isidro Navarro han treballat aquest tema amb la restitució mitjançant la fotogrametria dels fragments dispersos del moble que estan a la catedral de Girona i a la Fundació Maurí amb l’objectiu de fer una reconstrucció virtual del conjunt del cor abans del seu desmuntatge (SÁNCHEZ-PÀMIES-NAVARRO 2022: 45-58).

4.5.3 Un final desafortunat

Quan la setmana del 4 de novembre de 1974 es van començar a executar els treballs de desmuntatge i retirada del cadirat coral del mig de la nau de la catedral, la premsa i la societat gironina de l'època van assistir-hi impàvids i amb certa indiferència al fet, convençuts que la decisió presa era la millor. Els temps havien canviat i la poca consideració envers el cor i el cadirat coral s'havia accentuat. La modernitat havia arribat i calia materialitzar el que ja feia més d'un segle que es reclamava: la retirada i reubicació del recinte coral. Era una qüestió que, a més, també tenia el seu paral·lel en el cas de la catedral Barcelona quan el 1958 hi va haver una forta polèmica mediatitzada entre defensors i detractors del cor a la nau. Aquesta situació es degué repetir a Girona, però sense la força i virulència de l'episodi de la Ciutat Comtal. Fet i fet, l'execució va ser expedita sense grans oposicions. Amb aquesta eloqüència va reflectir la notícia del desmuntatge el diari *Los Sitios*:

"[...] se ha iniciado en la Catedral de Gerona el desmonte de la sillería del Coro, que va a ser posteriormente restaurado y reinstalado en lugar apropiado del primer templo ciudadano. El traslado del Coro, a fin de que la gran nave gótica pueda aparecer con toda su grandiosidad, ha sido anhelo unánime de los gerundenses, expuesto a través de todos los medios de comunicación y tema de aprobación y reiterada exhortación de las autoridades de Bellas Artes. Este primer paso se complementará en breve con el traslado del órgano, para lo que se trabaja en los correspondientes proyectos técnicos." (GARRIDO 1974: 1).

En veritat, el que no deia la notícia és que només una petita part del moble desmuntat havia de ser ubicat a un altre indret, perquè el gran gruix va sortir de la catedral. D'altra banda, és significatiu que s'ometés el destí final o previst del cor dins de l'església, el que indicaria que el projecte es va executar amb més afany i voluntat de suprimir el cor de la nau que no pas amb la idea preferent de reubicar-lo en la seva integritat en un altre espai alternatiu.

La idea de traslladar el cor es va començar a gestar molts anys enrere, arran la visita pastoral del bisbe Josep Vila Martínez el 10 de novembre de 1930 (NADAL 2017: 107), que, amb una proposta reformista impregnada pel mateix ideari que havia emès prèviament al bisbe Pere Joan Campins i Gaudí per a la Seu de Mallorca, emparat per la litúrgia, considerava que el cor al bell mig de la nau era un problema i que calia solucionar. El 1938 s'havia de celebrar el 900 aniversari de la consagració de la catedral romànica i era un bon moment per posar en pràctica la proposició.

Malgrat que entremig va esclatar de la Guerra Civil, la idea del prelat es va materialitzar parcialment a partir de 1936. En efecte, una vegada secularitzat el temple, la constituïda Comissió del Patrimoni Artístic i Arqueològic, va començar aquell mateix any a executar alguns treballs per a fer realitat el projecte de convertir la fàbrica gòtica en el Museu del Poble. Per assolir aquest objectiu se'n van realitzar diverses actuacions en la catedral. A l'exterior de la capçalera es va enderrocar el mur perimetral que amagava l'estructura d'aquesta part de l'edifici i a l'interior les reformes es van centrar en el presbiteri i també en el cor.

D'aquesta manera, a finals de juliol de 1936 es van iniciar els treballs de desmuntatge de l'orgue del segle XVI (OLIVER 1973: 43) i els murs perimetrals del recinte coral es van començar a desfer (NADAL 2017: 100-101), tasques que es van dilatar fins a l'abril de 1937. Sota aquestes circumstàncies de laïcitat, és evident que aquesta actuació respecte al cor no tenia res a veure amb els canvis litúrgics i l'única motivació i justificació per dur a terme el moviment era la de millorar la visibilitat de la nau un cop el cor havia

deixat de tenir funcions. Les imatges preses per Joan Subies¹⁵⁷ durant el procés donen testimoni de què el desmuntatge es va fer sense tenir en gaire consideració ni l'obra que s'havia de quedar ni tampoc de la que s'havia de treure (figures 321-323).

Acabada la guerra i recuperada una certa estabilitat que permetia tornar a centrar esforços, les obres no van avançar gaire. Així, quan el bisbe José Cartañá va fer la visita pastoral l'11 de gener de 1940, el recinte coral aleshores s'havia reduït a la seva mínima expressió. No només s'havien eliminat les barreres físiques i suprimit l'orgue, sinó que la superestructura del cadirat sobirà havia estat desmantellada per complet. Tan sols la cadira del bisbe va mantenir tota la seva estructura vertical primitiva. Davant d'aquesta situació anòmala, el capítol gironí van proposar dues alternatives per a dignificar un recinte que havia estat desproveït de les seves proteccions, quedant les cadires completament exposades, amb totes les inconveniències que això comportava pel correcte desenvolupament i funcionament del cor. A més, perdut el gran volum de l'orgue, el cor havia patit un procés miniaturització i la seva presència empetitida dins de la immensitat de la nau encara ressaltava més el seu caràcter d'element estrany i desubicat (figura 324).

Per tant, una de les dues propostes era la de traslladar el recinte coral al sector del presbiteri, i la segona, més econòmica d'executar, mantenir el cor tal com estava, però millorant-li l'aspecte exterior i la seva funcionalitat. Dins d'aquest plantejament alternatiu, també es contemplava reduir la longitud del recinte, suprimint setials, i així, guanyar espai davant del presbiteri, que seria destinat als fidels (NADAL 2017: 121-122). Enfront de la precària situació i dels pocs recursos, propis d'un context de postguerra, l'opció triada va ser la de continuar mantenint el cor.

Amb tot, no es va realitzar l'escurçament de l'espai, però sí es va millorar la privacitat del cor, col·locant una estructura metàl·lica perimetral ancorada en els envans que tancaven la filera superior de setials, i que permetia penjar una cortina baixa que

¹⁵⁷ Va ser funcionari i membre de la Comisión Provincial de Monumentos des de 1933 i director dels Serveis de Cultura de la Diputació de Girona des de 1926 (NADAL-DOMÈNECH 2015: 34-34). Les seves fotografies avui formen part del Fons Subias i Galter, a l'Arxiu de l'Institut d'Estudis Catalans. Ajuntament de Girona-CRDI.

s'obria i es tancava a discreció dels canonges.¹⁵⁸ Aquesta armadura servia també per a instal·lar les làmpades que il·luminaven els setials alts. Addicionalment, es van fer millores estètiques i de protecció en el sector del rerecor, amb la instal·lació d'un envà de fusta amb cassetons que amagava la part posterior de la cadira del bisbe. Malgrat tots els intents, el resultat final no millorava l'aspecte del cor, que encara resultava massa pobre i esquifit. Josep Pla definia aquesta situació de manera ben expressiva: “[el cor] era de guix, d'estil abarrocat, i ara és de fusta i sembla una caixa de panses” (ARAGÓ 2004: 126).

Altrament, el 1943 s'havia acabat el nou orgue, que havia estat plantejat per a ser col·locat en una nova ubicació, damunt del portal major i a contra façana, però, paradoxalment i irònicament, va acabar per situar-se en el mateix punt on hi havia estat l'instrument antic desmuntat el 1936.

En definitiva, cal pensar que aquesta situació pels setials devia considerar-se implícitament transitòria. En el moment en què el recinte es desproveïa dels seus tancaments, aquest cadirat estava condemnat a desaparèixer tard o d'hora. De fet, el desenllaç era el previsible i l'esperat.

Ara bé, quan el capítol va prendre la decisió final, la seva gestió i execució no va provocar cap mena de debat social ni oposició ferma, atès que la idea i sentència feia anys que s'havien assumit, i, per tant, semblaria que era una acció que fins i tot s'havia demorat massa en el temps. Mariano Oliver, en la seva guia de la catedral és prou explícit al respecte: “Está en proyecto quitar el coro y el órgano para dejar la nave expedita, como todo el mundo desea” (OLIVER 1973: 43). Paral·lelament, aquest mateix autor donava notícia de que el moble era del segle XVI, sense cap fonament i tampoc sense mencionar d'on procedia tal afirmació. Malgrat tot, aquesta dada és la que recolliran posteriorment altres autors sense qüestionar la seva veracitat, com van fer Dorothy i Henry Kraus en el seu estudi de cadirats corals hispans (KRAUS 1984: 208).

En aquesta situació, certament hi havia la necessitat de veure l'espai de la nau lliure i les veus s'alçaven totes en aquest sentit. Només cal mirar les poques imatges captades

¹⁵⁸ “que resguardara los asientos altos de la vista del público y de las molestias del aire” (NADAL 2017: 121).

per Narcís Sans¹⁵⁹ durant el dies de desmuntatge per a comprovar que el cadirat només havia esdevingut una veritable molèstia: els treballs es van fer sense cap rigor científic ni metodològic atès que ni tan sols es van documentar ni tampoc es van molestar en protegir adequadament el moble. Tot es va fer ràpidament, de manera relativament discreta i silenciosa. Les tasques devien haver començat el dia 5 o 6 de novembre, i per quant es va publicar la notícia de *Los Sitios*, el dia 7, gairebé tot el sector de cadires de l'Evangeli ja havia desaparegut, i part de les fustes de la infraestructura horitzontal que s'havien retirat es van amuntegar de qualsevol manera al bell mig del recinte coral, preparades per un destí incert (figures 325 i 326).

Amb aquesta acció de punt i final pel vell cadirat, la catedral de Girona i el capítol catedralici se sumava a la cita del Jubileu de 1975 que, amb el nom "Any Sant de Renovació i Reconciliació", s'inaugurava el 24 de desembre de 1974, moment que coincidia amb les reformes que havia endegat la mateixa l'Església per adaptar els espais litúrgics i culturals a les propostes emanades del Concili del Vaticà II (PETRINI 2015).

¹⁵⁹ Són imatges que recentment ha tornat a recuperar Joaquim Nadal en els seus treballs. Aquestes imatges es poden trobar al CRDI de l'Ajuntament de Girona.

4.5.4 Un moble dispers. La situació actual

Si un tret va marcar tant el primer com el segon moviment de supressió del recinte coral, va ser la confidencialitat amb què es va procedir a l'hora de determinar a on havien d'anar les peces que es retiraven. Decidir que se n'havia de fer amb una part dels elements del cadirat que no es tornarien a reaprofitar si la idea era traslladar el cor, no degué ser fàcil. De la idea inicial, que era tornar a muntar part del cor en un altre espai alternatiu, finalment van transcórrer alguns anys més.

Cal retrocedir al desmuntatge de 1937, que és quan va començar l'èxode del patrimoni coral. En aquest moment es van enderrocar els murs laterals de tancament, deixant a la vista, no només els dorsals del cadirat sobirà, sinó l'evidència material de les reformes posteriors. Tampoc en aquest moment es va documentar el treball de desmuntatge, i les fotografies fetes abans, durant i després per Joan Subies són un valuós testimoni per saber, a grans trets, com devia anar el procés, però també per conèixer quina era l'estructura constructiva del cor abans de desaparèixer.

El fet és que en aquesta primera etapa de desmuntatge, els dorsals que complementaven les cadires superiors van ser retirats completament. Suposadament, es van emmagatzemar en algun espai de la catedral, on, segons Laura Fonoyet, els devia veure el notari i historiador garriguenc Josep Maurí i Serra (1912-1967) (FONoyET 2001: 17). Sobre el moment exacte i les circumstàncies en què Maurí es va fer amb aquestes peces, que són de les més interessants de tot el conjunt, resten de moment en l'interrogant, car no s'ha pogut localitzar ni a Girona ni a la Garriga cap document que posi llum sobre aquest episodi.¹⁶⁰ Una de les hipòtesis més versemblants, fins que no aparegui el corresponent document de compravenda, és que Maurí va adquirir directament del capítol els dorsals en algun moment dels primers anys de la dècada dels 60 del segle XX, atès que entre 1962 i 1963 l'historiador va escometre les oportunes obres de rehabilitació

¹⁶⁰ Així és com se'm va transmetre oportunament els responsables actuals de la Fundació Maurí.

de la segona planta de la finca situada a la Garriga, on residia, amb la finalitat de convertir una part de l'espai en la capella privada, i així, acollir la pila de dorsals que havia comprat. Dels quaranta-nou dorsals que es van desmuntar l'any 1937, el notari se'n va endur entre quaranta i quaranta-un, que són els que avui cobreixen en totalitat les quatre parets de la capella (il·lustracions 49-51). Per a tal fi es va haver de fer les corresponents modificacions de mida perquè no era possible col·locar tots els dorsals en el seu format original. D'aquesta manera, set dorsals van ser instal·lats a cada pany de l'estança, i dels restants, amb sis se'n va fer una mesa d'altar que ara hi ha al mig (figures 327 i 328). Els fragments amb pitjor estat de conservació, es van reaprofitar i van ser adherits en nou plafons que són els que decoren la caixa de l'escala d'accés (ROONTHIVA 2018: 32-33).

D'altra banda, algunes fotografies del sector del rerecor, com registren els clixés de l'Arxiu Mas identificats com a A-10045/ante 1939 i A-10070/ante 1939, confirmen que no tots els dorsals van acabar en mans de Maurí, i és possible que en el moment en què es va fer la transacció amb el notari, alguns dorsals, concretament els que estaven situats a banda i banda de la cadira episcopal, van ser els primers a sortir de la catedral amb un destí final desconegut (figures 329 i 330).

La dispersió original pel desmuntatge de 1974 també va ser en circumstàncies poc clares per bé que la qüestió del moble havia de representar menys problemes, atès que de les vuitanta-tres cadires que hi havia aleshores, al capítol només li calia o en necessitava un nombre inferior. Per tant, a la catedral van romandre la cadira episcopal, el faristol tardogòtic que l'acompanyava, així com un nombre reduït de setials i dues potències menors. Tot i que la intenció era moure el cor i aprofitar els mobles vells, aquesta idea va trigar a fer-se realitat, perquè la cadira del bisbe va ser enviada directament al museu, on la va veure Pere Freixas quan va escriure el seu volum dedicat a l'art gòtic de Girona (FREIXAS 1983: 115).

Pel que fa al destí de la resta de les peces, aquestes no van córrer la mateixa sort, perquè la seva restauració va comportar modificacions importants. Així, les potències menors van ser convertides en costats per a crear una cadira factícia, que és la que avui presideix la capella baptismal (figura 331). Així mateix, per a configurar els dotze seients actuals que estan actualment a la capella del Santíssim, es van disposar en quatre fileres

situades en parelles enfrontades, fent considerables treballs d'adaptació (il·lustració 52). A les dues fileres superiors només es van col·locar alguns elements del cadirat antic per crear un setial, que s'integra en una filera composta majoritàriament per setials provinents de l'antic recinte coral de la basílica de Sant Fèlix, de factura i cronologia diferents del de la catedral. La cadira del bisbe, isolada, presideix al mig aquesta composició que evoca, en petit format, la disposició del cor antic (figures 332-336).

Per a poder tornar a tenir notícies de la resta de cadires del conjunt, caldrà esperar al 2003. Efectivament, el que aleshores era rector de la parròquia de Canet de Mar, mossèn Josep Arges, va adquirir d'un antiquari un grup de cadires en estat precari. El seu desig i voluntat particular era la de tenir un cadirat coral en el presbiteri de la seva parròquia. Sumaven vint-i-sis costats "que durant anys les va tenir en un racó i mig oblidades" (Cruanyes 2005: 20). Mitjançant els importants treballs de reconstrucció que va executar el fuster i ebenista Santiago Sayol durant el 2004, es van recuperar vint cadires. Les altres dues potències menors que hi havia a la catedral, aquí van ser integrades com a terminals en els corresponents trams del grup de cadires dels extrems. El cost dels treballs i dels materials va sumar un total de dinou mil euros. Avui les cadires es distribueixen en grups o tramades de quatre i tres setials al voltant de la conca absidal (il·lustració 53). El grup central de tres cadires és completament nou, imitant l'estil i la configuració estructural dels setials antics. Al darrere del seient central, en el plafó del respall i del travesser del seient, Sayol va gravar l'any dels treballs, el seu propi nom i el del mossèn que va fer possible tot el projecte.

D'aquesta reconstrucció va sobrar un nombre indeterminat de trossos i retalls de mides i formes heterogènies. La intervenció va consistir a reaprofitar tot el que es pogués, i si calia tallar una peça original, es feia sense problemes, rebutjant la part que no convenia, que són les que actualment s'emmagatzemen a la tribuna alta de l'església, espai on a més, va tenir lloc els treballs, segons recullen les fotografies que el mateix Sayol va fer al llarg del procés. Cal dir que tot i ser bocins, alguns fragments són encara importants, com són alguns trossos de frontisses de fusta, recolzadors i caps de recolzadors, així com algun seient sense misericòrdia que va ser tallada per a reaprofitar-la en alguna peça nova. També hi ha almenys quatre costats en molt mal estat de

conservació, destacant-ne un, que pel motiu decoratiu del reposamà i com es configura, correspondria a l'etapa medieval del moble. D'aquest fragment es tornarà a referir de nou més endavant. En definitiva, l'afebliment i fragilitat de bona part de la fusta en el moment de la compra va requerir la perícia del fuster per recuperar un moble que havia de tornar a ser resistent i funcional (figures 338-342).

Els darrers anys han aparegut dos grups més de setials que reiteren l'evidència que pel cap baix una bona part del que es va desmuntar el 1974 va acabar en el mercat d'antiguitats, tot i que no queda clar si hi va haver un pas i un intermediari entremig. Així, el primer grup, format per una primera parella de dues cadires, que el mateix museu de la catedral i capítol gironí va recuperar (figura 343). El segon conjunt, també és una parella, que va ingressar el 1991 en el fons del Museu diocesà de Barcelona, amb número de registre 1571, procedent d'una donació d'un col·leccionista privat de la mateixa Ciutat Comtal (figura 344).

I per acabar amb la identificació dels fragments dispersos, al Museu Marés hi ha tres figures descontextualitzades que tradicionalment s'han atribuït a mestre Aloi i suposadament són provinents del cadirat gironí.¹⁶¹ Només un d'ells conserva el cap, que és la figura que representa un personatge amb encenser i naveta, mentre que els dos restants, els àngels músics, l'han perdut (figura 345). El seu estil i iconografia han servit a Pere Freixas per incloure aquests tres fragments en el catàleg d'obres del mestre de la seva etapa gironina, proposant que podrien correspondre en concret a la cadira del bisbe (FREIXAS 1991: 330-331). Tot i que les tres figures tenen certa similitud en forma i en tema als personatges dels dorsals de la Garriga, hi ha divergències en la manera de resoldre la composició entre un grup i altre. Les tres figures del Museu Marès estan tallades en posició dreta, al damunt d'una base horitzontal que permet recolzar-les en una superfície plana. És significatiu el poc gruix de la fusta amb les que estan treballades les peces, el que indicaria que haurien estat concebudes per a estar aplicades damunt d'un fons. Com que no hi ha més indicis perquè justament aquestes peces estan trencades per aquesta base -

¹⁶¹ Número de registre MFMB 1204a, b i c. A l'antic *Catàleg del Museu Frederic Marés* (1979) indica que "Procedeixen de l'antic cor de la catedral de Girona" (CATÀLEG... 1979: 42).

com si les haguessin arrencat-, és difícil concretar d'on provenen exactament, però sí que tenien una base horitzontal. Aquesta característica descarta, a priori, que el seu origen hagi estat en algun dorsal de la superestructura, puix les parelles de figures que el decora i caracteritza intenten mantenir les seves cames i peus més o menys en equilibri, forçant diverses postures, i fins i tot, algunes es presenten assegurades per adaptar-se a la forma triangular dels dos costats generats pel gablet central. Per tant, aquestes figures no presenten la composició del llistó horitzontal que és característic del grup del Marès, sinó que aquestes s'han d'adaptar a la superfície piramidal del gablet. A més, aquestes tres figures del museu no apareixen en cap imatge antiga del cadirat. Si s'accepta que aquestes tres fragments provenien del tron episcopal, tal com proposa Freixas, la seva cabuda podria haver estat en el dosser o en el coronament d'aquest, tot i que l'estil del setial presenta notables diferències amb aquestes peces descontextualitzades.

4.5.5 Anàlisi del cor abans de 1937 a través de les fonts gràfiques i de les evidències materials

El cor de la catedral secularment havia estat situat a la gran nau, ocupant el segon tram i part del primer, arribant els seus límits a l'oest fins a la meitat del tercer tram. A través de les fotografies antigues és possible reconstruir no només l'aspecte del cor abans del seu desmantellament, sinó també fer una reconstrucció aproximada dels canvis del recinte soferts al llarg dels anys (il·lustració 54). Aquest exercici addicionalment possibilita reivindicar troballes notables degudes al desmuntatge i que fins ara la historiografia no ha parat la deguda atenció. Així és, durant el procés de l'enderroc del tancament coral van sortir a la llum dues seccions als tancaments laterals de parament de pedra més antic que fins aleshores quedaven amagades per un embolcall poc reeixit. Gràcies a les fotografies de Joan Subies és possible, fins a cert punt, fer una lectura arqueològica d'aquestes parets laterals i determinar aproximadament fins a on arribaven. Res no se sap d'aquests murs i no s'ha localitzat cap referència al respecte.

Sigui com vulgui, en època que ara per ara no és possible precisar, els murs de pedra van ser recoberts i amagats en tot el seu perímetre i altura per un segon envà, fet amb maons i taulons de fusta, que és el que es va pintar amb una arquitectura fingida a base d'arcuacions gòtiques amb traceries, imitant una galeria que recorria tot el tancament. Versemblantment, aquesta ornamentació es degué fer en el mateix moment en què es va instal·lar o fer la capella que acollia la imatge del Sant Crist a la part posterior de l'orgue, la qual també participava d'aquesta estètica neogòtica simulada i que tant havia disgustat a un viatger anònim francès que visità la catedral el 1843. Va escriure en el seu quadern *Voyage en Espagne*: "Aquest cor, encara que modern, és el més ridícul de tots els que hem vist: sembla de cartró" (ARAGÓ 2004: 122). Aquest era l'aspecte morfològic que va veure Piferrer i va il·lustrar Parcerisa (PIFERRER 1839: làmina Interior de la catedral), i,

per tant, aquesta dada permet establir un límit cronològic per a situar aquesta renovació en algun moment de la primera meitat del segle XIX (figura 346).

També són visibles indicis que suggereixen canvis efectuats i que van consistir a ampliar la superfície del cor vers la banda del rerecor, fent que les cadires s'adossessin a l'orgue. Aquesta modificació també va afectar a la part més propera a l'altar. Les fotografies preses durant el desmuntatge mostren que són precisament les seccions que només estaven tancades per l'envà de maó les que degueren ser la superfície guanyada a la nau (figures 347 i 348). Per a uniformitzar el nivell i volum de tot el tancament, es va decidir cobrir els murs primitius de pedra amb el dit envà. Altrament, aquest tancament petri aparentment no tenia cap mena de decoració o almenys a les fotografies no permeten apreciar-ho. Només és destacable una petita fornícula practicada al mur, a la manera de credença, que es localitzava a l'esquerra de la porta d'accés de la banda de l'Evangeli (figura 349). Aquest mur tenia en la seva part superior bigues de fusta disposades en sentit longitudinal¹⁶² fixades al mur mitjançant llargues grapes metàl·liques que les agafaven per la part de dalt i s'embotien per baix en el mur de pedra (figura 350). Semblaria que aquestes bigues haurien tingut una funció estructural on s'hauria ancorat la part superior de la superestructura, cosa que indicaria que aquest tram de pedra seria el que va subjectar el remat superior primitiu del cadirat sobirà. En qualsevol cas, la biga era significativament absent en el sector dels maons.

Del moment de l'ampliació del cor correspondrien també els accessos laterals que es van practicar a cada banda i banda dels tancaments, en total dos per lateral (figures 323, 347 i 348). Per aquesta raó es va haver de perforar el mur, que devia ser d'almenys de 50 cm de gruix, retirant els carreus de dalt a baix per a permetre instal·lar-hi les corresponents portes. També es degué moure avançant el tancament del mur baix de pedra de la part frontal del cor, i que per les fotos, no era tan gruixut com els murs laterals car només estava constituït per una filera de carreus, suficient per a poder instal·lar-hi la reixa metàl·lica a sobre. Aquesta ampliació devia afectar la redistribució de les cadires i és possible que hagués calgut, fins i tot, fer i instal·lar noves cadires. En aquest aspecte, Jaime

¹⁶² Aquesta disposició és similar al del mur de tancament lateral del cor de la catedral de Barcelona.

Villanueva esmenta una ordenació més aviat singular en el sector més a prop de l'altar, on hi havia el faristol major del segle XVI, extrem que no s'ha pogut confirmar amb les fotografies conegudes del recinte coral:

“Lo más notable que hay en él [cor], que en su salida al altar mayor hay cuatro sillas por parte de espaldas á dicho altar, los cuales tenian su destino determinado para ciertos oficios y dignidades” (VILLANUEVA 1850: 175-176).

D'altra banda, el remat de la superestructura havia sofert una modificació també substancial. Els dorsals van ser tots escapçats, privant-los de la seva part superior (figura 351). La raó i quan es va fer aquesta mutilació són desconegudes, però gràcies a les marques deixades en la cara externa de la potència dreta de la cadira del bisbe, és possible determinar l'altura primitiva del disseny original, que incloïa un dosser oblic similar al del cadirat de Cornellà de Conflent i tant altres conjunts contemporanis. El fet és que en el moment del desmuntatge de 1937 la superestructura es cobria amb una mena de cobricel en forma prismàtica i recoberta de vellut, una solució insòlita per un remat superior d'un cadirat coral i que possiblement caldria posar-lo en relació amb la “mulaza” que Villanueva esmenta, una tela gran a manera de “tienda recogida”, que penjada des de dalt de la volta, es despleguava per “cubrir el coro en tiempos de grandes fríos” (VILLANUEVA 1850: 176).

Pel que fa a la distribució de les fileres dels setials, l'ordenació en U de les rengleres estava condicionada pels sengles dos accessos laterals que hi havia a cada banda dels tancaments laterals, i, per tant, la distribució del recinte era fruit de la necessària modificació que es va fer quan es va ampliar. D'aquesta forma vuit dorsals, en grups de dos, van ser mutilats en la seva meitat inferior per adaptar-los a l'obertura dels respectius accessos laterals (figura 352). També es va partir pel mig un parell de dorsals, i la meitat de cadascú d'ells es va col·locar a cada extrem final del sector més proper a l'altar. L'ampliació, a més de suposar la incorporació d'alguna cadira nova de més, també va significar incloure més dorsals. Aquests nous plafons es van distribuir en ambdues fileres altes, en el sector angular d'entrega amb el rerecor, coincident amb l'envà de maons abans referit. En el costat de l'Epístola es van fer sis nous dorsals, cinc a la filera lateral i un

al rerecor (figura 353). En el costat oposat, es van instal·lar set, cinc al lateral i dos al rerecor (figura 329). Alguns d'aquests dorsals tenien mides més reduïdes, fet que s'explica perquè l'espai disponible que s'havia d'omplir no permetia col·locar plafons de mides regulars en tota la seva longitud. Aquestes peces noves tenien el denominador comú de copiar l'estructura bàsica dels dorsals primitius, a base de gablets triangulars i decoració exclusivament formada per fulles vegetals, prescindint totalment de les imatges figuratives i de les traceries calades dels models originals.

A més, la cadira del bisbe es va situar al bell mig del sector del rerecor, una ubicació, que no era la seva posició original, i que topogràficament es vincula amb les renovacions que havien tingut lloc en altres recintes corals a partir de finals del segle XV i que van començar a posicionar la cadira episcopal en aquest indret, cegant l'única porta processional (NAVASCUÉS 1993: 103). Aquesta localització també va alterar el disseny original de la cadira, puix en el moment de la retirada d'aquest setial i un cop eliminant el costat dret de la cadira adjacent, va quedar al descobert el relleu narratiu de l'escena de l'Epifania que tantes vegades ha il·lustrat els capítols dedicats a mestre Aloi.

Els accessos al cadirat sobirà des del paviment es realitzava per sis passos esglaonats, dos al rerecor i dos a cada filera inferior. En el moment en què es va desmuntar definitivament el moble, només quedaven quatre potències baixes o menors, col·locades en parelles en sengles passos centrals de cada filera, mentre que en els accessos dels extrems, els costats terminals de les cadires no presentaven potències, sinó que el costat constituïa el remat, i en la part del rerecor, es van col·locar dues tauletes adossades al costat.

El nombre de cadires que hi havia abans de 1936 era de vuitanta-dues que es repartien en trams i en dues fileres sobreposades (il·lustració 55), plus la cadira presidencial del bisbe. Cal dir que l'últim tram de cadires més a prop de l'altar, compost per tres setials, coincidia amb l'ampliació de l'envà de tancament de maons, cosa que fa sospitar que són aquestes dotze cadires les que es degueren fer de nou. D'altra banda, el grup de setials corresponent al cadirat baix del costat de l'Evangeli va ser també suprimit a partir de 1937 per a col·locar un petit instrument.

4.5.6 Tecnologia i anatomia

La dispersió actual del cadirat gironí no ha facilitat l'estudi de conjunt. Malgrat tot, l'observació directa i detallada de totes les restes materials localitzades i identificades amb la corresponent anàlisi constructiva, permet reivindicar el conjunt de Girona i situar-lo en el lloc predominant que li pertoca, dins de la irradiació del model de la Seu de Mallorca i com a obra de referència per a ulteriors conjunts catalans que havien de venir. Malauradament, el projecte primitiu gironí va ser profundament alterat i desvirtuat al llarg dels segles, i segons les impressions que abans s'han recollit, no de la millor manera precisament. En efecte, la gran majoria dels costats van ser substituïts parcialment o completament per restitucions modernes poc reeixides en algun moment del segle XVIII,¹⁶³ i, per tant, de costats intactes d'època medieval, en queden molt pocs i entre el grup que hi ha a la catedral i el de Canet de Mar, avui no sumen més de sis setials.

Si bé les parts modernes copien el disseny medieval, gràcies a les diferents qualitats del treball, el canvi d'estil i d'iconografia, s'ha pogut determinar i aïllar les parts minoritàries corresponents a la primera etapa constructiva, que va estar envoltada d'unes circumstàncies difícils que van condicionar el resultat final (figura 354). A més, a través dels resultats de la identificació de les diverses mostres estretes tant dels dorsals, com de les cadires, han ajudat a reconstruir el procés constructiu i que refutarien o confirmarien - segons com s'interpreti- els documents de 1351 i 1352, i que va estar executat per diversos equips.

¹⁶³ La major part dels costats van ser reparats afegint un empelt per la seva part frontal, perdent per tant, la columneta i el reposamà medievals.

Cal destacar que en total s'han pres vint-i-nou mostres representatives de suport per aquest treball (il·lustració 56). Onze corresponen als dorsals avui en la col·lecció de la Garriga, deu es van extreure dels elements que estan a la catedral, i la resta provenen dels fragments emmagatzemats en la tribuna alta de la parròquia de Canet de Mar (vegeu fitxes d'estudi en el volum II).¹⁶⁴ Queda per identificar anatòmicament els tres fragments del Museu Marès.

En definitiva, tot i que del conjunt primitiu n'ha arribat poca cosa, és suficient per poder confirmar el paper rellevant i capdavanter que va tenir el moble gironí en la configuració i fixació de la tipologia de cadira de perfil curvilínia en l'àmbit català.

¹⁶⁴ Des d'aquí vull agrair sincerament per la generositat i confiança als respectius responsables per permetre'm extreure les mostres. No puc deixar de donar també les gràcies a Ricardo Suárez de la Vega per ajudar-me a identificar-les i a fotografiar-les.

4.5.6.1 La cadira episcopal

Aquest moble va ser l'únic element del recinte coral que es va retirar sencer com a unitat, atès que en la seva configuració actual tots els elements que l'integren estan acoblats i reforçats entre si (il·lustració 57).¹⁶⁵ Tot i això, el moble estructuralment està format per dos elements diferenciats. El primer és la cadira, la qual presenta una morfologia constructiva diferent de la resta del grup de setials, i el segon element és la superestructura que acull el setial. Aquesta està formada per un dorsal i dues potències altes que sustenten un remat modern i que possiblement pertany a l'època de quan aquesta cadira va ser moguda a l'emplaçament del rerecor.

4.5.6.1.1 El setial

Es tracta d'una cadira de costat de perfil curvilini, i malgrat que presenta diverses modificacions modernes, encara preserva alguns indicis que vinculen la seva solució formal amb el disseny de la cadira coral de la Seu de Mallorca (figura 355). Presenta una construcció, acoblament i elements propis d'aquesta tipologia, és a dir, dos costats articulats amb columneta superior i inferior, separats per un arc de quart de cercle, i que s'uneixen entre ells mitjançant un recolzador, un travesser de seient i el plafó inferior, que aquí singularment es decora en la part frontal amb la representació d'un personatge assegut, que podria identificar-se com a Moisès per les dues protuberàncies que li surten

¹⁶⁵ De fet, així és com es va moure, manipular i embalar el juny de 2021 quan es va preparar per a seu transport i ser incorporada dins del catàleg de l'exposició temporal LUX que va tenir lloc a la catedral de Burgos, organitzada per Las Edades del Hombre. Agraïxo als responsables del bé que em van avisar per assistir als treballs i així poder documentar la seva estructura constructiva.

del cap. Aquesta cadira també inclou el seient amb misericòrdia amb propietat basculant mitjançant frontisses metàl·liques (figura 356).

En època moderna la part frontal dels dos costats va ser substituïda per l'acabat que hi ha avui, amb sengles volutes vegetals que fan de reposamà i a cada cara interior dels plafons, es va tallar l'anagrama de Maria. Malgrat les formes i motius iconogràfics aliens al llenguatge gòtic, tot fa pensar que aquesta reforma, que es degué fer pel mal estat de conservació de la fusta, seguia el model del disseny primitiu (figura 357). Una observació detinguda dels costats revela que just per sota on acaba la columneta superior, hi ha un estrany encaix que l'empelt nou ha intentat continuar en aquest punt (figura 358). Aquest element correspon a l'arrencament d'un arc similar al que s'ha vist per la cadira de Mallorca, és a dir, un cos calat amb traceria que aquí correspondria a la curvatura de l'obertura que genera el seient basculant en el seu recorregut. De fet, en la recreació actual s'ha respectat aquesta propietat calada dels costats, imitant, fins i tot, un perfil lobulat que evoca a la primitiva traceria que hi havia.

També es va col·locar la canònica i respectiva columneta de la part inferior a cada costat, resolta no obstant amb columna clàssica de fust estriat amb capitell corinti, com corresponia a la moda de l'època en què es va fer aquesta reparació (il·lustració 58). La columneta superior és l'original i s'ha conservat gràcies al fet que es va tallar en la peça posterior que va servir per empeltar la part nova. La curiositat d'aquesta rau en la seva morfologia, amb un fust helicoidal amb un nus superior poligonal, a manera de capitell, decorat amb peces romboidals, que recorda als peus i tiges dels objectes de l'orfebreria litúrgica d'època gòtica (figura 359).

Un altre element interessant que vincula també el disseny d'aquesta cadira amb les que s'ha vist a Mallorca, és el cap del recolzador, resolt també en forma lobulada com en la catedral episcopal de marbre del bisbe Batle, amb la inclusió d'un registre o fris decorat per bèsties bípedes i híbrides (figures 360 i 361).

Pel que fa al seient, la frontissa actual és nova, segurament substituint una parella inicial. El permòdol presenta una decoració figurativa en la seva part central, formada per un personatge barbut que sosté la part superior de la misericòrdia que presenta un cos

bilobulat rematat per una motllura amb perfil de bordó.¹⁶⁶ La composició d'aquesta part del setial es complementa per dos rectangles a banda i banda del permòdol, que a manera de *supporters*, serveixen per incloure les armes heràldiques de la família Mont-Rodon. Tot sembla indicar que aquest setial era l'únic del recinte coral que presentava una misericòrdia decorada amb motiu figuratiu (figura 364).

4.5.6.1.2 La superestructura

És la part més monumental del moble atès que la seva funció era la de fer-la destacar en volum i marcar la preeminència d'aquest setial de la resta del conjunt coral (figures 363 i 364). La seva construcció és senzilla i les tres mostres estretes de fusta en diferents punts del moble per a identificar-la han confirmat que per a la seva construcció només es va fer servir un mateix tipus de fusta, la noguera, raó que explicaria que determinades parts estructurals presenten avui un estat deficient amb notables pèrdues causades, sobretot, pels insectes xilòfags. Quan es va fer el moviment del moble el juny de 2021 per portar-lo a una exposició temporal, es va poder comprovar que la part superior del revers del conjunt va ser cobert per un plafó tenyit de fosc format per llistons de fusta de pi encadellats en vertical que no permetia visualitzar la construcció interna d'aquesta part de la superestructura.

Les dues potències laterals del tron són extraordinàries, no només per la qualitat de la talla àmpliament ressaltada per la historiografia, sinó també per la matèria primera amb la qual estan construïdes. Ambdues peces van ser tallades cadascuna amb una sola peça de fusta de noguera. Això vol dir que cada peça provenia d'un tronc que havia de fer més de 370 cm d'alçada i un diàmetre mínim de 80 cm, atès que la peça fa una amplada de 77 cm i un gruix de 6,5 cm (il·lustració 59). Aquestes considerables mides indiquen que

¹⁶⁶ És un tema que torna a aparèixer en la misericòrdia de la cadira, que provinent originalment del cor de la catedral de la Seu d'Urgell, avui forma part dels fons del Museo Lázaro Galdiano. Sobre aquest conjunt i les circumstàncies de la seva dispersió, vegeu l'opuscle *El vandalismo en una Catedral. La Seo de Urgel* de José Lázaro Galdiano (LÁZARO 1925).

es va fer servir una serra hidràulica per a poder obtenir-les. Com es veurà, no van ser les úniques peces d'aquest conjunt coral tallades amb aquest enginy.

Cada potència està configurada de manera simètrica respecte a l'altra, amb una part inferior rectangular que cobreix la cadira, i una part superior calada rematada amb un joc de crosses a dalt i a baix, profusament decorades. En la cara externa de la potència esquerra, delimitada per un espai rectangular amb arc conopial tallat en la mateixa fusta, es va incloure l'escena de l'Epifania que va aparèixer en retirar el costat de la cadira que la cobria. A sota d'aquest relleu, apareix una peça de fusta amb l'escut de Mont-rodon inserida en un tetralòbul, i amb la característica constructiva que es tracta d'una peça afegida, és a dir, que està embotida dins del cos de la potència i es diferencia d'aquesta en què el seu estat de conservació és millor. La part frontal inferior del cos de la potència es decora amb un pinacle, una peça també aplicada damunt de la peça principal. Per la resta, la decoració està directament tallada. La potència de la dreta no té relleu decoratiu i, pel seu aspecte, no en va tenir mai, i només presenta les empremtes dels encaixos de les parts de la cadira que s'hi adossava en el muntatge primitiu dins del cor.¹⁶⁷ A més, aquesta cara constitueix l'únic testimoni que ha quedat per saber el tipus i altura del remat de la superestructura de les cadires, atès que també és visible la marca on anava encaixat el dossier oblic (il·lustració 4). Per tant, la cadira del bisbe havia estat feta per a estar situada on començava la seqüència de la resta de cadires, i que només la cara externa de la potència de l'esquerra estava feta per a ser vista, en una posició similar a la que encara manté la cadira del bisbe de la catedral de Barcelona, situada en el cadirat alt de costat de l'Epístola (figures 365 i 366).

Damunt de la cadira, i com és habitual en els cadirats corals catalans medievals, hi ha un respatl·ler alt inclinat per a quan s'havia de fer servir la misericòrdia, i és possiblement l'exemple conservat més antic que incorpora aquesta solució ergonòmica característica del moble coral català (figura 360). Li segueix el dorsal, compost per dues

¹⁶⁷ Les marques que hi ha corresponen al cap del recolzador, a la columneta superior, així com els corresponents acoblaments, com és la junta d'encadellat pel respatl·ler, pel tancament inferior, i per a l'encaix pel travesser de la frontissa.

peces allargades unides per un muntant vertical o pilastra. La seva articulació, mitjançant tetralòbuls, que per alguns historiadors són d'ascendència florentina (FREIXAS 1983: 115) i per altres, francesa (LIAÑO 2013: 41), presenta també els escuts de Mont-rodon que es van alternant amb bèsties i aus, així com éssers fantàstics i híbrids bípedes. Estructuralment, crida l'atenció que el perímetre exterior d'ambdues peces semblen retallades (figura 367). De fet, en la part superior, els tetralòbuls estan en bona part escapçats, i en el cas del qual està situat en l'angle dret s'ha tallat part del cap de l'au que festeja aquest tetralòbul (figura 368). Semblaria que aquestes dues peces es van haver de retallar en el moment en què es van col·locar tal com estan ara, per adaptar-les a un espai més reduït que configura l'emmarcament del dorsal.¹⁶⁸

Les dues figures de petit format i dempeus que apareixen en els dos muntants laterals són les úniques de tot el conjunt que es van treballar de forma exempta, i, actualment, estan clavades a les respectives bases.¹⁶⁹ La de l'esquerra és una Mare de Déu amb Nen, i que Francesca Español atribueix per tipologia a l'òrbita del mestre de Rieux a través del retaule de la capella de Betlem de la catedral de Narbona (ESPAÑOL 1997: 272-276). L'altra figura és un personatge masculí barbat i coronat. Pel context de la promoció del moble, ha estat unànimement acceptat que es tracta de la representació de Sant Carlemany, el culte del qual fou establert a Girona per Arnau de Mont-rodon (Beseran 2007: 216). Ambdues imatges es complementen amb figures agenollades damunt de la voluta inferior. A l'esquerra, la imatge correspon a un bisbe, que dirigeix la seva mirada i expressió de respecte a la imatge de la Mare de Déu que està just al davant. La figura contraposada és la d'un personatge tonsurat, un acòlit, que li fa parella, i que actua com a personatge auxiliar del bisbe, car el mira mentre sosté un llibre i el bàcul d'aquest.

Al voltant de les volutes i de les crosses superiors es desenvolupa un ric repertori de fulles i bèsties bípedes, que inclou lleons amb abundant crinera i perfil característic i

¹⁶⁸ Al voltant d'aquesta qüestió, cal recordar que el 1387 es registren una sèrie de despeses a raó de materials i treballs de reparació no especificats de la cadira del bisbe (DOMENGE 1997: 117).

¹⁶⁹ Com fa notar Joan Molina, les imatges es van intercanviar en algun moment indeterminat, configurant-se tal com avui estan (MOLINA 2017: 74). És probable que per motius de seguretat, les figures acabessin clavades a les peanyes.

simis fent cabrioles entre les espirals. També s'inclouen personatges figuratius com els dos àngels que, recolzats en l'exterior de les crosses, fan sonar cornetes o corns o l'atlant que subjecta en la seva part posterior la voluta de la dreta. Tota una iconografia es desenvolupa al voltant de l'escut de Mont-rodon, motiu que apareix representat per tota la superfície del moble, des de la potència fins a la cadira, i fins a vint-i-una ocasions (figures 369 i 370).

Amb tot, el remat actual del conjunt és posterior, configurat per un plafó rectangular motllurat en el seu perímetre exterior en tres de les seves quatre cares i uns cassetons petits, instal·lat després del desmantellament del cor, atès que les fotografies antigues proven que abans hi havia una coberta feta amb un plafó més simple i de menys gruix, rematat per un coronament amb un voluta amb l'anagrama de Maria i decorat amb fulles d'acant d'estil gòtic, similar a les fulles que decoraven els dorsals nous.

4.5.6.2 Els dorsals del cadirat sobirà

4.5.6.2.1 Tecnologia constructiva

Els dorsals que avui dia estan identificats i localitzats es reuneixen en la Fundació Maurí, per bé que en manquen cinc que estaven ubicats al rerecor i dos del costat de l'Epístola als quals se'ls ha perdut la pista des que van sortir del cor el 1937 (il·lustracions 54, 60-63).

Són peces rectangulars que fan d'alçada entre 65 i 67 cm, xifres inferiors al que originalment degueren tenir, car tota la seva part superior es va retallar per fer-les més baixes. En alguns dorsals encara són visibles fragments de la decoració desapareguda. Per tant, al registre superior de cada plafó només ha quedat la part formada per un gablet escapçat amb traceria i una parella de figures que els flanquegen que poden ser antropomòrfiques, bèsties bípedes i dimonis. Cada dorsal s'individualitza gràcies a aquests personatges i també a la varietat de les formes lobulars de les traceries i dels motius vegetals representats. Però abans de tractar el tema iconogràfic, formal i d'atribució, cal primer explicar la qüestió fonamental: la manera constructiva d'aquests elements verticals.

Certament, l'anàlisi de l'estil de la talla, però també de la construcció indica sense cap mena de dubte, que en la creació d'aquests dorsals hi van participar diferents mans i menestrals per aconseguir un resultat final estèticament unitari.

Cada dorsal estava concebut per a complementar la seva corresponent cadira. La seva construcció bàsica consisteix en un plafó de fusta amb una important amplada de 70 cm i només 1,6 cm de gruix (il·lustracions 64 i 65). Aquestes xifres proven que aquestes peces van ser tallades pel serrador i amb serra hidràulica únic enginy amb la precisió

necessària per obtenir un gruix tan prim. També cal destacar la qualitat de l'acabat final de la superfície, ben polida i gairebé com si s'hagués fet amb maquinària industrial, sense marques d'eines, només les pròpies i necessàries que es van fer en el moment del muntatge. La singularitat d'aquestes peces tan primes també rau en el fet que la qualitat del treball del fuster és tan bona que aconsegueix ressaltar la característica veta de la noguera, i d'aquesta manera és possible determinar que hi ha dorsals que es van fer d'una mateixa peça de fusta tallada en la seva secció tangencial per aconseguir-ne dues. Així ho atesten quatre parelles de dorsals (il·lustracions 49 i 50), en els que la disposició de la taula mostra una idèntica veta per a cada parella de dorsal però invertida una respecte a l'altra, com la imatge produïda per un mirall. Aquesta tècnica tan depurada no es troba en totes les peces, i alguns dorsals estan fets amb retalls, probablement originades per reparacions maldestres o treballs posteriors. A causa del poc gruix del plafó i a les seves dimensions, la part posterior presenta una estructura de travessers horitzontals i verticals de fusta de roure, disposats a quatre nivells, un a la part superior, gairebé al límit escapçat, el segon a l'alçada del gablet, el tercer disposat més o menys a la part central i per últim, el quart al mateix nivell de la motllura inferior.

Aquesta solució de travessers de reforç del revers és similar a la configuració estructural de les taules dels retaules i té diferents finalitats: per una banda, minimitza futures deformacions o balcats de la peça, i per altra, reforça tota la construcció i configura grups de dorsals disposats en trams de dos o tres (figures 371 i 372). Aquest sistema constructiu va condicionar el muntatge actual, i de fet, era el que tenia quan es van retirar de la catedral. En definitiva, la construcció dels dorsals en grups de dos i tres va facilitar la seva conservació i va evitar la seva disgregació.

El límit físic de cada dorsal l'imposa el muntant o columneta, amb basa i capitell decorat, aplicat al damunt i que fa de separació, però aquesta divisió no es correspon amb les dimensions del plafó perquè aquest a vegades arriba a envair el dorsal del costat. També aplicada és tota la decoració superior car el plafó del dorsal només és la base que serveix per articular la resta d'elements. Aquesta ornamentació està formada per una peça rectangular treballada amb poc gruix amb les figures laterals i la forma triangular del

gablet amb les corresponents traceries calades. Damunt d'aquesta peça es disposen dos llistons amb fronda (il·lustració 65).

La presència d'altres solucions i l'ús de materials específicament triats per a configurar el dorsal, confirma i reafirma que el fuster no només tenia solvència en executar amb minuciositat i precisió, sinó que també comprenia el comportament dels materials que feia servir i valorava els aspectes més positius de cada un d'ells, tal com es pot veure en els quatre travessers de la part posterior. En aquest sentit, destaca el mètode de clavar les parts aplicades: es va usar claus de forja de cap rodó que embotia i que després amagava amb taps de fusta de secció quadrada (figures 373 i 374). El fuster sabia que valia la pena, tot i la feina que això representa, perquè aquesta solució minimitzava les taques d'oxidació del ferro que apareixien en la superfície de la fusta amb el temps, i a més, solucionava estèticament l'inconvenient de deixar a la vista els caps dels claus. Aquest recurs està tan ben executat que en alguns sectors és molt difícil de distingir aquests taps perquè estan treballats a nivell.

El resultat de les analítiques de les diverses mostres confirma que es van triar les fustes més adients segons la peça que s'havia de fer. Ja s'ha dit que el plafó és de noguera i que els travessers de roure per la seva resistència estructural, però per fer les aplicacions de la decoració es va fer servir fusta d'alba, més tova i més fàcil per la talla, mentre que els llistons de la fronda del gablet estan fets amb til·ler (il·lustració 66).

4.5.6.2.2 El programa decoratiu i iconogràfic

Una observació detallada revela que la talla i iconografia dels dorsals és heterogènia, producte de diverses personalitats que bé es podrien haver donat en diferents campanyes constructives. S'ha establert fins a cinc grups (A, B, C, D i E), atenent a les diferències formals i també a través del tema representat. En qualsevol cas, la seva ordenació aquí no respon a criteris cronològics, sinó a qüestions compositives, d'estil i iconogràfiques (il·lustració 67 i 68).

Grup A

Constitueix un nombre reduït respecte al total del conjunt (il·lustracions 49 i 50). Són set dorsals, agrupats en tres parelles de dos, més un fragment solt corresponent a un dorsal que es va partir per la meitat en la seva secció vertical (il·lustracions 69 i 70). La manera de resoldre les ales dels àngels amb plomes curtes i sovint només esbossades, els rostres expressius, amb pòmuls alts i pronunciats, les proporcions i els volums dels cossos, que estan treballats amb gran detallisme i amb sentit de la profunditat malgrat que les peces de fusta tinguin poc gruix i el cop de gúbia és ràpid, constitueixen, sens dubte, el conjunt d'obres més realista i virtuós de tots els dorsals. Està estretament vinculat a la manera i estil del mestre que va executar la talla de la cadira episcopal, molt evident en la parella d'àngels que apareixen per damunt de l'arc conopial que emmarca l'escena de l'Epifania del costat de la potència esquerra. Per tant, cal pensar que aquest grup de dorsals el va executar la mateixa mà que va ser responsable de la talla del tron principal (figures 375-377).

El repertori vegetal aquí repeteix les formes vistes a la cadira principal, i la qualitat de la talla demostra un taller avesat i amb experiència en el treball de la fusta. A més, la traceria de l'interior del gablet presenta la variabilitat de les formes globulars i lobulars més rica de tot el conjunt, essent una d'elles, una versió en miniatura de la traceria calada del timpà de la façana principal de la catedral de Tarragona.

Iconogràficament, hi ha també una diversitat que el distingeix i el fa destacar de la resta. Així, es va representar una parella d'àngels en què un d'ells sosté un llibre obert mentre que l'altra l'acompanya en un gest de cant. També hi ha àngels que porten elements pel culte, com encensers o brandons. Una altra parella representa la dialèctica entre un àngel que porta un filacteri contraposat a un dimoni alat que està en acte de menjar-se les seves paraules, simbolitzat pel filacteri que porta a les mans i es porta a la boca.¹⁷⁰ El tema de la disputa entre el bé i el mal sembla que va ser important per aquest taller, perquè va tornar a representar-la de nou en dues ocasions més, i sempre de la

¹⁷⁰ Jordi Ballester indica erròniament en el seu estudi sobre els instruments presents en els dorsals gironins que el dimoni està tocant una flauta de Pan (BALLESTER 2021: 472)

mateixa manera: un personatge, que bé és un àngel o bé un erudit confrontant-se amb un oponent en forma de geni maligne, asseguts els dos i en acció pensativa o d'escriure en els seus respectius quaderns (figures 378-382).

Significativament, aquest grup presenta traces de policromia, però alguna restauració agressiva va eliminar-la gairebé per complet.

Grup B

És un grup nombrós. Avui hi ha quinze dorsals que hi pertanyen i es caracteritzen per representar la traseria central del gablet en forma circular, per bé que les formes interiors són diverses.

En general totes les peces estan força mutilades i molts caps s'han perdut. En aquest grup s'ha detectat el que podrien ser restes de policromia, tot i que només localitzada en una de les figures d'un fragment que ara configura la mesa d'altar.

La forma de treballar les cares amb grans orelles de figures planes, les mans desproporcionades, les ales amb plomes llargues i raquis marcats, i la simplificació a l'hora de treballar els plecs dels vestits i els pentinats, indiquen un taller menys detallista i realista que l'anterior (il·lustracions 71-73). Les figures són resoltes de manera més convencional i el tipus iconogràfic aquí és més imprecís, format majoritàriament per parelles de personatges masculins o femenins o àngels, que amb postures forçades, porten filacteris o llibres. Alguns altres enlairen les mans obertes en actitud orant. Només el tema de dues bèsties híbrides bípedes escapa d'aquesta uniformitat de representacions. El tipus formal dels personatges aquí recorden l'estil de Jaume Cascalls, sobretot el seu retaule autògraf de Santa Maria de Cornellà de Conflent (ROONTHIVA 2018: 33).

Grup C

Aquest grup és força minoritari i encara presenta un pitjor estat de conservació que l'anterior, amb importants pèrdues de fusta en els personatges car tan sols ha arribat un cap. Només se n'han detectat quatre exemples en tot el conjunt i són distingibles per configurar parelles d'àngels turiferaris o d'àngels tocant instruments, caracteritzades per

estar dretes o dempeus, vesteixen amb túniques amples i tenen posicions rígides. Les plomes de les ales dels àngels són també allargades, però no tenen el raquis marcat com en el grup B (il·lustració 74).

Grup D

Avui es conserven un nombre de tretze d'aquest cercle. Tenen en comú la de representar totes elles la traseria central en forma circular, tret d'un exemplar, que està resolt en forma de rombe. Les formes de les ales dels àngels també són pròpies d'aquest grup, amb una elevació de la seva part radial, configurant una solució característica en U invertida (il·lustracions 75 i 76). Les plomes estan disposades en fileres amb un ordenament poc natural. Encara són visibles les marques fetes amb l'enformador per indicar el ritme de la composició del plomall.

Amb tot, es podrien distingir dues mans diferents dins d'aquest grup segons la manera de solucionar les fulles que rematen l'arc inferior polilobulat de la traseria. Un tendeix a incloure una fulla en forma d'acant, mentre que l'altra repeteix una única fulla lanceolada de tres puntes.

Probablement és el conjunt més conegut de tots els dorsals i el que més ha atret l'atenció de l'historiador per la seva iconografia d'àngels tocants diversos instruments musicals (FONoyET 2001: 20; BALLESTER 2021: 435-472). Només una parella s'escapa de la banda, i és la parella d'àngels que sostenen amb les mans corones, una iconografia específica i que caldria vincular significativament amb la que apareix reiteradament en els carcanyols del cadirat coral de la catedral de Poitiers, i la qual, a la vegada, fa referència directa del mateix tema representat en els carcanyols de les arcuacions inferiors de la capella alta de la Sainte-Chapelle de París.

Grup E

Dissortadament, aquest grup només es coneix a través de les imatges de l'Arxiu Mas (figura 330). Probablement eren els cinc dorsals, avui no localitzats, del rerecor que participaven dels mateixos recursos tècnics i compositius del gablet que va fotografiar Gudiol, i què, per la nitidesa de la captura, permet determinar les característiques

d'aquesta sèrie. Iconogràficament, repeteix el que s'ha explicat fins ara, l'ús de personatges en parella, en aquest cas, àngels que estan resolts amb un cànon de cos allargat, amb un pentinat en casc característic i un treball rígid i poc naturalista de les ales.

D'altra banda, els dorsals també presenten reparacions, afegits posteriors i algunes reparacions maldestres. Potser el més significatiu és el relleu de l'Anunciació, que per estil, contingut i tipus de fusta, degué fer-se en el moment de l'ampliació del cor.

Gràcies a l'anàlisi comparativa de les restes materials amb les fotografies antigues, s'ha determinat exactament quina era la distribució dels dorsals abans de 1936, i concloure, que si hi havia un programa iconogràfic coherent, aquest es va perdre en el moment que els dorsals es van moure o redistribuir en l'ampliació. Així el grup A estava localitzat només en la banda de l'Evangeli. El fragment partit per la meitat estava situat al final de la filera i el seguia en ordre el grup de dos plafons amb el tema de la disputa. Els altres quatre dorsals estaven localitzats al mig de la filera. Per la seva banda, el grup B de dorsals se situava en el lateral de l'Epístola, tret de dos, ubicats al rerecor a l'esquerra de la cadira del bisbe. El grup C estava més dispers i els dorsals es repartien per tot el recinte. Una meitat de dorsal rematava el final del costat de l'Epístola, i un grup de dos se situava a l'Evangeli, tocant amb els dorsals nous, mentre que el cinquè i sisè dorsal estaven instal·lats al rerecor. El grup D es localitzava exclusivament en el costat de l'Evangeli i el grup E només estava a la filera del rerecor.

4.5.6.3 La potència menor

Dues de les quatre potències que hi havia al cor antic són les que es van reutilitzar per a fer el seient de la capella baptismal de la catedral, i l'altra parella és la que es va vendre i que posteriorment va ser incorporada en el cor del presbiteri de la parròquia de Canet de Mar. Són les úniques potències menors del segle XIV que s'han conservat a Catalunya (il·lustració 5). La forma del perfil sinuosa i curvilínia del paravent gironí és distintiva i única, atès que també configura el costat terminal d'un seient, i, per tant, també inclou una secció amb reposamà, i que en els quatre casos van ser substituïts per empelts

moderns que reproduïxen el reposamà circular motllurat primitiu. Malgrat tot, el que més distingeix aquest grup és el remat superior format per un gran medalló que es decora amb relleus calats en les seves dues cares (il·lustració 77).

A Girona es va quedar la parella que hi havia al costat de l'Evangeli. Una potència és la que conté la representació d'un ésser híbrid tocant un instrument de corda en una cara, i en l'altra, un feix de fulles lanceolades distribuïdes en forma de corona. L'altre paravent és el que representa una fulla trilobulada composta com a motiu únic que es repeteix en ambdues cares, similar a les característiques fulles que també apareixen en el cadirat coral de la Seu de Mallorca. Aquestes dues potències ara tenen la seva posició invertida respecte a la posició anterior. Aquest fet es deu a que en la primitiva cara interior de cada potència hi restaven les marques que va fer el fuster per acoblar-les als corresponents costats del seient terminal. Així doncs, calia amagar aquestes evidències constructives sota l'estructura del moble actual.

En canvi, a Canet de Mar els paravents són els provinents de la banda de l'Epístola. Un dels medallons és el que es va decorar amb un mussol en una cara i en l'altra oposada amb dues bèsties bípedes amb cap d'ase; totes dues representacions estan en molt mal estat i les posteriors reparacions maldestres amb pastes de fusta no han ajudat gaire a millorar el seu aspecte i lectura iconogràfica, ans al contrari, ha acabat per desvirtuar per complet la qualitat de la talla original. L'altre paravent va perdre el medalló de remat original, i el que hi ha ara és un empelt de la reconstrucció de 2004 que imita el tema del mussol de l'altra potència. Gràcies a la fotografia de l'Arxiu Mar A-10044/ante 1939, és possible saber que el medalló d'aquesta potència decorativament era similar a la crossa inferior de la potència alta de l'esquerra de la cadira del bisbe, resolta amb una forma caragolada amb fulles lanceolades en la qual es va representar al centre una bèstia sobresortint del fullatge.

4.5.6.4 La cadira

A diferència de la Seu de Mallorca, a Girona hi ha distinció formal i tècnica entre la cadira episcopal i la cadira regular perquè totes dues van ser concebudes amb dissenys diferents.

La cadira coral participa també de les solucions que l'inclouen en la tipologia de costat de perfil curvilini, però presenta certes particularitats que, per cronologia, la situen com a model capdavanter a Catalunya que serà imitat en altres conjunts.

Cada costat presenta un gruix d'entre 5 i 5,5 cm i s'articula frontalment de la manera tradicional (il·lustració 78). A dalt presenta la columneta exempta de secció circular amb un treball característic fet únicament amb el torn, amb superposició d'anelles superiors que configuren una espècie de capitell, un nus central i la base bulbosa també anellada (figures 383 i 384). La peça presenta metxa per la seva part superior i inferior, que permet encaixar-la dins dels corresponents traus practicats al costat i al cap del recolzador respectivament (il·lustració 79). Moltes d'aquestes columnetes van ser substituïdes posteriorment per columnetes en forma de balustre.

A diferència del disseny mallorquí, convé fer ressaltar l'absència de la columneta inferior en la cadira coral gironina, i que a partir d'aquesta obra serà una característica habitual dels mobles corals catalans. En lloc del petit suport, es decora directament el mateix frontal del costat amb un baix relleu consistent en una tija vegetal que per tècnica i forma delata models arcaïtzants, tal vegada inspirats en els frontals tallats a bisell de la càtedra de marbre romànica del presbiteri. Aquí està emmarcada per una motllura de boet que configura en la part superior una forma triangular i que presenta continuïtat al llarg del perfil del costat, arribant, com es veurà, al reposamà (figura 385). Dissortadament, el fet que aquesta subtil decoració estigui en la part baixa no ha afavorit la seva conservació i gairebé aquest relleu ha desaparegut de tots els costats originals,

preservant-se tan sols dos el grup de cadires de la capella del Santíssim. En la resta dels cinc costats originals identificats d'aquest conjunt, el relleu només és possible intuir-lo. Degué ser un motiu apreciat, no debades, en els costats amb empelts o fets de nova planta del segle XVIII, es va incloure, com testimonien el grup de dues cadires modernes que avui estan al museu de la catedral.

El recolzador està format per dos segments, el cap del recolzador i el travesser posterior. L'aspecte d'aquesta part és massissa. Presenta una altura de 10 cm i només es decora amb un motlluratge format per corbes i contra corbes treballat amb torn, fent joc a la decoració de la columneta. En alguns costats i travessers de recolzador i en la cara de sota, no visible, es detecten unes quantes incisions que són marques, amb formes diverses que no es repeteixen i que suggereixen que són fetes intencionadament pel fuster, tot i que no és possible saber si es va fer per a facilitar el muntatge, o si com en el cas dels picapedrers, eren senyals que indicaven les peces fetes per a després cobrar-les (figura 386).

L'altra novetat important és la forma de solucionar i configurar el reposamà del costat gironí. La mateixa motllura de boet conforma el marc del baix relleu fitomòrfic i ascendeix seguint la forma curvilínia del perfil del costat i quan arriba a l'alçada del reposamà, pren forma circular, generant un característic medalló obert (figura 387). Dita motllura és en realitat un element que dona pas o enllaça amb el motiu central representat. En el cas que sigui una decoració vegetal, es tracta de la tija d'on neix la fulla, i si el motiu és figuratiu, el seu final és el cap d'una serp. Si hom mira el reposamà des de la part frontal, el treball és a base de tres formes cònques en un pla simètric i que són generades per la motllura de boet de cada angle extern de la testa del costat. Aquesta solució decorativa és l'antecedent del reposamà en forma de medalló que tant caracteritza la cadira coral catalana. Sens dubte el cas gironí és l'exemple conservat més antic d'aquest tipus.

Malauradament, només han arribat sis costats originals intactes atès que la resta van ser objecte de reparacions que van consistir en substituir les parts frontals per fer empelts nous. També el fet que hi hagi costats nous, indica que alguns costats antics no es van poder aprofitar o que en l'ampliació va caldre augmentar el nombre de setials. Tota

aquesta renovació moderna és distingible de l'obra medieval perquè es va repetir un mateix motiu en forma de flor de quatre pètals per a tots els reposamans nous (figura 354). En qualsevol cas, a la catedral es troben tres costats originals i els altres tres restants a Canet de Mar. Atès que són pocs i molt interessants, val la pena relacionar els motius decoratius de cada un d'ells (il·lustració 80).

El primer grup corresponent a la capella del Santíssim, és estilísticament homogeni i el tipus de vegetació representada en el reposamà és certament arcaïtzant, suggerint que són els costats més antics, o com a mínim, que van ser fets per un fuster o per un imagineire amb poca traça. D'altra banda, els costats 1 i 2 estaven localitzats primitivament en el cadirat alt del costat de l'Epístola. Les representacions dels reposamans es distribueixen de la mateixa manera:

- Costat 1. Cara esquerra: flor tetralobulada. Cara dreta: fulla reniforme alveolada. Cal fer notar que aquesta peça és la que presenta el relleu fitomòrfic ben conservat en la seva part inferior del costat.
- Costat 2. Cara esquerra: híbrid fantàstic amb cos d'animal quadrúpede i tors humà. Cara dreta: fulla fasciculada i alveolada.
- Costat 3. Cara esquerra: motiu geomètric estrellat amb estrelles més petites inscrites en quatre dels seus radis. Cara dreta: animal fantàstic enfrontat simètricament i units per la cua, en forma de cua d'ocell.

El segon grup de Canet de Mar també presenta uniformitat d'estil i els motius dels medallons es decoren exclusivament amb motius fitomòrfics. Es diferencien del grup de la catedral perquè aquí el tractament de la vegetació és diferent, les fulles són representades de manera més natural i algunes d'elles es repeteixen en els dorsals i també en la cadira del bisbe. Aquest conjunt de costats estava situat correlativament en el cadirat baix del costat de l'Epístola.

- Costat 4. Cara esquerra: flor amb dos nivells de pètals. Cara dreta: molt perdut amb una reintegració volumètrica molt barroera feta amb pasta de fusta.
- Costat 5. Cara esquerra: fulla trilobulada carnososa amb nervis ben marcats que es rematen amb formes esfèriques a l'extrem de cada folíol. Cara dreta: mateix motiu que l'anterior.

- Costat 6. Cara esquerra: feix de fulles de roure. Cara dreta: fulla vegetal palmada.

D'altra banda, a la tribuna alta de Canet de Mar hi ha un petit fragment de costat que encara conserva el reposamà. Aquest es configura de manera notablement diferent als anteriorment descrits. Es tracta d'una fulla vegetal que es caragola en ella mateixa i no presenta el motlluratge derivat pel perfil de boet, que aquí és inexistent, i que recorda la solució del reposamà del moble de la Chaise-Dieu. En ser l'únic amb aquesta configuració i no trobar-se la seva ubicació dins del recinte coral, la valoració d'aquest element cal fer-la amb prudència.

No obstant això, la formulació constructiva i formal dels seients és un dels aspectes més notoris del conjunt gironí (il·lustració 81). Es tracta d'una peça feta amb sol bloc de fusta, rebaixada fins a donar-li la forma adequada. Presenta una misericòrdia estrictament funcional sense talla, amb un únic disseny per a totes les cadires, resolta en forma bilobulada en la seva part superior, lleugerament inclinada d'igual manera que en la cadira episcopal, amb un acabament inferior en forma cònica (figura 388). Igualment, només s'han conservat cinc d'aquests seients relativament complets, i altres tants que estan modificats. L'existència de permòdols resols amb formes geomètriques en forma de cul de llàntia, indica que molts dels seients primitius ja es van començar a substituir a partir del segle XV.

L'interès, però, d'aquesta part del seient són, sens dubte, les dues flors amb una corol·la de sis o vuit pètals, tipus margarida, executats de manera simple que neixen a banda i banda dels costats del permòdol, i que és l'única concessió ornamental de tota la peça (figura 389). La disposició i funció d'aquests elements els inclou en la categoria de *supporters* de la misericòrdia, equivalent als que caracteritzen els seients anglesos, i que, posteriorment, es van desenvolupar de manera més ambiciosa en el cadirat coral de Barcelona.

Si bé les flors són de composició simple i bàsica que indicaria una solució marginal pròpia d'un mestre poc destre, són prou característiques i significativament apareixen decorant altres obres rellevants de l'àmbit més proper i del mateix context històric que es troben dins i fora de la mateixa catedral, essent un motiu ornamental particular d'aquest

territori. La més notòria d'elles és l'arca o urna amb les relíquies dels Quatre Sants Màrtirs de Girona, d'autor desconegut, ubicada a la capella homònima, que és la primera de la capçalera en el costat de l'Evangeli (figura 390). Aquesta obra tallada en pedra, presenta baixos relleus en les seves cares visibles i en la tapa que són estilísticament i tècnicament significativament diferents del treball de les figures aplicades de la cara frontal. Es tracta d'una talla amb formes rígides de composicions convencionals que queden compensades per la policromia, dauradura i la incrustació de vidre blau. Una atenta observació en la cara lateral amb la representació de santa Caterina detectarà en l'arc que cobricela la imatge, revela que es va incloure una fronda que està formada per aquestes mateixes flors que apareixen com a *supporters* en el cadirat. L'escut dels Mont-rodó que festeja la tapa permet acotar la cronologia d'aquesta peça, promoguda per Arnau (FREIXAS 1983: 110-111). Altrament, el sepulcre monumental de sant Narcís a Sant Feliu de Girona, presenta una datació més precisa gràcies a la notícia del solemne trasllat del seu cos l'any 1328 (ESPAÑOL 1993a: 387-390). És una altra obra cabdal de l'escultura, atribuïda a Joan de Tournai, que també presenta aquest motiu floral. D'igual manera que a l'arca de la catedral, és a l'arquitectura de la caixa on es van representar. Es troba en el centre d'alguns gablets de la cara frontal i és protagonista absolut en les dues cares laterals on, de nou, conformen la fronda dels gablets que emmarquen les escenes.

4.5.6.5 La frontissa de fusta, un solució autòctona

Un altre element que particularitza el cadirat de Girona i que constitueix una solució constructiva original i que és, molt probablement, específica del país, és la frontissa de fusta.

Es tracta d'un sistema que permet tenir la propietat basculant del seient. Està basat en tècniques constructives pròpies de la fusteria i fet majoritàriament amb fusta (il·lustració 82). Aquí s'articula amb tres peces. La principal és un cairat que funciona com un travesser horitzontal (figures 391 i 392). Es caracteritza pel seu complex treball de fusteria per configurar les seves diferents parts. Aquesta peça s'acobla en el lateral dels dos costats, a la manera de travesser de seient i la seva part superior es treballa en secció de motllura en boet, amb un diàmetre de 6,8 cm, amb el centre foradat amb un orifici circular d'1,8 cm en tota la longitud de la peça. De fet, aquesta motllura de boet funciona com el botó d'una frontissa. La segona peça és el mateix seient. Aquest element presenta en la cara inferior dues peces aplicades a cada banda de la misericòrdia i que s'han tallat en forma de modilló. Aquestes actuen de pales i són les que s'encaixen en la motllura de boet. Per a poder fixar el seient, es passa pel lateral del travesser una espiga de secció circular tornejada de similar diàmetre en l'orifici central i que serveix també com a eix.

És significatiu que el travesser i l'espiga es fessin amb fusta de *Quercus*, diferenciant-se de la resta de les peces del cadirat, fetes principalment amb noguera, una fusta que és més resistent i més duradora per aquesta funció.

De primera aquesta solució només s'ha pogut detectar de moment en tres conjunts catalans i sempre usada per a fer seients abatibles, a saber, la sedília de Santes Creus, el cadirat del Museu de Manresa i aquest de Girona, que seria l'exemple més primerenc conservat (il·lustració 6).

La producció d'aquest tipus de frontissa degué ser costosa pel temps que requeria i per la quantitat de fusta necessària. A més tenia un inconvenient que apareixia amb el temps i amb l'ús: si una de les dues pales es trencava calia desmuntar tota la cadira, i fins

i tot un tram sencer, per a poder substituir la pala. És versemblant pensar que l'alt cost que suposava la seva fabricació i també la dificultat de la seva reparació, fossin determinants perquè aquesta solució acabés sent substituïda per la frontissa metàl·lica, més econòmica i més fàcil de canviar.

4.5.7 El cadirat a través de les fonts i de les restes materials

A la llum dels resultats de l'anàlisi formal i constructiu de les restes materials del cadirat de la catedral, val la pena recuperar els documents de 1351 i 1352 i fer l'exercici de confrontar-los amb les evidències que aquí s'han anat descrivint.

Tot i que no són llibres d'obra com els de les Seus de Mallorca i Barcelona, sinó contractes, proporcionen una informació mínima i proven incontestablement que una part del moble coral es va començar a construir abans de 1351.

L'esclat de la Pesta Negra el 1348 va aturar en sec un període de màxima puixança per a la ciutat i va tenir inevitablement conseqüències pel projecte coral, iniciat feia poc sota l'auspici del bisbe Arnau de Mont-rodon, prelat que s'havia mostrat molt actiu en fer acabar les obres de la capçalera i que ell mateix havia vist començar com a canonge. Aquesta voluntat es va complir perquè ell mateix va poder fer la translació de les relíquies a l'altar major el 12 de març de 1348 davant la presència de l'arquebisbe de Tarragona (PLADEVALL 1994: 404). Una mica abans d'aquesta data i a les portes de l'arribada de la pestilència, caldria situar l'inici del projecte del nou cadirat i també de la renovació de la càtedra romànica de marbre, la qual es va dotar d'un nou relleu en el seu dors, en la que es va fer tallar un bisbe entre dos acòlits, possiblement un retrat del mateix Mont-rodon.

Aquest prelat no només es va preocupar per les qüestions de la fàbrica, sinó que també va promoure i renovar el culte dins la catedral amb la construcció de l'arca amb les relíquies dels Quatre Sants Màrtirs i la institució per a celebrar la seva festa i amb ell es va establir també la veneració a sant Carlemany (BESERAN 2007: 216).

La mort del bisbe, probablement a raó de la pandèmia, no va ser obstacle perquè els seus marmessors continuessin la seva voluntat (PLADEVALL 1994: 409), i el projecte del cadirat es degué reprendre tan aviat les circumstàncies ho van permetre, i això degué ser en el moment en què el capítol contractà a mestre Aloi el 1351.

Les condicions pactades amb l'imaginaire son ben manifestes i no hi ha lloc a confusió: es contracta el seu servei per a completar i acabar en forma i temps una obra

que aleshores ja estava començada. D'una banda, una potència, i de l'altra, les cadires del cor (vegeu document I de l'apèndix documental).

Cal remarcar que el contracte se signava el 7 de juny i el termini per l'acabament d'una part del pacte, és a dir, de la potència, s'havia estipulat en set setmanes car havia d'enllestir-la abans de finalitzar el mes de juliol, moment en què s'havia de procedir a instal·lar la potència al presbiteri.¹⁷¹ Es tracta d'un període de temps relativament curt que indica que el que havia de completar l'imaginaire estava en aquell moment en una fase molt avançada. A més a més, cal tenir en compte que el preu pactat per aquest treball era de nou lliures, una modesta quantitat, en correspondència a una feina que consistia a rematar algunes parts decorades. En qualsevol cas, cal reiterar que la feina de mestre Aloi és explícitament la de completar una feina ja començada.

D'altra banda, convé destacar que quan Fidel Fita va publicar la transcripció de les capitulacions del capítol gironí amb mestre Aloi i va interpretar que la potència corresponia a la cadira del bisbe conservada,¹⁷² automàticament la historiografia va assimilar la seva idea, i, per consegüent, va incorporar el moble al corpus del mestre Aloi, assumint sense discussió l'equivalència semàntica (BASSEGODA 1889: 52).

Com s'ha explicat prèviament, potència és la mampara de tancament de la filera de cadires o del tron. El fet que en el text gironí sigui invocada explícitament en singular, indica que el que havia de completar mestre Aloi era un plafó que s'articulava formalment i estructuralment de manera similar als dos de la trona del bisbe. Ha quedat clar que potència i cadira del bisbe no és la mateixa cosa, sinó que el primer terme és referit a una part concreta d'una termina de cadira ordinària o de la diferenciada, i el segon, un seient d'honor. Cal recordar que al *Llibre de fàbrica* de la Seu de Mallorca aquest mot apareix citat reiteradament en plural com a *potensies*, *potenssies* o *portessies* (SASTRE 1994: 121-127).

¹⁷¹ "Que quidem omnia ego perfecero per totum mensem julii proxime venturum" (ACG. *Liber notularum* G-26, fol. 31v, 1351). Vegeu document I en l'apèndix documental.

¹⁷² "Basta mirar la cadira del Bisbe en lo cor actual de la Séu per traure n'la convicció de que part de son treball escultòrich es exactament lo que Mestre Aloy debia fer. [...] Aquesta cadira pontifical era la potencia" (FITA 1873: 107).

Per tant, és possible que el document original es refereixi a una de les dues que presenta el setial actual. Així ho indicarien el terme *crossero* o *crosseron*,¹⁷³ referit com superior (*superiorem*), gran (*magnum*) i petit (*parvum*), puix caldria associar-lo a la crossa superior i a la voluta inferior respectivament, coincidents amb les dues potències conservades.

Ara bé, l'al·lusió a la iconografia de l'Anunciació és la nota discordant i la que desestima la correspondència que fa Fita entre l'evidència material i el document. El redactat del paràgraf medieval és confús i no queda clar si es refereix a una escena de la mateixa potència o a una altra imatge que s'ha de situar en aquest espai del presbiteri.¹⁷⁴ Caldria fer notar que a la primera i última pilastra de les vuit que conformen l'absis i generen la girola, es va situar respectivament i en cada una d'elles les imatges de pedra de l'arcàngel Gabriel amb el filacteri i de Maria, aquesta última substituïda posteriorment per una figura també exempta de sant Miquel. Si s'entén que aquesta iconografia estava inclosa en la potència, aleshores caldria descartar l'atribució de Fita al moble conservat. Efectivament, aquesta no està inclosa en cap de les dues potències de la cadira del bisbe. L'única història representada és la ja esmentada Epifania de la capçalera. En l'altra potència no hi ha res al lateral, i com s'ha vist, no sembla que hagués tingut mai cap treball escultòric.

Aquesta discordança, així com qüestions d'índole estilística, ha portat a Francesca Español a proposar que mestre Aloi finalment no va complir la seva part del contracte, i

¹⁷³ Mot que Fita transcriu erròniament com a *crosson*, que equival igualment a crossa (FITA 1873: 106). Vegeu document I de l'apèndix documental.

¹⁷⁴ "in capite versus altare erit annunciatio beate Marie" (ACG. *Liber notularum* G-26, fol. 31v, 1351). La inclusió de temes de l'Evangeli en les potències corals era recurrent. Serveixi com a exemple l'escena de la Fugida a Egipte, o l'Anunciació en potències menors del cadirat coral de la basílica de Saint-Andoche de Saulieu, a la Borgonya, datades de 1388 (RICHARD-RIVOIRE 1970: 370). També d'aquesta regió, a l'església de la prioral de Bard-le-Régulier el tema de l'Anunciació s'hi representa en una potència major, obra també de la segona meitat del segle XIV (BERTRAND 2008: 91-96).

que en realitat la cadira del bisbe va ser finalment feta per un altre mestre durant l'etapa de Bertran de Mont-rodon.¹⁷⁵

Per a la formulació d'aquesta hipòtesi també ha tingut cert protagonisme el document exhumat per Batlle amb les capitulacions entre el fuster Ferrer de Gronys i el capítol, gairebé un any després del contracte amb l'imaginaire. De fet, va ser el mateix Ramon Albert, prevere i obrer de la fàbrica, que s'havia compromès abans amb mestre Aloi, el que va tornar a signar aquesta nova concòrdia. El curt temps transcorregut entre un contracte i altre, ha donat peu que part de la crítica hagi reiterat que mestre Aloi, per motius desconeguts, no va fer la feina acordada, argumentat per la inexistència de proves documentals posteriors que certifiquessin el final de l'execució (FONoyET 2001: 16). Ara bé, a la Seu de Mallorca ja s'ha vist quin va ser el procés constructiu del seu cadirat. Per una banda, hi havia el grup de fusters, que desbastaven i donaven forma a les peces que els serradors tallaven i que havien de configurar el moble, i, per altra banda, els imaginaires que remataven amb talles i escultures les peces que rebien dels fusters.

Res no fa pensar que a la catedral de Girona no es pogués repetir la mateixa situació. L'existència dels dos documents gairebé coincidents en el temps suggereix que probablement hi havia idèntic escenari que a l'illa. El fet que el fuster contractés les cadires jussanes, no invalida la feina decorativa que degué executar mestre Aloi, almenys en la potència. Els serveis contractats al fuster devien també estar motivats per la necessitat d'acabar un projecte que s'estava dilatant en el temps i que el capítol necessitava posar fi i el contracte de mestre Aloi podria indicar que aquest només s'havia d'encarregar d'acabar la part escultòrica d'una potència avui perduda, i probablement també de decorar les cadires. D'aquesta manera es justificaria el fet que només havia de cobrar

¹⁷⁵ Però aquest supòsit planteja una qüestió important que s'ha volgut remarcar aquí, i és el fet que una bona part de l'obra ja estava en marxa quan es va fer la concòrdia de 1351. Per tant, caldria continuar considerant que el resultat final de la talla se li ha d'atribuir en exclusiva al mestre que va rematar l'obra, sigui Aloi sigui un taller del cercle de Rieux com fins ara part de la crítica ha proposat? (FREIXES 1982: 84-85; ESPAÑOL 1997: 274-275; LIAÑO 2013: 41-42)

quaranta i cinc sous per a cada setial acabat, equivalent més o menys a un sou de dos lliures i un quart.

D'altra banda, és molt significatiu que en l'acord entre Aloi i el capítol hi hagi explícitament referències a potència i a cadires, però no esmenti res de superestructura. Considerant que hi ha un grup de dorsals (A) que va ser feta per la mateixa mà que va executar la talla de la cadira episcopal, tot porta a proposar que la potència referenciada en el contracte no correspon a la que devia acabar mestre Aloi.

Així mateix, si mestre Aloi havia de rematar una potència, caldria pensar que aquesta tenia similar articulació que les presents en la cadira del bisbe. Aquestes podien haver servit com a model per a configurar la o les potències altes terminals, conseqüentment, es podria inferir que les actualment conservades devien estar fetes abans del contracte amb l'imaginaire, és a dir, abans de l'arribada de la Pesta Negra. L'estil natural, la iconografia decorativa i algunes fórmules usades per ornamentar les potències, així com els detalls dels elements marginals de les volutes, són concordants amb les ja descrites per les parts decorades de la Seu de Mallorca i amb la producció escultòrica del segon quart del segle XIV, caracteritzada per un moment de confluències amb l'arribada de mestres forans, tant per la via del nord amb països com França o Anglaterra, com pels camins comercials, polítics i religiosos que unien el Principat amb Avinyó, tal com palesen l'estil i les formes sofisticades del conjunt de la cadira episcopal gironina. Per tant, no caldria avançar en el temps fins a l'època de Bertran de Mont-rodon per justificar els elements iconogràfics existents en el moble. Ara bé, convé remarcar que aquest setial ha estat objecte d'algunes modificacions que han alterat la seva fisonomia primitiva. Aquest fet argumentaria a favor que les imatges exemptes dels dos muntants poguessin haver estat incorporades en una etapa posterior. Així mateix, cal reiterar de nou que el mestre o taller dels paravents alts també va tallar la decoració d'alguns dorsals corresponents al grup A on es representen personatges en plena disputa o dialèctica.

Respecte a les cadires, el seu disseny i l'ús de la tècnica del torn per a configurar les columnetes superiors, el cap del recolzador i la complexa frontissa de fusta, assenyalen que en la seva configuració bàsica, hi va haver una participació minoritària de l'equip d'imaginaires, i que per aquest sector del moble, va quedar restringida tan sols a la

decoració dels reposamà. El nombre reduït de costats medievals conservats és lluny de ser representativa del que degué ser el moble abans de la reforma del segle XVIII. La divergència d'estils, de mans i de solucions formals presents en els costats primitius indiquen clarament un context de dificultats extrínseques per a poder acabar les obres. Així es podria justificar també la presència dels dos grups diferents que van ser responsables dels temes representats en els medallons dels reposamans de les cadires. D'una banda, uns fusters que haurien estat obligats a rematar l'ornamentació l'escultòrica d'aquest element, i d'altra, un imaginaire que no va poder acabar la seva feina degudament, segurament a causa de la pandèmia.

4.5.8 Un cadirat modern?

Al llarg del present capítol s'ha fet referències a diversos autors que han proposat cronologies més tardanes pel cadirat, almenys pel sector de les cadires. Mariano Oliver (OLIVER 1973: 43) va afirmar que eren del segle XVI sense cap fonament. Darrerament, la pàgina de divulgació cultural www.pedresdegirona.com ha suggerit que el cadirat era obra del segle XVIII arran de l'existència de les capitulacions entre Pere Costa i el capítol per un moble nou. Part de raó no els hi falta.

La majoria de les cadires medievals del cor van ser renovades, reparades o substituïdes en algun moment del segle XVIII, i a més, de ben segur que el nombre de cadires degué augmentar en el moment en què el cor va passar del presbiteri a la nau, ampliant-se d'aquesta manera la superfície coral, cosa que no va poder passar fins que es va cobrir, com a mínim, el primer tram, fet que va tenir lloc el 1421 (FREIXAS 2002c: 320-321). Arran d'aquesta intervenció moderna, la major part de la decoració medieval, que com s'ha vist, estava concentrada en el reposamà en forma de medalló i en la part inferior de la part frontal del costat, es va perdre, i, amb ella, part de la identitat primitiva del moble.

Vinculada amb aquesta reforma, cal tenir present que el capítol gironí va encarregar a l'escultor Pere Costa una reestructuració dels espais que afectava el presbiteri. El principal objectiu era traslladar el recinte coral des de la nau fins al darrere de l'altar major.¹⁷⁶ Aprofitant l'avinentesa, és possible que es volgués substituir el moble vell per un de nou. D'aquest moment es conserva l'única prova material d'aquest projecte

¹⁷⁶ Operació que es va fer dècades més tard a la basílica de Santa Maria del Mar, quan el recinte coral medieval va ser eliminat de la nau, i es va situar de nou al presbiteri, darrere del retaule major, amb un nou moble coral. Aquest estava dispostat seguint el semicercle generat per les pilastres que articulen la capçalera, format per vuitanta-dues cadires "construidas à dos ordenes, delante las primeras sillas un banquillo dá los primeros asientos, todo con primor construido de madera de nogal. Los respaldos de las sillas del segundo orden están interpolados de pilastres, i embutidos de madera colorada con un cornisa, que forma una porción circular de 4 palmos de salida con embutidos de madera colorada, i faxas de nogal (sic)"(Torrentó 1782: 10).

frustrat a l'Arxiu històric comarcal d'Olot. Es tracta de la concòrdia entre Pere Costa amb els mestres serradors olotins Girbau, amb data de 26 d'abril de 1726, per la compra de la fusta necessària "per la fabrica del cor de la catedral de Gerona" (AHCO. Sig. 1029. Folis 268v).¹⁷⁷ Amb tot, i per causes no aclarides, el projecte no es va materialitzar (DORICO 2012: 295-296). Caldria pensar que la causa d'aquest canvi fos que el Capítol prioritzés el seu esforç econòmic en acabar les obres de la façana principal i que, en aquell punt, s'estaven allargant massa. Per a tal fi, va dirigir els treballs el mateix Pere Costa a partir de 1728.

La situació i elecció final no degué ser fàcil pel capítol que havia de patir un moble massa vell i atrotinat. Sense gaires opcions, la solució més viable, lògica i més econòmica que fer un moble nou, degué ser la d'arreglar i reaprofitar tot el que es pogués de l'antic. A la vista de les evidències i de les unànimes i poc afalagadores impressions històriques, aquesta tasca va recaure i va ser executada diligentment per un equip de fusters, aliens a l'art i tècnica de Costa, que no va dubtar a copiar i reciclar tan bonament va poder tot el que el temps i els insectes havien respectat.

¹⁷⁷ Vegeu document III de l'apèndix documental.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

4.6 Un cadirat inèdit a Manresa: la projecció del model gironí¹⁷⁸

4.6.1 Introducció

En les reserves del Museu de Manresa es guarda un conjunt de cadires corals i fragments completament descontextualitzats, amb diferents números d'inventari que els identifiquen com a dos grups diferenciats. El primer, que és el que s'estudia per primera vegada en el present capítol, és clarament de factura medieval (MCM 11255). Són tres trams o seccions, formades per quatre i tres setials, amb algun problema d'estructura i estabilitat. El segon grup és minoritari en nombre i és de factura molt més avançada en el temps (MCM 11256). Està completament desmembrat en peces i el seu estat fragmentari és notori (figures 393 i 394).

El moble medieval és la prova i confirmació paradigmàtica que el tipus constructiu de la cadira de perfil curvilini que representava el model capdavanter de Girona va tenir continuació en establiments monàstics, a rebuf de les fundacions i renovacions arquitectòniques que s'estaven produint en les seves cases durant el segle XIV. És d'un d'aquests d'on hipotèticament procedeix el conjunt medieval.

Perdut el moble coral de les germanes cistercenques de Vallbona de les Monges el 1936, aquest grup manresà i el molt fragment, desmembrat i dispers provinent del monestir de Pedralbes, són, fins ara, els únics testimonis de cadirats corals provinents d'ordes religiosos de Catalunya construïts a la primera meitat del segle XIV.

¹⁷⁸ Vegeu en el volum II les fitxes tècniques d'estudi per a cada setial d'aquest conjunt, com també les fitxes de caracterització de les mostres extreïdes de fusta.

4.6.2 Característiques tècniques, formals i iconogràfiques

Si una cosa caracteritza el cadirat coral manresà, és que la construcció i morfologia són tan coincidents amb el moble de la catedral de Girona que hom podria pensar que podria haver format part d'ell. Les diferències entre un i altre són només d'índole dimensional, amb lleugeres diferències proporcionals. Tanmateix, una mirada atenta posarà en evidència algunes discordances i que al capdavant distingirà el moble de Manresa.

La primera i més evident és de tipus morfològica amb la solució de la columneta alta, que al setial manresà ja no és aplicada. Ha passat a ser tallada directament en el costat, perdent la característica peça de planta circular, tornejada i exempta, aquí substituïda per una de planta poligonal i decorada amb un capitell vegetal (figura 395). Aquesta notable diferència situa aquest moble en una cronologia posterior al model de referència, en el moment en què els suports verticals es plantegen amb noves solucions formals i l'interès en el torn per produir peces decoratives va començar a decaure.

La segona singularitat del moble manresà és de qüestió iconogràfica. Aquí hi ha més diversitat i riquesa de temes dels medallons del reposamà, tot i la uniformitat d'estil. Però abans de desenvolupar la qüestió iconogràfica i estilística, cal esbossar primer com és llur construcció.

Com ja s'ha al·ludit, es tracta de tres trams avui separats entre ells. Dos formats per tres cadires cadascú, i l'altre per quatre, per bé que l'últim setial avui estigui en precari i li manqui el segon costat, que està solt. La seva agrupació respon a la tècnica constructiva, en la que els travessers del recolzador, el respatller i el plafó inferior són peces solidàries que arriben a dos o més setials i configuren els trams i condicionen el seu nombre de setials (il·lustració 84).

El fet que aquests trams estiguin exempts i isolats permet de manera excepcional fer un estudi més acurat del tipus d'acoblament i de la morfologia de les peces que configuren l'estructura, sobretot en el sector posterior, confirmant el que s'ha descrit al llarg del present treball, que el costat és la part fonamental i principal que articula la construcció. Així, el tipus d'encaixos són els que s'han vist fins ara: trau i metxa, encadellat, mitja mossà i a junta plana. Hi ha, però, l'absència total de l'ús de l'espiga de fusta pels reforços externs, substituïda pels claus de forja de cap rodó, que en el recolzador, s'amaga a la vista amb taps de fusta, com als dorsals de Girona, i en el revers són vistos (figura 396).

D'aquesta manera, s'ha observat que el travesser de seient o horitzontal de la frontissa de fusta no és solidari i és una peça individual per a cada setial i que determina l'amplada del seient, d'uns 61 cm per a cada un d'ells (il·lustració 85). A més, aquest constitueix el cairat de la frontissa de fusta, en la seva versió més simplificada respecte a la peça de la catedral de Girona. No té la motllura de boet, cosa que la fa més propera a la versió de la sedília de Santes Creus, en la que, per economia, es prescindeix del perfil mixtilini configurant un acabat de forma bàsica, cilíndrica per la sedília i rectangular a Manresa. Així doncs, el seient presenta les característiques dues pales de fusta amb perfil de modilló en la cara de la misericòrdia (figura 397). En aquest cas, el permòdol també és simple i funcional, repetint el mateix volum, compost per una part superior bilobulada i una part inferior de forma piramidal, sense cap decoració o talla. S'ha conservat un seient desaparellat del setial, en què frontissa i plafó constitueixen una unitat estructuralment indissoluble, confirmant que la construcció d'aquesta peça tan complexa es realitza abans del muntatge definitiu del moble com un únic element solidari (figura 398).

No cal reiterar l'articulació del costat manresà, fet a imatge del cadirat gironí, però si cal destacar la seva fórmula constructiva, interessant en tant i quan es va usar diverses solucions combinades entre elles per obtenir un resultat ferm, malgrat que és una peça fabricada amb tres seccions de fusta encolades. Efectivament, el fuster va haver de suplementar dues peces acoblades i encolades a testa a la peça de fusta principal, això és, va encolar suplementes en la part frontal inferior i en la posterior superior. Les unions es va reforçar internament amb clavilles de fusta de secció circular, i exteriorment amb peces de cua de cudornella que s'ajusten en un encaix fet a mida, que encara fan més resistent

la construcció (figures 399 i 400). Aquest procediment permetia assolir els 57 cm de fondària de cada costat i evitava recórrer a peces tan amples i optimitzar la matèria primera.¹⁷⁹ El gruix del tauló es va reduir un centímetre respecte al model de Girona, i fa 5,5 cm, una mida estàndard que significativament serà constant en posteriors conjunts corals (il·lustració 86).

D'altra banda, la presa de mostres ha revelat que tant aquesta peça com la resta que articula està tallada en fusta de noguera (il·lustració 87), raó per la qual bona part dels fragments presenten un mal estat causat pels xilòfags i que van requerir diverses reparacions consistents a retallar les àrees afeblides i substituir-les per empelts nous. L'única excepció és l'espiga central de la frontissa de fusta, que com el seu model gironí, es va obtenir de fusta de roure amb la intenció de fer més resistent al mecanisme basculant del seient. Amb tot, uns quants trencaments de l'espiga o alguna pala del seient reparats amb parella de frontisses metàl·liques, evidencien que el sistema original de frontissa de fusta era un sistema que presentava grans inconvenients per a ser reparat i que per motius econòmics era més pràctic substituir completament tota la peça, és a dir, el seient i el travesser del seient.

Igualment, en la part superior del travesser de recolzador és visible una junta encadellada a tota la longitud, una clara evidència que els tres trams formaven part d'un cadirat alt. Així és, la presència d'aquest encaix determina que damunt del recolzador hi havia continuïtat vertical, versemblantment per col·locar un respatl·ler alt, on amb el seu encadellat i al damunt d'aquest s'aixecava es el dorsal i dosser que remataven la superestructura. Per la seva banda, el cap de recolzador, encaixat en la metxa del costat i fixat per claus de forja, també presenta un perfil polilobulat amb motlures de boet, sense cap mena de decoració (figura 401).

La part frontal del costat decorativament s'organitza per dues seccions de similar manera que a Girona. Estan unides l'una amb l'altra a través de la motllura de boet que des de la part inferior recorre el perfil extern i central. D'aquesta manera configura la forma

¹⁷⁹ A Girona s'ha vist que els mitjans tècnics i econòmics va permetre construir costats i dorsals d'una sola peça (vegeu el capítol corresponent).

circular del reposamà. El medalló és obert i encercla el motiu representat. Lateralment, constitueix una tija d'on neix, indistintament, una fulla o un llarg coll de bèstia, que a vegades sembla de llop, d'altres de lleona i també d'au amb un llarg bec. Aquesta tija o coll llarg es recaragola en si mateix per formar una superfície on s'incorpora la talla decorativa més important de la cadira (figura 402).

Així mateix, només a la part baixa de tres dels tretze costats es va treballar amb un distintiu relleu format per un roleu vegetal arcaïtzant i una flor de quatre pètals, motiu similar en formulació, composició i tècnica al frontal inferior del costat gironí.

Per contra, aquí tots els reposamans són decorats amb una talla més pronunciada i el recurs vegetal amb un repertori de fulles (roure, trilobulada, etc.) es combina amb la inclusió de bèsties (lleó, mussol, au) i personatges representats en format de bust. Cal tenir en compte que alguns reposamans tenen pèrdues considerables que es van reintegrar amb empelts que només reproduïx el volum circular, mentre que el detall decoratiu interior s'esbossa o simplement, s'omet. Aquesta circumstància ha fet perdre alguns temes o en dificulta la identitat del tema representat.

Altrament, destaca la manera de resoldre formalment les figures femenines, caracteritzades per portar un tocat amb una corona de flors, un tret amb paral·lels en l'estatuària de retaule català, i que a partir del segon quart del segle XIV serà un motiu freqüent. Destaca per la seva significació el retaule de santa Úrsula de l'església de Sant Llorenç de Lleida, obra atribuïda a Jaume Cascalls. Aquí les figures femenines presenten la mateixa corona, que serà reproduïda de manera insistent pels posteriors escultors lleidatans, constituint fins i tot, un estilema propi (DURAN 1932: 47-49).

En general la temàtica és variada i pel nombre de cadires conservades és difícil determinar si hi havia un programa iconogràfic específic i d'entrada semblaria que les imatges que ocupen ambdues cares de cada reposamà no tinguessin cap relació entre elles (il·lustracions 88 i 89). Malgrat això, la suma d'alguns dels personatges representants podrien suggerir algun cicle perdut i que només l'aparició de més cadires confirmaria. Un dels més significatius el constitueix el grup majoritari format per personatges que representen sants i santes de gran veneració a Catalunya, i en concret, a Barcelona. Gran part són identificables perquè porten llurs corresponents atributs, com el reposamà on es

representa en una cara a sant Antoni Abat amb barba portant a la mà esquerra un bàcul amb forma de tau i en l'altra cara, un home salvatge amb un escut ogival amb una A inscrita, i que és de difícil interpretació. En una altra peça apareix sant Esteve, vestit amb dalmàtica, amb la palma en una mà i en l'altra sosté les pedres del seu martiri. També és identificable santa Llúcia gràcies als ulls que ella mateixa presenta en un plat. En la cara oposada d'aquesta hi ha una de les dues representacions de faula de tot el conjunt, en aquest cas extreta dels contes de Roman de Renart, en el que l'imaginaire va captar el moment en què la guineu Renart atrapa el gall Cantaclar (LUCÍA 2014: 44). El segon relleu, que fa pendant amb sant Antoni abat, correspon a una faula d'Hisop sobre l'honestedat i el valor de la sinceritat, il·lustrada amb el capítol del gos i la llebre (HISOP 1978: 102).

Igualment, és notable el reposamà amb la inclusió de santa Eulàlia de Barcelona. En efecte, fent conjunt amb un àngel que fa sonar un corn, hi ha un personatge femení que en la seva mà esquerra porta la palma i en la dreta un estendard amb les armes de la capital catalana.

La iconografia hagiogràfica més interessant és l'aparició de Ramon de Penyaforat, abillat amb hàbit i tonsurat. Porta en una mà la clau que fa referència al seu càrrec a Roma, i en l'altre, un filacteri que l'identifica mitjançant una inscripció: "S(anctus) R(aimoundus) Penafort", única inscripció de tot el conjunt conservat. Malgrat que el dominic no va ser canonitzat fins el 29 d'abril de 1601, va tenir una gran devoció popular i d'ençà de la seva mort el 1275 de seguida se'l va conèixer com a Pare Sant Ramon (Benach 1961: 13), tal com atesta aquesta representació manresana, que seria una de les representacions més primerenques del sant.

També apareixen uns personatges de difícil i més controvertida interpretació com les figures que semblen portar pots d'ungüents o píxides, i una d'elles, fins i tot semblaria portar tres claus de forja a les mans. Amb la representació de santa Helena amb una creu a la mà en un dels reposamans, suggeriria un cicle al voltant de la Passió i de l'Exaltació de la Creu.

En definitiva, aquest conjunt manresà es caracteritza per la homogeneïtat formal amb alguns trets arcaïtzats, per la diversitat de temes, combinant representacions religioses amb altres de component moralitzant a través de la crítica i de la sàtira.

4.6.3 La procedència del cadirat

El fet que aquest conjunt estigui en el Museu de Manresa, que va néixer amb vocació comarcal, inclinaria la balança a favor d'una procedència dins un entorn proper, tal vegada dins de la mateixa ciutat i sota l'ombra dels esdeveniments posteriors a raó de la destrucció sistemàtica de patrimoni religiós de 1936, capítol que va ser especialment virulent i traumàtic a la capital del Bages. A més, el mal estat del conjunt i considerant que només són una porció reduïda del que devien ser primitivament, proposa en primera opció que, efectivament formaven part del grup d'objectes i mobles que van poder ser salvats in extremis.

Altrament, des de sempre han estat a reserva i mai han estat exposades al públic i la crítica desconeix la seva existència, motiu pel qual no apareixen en cap referència bibliogràfica. Tanmateix, recentment Bonaventura Bassegoda va publicar un text de Lluís Rubiralta on, en el context de la Guerra Civil, aquest fa referència a un cadirat que es va poder salvar. Aquest interessant esment podria situar llur possible origen i el qual es tracta seguidament. En qualsevol cas, l'únic text amb una menció explícita del cadirat del museu i, per primera vegada en la historiografia, és l'article publicat el 2022 dedicat als fragments més tardans (ROONTHIVA 2022a: 167-176). Fora d'aquest treball, el silenci documental i gràfic és norma.

Per altra part, la singular iconografia i l'aparició de la columna de planta poligonal, són prou característics per a permetre un acotament cronològic a partir del segon quart del segle XIV avançat o a mitjan segle, però posterior al cadirat de Girona. L'aparició de Sant Ramon de Penyafort podria constituir a més, una possible pista sobre l'origen del cadirat. Amb relació a aquesta imatge, cal fer notar que un dels establiments més afamats i prestigiosos de la ciutat era precisament el convent dels pares predicadors (COLL 1956: 336). La seva església, dedicada a sant Pere Màrtir va ser començada a bastir el 1321 i el seu acabament es va allargar durant els segles XVII i XVIII. No obstant això, la consagració

de l'edifici va tenir lloc el 23 d'abril de 1438 (COLL 1956: 336), signe de la seva lenta construcció. Aquesta circumstància va afavorir que el temple fos considerat el menys interessant des del punt de vista històric i artístic dels set que es van enderrocar durant la Guerra Civil, i el 7 de setembre de 1936 es van iniciar els treballs diligentment per tirar-ho a terra. Malauradament, no es conserven gaires fotografies de l'interior i de la tribuna alta on en aquell moment es localitzava el cor. De fet, la imatge més difosa d'aquest temple és la vista del presbiteri presa des d'aquesta estructura alta, publicada tant per Gaietà Barraquer (BARRAQUER 1906b: 61) com per Joaquim Sarret en el seu volum dedicat a les esglésies manresanes (SARRET 1924: 145). És justament en aquest llibre on apareix la primera referència sobre la construcció del primitiu cor dels predicadors, que devia estar en construcció per volts de 1337 tal com revela el testament de Sibil·la:

“Tots los altres bens dex a la capella e altar de Sant Nicolau que vuy sia feta en la esgleya de Predicadors de Manresa en el començament del chor que's fá e construeix; e que en dit chor e altar hi sian posats els senyals de Castellbell y Rejadell” (SARRET 1924: 154; JIMÉNEZ 2020: 58).

Era un cor que situava a la nau i què en un context de reformes modernes, va ser traslladat als peus el 1604 (SARRET 1924: 155). Barraquer calla respecte al moble coral i del recinte coral només esmenta les dues teles pintades amb iconografia dominica (AGUSTÍ 2016: 109-130). D'altra banda, Sarret indica que al cor estava constituït pel “cadirat de fusta amb els setials de preferència, el faristol i dos quadres grandiosos [...]” (SARRET 1924: 177).

Amb aquesta documentació, es va suggerir en l'article sobre el conjunt modern amb número de registre 11256, una possible procedència de l'església dels pares predicadors (ROONTHIVA 2022a: 167-176). La inclusió del emblemes tallats que podrien correspondre a l'orde dels predicadors i de la ciutat de Manresa en un costat, així ho corroboraven (figures 403 i 404). A més, aquest origen dominicà el feia extensiu al grup de cadires medievals per l'aparició de Sant Ramon de Penyafort (ROONTHIVA 2022a: 167-176), és a dir, que un i altre havien estat formant part del mateix recinte coral. El medieval

correspondria a l'època del testament de Sibil·la i el modern, inspirat en la tipologia del moble primitiu, a una ampliació del moble que es degué fer a partir de 1604.

Això no obstant, la informació publicada per Bonaventura Bassegoda del document de Lluís Rubiralta abans referida, i que en el seu moment es va passar per alt en el moment de redactar l'article abans referit, caldria afegir que si bé el convent de Sant Pere Màrtir és una proposta raonable, és possible considerar també una altra ubicació igualment plausible dins del terme municipal manresà (ROONTHIVA 2022a: 172). Efectivament, en el mecanoscrit de Rubiralta es relaciona una sèrie d'objectes i mobles que van poder ser salvats de l'església dels carmelites calçats, alguns inclús pel mateix autor:

“De l'església del Carme en recollírem un rec de cadirals gòtics, restes de l'altar major, un finestral sencer i les claus que cloïen la volta acabada l'any 1345” (BASSEGODA 2017: 201).

Aquest edifici havia estat una de les primeres construccions gòtiques, dissenyada per Berenguer de Montagut (SARRET 1924: 123). Com a Sant Pere Màrtir, el cor també s'havia disposat al bell mig de la nau única. La construcció del recinte coral es va iniciar el 1357, però va trigar a concloure's, fet que no va passar fins al 1387, moment en què encara es documenten recol·lecta d'almoines per poder enllestir els murs de tancament. D'aquesta obra medieval, i sempre segons l'historiador Sarret, no en devia quedar gaire cosa o res perquè el cor va ser suprimit i traslladat a la tribuna dels peus, i el seu moble substituït per un de més modern (SARRET 1924: 128). Estava format per dues fileres de cadires fetes amb fusta de noguera sense superestructura (BARRAQUER 1906b: 409).

Cal tornar de nou a la qüestió de l'heràldica representada en el costat terminal del conjunt modern i què, com a principal i única coordenada, és la que va fer servir per establir la principal hipòtesi sobre l'origen del conjunt modern. Es tracta d'un escut capat de sable que es va atribuir versemblantment al de l'orde dominic, però l'ambigüitat de la seva representació i gràcies als suggeriments de Francesc Vila, director del museu, es va

considerar la possibilitat que fos l'emblema de la comunitat de carmelites (ROONTHIVA 2022a: 172).

La referència de Rubiralta és ben palesa: una filera de cadires gòtiques. L'únic moble amb aquestes característiques que hi ha al museu és el que es presenta en aquest capítol, tot i que avui està dividit en tres seccions o trams. D'altra banda, també és probable que l'impressor manresà es referís a un conjunt de cadires medievals, incloent-hi els fragments moderns. De fet, en el moment en què es va visitar per primera vegada la reserva hi havia el convenciment que només hi havia un conjunt, i no dos com posteriorment així es va rectificar. Si bé entre el moble medieval i el modern hi ha una distància cronològica i estilística entre els dos, res no fa pensar que poguessin provenir originalment d'un mateix recinte coral. Així, quan a principis del segle XVII Sant Pere Màrtir i el Carme de Manresa van encetar els seus projectes de renovació amb el canvi topogràfic, ho degueren fer de manera parcial, reaprofitant un moble més antic i afegint més cadires noves. El fet que els fragments moderns es fessin amb tipologia de costat curvilini i que el reposamà es resolgués en forma de medalló seguint el model medieval de costat amb perfil curvilini reafirmaria aquesta idea.

4.7 El cadirat coral de la catedral de Barcelona en època de Pere Sanglada i del seu taller. Arquetip en el canvi de segle

4.7.1 Introducció

El recinte coral de la seu de Barcelona ha romàs inamovible topogràficament al llarg dels segles des que el capítol de canonges va decidir, a finals del segle XIV, ubicar-lo en la nau principal de la catedral, ocupant el segon i tercer tram. Ha resistit impassiblement a les vicissituds de la història i als diferents intents frustrats de retirar-lo, i no en poques ocasions. A més, excepcionalment en el context català, el cor preserva en integritat totes les seves parts estructurals i tot el seu mobiliari associat. Es podria considerar que el recinte coral no ha sofert majors canvis estructurals des de fa més de quatre-cents anys. Aquesta situació infreqüent i privilegiada ha afavorit que sigui un dels cors més estudiats, i, per consegüent, un dels més invocats per la crítica per la seva significació històrica, artística, topogràfica i litúrgica.

De tot el cor, probablement el moble de més prestigi i el que més pàgines ha generat, i que en definitiva el caracteritza, és el cadirat. D'una banda, per conservar excepcionalment una bona part de la documentació que permet posar noms als protagonistes i resseguir la història creativa i vital del moble, i, per altra banda, per la seva indiscutible qualitat formal i pel seu contingut iconogràfic, àmpliament tractat per la historiografia, tant dins com fora de les fronteres catalanes.

Amb l'objectiu de complementar els estudis existents, en el present capítol es presenta alguns aspectes menys coneguts o inèdits del cadirat barceloní, centrat en els primers anys constructius i incidint en les qüestions tècniques, al voltant de les troballes efectuades en la campanya d'estudi tècnic per a la seva restauració duta a terme entre 2018-2019. També es presenta dades complementàries que van ser compilades durant el treball de camp fet pel present treball.

4.7.2 L'etapa prèvia i la intervenció de Pere Sanglada en la literatura

El cadirat de la catedral de Barcelona és un dels conjunts artístics més ben estudiats i documentats de la producció medieval catalana gràcies a l'existència de l'extraordinari *Llibre de les obres del cor* que compren els primers anys de creació, entre 1394 i 1399. Recull bona part de la campanya inicial de construcció del cadirat, constituint un document excepcional juntament amb el *Llibre de fàbrica* mallorquí. D'una banda, proporciona un límit i unes coordenades cronològiques precises, i per altra, permet treure el cap en les qüestions d'organització i funcionament. Malgrat ser un document de registre de comptabilitat, no és gaire generós amb els detalls, però ho és prou per a esbossar, a grans trets, el procés constructiu i posar noms de les personalitats que hi van participar.

És gràcies a la labor de la historiadora de l'art Maria Rosa Terés, que, amb un sòlid corpus de publicacions dedicat al moble, el coneixement del moble barceloní ha excel·lit i sobresortit en la historiografia dedicada als mobles corals peninsulars. És la màxima coneixedora dels protagonistes del cor. Així, el 1979 va publicar el seu primer article sobre Pere Sanglada, on va transcriure en part el *Llibre de les obres* corresponent a la primera campanya constructiva. Posteriorment, el 1987, va publicar el text de manera íntegra, entre d'altres documents inèdits, en el volum monogràfic titulat *Pere Ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*. La seva és una de les contribucions més rellevants des de la perspectiva estètica, estilística i iconogràfica del moble, i ha ajudat a definir l'univers dels diferents mestres que hi van participar i a diferenciar les seves personalitats, amb propostes ben vigents. Així, va ser una de les primeres veus a proclamar la contribució del mestre Pere de Santjoan materialitzada en la cadira episcopal (TERÉS 1988: 32-51), en reivindicar el paper de mestre Sanglada en la introducció i configuració de les noves fórmules estètiques provinents del nord del continent en la península (TERÉS 2007: 36-56), a estudiar les personalitats dels col·laboradors del mestre (TERÉS 2005: 201-231), i també en documentar la fase posterior del cadirat coral, executada per Macià Bonafè (TERÉS 1986: 65-85). L'impacte de la seva

aportació a la literatura ha estat important pel coneixement del conjunt a través dels seus diferents artífexs. La seva obra és referència tant en l'àmbit nacional (DE DALMASES-JOSÉ 1984: 188-190; VICENS 1993: 53-64; BUTTÀ 2011: 437-459) com internacional (BLOCK 2004: 17-18). En definitiva, el gran valor del treball de Terés és la d'haver inclòs el moble dins de la història de l'art a través de l'anàlisi dels textos escrits.

El seu treball ha tingut continuïtat i altres historiadors han tractat etapes i mestres posteriors del cadirat. N'és un exemple la tesi de Montserrat Jardí i Anguera de 2006 i dirigida per la mateixa Terés, *Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer Quart del segle XVI: de la tradición germánica a la producción local*. També cal esmentar les publicacions de Laura López al voltant del mestre Bonafè (LÓPEZ 2005: 27-43).

En la línia tradicional de l'anàlisi iconogràfica i mitjançant un catàleg de les misericòrdies hispanes, cal destacar el volum *Temas profanos en la escultura gótica española* (1979) d'Isabel Mateo Gómez, on el moble barceloní es tracta de manera destacada.

4.7.3 El cor avui

L'última gran renovació del recinte coral que va canviar-li l'aspecte va ser quan, a principis del segle XVII, el mur de pedra del rerecor es va acabar d'enllestir. Aquest substituïa un altre tancament de fusta que s'havia aixecat a finals del segle XV.

De llavors ençà, l'aspecte del cor no ha sofert majors canvis i avui. Només la instal·lació de la mampara de vidre en la porta del rerecor que substitueix uns batents de fusta, la supressió dels faristols, el major i els menors, i la instal·lació de bancs dins del cor per a acollir un nombre major de feligresos, han alterat l'aspecte del cor respecte al qual degué a principis del segle XX (figura 405).

El recinte està físicament segregat de la resta de l'església, condició que sempre s'ha respectat. Els murs de pedra tanquen tres dels seus quatre costats. Per la banda del presbiteri es va aixecar tardanament un mur baix, al qual se li va col·locar una reixa de ferro amb dos batents al centre, permetent així la creació d'una via sacra vers el presbiteri i la cripta.

Com era costum, tots els elements s'organitza al voltant de les cadires. Es tracta de dues fileres a la banda de l'Epístola i a l'Evangeli, disposició que es replica als peus del cor o rerecor.

La filera del cadirat sobirà estava destinada a la comunitat de canonges i també al bisbe. El seu setial és clarament distingible perquè és el moble que destaca pel seu gran volum i decoració en la banda de l'Epístola (figura 406). A la seva esquerra, hi ha una altra cadira d'honor, tradicionalment anomenada cadira del rei. Per posició, ocupa la primera plaça d'aquella filera i també es diferencia de la resta per una configuració estructural i formal que sembla inacabada. La filera sobirana presenta seixanta-dues cadires de tipologia de costat de perfil curvilini. Vint-i-sis a cada lateral i deu al rerecor, incloses les dues cadires cantoneres. Cadascuna d'elles presenta la seva corresponent superestructura, formada per un respatller alt, dorsal policromat amb un fris superior d'estil renaixentista coronat amb un dosser hexagonal que acaba en una alta i complicada agulla calada.

Per la seva banda, el cadirat jussà servia a la comunitat de clergues beneficiats i també pels convidats. Actualment, té cinquanta-vuit setials, seguint la mateixa tipologia i configuració que les cadires superiors. Es distribueixen simètricament per trams, perquè es van obrir, mitjançant esglaons, els passos per accedir al cadirat alt. Des del sector més proper al presbiteri fins als peus, les cadires s'agrupen en nombre de set, sis, sis, dues i tres més al rerecor. Les potències són els elements terminals de cada tram. Hi ha quatre majors, que són les que clouen les dues fileres superiors i tretze menors, que obren els passos, totes obra de Bartolomé Ordóñez.

Davant de la filera baixa de cadires hi ha bancs que també funcionen com a petits prestatges.

En el sector del rerecor hi ha la porta d'entrada al cor i al costat d'aquesta, els dos accessos laterals que permeten pujar al *legender* o cantoria, una gran trona de fusta que es complementa a l'altre octogonal, també de fusta, que hi ha al cap del cor al costat de l'Evangeli. El *legender* configura una gran balconada que mira vers el centre del cor i a l'altar major, però també permet adreçar-se cap als peus de l'església (figures 407 i 408).

La trona octogonal és un altre element també integrat en l'espai coral, però singularment s'hi accedeix per fora del recinte, mitjançant una escala de pedra adossada, amb la seva pròpia porta degudament decorada, tot plegat adossat al mur de tancament septentrional del cor.

4.7.4 Algunes coordenades històriques sobre el procés constructiu del cor

Tot i que la trajectòria constructiva del cor de la catedral de Barcelona ha estat àmpliament estudiada i publicada, s'ha considerat que abans de presentar les qüestions de l'estudi de camp, és convenient fer un breu repàs de les fases constructives del recinte coral per tenir les coordenades bàsiques de la seva constitució i així també introduir els seus protagonistes (il·lustracions 90-92).

4.7.4.1 Antecedents i primeres obres

Als darrers anys del segle XIII es varen iniciar els treballs de la nova catedral que substituïa el vell edifici romànic que havia quedat petit.

Les obres van començar a la capçalera i d'allà avançaven progressivament vers a ponent. Tot i que la consagració de l'altar major va tenir lloc el 1338 i la translació de les relíquies de santa Eulàlia un any després (TERÉS 2005: 202), marcant l'inici de l'activitat litúrgica al voltant del nou espai presbiteral, la fàbrica es va alentir notablement en aquest punt. Així, el primer i segon trams de la nau principal es van cobrir el 1381, i les dues següents, devien quedar enllestides el 1385 (BRACONS-TERÉS 2002: 288), sota el pontificat de Pere de Planella (1371-1385), escut del qual festeja sengles claus de volta principals.

Amb un cos encara inacabat i amb una gran necessitat, poc temps després, el capítol barceloní i el bisbe van prendre la determinació d'endegar el projecte del nou recinte coral que havia d'ubicar-se precisament en els nous trams construïts i que fins aleshores devia haver estat situat en el sector del santuari, tal com suggereix la càtedra episcopal de marbre. Del moble antic hi ha algunes i escasses referències exhumades per Terés provinents del volum *Administració de Sagristia* de l'Arxiu capitular de la catedral. Els reiterats pagaments per reparar el cadirat indica sense cap mena de dubte que en el moment de projectar el nou cor i mobiliari, aquest ja estava prou vell, argument de pes

per decidir encetar un moble nou.¹⁸⁰ Tot, o si més no, una part del cadirat antic, es va vendre al veí convent de Sant Agustí un cop finalitzada la primera campanya.¹⁸¹

L'inici dels treballs de renovació va seguir un ordre constructiu imposat per la lògica. Per consegüent, la primera cosa que es va fer entre 1390 i 1392, va ser delimitar i separar físicament l'espai del cor amb dos murs alts de pedra picada portada de Segur de Calafell. L'imaginaire Jordi de Déu va ser l'artífex dels elements escultòrics del parament (TERÉS 1987: 21-22; BESERAN 2007b: 315-318), articulat mitjançant arcuacions ogivals cegues ornamentades amb bustos de personatges, la majoria substituïts avui per recreacions noves fetes en restauracions contemporànies (ROONTHIVA 2018: 87). Aquesta solució plàstica del mur no era nova perquè ja s'havia fet servir abans per configurar els murs de tancament del recinte coral de la seu de Tarragona, bastit al segon quart del segle XIV, tal com senyalen els escuts tallats i policromats (COMPANYS-MONTARDIT 2000: 13-21; CARRERO 2022: 43-46). Queda en la incògnita si les obres de tancament havien d'incloure també el rerecor perquè les fonts escrites i les restes materials indiquen que a finals del segle XV tota aquesta part es va cloure amb un envà de fusta, substituït posteriorment pel mur actual.

Prèviament, Pere de Planella devia encarregar la cadira episcopal, el primer moble nou del recinte. En el moment que es va instal·lar degué ser impressionar per les seves dimensions, no debades, damunt de les potències s'eleva una agulla central a més de 7 m d'alçada. No han hagut altres propostes alternatives des que Terés va suggerir l'atribució d'aquest setial al picard Pere de Santjoan (TERÉS 1988: 32-51), i les dates per aquesta cadira i de les seves potències s'han situat entre 1392 i 1394, abans dels treballs de les cadires corals (PALOU 2007: 85-86).

¹⁸⁰ "Despesa feta per adobar libres e lo cor" (1383), "Item fiu... recórrer (reparar) en bernat moragues lo cor" (1385), "Primerament done an bernat moragues qui adoba en lo cor alcunes cadires" i "Item done an francoy vila secha fuster qui adoba alcunes cadires e reconech lo cor e peria alguns banchs" (1389) (TERÉS 1979: 51).

¹⁸¹ "Item pagui lo mestre per rao del celari anual e foren dels agustins per rao de les cadires veles que compraren XV florins..." (TERÉS 1988: 119).

4.7.4.2 El taller de mestre Sanglada. La trona i les primeres cadires

Quan el capítol barceloní va prendre la determinació de substituir el moble vell per un de nou, ho devia fer amb el ferm convenciment que el mestre contractat, el barceloní Pere Sanglada, era el més indicat per dur una empresa que duraria més de cent vint anys. El fet que, a més, el requisit dels promotors fos utilitzar fusta de Flandes, indica que la volada del projecte inicial era el més important i ambiciós que s'estava duent a terme en aquells moments a la catedral.

Amb aquesta premissa, el capítol va enviar a mestre Sanglada perquè ell personalment comprés la fusta necessària a Bruges. A més, aprofitant aquest viatge de negocis, el mestre havia de fer parades al llarg del seu trajecte per a visitar i prendre nota dels cors i mobles: "per tal que fos presa forma dels pus bels e sollempnes cors, e per tal cor avia marchat en les terres del Rey de França" (TERÉS 1988: 104).

A Bruges hi havia un mercat important de matèries primeres, on es podia adquirir fusta de roure provinent dels boscos dels països de la Lliga hanseàtica, d'on s'extreien els millors exemplars de tota Europa (ROONTHIVA 2018: 73-74). L'itinerari exacte que fa Sanglada és desconegut, almenys en una bona part de les seves etapes finals. No obstant això, s'ha de suposar que visità els cadirats de la seu de Girona i el d'Elna, com així li havia indicat el mateix capítol. És molt probable que el camí que va seguir el mestre correspongués amb la ruta comercial que unia Barcelona amb París i que passava pel territori de Borgonya, on podia haver visitat altres tants conjunts corals.

Tancada la transacció per la fusta Sanglada, va tornar a Barcelona i de seguida va organitzar el seu equip de treball, format per fusters i imaginaires, a l'espera de rebre la tramesa, que li seria enviada per mar.

Els treballs de les cadires van començar el maig de 1394 i es van perllongar fins a finals de 1399. Se li va encarregar també fer una trona nova, que va ser executada en paral·lel a l'obra dels setials, rematant-se el 1403 (TERÉS 1987: 51).

Per a alguns historiadors, les cadires noves devien estar destinades la renglera baixa, mogudes després a la part alta quan es va fer el segon grup de cadires en època de

Macià Bonafè (AINAD-GUDIOL-VERRIÉ 1947: 61). Però tant les fonts com les evidències materials proven que en aquesta fase inicial també s'havia començat a construir la superestructura del cadirat alt, és a dir, els tabernacles que coronaven cada setial. Per tant, caldria pensar més aviat que el projecte de mestre Sanglada no era fer el grup inferior de setials, destinat als beneficiats, sinó que el capítol, instal·lat en la seva filera superior, volia per als seus membres un moble completament nou.

4.7.4.3 La represa dels treballs amb Macià Bonafè

No és possible determinar si la idea inicial de la primera etapa era crear tot un conjunt sencer nou o simplement per qüestions prioritàries i pressupostàries, la construcció es va limitar a executar només la filera superior. En qualsevol cas van haver de passar gairebé seixanta anys més perquè el capítol decidís canviar el que quedava del moble antic i reprendre les obres del recinte coral, atès que bona part de la superestructura encetada per l'anterior equip encara restava inacabada. Es va convocar un concurs convidant a Joan Claperós i a Macià Bonafè (LÓPEZ 2008: 194), essent aquest últim artífex l'escollit per a continuar les obres dels tabernacles i fer les noves cadires baixes, treballs que van començar el 1456 (JARDÍ 2006: 116-117). No debades, abans de ser triat Bonafè, ja era prou conegut per la seva àmplia trajectòria com a mestre especialitzat en la construcció de cadirats corals. Mestre Bonafè havia de seguir el disseny previ, és a dir, que el seu treball era completar el que ja existia, i en el cas de les cadires baixes, havia de continuar també el mateix model establert per mestre Sanglada, tot i que prescindint del programa narratiu de la primera fase tal com imposava el capítol (PIFERRER 1839: 59). Així els caps dels recolzadors es van deixar sense decorar i les escenes figuratives i anecdòtiques els permòdols dels seients van deixar pas a motius vegetals gairebé seriatos.

Dissortadament, les obres no van poder ser rematades tal com es devien plantejar arran l'esclat de la Guerra Civil catalana el 1462, motiu que va suposar una aturada dels treballs durant molts anys.

4.7.4.4 L'acabament de les cadires i les ampliacions del cor

Les obres es va alentir força en aquest punt i el remat dels pinacles semblava una cosa que no s'acabava mai de tal manera que es van succeir diversos mestres al llarg de l'últim quart del segle XV per continuar els treballs. Un dels més destacats és l'alemany Miquel Lochner, que va ser substituït més tard per Joan Kassel (JARDÍ 2008: 291-301). Tant un com l'altre devien executar un gran nombre dels tabernacles actuals, però també van ser els autors de les reformes d'altres sectors de les cadires i de bona part de les cadires del rerecor, que segons sembla, presentaven aleshores un estat de conservació lamentable. De fet, la documentació atesta que Kassel, va substituir alguns seients amb misericòrdies de l'etapa de Sanglada, com va passar amb el setial dit del rei, situat a l'esquerra de la cadira episcopal (JARDÍ 2008: 300). Tot i que amb ells els treballs per a completar els pinacles van avançar, no va ser fins al 1515, sota el mestratge d'Antoni Carbonell, quan es van instal·lar les darreres peces, donant per acabat tot aquest sector superior, que, a més, havia estat sobrealçat uns 60 cm, alterant així el disseny primitiu de Pere Sanglada.

Les reformes de finals del segle XV també van implicar ampliar la capacitat del cor, augmentat el nombre de cadires, i, per consegüent, desplaçar també el tancament del rerecor primitiu. La nova paret del rerecor, aixecada per Mateu Capdevila i Antoni Carbonell (CARBONELL 2000: 123), va servir com a base per a construir el *legender* que es va situar al seu damunt.

Posteriorment, en ocasió de la celebració del XIX capítol del Toisó d'Or del 5 al 8 de març de 1519, l'únic celebrat fora dels territoris de Borgonya i Flandes, i convocat per Carles V, els dorsals del cadiat sobirà van ser policromats. Els treballs van ser encarregats a Joan de Borgonya (CARBONELL 2000: 131), que va incorporar els escuts dels membres que formaven part en aquell moment d'aquesta ordre. Va pintar en total seixanta-quatre dorsals, deixant sense policromar el plafó de la cadira del rei, el de la cadira del bisbe i els dorsals dels dos setials que es troben sota la trona. Potser caldria explicar aquesta situació perquè l'encàrrec va ser costejat per la mateixa orde (CARBONELL 2000: 143). Els escuts es

van mantenir inalterats fins que el 1748 van ser objecte d'una repintada feta pel Canonge Vilar (JARDÍ 2006: 169), moment en què aquest va aprofitar per incloure les *chinoiseries* del registre inferior del dorsal.

Una de les últimes grans intervenció estructurals es va produir quan les potències medievals començades en època de mestre Sanglada, foren substituïdes per les actuals potències renaixentistes de l'escultor castellà Bartolomé Ordóñez (figures 3 i 4) (AINAUD 1948: 375-379; CARBONELL 2000: 117-147).

Les obres d'ampliació que afectaren el tancament de pedra del rerecor també van suposar un cert trasbals pel moble, perquè en un algun moment algunes de les cadires es van haver de suprimir.¹⁸² En aquest context algunes de les peces es van dispersar. D'aquesta manera, al MNAC hi ha dos seients amb misericòrdies¹⁸³ de l'etapa de Pere Sanglada, mentre que a la catedral han estat localitzats recentment més fragments provinents del cadirat alt, entre ells, dos dossers i dues misericòrdies més, també de la primera etapa constructiva. Un d'aquests permòdols és el que va ser fotografiat per Gudiol quan encara formava part d'una cadira.¹⁸⁴

¹⁸² Carreras Candi informa que el 1564 quatre setials van ser retirats en escurçar el cor per encabir el mur del rerecor (CARRERAS 1916: 445).

¹⁸³ La peça amb *supporters* amb l'escena d'un home estirant un bou, té el número de catàleg 045161-000. L'altra, amb el permòdol de l'escena de dos homes mesurant les seves forces està identificada amb el número 045160-000. Van ingressar com a conjunt al museu el 1951, procedent d'un llegat d'Apel·les Mestres.

¹⁸⁴ Es tracta del seient amb el *supporter* representant dos homes estirant un nen en trineu. El número d'inventari de la catedral és 2523415. La fotografia de Gudiol de l'Arxiu Mas on es retrata aquesta peça està catalogada amb el número 01105001 (foto Gudiol A-2393/1930) i és una prova que des de llavors, les parts decoratives han sofert mutilacions que han ocasionat la pèrdua de bona part de la figura de la dreta. L'interès d'aquesta peça rau també en el fet que no presenta la resina acrílica o cera com acabat final com la major part del moble actual. L'altre seient encara està en pitjor estat, i només s'ha conservat el permòdol, amb la representació d'un cap de dimoni.

4.7.5 La càtedra episcopal de marbre

“[...] en el centro del semicírculo y detras del altar mayor, se haya una silla muy preeminente de arquitectura antigua, y muy adornada y elevada en forma de trono” (VILLANUEVA 1851: 158).

D'aquesta manera Jaime Villanueva es refereix a la càtedra de marbre del presbiteri, una de les poques referències d'un moble que ha passat discretament per la historiografia contemporània, la qual no s'ha interessat gaire per ella, tot i ser un moble amb molta entitat. Conceptualment i estructuralment és un element més complex del que en un principi podria semblar, avui força desfigurat.

Constitueix una evidència material de primer ordre pel tema que s'està tractant aquí per dos motius. Un, perquè indica un model topogràfic coral en un moment concret en la història de la catedral, previ a la ubicació del recinte coral en la nau, i dos, per ser l'únic testimoni del qual podria haver estat o de com es podia haver configurat el cadiat antic previ a l'actual.

Julia Beltrán de Heredia i Isabel Rodà han firmat un dels treballs més recents dedicats al moble analitzat des de l'àmbit de l'arqueologia, en tant i quan és una peça que està construïda amb material d'espoli provinent de la mateixa Barcino (Beltrán de Heredia-Rodà 2020: 45-49). Però deixant de banda aquesta interessant qüestió, ben exposada i argumentada per les autores, es centra el tema de la càtedra en la seva configuració medieval primitiva, i és la que en bona part va poder veure Villanueva. Dissortadament, el moble ja no està tant “adornat” ni tampoc “elevat”, atès que el seu aspecte actual és resultat d'una modificació irreversible efectuada entre 1970 i 1971 sota la direcció i supervisió de l'arquitecte Joan Bassegoda i Nonell, que en el context de renovació del sector del presbiteri, el va privar, amb certa ignomínia, del que quedava de la seva morfologia i volum originals, amb una justificació tendenciosa que va propiciar el desmuntatge parcial del moble, amb el resultat actual. Pel seu valor testimonial i les seves referències, val la pena recuperar el seu argument:

“[la càtedra] Se haya (sic) empotrada en un muro de aparejo isódomo de sillares de arenisca de Montjuich no demasiado bien labrados, dando la impresión de que fue colocada de un modo provisional y nunca se llegó a concluir el trabajo debido a la presencia del retablo frente a la cátedra. Por encima de la misma se hallaba empotrada de mala manera una lauda sepulcral gótica que representaba un obispo revestido y en actitud de bendecir. El espacio que quedó entre los dos fragmentos laterales del muro era más ancho que la lauda y el espacio sobrante fue rellenado con unas tracerías de piedra muy débil que estaban totalmente destruidas.” (BASSEGODA 1977: 98-99).

Considerant que la càtedra de marbre és un moble anterior a la instal·lació del retaule tabernacle i que la descripció no s’ajusta(va) a la realitat, l’argument de l’arquitecte d’un moble poc reeixit i de caràcter improvisat cau pel ser propi pes com ara es passa a explicar.

Així doncs, per a poder conèixer l’estat primitiu del moble, cal recórrer a les diverses imatges, gravats i fotografies d’abans de la renovació, i que, com es veurà, aleshores ja havia sofert una modificació significativa que li va canviar substancialment l’aspecte (figura 409). Aquestes probablement van ser fruit d’algun moment posterior de quan el retaule major del segle XIV va anul·lar la visibilitat i la funció de la càtedra (AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ 1947: 53). En aquest context i amb el disseny original gairebé perdut per a Bassegoda era molt més fàcil argumentar la supressió de la part superior respectant, però, la cadira.

El setial està format per diverses peces que construeixen un cos cúbic o prismàtic, i morfològicament presenta els mateixos elements que les cadires episcopals de fusta, això és, dues potències laterals que flanquegen el seient que està formada per un peça inferior rectangular i un respatllet llis (figures 410 i 411).

Significativament, a diferència de la seva homòloga de la catedral de Girona o les del grup d’època alt medieval europea, que estan tallades a partir d’un sol bloc de pedra, o fins i tot de la càtedra mallorquina del bisbe Batle, feta a partir de quatre grans peces de marbre, el tron barceloní està particularment format per l’acoblament de sis plaques o

peces petites de marbre que presenten diversos indicis de reaprofitament. Segons la proposta de Beltrán de Heredia i Rodà, aquest setial fet de plaques va ser reparat en època gòtica per dotar-la d'un aspecte més acord a les modes del moment. Es tractaria, doncs, d'un moble vell que calia monumentalitzar, provinent de l'edifici romànic, ubicat al bell mig del semicercle de l'absis major. Quan la fàbrica de la nova capçalera gòtica ho va permetre, el tron es va tornar a col·locar al mateix lloc, llest per a la seva inauguració i funció.

Així, la restauració medieval va consistir a alterar la part frontal del seient, amb una singular configuració, formada per dues peces superiors en semicercle a cada banda, i a sota, sengles peces cilíndriques tornejades que arriben fins a la part baixa, a manera de fust, col·locades damunt un petit sòcol en forma troncocònica. Cal dir que l'extrem o cantó exterior de la peça rectangular que configura el sobre del seient està treballat també seguint la forma i mateixa mida de la mitja canya de les peces en semicercle dels extrems. Gràcies a la caracterització del suport per macroscopia realitzada per les dites autores, s'ha determinat que quatre de les peces de marbre del setial són del Proconès i les restants, provinents de la pedrera de Carrara (BELTRÁN DE HEREDIA-RODÀ 2020: 46-47). Aquest treball de restauració havia d'integrar el conjunt més antic, constituït pel setial, entre dues potències treballades també amb dues plaques de marbre. És significatiu que el frontal dels dos laterals de les potències amb una columna alta adossada, sigui conceptualment anàleg a l'estil de les cadires de tipologia prismàtiques exemplificat en el conjunt de Cornellà de Conflent. Aquí, però, les columnes són helicoidals i els capitells estan esculpits amb les característiques fulles trilobulades carnosos amb nervis ben marcats que es rematen amb formes esfèriques a l'extrem de cada folíol, ja vistes tant a Mallorca, com a Girona i a Manresa (figura 412).

La part més notable de la cadira era la seva part superior, de la qual, només avui es conserva el mur de tancament que arriba a una alçada de més de dos metres. Aquesta estructura presenta un bon gruix, emplena el llarg i l'ample de l'intercolumni de les dues pilastres centrals de la capçalera. Està feta amb carreus de pedra ben escairats i polits, i tenia dues funcions. D'una banda, servia per aplacar el gran relleu esculpit amb la figura d'un bisbe vestit de pontifical en acte de beneir (figura 413), i que Bassegoda va retirar;

d'altra, el mur funcionava com a estructura per a ancorar el dosser que coronava la part superior.

Aquest sòlid mur presenta en la seva cara posterior, això és, la que mira al deambulatori, una decoració formada per quatre arcs de mig punt, amb traceries cegues rematades amb una cornisa motllurada (figura 414). Les traceries es decoren amb flors de quatre pètals. Les pilastres que divideixen cada arc estan compostes per un fust de perfil poligonal, capitells motllurats i una basa formada per dues seccions, una superior en forma troncocònica, una solució similar al que presenta el sòcol de la cadira episcopal. Aquesta notable configuració, articulació i decoració muraria de la part posterior de la catedral presenta paral·lelismes estrets amb la part baixa dels paraments de l'espai del creuer que hi ha sota de cada campanar, trams que es van començar a construir en una fase posterior a la consagració de 1339 (BRACONS-TERÉS 2002: 288-289).

Com s'ha dit, en la seva part anterior, la part més notable fins a la seva supressió, el constituïa el gran relleu del bisbe. És eloqüent que per aquesta peça s'optés per fer-la amb marbre i no amb un altre tipus de pedra. Per emfatitzar encara més la singularitat del material i en contrast amb la seva superfície blanca, presentava incrustacions de pedres de color, en la mitra i en altres punts del vestuari, com en els guants. Les que avui presenta no són les originals, perdudes ara ja fa molt de temps, sinó que són simples peces sintètiques de colors. És probable que la talla es complementés amb policromia, avui desapareguda. Cal fer notar que en les fotografies antigues, aquest relleu ocupava just l'amplada necessària de la cadira, i que per dalt enrasava perfectament amb l'acabament del mur on s'adossava, fet que suggereix que aquest relleu s'havia fet expressament per ocupar aquest espai, i, per tant, formava part del disseny general del conjunt.

Tornant a la qüestió del dosser, és indubtable que aquest element va estar present en l'estadi primitiu de la cadira. Així ho van asseverar Ainaud, Gudiol i Verrié (AINAUD-GUDIOL-VERRIÉ 1947: 53), segurament perquè van poder veure alguna evidència en persona abans que Bassegoda executés la seva reforma. De la seva existència, així també ho indiquen el moment històric, el context tipològic i també la funció de la cadira, que presentava evidències i proves materials d'aquest fet. L'única prova que ha romàs després de l'acció de l'arquitecte, és el mur gruixut on s'ancorava el dosser. Però els elements que

podien haver proporcionat més informació al respecte eren les dues restes de pilastres laterals que flanquejaven el relleu, eliminades per Bassegoda.

Es va intentar localitzar aquestes peces per fer una reconstrucció hipotètica de l'estat inicial, però fins ara, la recerca ha estat infructuosa. Tot fa pensar que, un cop retirades, el seu destí no va ser formar part del fons del museu de la catedral, com sí va passar transitòriament amb el relleu del bisbe (Bassegoda 1977: 72). Per contra, sí que es van poder localitzar, descontextualitzades i amb senyals de maltractament, les dues peces de marbre retirades que configuraven els caps del recolzador. Tenen els remats o caps treballats en forma d'espàtula recta i només estan decorats per dues motllures perimetrals bilobulades (figura 415). En les fotografies antigues el recolzador tenia forma d'U, com el dels mobles de fusta. Aquests elements van ser suprimits per substituir-los pel recolzador actual, fet en fusta, que presenta una decoració neogòtica, obra de José Barbero¹⁸⁵ el 1971, tal com resa la inscripció que ell mateix va gravar a la part del darrere d'aquesta peça.

Per tant, l'anàlisi i la proposta de restitució volumètrica de la superestructura de la càtedra de marbre només és possible realitzar-la a través de les fotografies i gravats antics. Afortunadament, l'Arxiu Capitular preserva un bon repertori gràfic així com el reportatge fotogràfic que es va fer abans i durant del desmuntatge. Són imatges força eloqüents i demostren que aquestes dues pilastres desaparegudes no eren "traceries de piedra débil" com les havia descrit Bassegoda, sinó que eren l'estructura on s'articulava una decoració basada en volutes, crosses i traceries a cada banda de la cadira, és a dir, que la càtedra estava flanquejada per dues potències altes i coberta per un dosser, qui sap si originalment de fusta com el que posteriorment es va fer pel moble del cor de la nau. Aquesta superestructura complementava la rica decoració dels laterals de la part baixa

¹⁸⁵ Va ser un escultor molt vinculat a la catedral, puix des de l'època de l'arquitecte Joan Bassegoda i fins a la seva mort, el 2012, va ser el restaurador responsable de les reparacions i restauracions de les obres d'art. Nascut a Granada, provenia d'una nissaga d'imatgers andalusos. Es va formar amb el seu oncle, que era escultor de l'escola de Sevilla. Considerant la seva formació, cal dir que els criteris i metodologia que aplicava avui dia serien discutibles. Ell va ser el que va refer les parts i elements perduts de fusteria del cadirat coral en la darrera intervenció documentada de 1996-1997 (ROONTHIVA 2018: 87).

que tanquen la cadira, treballats en la seva part exterior amb arcuacions, traceries, fullatge i iconografia propis del repertori gòtic (figura 416).

D'altra banda, també cal tenir present que si el mur posterior ajudava a configurar una monumental cadira, tota la construcció a la vegada estava elevada gràcies a un podi. A més, el sector presbiteral ja estava enlairat un metre més respecte al paviment de la nau principal (CARRERAS 1916: 445), i per tant, tot el sector presbiteral havia estat concebut per a sobresortir. Malgrat això, el tron s'elevava encara més mitjançant quatre esglaons piramidals amb planta semicircular, característica que encara el feia destacar des de la llunyania i millorava també la visibilitat del bisbe (il·lustració 93).

Amb tot això, la veritable singularitat i particularitat de la càtedra de marbre és que en realitat era un seient tripartit, que ocupava tota l'amplada del mur posterior, és a dir, que el tro s'acompanyava de dos bancs laterals de pedra destinats als oficients i que es disposaven en un nivell inferior al principal. De fet, el motlluratge baix del sòcol de la cadira del bisbe es perllonga i constitueix la modulació superior de cada banc. Dissortadament, el fet d'haver pujat recentment el nivell del paviment del retro altar fins a deixar-ho a un esglaó del tron, ha comportat encara més greuge a la concepció original: la càtedra ha perdut la seva condició de moble enlairat i els bancs laterals de pedra amb prou feines són perceptibles. Per tant, aquests dos seients van ser anul·lats i avui només serveixen com a base per a posar dues cadires de fusta, que irònicament, substitueixen la funció dels setials primitius.

Cal considerar que aquest imponent conjunt, en el seu moment d'esplendor, es devia decorar amb tapissos, coixins i d'altres complements que el feien lluir encara més; un panorama ben diferent i contraposat al moble mutilat i ignorat durant segles, i, que al capdavant és el que es va trobar Bassegoda.

Així doncs, l'anàlisi de la càtedra de marbre, en la seva configuració original, i que com s'ha vist, encara conserva la seva tipologia que l'inscriu dins del grup de cadira prismàtica, porta a pensar que la seva articulació particular i ben definida degué estar influïda estructuralment per un moble coral antic o previ, també de model prismàtic, el qual hauria estat disposat temporalment en el recinte presbiteral mentre avançaven les

obres de la nau gòtica, i que, possiblement, era el que provenia del temple romànic i que és el moble que va acabar per a ser substituït per l'actual.

4.7.6 La cadira episcopal de fusta

Es tracta del moble de fusta més veterà de tot el recinte coral. A diferència de les cadires, no s'ha localitzat cap document que pugui aclarir amb certesa la seva autoria. Per tant, res se sap del fuster que va fer la part estructural, i des de la proposta de Terés, la part escultòrica s'ha atribuït a l'imaginaire Pere de Santjoan (TERÉS 1988: 32-51; VICENS 1993: 53-64; PALOU 2007: 85-86). Aquest mestre era oriünd de la Picardia i es documenta treballant en territori català i mallorquí al tombant de segle. Així, a partir de 1396 se'l documenta col·laborant en la construcció del Portal del Mirador de la Seu de Mallorca, i, posteriorment, signa les capitulacions per a obrar la portalada de l'església de Sant Miquel de Mallorca (LLOMPART-PALOU 1995: 60). En una data anterior al seu sojorn illenc, se li pressuposa els treballs del tron barceloní. Segons les fonts escrites no devia ser l'únic encàrrec que va tenir al voltant del projecte d'un cadirat coral, perquè anys després, el 1410, va contractar el moble de la catedral de la Seu d'Urgell, un projecte que va estar envoltat d'una desavinença entre el capítol urgellenc i el mestre, al qual se li va retirar la confiança (MADURELL 1946a: 107-109). No se sap quin va ser el desenllaç d'aquest episodi tan estrany, però alguns historiadors han arribat a proposar que el projecte degué ser completat o executat finalment per Antoni Canet (FREIXAS 1983: 27; TERÉS 2007: 70), mestre que d'altra banda havia format part del taller de Pere Sanglada. Com ara es passa a explicar, aquest setial presenta unes característiques morfològiques pròpies, i que són alienes a la tradició local que fins ara s'ha explicat.

Si alguna cosa caracteritza aquest moble és, precisament, la monumentalitat amb la qual va ser concebut, resolt completament en fusta. La seva gran altura que assoleix més de 10 metres indica que va estar ideat per a estar adossat a la pilastra, on s'ancora tota l'estructura (figura 417). Per aquesta raó no s'ha mogut mai d'aquest emplaçament des que va ser construït, tot i que hagi patit diverses reparacions. En efecte, el moble, està ancorat a la pilastra del segon i tercer tram de la nau principal del costat de l'Epístola mitjançant tirants de ferro forjat encastats a la pedra. Se n'han comptabilitzat un mínim de tres d'aquests elements, però és probable que n'hi hagi algun més que no és visible. Les imatges tallades que habiten les potències dirigeixen la seva mirada vers l'altar major,

reiterant així que el tron va ser creat específicament per ocupar aquesta posició i no una altra, per tant, quan el 1394 Pere Sanglada i el seu equip van començar a instal·lar les cadires, aquest gran setial devia condicionar la construcció i el disseny.

La cadira presenta una morfologia de costat amb perfil curvilini (figura 418). El cap de recolzador té una forma excèntrica, adaptada a l'amplada disponible, i no presenta més que treball motllurat bàsic. El costat és l'element singular de la cadira. Així, és l'únic exemple conegut de setial català amb reposamà que no segueix la forma circular de medalló. Aquí es resol amb una protuberància amb motius vegetals, molt similar a la solució adoptada en el moble coral de l'església de Sant Sadurní d'Iteuil, prop de Poitiers. Al costat de l'esquerra es va tallar un feix recaragolat de fulles lanceolades i al de la dreta, fulles lobulades. Un altre element que vincula aquest setial amb cadires corals de la regió central de França, és la manca del travesser del seient, substituït per una peça massissa rectangular o bloc de seient, de 38 cm d'altura que arriba fins al nivell de la tarima i que funciona també com a plafó de tancament inferior, i que en la seva part superior incorpora un galze en la cara més llarga que permet instal·lar la parella de frontisses metàl·liques (figura 419). Aquesta solució és un tret particular de conjunts corals francesos, trobant-se en alguns exemples del País del Loira, com els mobles de l'església de Saint-Flovier o el de l'església de Saint-Gilles de Palluau.

A més, la columna alta és de planta i capitell poligonal, i la inclusió d'una columna baixa, amb basa i capitell poligonal i fust cilíndric, reitera encara més l'excepcionalitat d'aquest conjunt i indica que llur configuració va estar inspirada directament en models septentrionals, ometent explícitament i intencionadament les particularitats dels mobles catalans (figura 420). Explicaria això que el capítol decidís continuar les noves cadires amb mestre Sanglada, que va fer un disseny de costat posterior més adaptat al gust local?

El fet de que gairebé tot el moble estigui construït amb fusta de noguera, es tradueix en el fet que el setial que presenta pitjor estat de conservació de tot el cor, atès que per les característiques de la fusta ha estat més sensible als atacs dels insectes xilòfags. Aquesta degué ser una de les raons per les quals es van haver de substituir el seient antic per l'actual i algunes de les figures exemptes de la superestructura, peces que d'altra banda palesen formes estilístiques de la primera meitat del segle XVI.

El desenvolupament del moble assoleix la seva alta capacitat estructural i compositiva amb la superestructura i amb les dues potències, que amb el dorsal, composen una gran caixa vertical que sustenta els pinacles i agulles del dosser (il·lustració 4).

La potència alta és un element que s'articula de la mateixa manera pels dos costats, seguint el model que devia representar la càtedra de marbre del presbiteri, amb una part baixa rectangular i una superior rematada en una voluta o crossa gran, des d'on arrenca el dosser. A diferència de la cadira episcopal de Girona, aquí tot aquest sector superior s'ha preservat íntegrament en la seva concepció original.

La potència és un element molt decorat, conformada per tres peces: un cos principal, un suplement en la part anterior i una altra posterior. El cos està construït amb una peça de fusta que fa uns 8,5 cm de gruix, 315 cm d'altura i 55,5 cm d'amplada. Per la part posterior presenta un suplement rectangular que té la finalitat d'amagar l'estructura constructiva d'aquesta part del moble, i per la part frontal s'hi va fer un altre suplement per aconseguir la fondària total del moble de 65,5 cm. D'altra banda, les figures que campen al llarg de la potència presenten la mateixa composició i, com ja s'ha fet notar, estan adreçades vers l'altar major, donant l'esquena al cor (figures 421 i 422).

El dorsal, que incorpora un respall alt, és un gran plafó decorat amb dos nivells de traceries cegues, similar a un gran finestral. Les referències arquitectòniques en aquests mobles també tenen ressò en el cobriment intern del dosser, resolt amb una volta estrellada, a manera de maqueta en fusta de les voltes i que són una versió reduïda i en fusta de les que aleshores s'estaven enllestint en pedra als dos extrems del transsepte (figures 423 i 424).¹⁸⁶ Presenta cinc claus de volta, quatre en forma de rosa Tudor i la central en forma mixtilínia que inclou l'escut del promotor, el bisbe Planella, motiu que es torna a repetir en l'interior del gablet de la part frontal del dosser, escut que és sostingut per dos àngels. El programa iconogràfic, estudiat per Teresa Vicens està dedicat a personatges de l'Antic i del Nou Testament i sants (figures 425 i 426) (VICENS 1993: 53-64). Només es vol

¹⁸⁶ Curiosament, hi ha un referent anterior per aquesta solució, en el tron del bisbe de la catedral d'Exeter, coberta amb aquest tipus de volta.

remarcar, però, que una bona part de les figures exemptes del sector superior són restitucions d'èpoques posteriors. Mentre que les figures de sant Joan Baptista i del personatge amb filacteri que li fa parella de la part frontal del dosser són de manufactura renaixentista, les que coronen les agulles de la part alta són reproduccions d'originals tretes en motlle i fetes en resina.

D'altra banda, es constata que, pel revers, les peces que conformen la caixa del setial presenten similituds constructives amb la retaulística contemporània. Així, els plafons estan formats per llates que s'uneixen a cantell, reforçades amb travessers en forma de creu de sant Andreu.

El sistema constructiu de la part del coronament, malgrat la seva aparent complexitat, és força senzilla i presenta analogies constructives amb el coronament del cadirat alt. Els cinc pinacles –quatre angulars i un central-, rematats amb agulles calades i talles, són completament desmuntables, és a dir, que no estan clavats ni fixats permanentment amb elements de ferro. El sistema original de fixació entre les diferents peces, amb espigues passades i passadors, similar als que hi ha en els dossers dels setials, està força modificat per les diverses intervencions que s'han pogut constatar, i que d'alguna manera, han afavorit a l'afebliment estructural de tot aquest sector superior (ROONTHIVA 2019: 59-60).

4.7.7 L'obra de mestre Sanglada... i mestre Despou

Pere Sanglada i el seu equip va realitzar un dels mobles corals més excel·sos d'aquell moment. La qualitat i destresa d'execució amb un resultat final impecable i elegant, tant del treball de la talla, com el de fusteria, i per l'extrem gust pel detallisme i tractament dels elements, com si fossin maquetes o una microarquitectura, constituint una marca pròpia de taller que el diferencia de les etapes posteriors. Aquesta qualitat no hauria estat possible sense uns coneixements profunds de les eines, del seu ús i de les propietats de la fusta, el que porta a pensar inevitablement en Lluç Despou, el fuster que apareix reiteradament en el *Llibre de les obres*. Aquest artífex degué tenir un paper decisiu per a la formació tècnica del taller de Sanglada. Afortunadament, s'ha conservat gairebé per complet tota la seva obra i només cal lamentar la pèrdua de les potències que es van començar a fer,¹⁸⁷ substituïdes per les actuals de Bartolomé Ordóñez. Del seu projecte s'han conservat les cadires altes, amb alguns moviments posteriors que han provocat la desubicació d'alguna peça, com un costat, que ha mudat a la filera inferior del costat de l'Epístola o els anteriorment esmentats seients amb misericòrdia descontextualitzats avui repartits entre el MNAC i en la pròpia catedral. De la superestructura, poca cosa ha quedat dels dorsals originals, després de la reforma d'Antoni Carbonell entre 1506 i 1516, quan es va sobrealçar tot aquest sector (CARBONELL 2000: 124). Només es van salvar els dorsals de les dues cadires que estan ubicats a sota de la trona, i possiblement també el dorsal de la cadira dita del rei, situada a l'esquerra de la cadira del bisbe (il·lustració 94).¹⁸⁸ Així no obstant, durant els treballs per l'estudi tècnic de 2018-2019, es va fer una troballa

¹⁸⁷ "Item costaren llll posts de noguer dels quals lo mestre feu comprar per fer potencies foren de l. Fuster vey d'en Luch... VIII lliures X sous." (TERÉS 1987: 115).

¹⁸⁸ És possible que aquesta cadira no s'acabés de sobrealçar per no interferir en la visibilitat de la cadira episcopal. Així, les motllures de talles del XVI es van quedar inacabades i estan col·locades amb poca cura, indicant que la reforma no va passar d'aquí, i, per tant, és l'únic setial de tot el conjunt en conservar els muntants verticals gòtics i el plafó del dorsal original (ROONTHIVA 2019: 70).

excepcional amb la identificació de vuit dossers que es poden atribuir a la campanya constructiva de mestre Sanglada i que el *Llibre de les obres* atesta.¹⁸⁹

4.7.7.1 Tecnologia, disseny i ergonomia

L'articulació de la cadira coral dissenyada per l'equip de Sanglada va tenir tant èxit que seixanta anys després mestre Bonafè va haver de replicar, a petició expressa del Capítol, aquest model per a la filera baixa.

La configuració del costat és canònica i la novetat aquí és la introducció d'un fris calat en forma de finestres ogivals en part superior del costat, que dota d'una gran plasticitat a la peça (figures 427 i 428). Sens dubte la profusió de talla decorativa és la gran protagonista del disseny, juntament amb l'exquisida finesa i precisió del treball i acabat amb la qual està resolta la part de fusteria. De nou, es torna al reposamà en forma circular, amb la seva part més estreta frontal treballada també amb diversitat de motius com cinturons, garlandes, lletres, etc. En cada una de les dues cares del medalló, mestre Sanglada i els seus fan servir un recurs compositiu propi i peculiar. Es tracta d'un fons format per un cercle còncau interior molt subtil de fons, a la manera d'un plat, damunt del qual, es disposa el tema representat. Aquesta solució afegeix certa elegància al resultat final i tant fa si el tema emplena més o emplena menys la superfície del medalló perquè el cercle còncau no hi falta. És un tret i una altra marca distintiva que ajuda a distingir i diferenciar de manera objectiva la producció dels costats d'aquesta campanya respecte les fases constructives posteriors (figures 429 i 430).¹⁹⁰

El cap del recolzador també es va decorar amb relleus que tenen continuïtat en el travesser del recolzador. Altrament, la part frontal del travesser del seient tampoc es va

¹⁸⁹ "Item costaren ll fusts per los tebernecles d'en March dez Pou... l lliura" (TERÉS 1987: 111).

¹⁹⁰ Aquesta solució desapareix de les ampliacions i renovacions posteriors, quan els relleus del medalló es treballen damunt un fons completament llis. D'altra banda, en el grup de l'època de Bonafè la decoració tendeix a ocupar tota la superfície disponible.

deixar sense ornamentar, incloent-hi un fris format per una seqüència de cercles amb traceria cega.

D'altra banda, el seient s'ancora a aquesta última peça per la seva cara superior i mitjançant una parella de frontisses metàl·liques de tipus colzada i reblada, amb les pales encaixades en la fusta, però deixades a la vista, cosa que permet decorar-les amb formes geomètriques i punxonades, i, que amb la cabota dels reblons, possibilita establir agrupacions segons la fórmula usada (figures 431 i 432) (AMENÓS 2021: 49-52).

El seient presenta els característics *supporters* tallats a banda i banda del permòdol central, que complementa iconografia principal, i que la crítica ja ha posat en relació amb els mobles anglesos contemporanis. Això no obstant, l'antecedent o referent més proper per a aquest model és el cadirat de la catedral de Girona, amb els motius heràldics en la cadira del bisbe i la parella de flors per les cadires regulars (figures 433, 434 i 437).

Constructivament, el seient presenta dues solucions que fins al moment semblen específics de l'exemple barceloní. Una és el treball de galzat dels dos costats laterals del tauló, amb un rebaix perimetral d'1 mm i que es va fer per permetre un millor encaix de la peça i evitar moviments per desnivell quan el seient està desplegat. Aquest treball tan acurat i pràctic, s'acompanya d'un treball a mitja canya o bordó de la cantonada exterior de la part inferior, que a banda d'aportar un sentit estètic, també evita que l'angle del seient pugui tocar amb el travesser del seient.

La segona solució és més difícil d'apreciar i només és possible visualitzar-la amb els seients desmuntats, atès que, com a reforç intern del tauló, afecta els dos cantells laterals. Per tant, aquesta particularitat constructiva s'ha detectat en els quatre seients avui desmuntats, i, per consegüent, caldria esperar que la resta de seients d'aquesta primera campanya incorporessin aquesta millora. Per bé que la peça del seient està feta i treballada a la manera tradicional d'una sola peça de fusta de roure per fer més resistent el permòdol, en el tauló del seient es va fer un reforç intern en els extrems més curts del seient i dins del seu gruix de 2,5 cm. Es tracta d'un reforç compost per una peça

rectangular de fusta de roure tallada en segat de rift,¹⁹¹ de poc més d'1 cm d'ample i uns 15-20 cm de llarg, que està embotida uns 2 o 3 cm de profunditat en els cantells laterals (figures 435 i 436). Aquest recurs té la finalitat d'evitar o minimitzar el balcat o el trencament del seient que apareix amb el temps i pel moviment natural de la fusta (il·lustració 95). Aquest treball de precisió i amb una concepció gairebé japonesa, indica clarament que el fuster responsable de la part estructural, Lluç Despou (TERÉS 1987: 25), tenia un coneixement profund del material, avançant-se al seu comportament i aportant, per tant, una solució única i resolta de forma impecable. El resultat final del moble no només havia de ser estètic, sinó que també hi va haver una preocupació ben manifesta que aquest fos el més resistent i perdurable en el temps. Així mateix, en aquests cantells laterals també es va detectar marques incises de fusteria fetes intencionadament, i que corresponen a nombres romans que havien facilitar els treballs de muntatge.

L'ergonomia i comoditat del moble també va ser una qüestió tractada i aplicada mitjançant diverses solucions paleses. La primera va ser la de dotar amb una certa inclinació la part superior de la misericòrdia, que a més es va treballar amb una forma còncava per adaptar la forma a les natges (figura 437). L'altre és la incorporació d'un element ja vist en el conjunt coral de la Seu de Mallorca, i que pel cas de Barcelona es confirma que es va concebre en aquesta primera campanya constructiva, tal com prova la construcció del forjat (figura 438). Es tracta d'un suplement de 6,5 cm d'alçada, a manera de falca clavada damunt de la bigueta de roure de la infraestructura on s'ancora el costat, just a l'alçada dels peus de l'usuari, que provoca un pla inclinat de 29 cm cap a l'interior de la cadira i que es va repetint per a cada cadira, tant en la filera superior com en la inferior (il·lustració 96). Aquesta solució serveix per a recolzar i descansar els peus en oblic quan s'està en posició dreta. (ROONTHIVA 2019: 42). Una altra solució que permetia més comoditat és la referent a la forma amb la que es disposava l'entrega entre la filera longitudinal a la nau amb la filera del rerecor. A la catedral de Barcelona es fa servir cadires

¹⁹¹ La fusta serrada de rift és aquella obtinguda de tallar en perpendicular als anells de creixement del tronc. Presenta l'inconvenient de perdre molta fusta durant el procés, però el gran avantatge és que les peces resultants són molt estables a la dimensió.

angulars disposades en forma aixamfranada respecte a les dues fileres contigües. Aquesta posició es repeteix tant en el cadirat alt com en el baix. En un principi podria semblar que va ser una idea materialitzada durant aquesta primera etapa, però una observació més detinguda ha revelat que les cadires angulars pertanyen a campanyes reformadores tardanes, que inclouen una sèrie de modificacions que van afectar algunes peces fetes en època de mestre Sanglada. Per tant, la solució aixamfranada, que és una característica pròpia dels cadirats catalans,¹⁹² es va incorporar posteriorment, substituint probablement la terminació més comuna en la baixa edat mitjana, que era la de disposar l'entrega de les dues fileres amb una parella de cadires angulars posicionades en un angle de 90° una respecte a l'altra gràcies als costats corresponents construïts en forma d'Y. Aquesta manera presentava més incomoditats per als respectius ocupants que la que oferia la solució aixamfranada (figures 439 i 440).

¹⁹² Hi ha referències que indiquen que una part dels cadirats catalans medievals coneguts presentaven aquesta solució. Actualment, només un conjunt, juntament amb el de la catedral de Barcelona, ha conservat aquesta fórmula aixamfranada: el cadirat coral, dit dels germans, del monestir de Pedralbes.

4.7.7.2 Un projecte replantejat: la trona i les dues cadires inferiors

El projecte de la trona, un moble que havia de ser permanent, va ser executat en el mateix moment que mestres Sanglada i Despou estaven treballant en les cadires. Els treballs degueren representar molta dedicació perquè l'últim pagament per aquest concepte que va rebre l'imaginaire va ser el 1403, considerant que les cadires altes devien estar enllestides el 1399 (TERÉS 1987: 51). La seva execució ha estat atribuïda gairebé en exclusiva a Pere Sanglada amb la participació del pintor Lluís Borrassà, el qual va policromar alguns elements (TERÉS 1988: 51-56).¹⁹³

L'estructura encara està al mateix lloc des que es va instal·lar, a la pilastra del costat de l'Evangeli del segon i tercen tram de la nau principal, just al davant de la cadira del bisbe. Pel tipus constructiu de la trona, de planta poligonal, per la seva naturalesa d'element permanent i la necessitat d'eleva-la per damunt dels caps, aquesta necessitava una bona estructura on ancorar-se, i com en el cas de l'arquitectònica cadira del bisbe, la pilastra de pedra oferia una bona fonamentació, i, a més, topogràficament era la més convenient. L'accés a la trona es realitza per les escales situades fora del recinte coral, adossades al mur de tancament lateral.

A sota d'aquest moble es van instal·lar dues cadires, que queden aixoplugades per la volta de terceletes de la part de sota de la trona (figures 441 i 442). Ambdós setials intenten ocupar tota la seva amplada. Una observació detinguda detectarà certes irregularitats constructives just en aquest sector i que tenen a veure amb la relació de la trona amb el cadirat. Una d'elles afecta el desenvolupament horitzontal de les cadires inferiors, i l'altre, de tipus vertical, és conseqüència del posterior sobrealçat de la superestructura de les cadires el 1507-1516. El resultat final d'aquesta acció va alterar

¹⁹³ Es tracta del blau de les superfícies del fons del treball de calat. Recents anàlisis de mostres estretes amb motiu de l'exposició dedicada a Lluís Borrassà al MNAC, han revelat i confirmat la presència de lapislàtzuli o "d'esur" (TERÉS 1987: 51).

l'aspecte inicial de la trona. En efecte, el moble estava concebut audaçment per a estar isolat del seu entorn més immediat i el seu volum, gairebé suspès en la pilastra, destacava i tenia més prestància que el que avui presenta.

No només cal parar atenció a la morfologia i construcció de les dues cadires, diferents de la resta, sinó també observar les mides d'amplada entre costat i costat de la parella de setials, que indiquen la seva singularitat dins del conjunt. Les dades revelen dissonàncies que són susceptibles de ser interpretades a favor d'una hipòtesi que les fa producte d'un replantejament o d'un canvi de projecte inicial. En efecte, la parella inferior de cadires tenen una amplada de 70 cm, superior a la mitjana, establerta en 63,5 cm. Una explicació senzilla d'aquest canvi de mides és que en el moment de fer les dites cadires inferiors, aquestes es van haver d'adaptar a l'espai de la trona, el qual no permetia incloure més de dos setials, perquè col·locar-hi tres hagués originat uns seients massa estrets. Per tant, la superfície d'aquesta banda del cor va estar condicionada per la presència de la trona, el que indicaria que aquesta va ser instal·lada abans que les cadires de sota. Amb tot, l'últim setial no arriba fins a la pedra del tancament perimetral del cap del cor, i per aquest motiu, hi ha una obertura o separació entre el setial i el mur d'uns 15 cm a la dreta de la cadira. Resulta desconcertant que la solució a aquesta situació va ser tancar la separació entre el costat terminal de la cadira i el tancament amb una simple tapa rectangular de fusta que deixa a la vista gran part de la cara del costat que està sense treballar (figures 443 i 444). Que aquesta solució no va ser fruit d'una intervenció posterior poc reeixida ho confirmaria el cap del recolzador del setial, que aquí no es remata en forma d'espàtula com passa amb la resta del conjunt, sinó que ho fa específicament en forma de P, per a intentar adaptar-se a aquesta superfície i separació, suggerint que tot aquest sector havia de ser rematat adequadament i que per algun motiu desconegut, no es va arribar a fer. També es podria haver donat la circumstància que Pere Sanglada va rematar aquest sector, però que posteriorment el seu treball va ser eliminat per a ser substituït en fer-se el tancament actual.

D'altra banda, per motius evidents, aquesta parella de setials no té el desenvolupament complet de la superestructura i la nota més destacada és l'absència del dossier, tot i que per a aquest cas particular, està cobricelada perquè el dossier aquí és la

falsa volta de terceletes de la trona. Per consegüent, els dorsals, arriben només a dos terços de les dimensions reals. Obviant les pintures d'estil rococó o *chinoiseries* del segle XVIII de la meitat baixa, aquesta parella de plafons del segle XVI es van lliurar de la policromia posterior de Joan de Borgonya. En l'entrega amb l'estructura inferior de la trona, els plafons es retallen pacientment seguint la forma de la volta de terceletes de la trona. Salven les nervadures i la plementeria que, sorprenentment, tenen continuïtat pel darrere dels dorsals (figura 445).

A través de petits orificis que hi ha per aquest sector, amb una il·luminació i angle de visió adequats, és possible confirmar que, efectivament, l'estructura de la volta de la trona prossegueix al darrere dels plafons de les dues cadires, i no només això, sinó que també les parts que estan amagades presenten o presentaven les petites claus de volta decorades, configurades com les actuals sis claus visibles (figura 446).¹⁹⁴

El fet d'instal·lar la parella de cadires a sota de la trona podria haver-se donat per qüestions tècniques. És possible que s'hagués hagut de reforçar, inesperadament, tota la trona per la seva part inferior per a assegurar la seva estabilitat, i que, per aquest motiu, la idea inicial d'una trona isolada s'hagués hagut de modificar per la necessitat d'amagar de la vista el reforç, i que millor manera que fer-ho col·locant dues cadires.¹⁹⁵ Una altra opció és que es decidís incloure els setials per tal de mantenir una simetria compositiva amb la filera oposada de l'Epístola que acabava amb el setial d'honor o la cadira del rei i d'aquesta manera, facilitar el tancament frontal amb un perímetre ben escairat. Per tant, és versemblant pensar que els setials es van instal·lar *a posteriori* perquè si no cal preguntar-se quin sentit tenia que mestre Sanglada es preocupés en completar innecessàriament l'arquitectura de la volta de terceletes si aquesta havia de quedar amagada sota els dorsals de les dues cadires inferiors. També hi ha la possibilitat que les dites cadires es concebessin per a ser instal·lades després de la trona, sense els dorsals actuals i que

¹⁹⁴ D'altra banda, la clau central de la volta fingida, de dimensions més grans respecte a les altres, és una reproducció nova treta amb motlle del reposamà del costat de la primera cadira alta del sector del rerecor en la banda de l'Evangeli. També és una còpia nova la cinquena clau comptant des de l'esquerra. Tant una com l'altra, van ser fetes per José Barbero el 1997.

¹⁹⁵ Aquest supòsit es podria confirmar o corroborar obrint un dels dorsals corresponents.

aquests fossin afegits després en la reforma de 1516, tapant així bona part l'estructura de Pere Sanglada.

En qualsevol cas la parella de cadires van ser fetes en la primera campanya constructiva perquè el seu estil i recursos tècnics són inconfusibles. És difícil que haguessin estat fruit d'una campanya posterior o d'un context de renovacions, car els seients són massa amples per a poder encaixar en un altra cadira sense haver estat eixamplades en els seus laterals, extrem que no es compleix perquè són peces senceres. A més, no hi ha dubte que la feina de talla d'ambdós permòdols i també del cap de recolzador en forma de P pertanyen al catàleg de mestre Sanglada i del seu taller.

Respecte a la modificació vertical que va fer pujar els dossers, aquesta va afectar directament en una de les cinc cares treballades de la planta octogonal de la trona. Precisament la decoració, tant l'arquitectònica com la figurativa, és una de les grans virtuts d'aquest moble vuitavat. El treball de talla consisteix en una trama característica de filigrana de traceries calades salpicades de microestructures com peanyes i dossers en forma de tabernacle, que acullen les imatges principals de la Mare de Déu amb l'Infant, la de Jesucrist, la de sant Miquel, la de sant Esteve i la del Bisbe, i que es reparteixen en les seves cinc cares visibles. Pel que fa a les altres cares de l'octògon, dues no existeixen perquè corresponen al mur de la pilastra i a l'accés a la trona, i l'última és la cara que delimita amb la filera de dossers (figura 447). Aquesta ara es tanca amb un retall de fusta llisa, una solució certament improvisada i més barroera que la que s'ha vist en el remat de la cadira terminal de sota la trona, molt lluny de la qualitat dels acabats que tant caracteritzen el treball de la primera fase constructiva (figura 448). A més, el retall no acaba d'amagar la part constructiva inferior, que presenta forma d'arc, com les altres cares, però aquí, és evident que li manca la decoració aplicada, això és, la xambrana i la traceria calada. Aquesta absència intencionada de decoració d'aquesta part de la trona, i que mai va tenir, caldria explicar-la en el context de la reforma que va sobrealçar els dossers. L'esmentat retall és una evidència que aquesta renovació va afectar el disseny primigeni de la trona. Cal recordar que Pere Sanglada va situar el púlpit en la seva alçada actual, tenint en compte la posició, altura i relació amb la superestructura original. Segons els estudis realitzats el 2018 i 2019 (ROONTHIVA 2019: 53), el canvi d'alçada que es va generar entre la

posició inicial i l'actual va ser de 60 cm. Per tant, en el moment de moure la superestructura, el dossier veí va pujar aquesta altura, deixant a la vista inoportunament part de la cara no treballada d'aquesta part de la trona. La solució va ser clavar el retall de la meitat inferior d'aquesta cara, que no s'havia concebut per a ser vista. Tot i això, cal considerar que la meitat superior sí estava decorada d'alguna manera perquè en origen era visible. Almenys devia tenir la motllura superior que ressegueix el perímetre de la trona, però en el moment en què el dossier veí va pujar, es va haver de suprimir.

Cal considerar que quan es va executar el moviment vertical dels dossiers, es va decidir no aixecar la trona, ja que representava el mal menor. Aquesta decisió responia a una qüestió pragmàtica encara que deixés a la vista l'estructura constructiva d'una cara de la trona i reduïa el seu protagonisme. Si s'hagués decidit elevar el moble, l'escenari resultant hauria representat un problema major, de tipus estructural, perquè el desajust provocat entre la nova altura de la trona i l'escala d'accés hagués obligat a modificar també tota la construcció de pedra.

D'altra banda, la trona constitueix una singular maqueta o model arquitectònic que recull les experiències que s'estaven produint o havia de passar aleshores dins de la mateixa catedral. Efectivament, el gust per reproduir en petit format i a escala d'estructures arquitectòniques és també un dels segells de l'obra de Pere Sanglada, essent possible gràcies al treball precís i minuciós de fusteria. La falsa volta de tercelets és el paradigma d'aquesta idea. Es tracta d'un model fidel de l'estructura que molt poc temps després es va bastir en pedra en la sala capitular, avui la capella del Sant Crist de Lepant. De fet, és significatiu que aquest projecte arquitectònic s'iniciés el 1404 amb la participació de Francesc Marata i Antoni Canet, col·laboradors de mestre Sanglada (TERÉS 2003: 201-231). Així mateix, la sèrie de dossiers i tabernacles en petit que coronen les figures de la trona s'articulen i es decoren d'idèntica manera que els que es van dissenyar pel cadirat alt (ROONTHIVA 2019: 54-57). El treball d'aquestes peces tenen tant grau de detallisme, que tots els dossiers es treballen amb les traceries calades, amb els nervis motllurats i les respectives claus de volta amb una rosa inscrita.

4.7.7.3 La superestructura

4.7.7.3.1 El disseny del dossier

“Item compran VII canes de canamas per feu la mostra dels tabernacles a rao de II sous II diners per cana... XV sous II diners.” Abril 1395 (TERÉS 1987: 106).

Aquesta és la primera referència coneguda dels dossiers del cadirat, apareguda en el *Llibre de les obres* de 1394-1399. La cita és prou clara i no hi ha dubte al respecte: els dossiers actuals van ser dissenyats en aquesta primera campanya. En el mateix document i una mica més endavant apareixen referències que confirmen que una vegada dibuixada la mostra i convenientment aprovada pel capítol barceloní, es devien començar a construir, i el març de 1397 es registra el següent pagament: “Item costaren II fusts per los tebernecles d’en March dez Pou... I lliura.” (TERÉS 1987: 111).

Fins fa poc era desconegut el nombre de tabernacles que podia haver fet l’equip de Sanglada, i tampoc hi havia la certesa que si es van fer, haguessin superat les diverses modificacions i renovacions a les quals ha estat sotmès del conjunt (TERÉS 1987: 24). Però durant l’estudi de 2018-2019 es va confirmar que hi ha una sèrie de dossiers que presenten les mateixes peculiaritats de virtuosisme tècnic de fusteria i talla que defineixen aquesta primera fase constructiva i que s’ha explicat per la trona. Això va portar a proposar que aquest grup es va fer sota la direcció de mestre Sanglada, idea que es va reafirmar en una segona observació a l’hivern de 2022.

Es tracta del conjunt de vuit dossiers amb les seves corresponents agulles que es localitzen a la filera de l’Evangeli, just els que estan a tocar de la trona. Hi ha un novè que es troba rematant la cadira dita del rei. Com ara es passa a explicar, la solució, forma decorativa i el treball de fusteria d’aquest conjunt de nou dossiers els distingeix notablement de la resta de coronaments. Malgrat tot, cal dir que des del nivell de tarima o paviment no és fàcil poder detectar aquestes peculiaritats per la gran distància i

l'escassa il·luminació; cal situar-se, doncs, a l'altura del coronament, bé des de la trona, bé amb una escala per poder observar-les.

Així, quan el capítol va donar llum verda al disseny de mestre Sanglada, no va tenir en compte que la complexitat i característiques constructives del model triat seria un hàndicap i que afavoriria l'alentiment dels treballs. En efecte, per a completar el nombre actual de cinquanta-vuit dossiers es van necessitar cent vint anys i una llista important de mestres, entre imaginaires i fusters. Superat uns quants inconvenients, l'impuls final per a finalitzar-los va ser a finals del segle XV de la mà de Miquel Lochner i del seu successor Joan Kassel. Aquests van fer el grup més nombrós de dossiers, amb un estil més flamenc, motiu pel qual part de la historiografia ha atribuït gairebé en exclusiva aquesta part del cadirat a aquests mestres forans (AINAUD-GUDIAL-VERRIÉ 1947: 61-62; BARRAL 1994: 43; JARDÍ 2007: 292). Amb tot, encara haurien de passar uns quants anys més perquè el capítol els pogués veure acabats, perquè els pinacles els va acabar el fuster Antoni Carbonell el 1515.

4.7.7.3.2 L'arquitectura del dossier i les referències en el *Llibre de les obres*

El dossier està format per tres peces, que en forma piramidal, s'acoblen una a sobre de l'altra amb un sistema senzill que permet muntar i desmuntar cadascuna d'elles amb facilitat. Aquest consisteix en un trau rectangular practicat en el centre de la base de la peça que va al damunt, per on passa una metxa en forma d'U invertida de la mateixa mida que el trau que té la base superior de la peça inferior. Per assegurar l'estabilitat entre un i altre, es fa passar un llistó de fusta pel centre de la metxa, que funcionant com a passador, trava i assegura tot l'acoblament (il·lustració 97) (ROONTHIVA 2018: 68).

El primer dels tres components del dossier, és el dossier pròpiament dit o el cos inferior. Presenta planta hexagonal i talla escultòrica en les sis cares, per bé que per motius evidents, són les tres frontals les que més treball presenten. La peça està construïda amb una sol bloc de fusta que serveix com a base per la decoració aplicada. Gràcies a les mostres analitzades per a la identificació del suport s'ha confirmat la veracitat de la informació proporcionada pel *Llibre de les obres*: "Item costa l fust d'auber per las voltes dels tabernacles... Il lliures XI sous llll diners" (TERÉS 1987: 107). En efecte, a diferència de la cadira feta amb fusta de roure, el dossier està construït amb àlber. Mentre que en la meitat superior hi ha una formes còncaves rebaixades amb gúbia de mitja canya, amb la finalitat de treure pes al bloc i facilitar l'instal·lació de la decoració aplicada, en la meitat inferior se li ha donat forma arquitectònica de volta sexpartida, amb falsos nervis motllurats i una clau de volta amb una rosa inscrita (figura 449). A la vegada a cada cara s'obren sis arcs on s'hi apliquen els treballs de talla fets amb fusta de roure, això és, gablets triangulars calats, motllures, contraforts coronats amb altes agulles i arcs amb traceria, i que en la documentació aquests últims s'identifiquen amb les xambranes.¹⁹⁶

Efectivament, el treball per a produir aquestes peces tan delicades degué ser tan dedicat i requerir d'una gran dosi de paciència i temps que els mestres s'havien d'endur

¹⁹⁶ Aquest mot prové del castellà *chambrana*, definit aquí com a motllura ornamental, de secció multiforme, de traç semicircular, rectilini o mixt que envolta una obertura (vegeu nomenclatura).

la feina casa i treballar les xambranes en el seu domicili, tal com reitera i deixa palès el *Llibre de les obres*:

“Item lo dia demont pagui al dit mestre per diverses peces de xembranes e piles que feu en casa de nits, per tal com era profitós a la obra e monta... VIII lliures V sous.”, “Item pagui Jani per una xenbrana que havia feta en casa... I lliura”, “Item pagui al dit mestre per llll compayns los quals la sua compaya avia fets de nits en casa... III lliures VI sous.” (TERÉS 1987: 107-108) (figura 450).

En la cara oposada de la cara frontal del dosser, és a dir, la que dona al mur, i per la seva part superior, sobresurten dos llistons de secció rectangular de 5 x 5 cm i uns 20 cm de llarg que, com a metxes, són les que serveixen per ancorar el dosser a la infraestructura vertical a la que prèviament se li han practicat dos traus. Com que aquestes metxes són més llargues que el gruix del travesser on s’acobla, la part posterior d’aquestes sobresurten pel darrere per poder travar-les amb dos passadors de fusta i així immobilitzar tota la peça (figures 451 i 452). Cal dir que en la documentació s’esmenta galavernes “per los tebernacles e claus” (TERÉS 1987: 111), elements metàl·lics que ara per ara no s’han pogut detectar. És possible que aquests elements d’ancoratge es perdessin temps enrere, possiblement en el moment del sobrealçat.

La segona peça és el cos hexagonal central, que és completament calat i que a diferència del cos inferior, està construït per una carcassa de sis cares acoblades. Aquests van damunt del dosser i repeteix la mateixa configuració decorativa amb alts gablets triangulars i traceria aplicada.

La tercera i última peça és el coronament, en forma d’alta i esvelta agulla calada i fronda, rematada per un motiu floral o vegetal en el cim. Com l’anterior cos, es tracta també d’una carcassa hexagonal, a la que se li apliquen les motllures i tota la decoració.

Per a fixar tota aquesta decoració calada es va encolar amb cola animal les unions i es van reforçar amb espigues de fusta de roure de secció circular.

Convé destacar que tota la decoració està feta amb llistons molt prims i fustes de dimensions petites, donant com a resultat una filigrana fina però altament fràgil, motiu

pel qual una bona part és avui trencada i molta superfície decorativa pateix moltes pèrdues.¹⁹⁷

4.7.7.3.3 Característiques del dosser i la microarquitectura

Tots els dossers actuals respecten i repeteixen el mateix model dissenyat per Pere Sanglada, tant per la forma com per la solució arquitectònica, concebuda per estar estretament vinculada a una infraestructura vertical de fusta que necessita per ancorar-se.

El grup de dossers d'aquesta primera etapa presenta un treball de fusteria molt depurat i un grau tan elevat de preciosisme decoratiu que el fa veritablement únic. Un dels elements que a primer cop d'ull permet distingir-los dels que es van fer posteriorment són els arcs oberts a les cares del cos inferior. Els sis tenen una forma perfectament ogival, però dissortadament gairebé tots els de la part frontal presenten xambranes mal col·locades de resina, fruit de restitucions fetes per José Barbero, que tenen la particularitat de no seguir la forma d'arc original, sinó que són arcs conopials aplicats, còpies d'un model de dosser tardà (il·lustració 98).¹⁹⁸ Així doncs, cal fixar la vista en els tres arcs posteriors del dosser, que són els que mantenen la morfologia i traceries originals. Els nervis que configuren la volta són prims i de secció piramidal amb un remat de bordó fet amb gúbia, treball que assoleix un alt nivell per la perfecció en resoldre la forma de l'arc de la plementeria amb un sentit molt alt de la composició tridimensional. Així mateix, la clau de volta d'aquesta sèrie també difereix dels dossers d'arc conopial

¹⁹⁷ Motiu pel qual en el cos de l'interior d'alguns dossers es van reforçar les traceries i les unions amb endrapat (ROONTHIVA 2018: 76).

¹⁹⁸ Es tracta d'una reproducció treta d'un dosser de finals del segle XV i que l'imatger no es va preocupar en fer encaixar adequadament. Aquest va fer una mateixa motlle d'un sol arc per treure després la mateixa còpia repetida tantes vegades com necessàries per col·locar-les a tots els arcs de mides disparells, amb les traceries perdudes o trencades. Per aquesta raó que alguna d'elles es vegi sobreposada i mal encaixada, com passa en aquest grup de vuit dossers.

posteriors, perquè el diàmetre aquí és de 8 cm i amb una alçada d'uns 4 cm, essent uns valors que el fa el més petit de tots. La seva forma cilíndrica amb un perfil motllurat al final es també característica, i recorda en forma a la tercera clau de volta de pedra de la nau principal que es va col·locar en temps del bisbe Francesc Climent Sapera (1410-1415; 1420-1430) (figures 453 i 454). Aquestes claus de volta, sense cap funció que la de completar estèticament la microarquitectura, es decoren amb un mateix relleu en forma de rosa Tudor que es va repetint. Malgrat tot, el tret distintiu, i que apareix exclusivament en aquest conjunt de dossers primigenis, és l'ornamentació de l'interior del cos de la segona peça hexagonal, que es soluciona també en forma de microarquitectura, a base d'una volta plana sexpartita -i que correspon a la tapa de la peça-, fingidament suportada per nervadures que es treballen amb el mateix motlluratge vist en els nervis del cos inferior. Aquestes descansen damunt petites peces que són permòdols fets en forma de cul de llàntia. D'altra banda, la clau de volta amb la rosa inscrita també és similar a la peça inferior, però de menor diàmetre. El delicat i dedicat treball encara queda més emfatitzat pel fet d'incloure traceries en la plementeria. Totes aquestes peces decoratives es van aplicar només adherint-les amb cola, la qual amb el temps ha perdut les seves propietats físiques i mecàniques, fent que algunes peces s'hagin després i perdut irreversiblement (figures 455).

Aquestes particularitats constructives i formals indiquen que aquests vuit pinacles són els més antics del cadirat, i per consegüent, els que van servir de model als posteriors.

Atès que aquest treball de l'interior del segon cos són força inapreciables per a l'ull, inclús quan els dossers estaven 60 cm més a baix, els mestres successors responsables de la seva construcció van considerar que era una feinada que hom es podia estalviar, i per tant, els dossers posteriors no presenten aquestes elegants decoracions (figura 456) (ROONTHIVA 2019: 57).

En definitiva, aquesta predilecció per la microarquitectura i la forma de configurar els dossers en forma d'esvelts tabernacles constitueixen una marca pròpia de taller que no es va repetir en altres conjunts corals. El gran cost que va representar aquest disseny de dosser en forma de tabernacle, juntament amb la necessitat de tenir habilitat i perícia tècnica, els dossers en forma de tabernacle van tenir poc recorregut fora de la catedral de

Barcelona. Tot i això, el seu model devia representar una referència de prestigi. D'aquesta manera s'explica que la comunitat de monjos benedictins de Sant Cugat del Vallès incorporessin aquests esvelts dossers en la cadira de l'abat i del prior per distingir-se de la resta (figures 457 i 458).

Ara bé, d'on va treure la idea mestre Sanglada d'uns dossers que estructuralment estan gairebé exemptes? La retaulística contemporània catalana ja incorporava des de feia dècades esvelts dossers coronats amb pinacles.

Acord amb la seva monumentalitat arquitectònica, aquesta solució de dossers en forma de tabernacle aplicada en un cadirat és tècnicament audaç, però que paradoxalment és una de les causes per les quals bona part d'aquests estiguin avui desplomats i hagin perdut la seva verticalitat inicial.¹⁹⁹ Així, cada dosser és autònom i gràcies a les dues metxes que s'acoblen a la infraestructura vertical, presenta una posició en voladís, similar al concepte ideat per a la trona. Sens dubte aquest recurs degué causar impressió, d'aquí que el capítol l'acceptés, sense ser conscient que la seva elaborada i dedicada fàbrica es perllongaria tant en el temps.

La solució que més s'apropa als dossers de Barcelona dins d'un cor cal cercar-la fora de les nostres fronteres, concretament a Anglaterra, model, però, que estructuralment s'articula diferent. Es tracta de la superestructura del cadirat de la catedral de Lincoln, obra datada per volts de 1370 (TRACY 1987: 60), una obra que té paral·lels en els monuments funeraris contemporanis. Aquest exemple presenta també alts dossers poligonals i un coronament amb agulla, però la diferència entre els cas català i l'anglès, és que l'estructura del dosser no està suspesa, sinó que està suportada per columnetes en la seva part davantera i que a la vegada descansen damunt del cap del recolzador.

¹⁹⁹ La modificació de l'altura dels dossers va comportar també substituir el sistema d'ancoratge original per un de nou, que va resultar insuficient i amb el temps ha provocat algun maldecap. Aquest fet ha provocat que la major part dels tabernacles hagin perdut la seva verticalitat i avui tinguin una certa inclinació de caiguda, problema que no s'ha pogut solucionar ni tan sols amb la xarxa de filferros que es va instal·lar per a poder evitar la caiguda d'aquests elements (ROONTHIVA 2018: 78-79).

4.7.8 Una infraestructura única i original. La cara desconeguda del moble

Per ser un recinte que no ha sofert trasllats, és l'únic conjunt coral català, juntament amb els dels frares del monestir de Pedralbes, que preserva íntegrament la seva infraestructura horitzontal i vertical. La seva configuració i successives reformes són també testimoni material dels canvis que ha patit.

4.7.8.1 La construcció

Durant el 2018 i 2019 es van realitzar les primeres prospeccions mai abans fetes per a determinar quin és el sistema constructiu, els materials i l'estat de conservació d'aquesta part no visible del moble. El resultat de l'estudi va concloure que les dues estructures existents, estretament vinculades entre elles, presenten una complexitat constructiva també fruit de canvis i modificacions. La primera és la infraestructura horitzontal, i l'altra, la infraestructura vertical. Són les que subjecten l'arquitectura visible puix constitueixen la tarima i l'estructura d'ancoratge per a la superestructura, respectivament (il·lustració 96).

La infraestructura horitzontal està configurada per dues fileres de bigues escairades longitudinals col·locades paral·lelament i a testa, que segueixen el sentit del mur de tancament i a tot el llarg de la filera del cadirat. Aquestes dues rengleres s'uneixen entre elles per unes altres parelles de biguetes travesseres més curtes -que són les que configuren l'amplada de la tarima- disposades perpendicularment, formant un forjat d'estructura de graella. L'acoblament entre una i l'altra es fa amb el sistema d'encaix de mitja mossa en T, reforçades amb claus de forja. Tot plegat està bastit damunt de dues línies aixecades amb carreus de pedra de 30 cm d'altura, que ressegueixen en paral·lel el perímetre interior del mur de tancament. Aquesta construcció pètria té la funció d'evitar

que la fusta del forjat entri en contacte directe amb paviment i que amb el temps la humitat per capil·laritat faci malbé el suport i afectin els setials.

Damunt de les biguetes travesseres del forjat s'encaixen els costats de les cadires per un emmetxat, situació que es va repetint regularment cada 56 cm, que és la distància o separació que es genera entre els costats dels setials.

D'altra banda s'ha detectat que a partir del tercer setial d'ambdues fileres, comptat a partir del rerecor, hi ha una interrupció abrupta de l'estructura horitzontal, com si aquesta acabés aquí i posteriorment es continués en una moment diferent. Així, apareixen dues bigues noves disposades en paral·lel i no a testa en el punt on s'acaba el forjat primitiu i desapareix les dues files de pedra, substituïdes per carreus solts que fan la mateixa funció de suport. Aquesta evident ampliació de la superfície del cadirat també queda palesa en el mateix moble, tal com testimonia el travesser del recolzador de la cadira en aquest punt per ambdós laterals, on hi ha un empalmament barroer d'aquesta peça i que va motivar unir dos extrems que no presenten el mateix fris decoratiu.

El canvi estructural i morfològic també va afectar al sector del rerecor, on la longitud de les bigues travesseres són curtes i no arriben a tocar l'estructura posterior del cadirat baix. També hi ha la particularitat de que les bigues travesseres on s'ancoren els costats dels setials estan complementades amb unes altres bigues paral·leles. Aquestes són les que realment constitueix el forjat, a diferència del que passa en els laterals.

Totes aquestes evidències confirmen que aquest sector més proper al rerecor va patir una modificació realitzada amb pressa i amb certa improvisació (ROONTHIVA 2019: 44-48).

Pel que fa a la infraestructura vertical, aquesta està formada per una sèrie de bigues verticals que fan 36 cm d'ample, 9,5 cm de gruix i 223 cm d'altura, que van encaixades a trau i metxa en una biga horitzontal també disposada damunt d'una fila de carreus de pedra en un nivell superior a que eleva l'estructura de fusta uns 45 cm d'alçada. Les bigues verticals es reparteixen de manera regular i, en la seva part superior, suporten una gran biga horitzontal que servia originalment per a ancorar els dossers dels setials, funció que va perdre en el moment en que es va sobrealçar la superestructura i que va comportar també modificar l'alçada del mur de pedra de Jordi de Déu, que va créixer amb la

incorporació una nova biga de fusta per damunt del tancament per poder ancorar els dossers.²⁰⁰

4.7.8.2 Tresors amagats

En un capítol anterior s'ha esmentat el cas de la troballa excepcional d'objectes personals sota la tarima del cadirat coral del monestir de Wienhausen. Quan en el 2019 es van retirar alguns plafons de la tarima del cadirat de la catedral de Barcelona i es va poder accedir a les seves entranyes ocultes, hi va haver una situació similar al cas alemany, perquè també van sortir a la llum descobriments igualment excepcionals i inèdits. Per bé que és un sector completament envaït per una considerable acumulació de pols, estrats de runa i brutícia, en el moment de l'estudi no es va fer cap actuació de neteja ni una recerca arqueològica atès que no era l'objectiu. Així no obstant, el que es va exhumar només és una petita part que es va revelar provinent d'un espai que està pendent d'un estudi arqueològic, i també d'una intervenció. Així, doncs, cal esperar que la infraestructura de la catedral de Barcelona pugui deparar més sorpreses en el futur.

En aquest sentit, quan es van retirar alguns plafons de la tarima, una de les coses que més va cridar l'atenció va ser l'aparició d'una gran quantitat de diaris d'època, gairebé tots de la primera meitat del segle XX. Es van posar com a material de farciment, tant en la filera superior de cadires, com en la inferior (figures 459 i 460). La presència dels papers és l'eloqüent testimoni d'una època en què la comunitat passava fred durant les llargues hores litúrgiques. La solució econòmica que amortia la sensació de fredor era posar papers de diari a sota de la tarima i en cada seient. D'aquesta manera s'evitava, tan bonament era possible, l'impacte de la humitat, del fred i de les corrents d'aire que

²⁰⁰ Aquesta alteració del disseny original de la superestructura és visible en el rerecor, on el parell de caixes o traus primitius on encaixaven les metxes dels dossers es van cegar i enrasar amb fusta (ROONTHIVA 2019: 52-53).

provenien d'aquesta part del moble. Amb la millora de les instal·lacions, aquests papers es van oblidar i ningú es va molestar en retirar-los.

D'entre la quantitat de pols i sota els diaris van aparèixer una sèrie objectes tant d'ús personal dels canonges com provinents del mateix cadirat. D'aquest es va recuperar un bon grapat de fragments de traceries i altres peces caigudes de la superestructura i del mateix setial.²⁰¹

També es va identificar un fragment o una post trencada que havia format part d'un retaule medieval, amb la policromia molt gastada.

D'entre els objectes personals més interessants, deixant de banda bolígrafs, notes escrites i fulls de missals i cantorals, és un bonet espanyol de cartró de quatre puntes, accessori que apareix a finals del segle XVIII, i una parella de sabatilles litúrgiques sense talonera, probablement pertanyent al bisbe i que aquest portava quan anava abillat de pontifical (figures 461 i 462).²⁰²

Igual de rellevants van ser les troballes que formen part de la mateixa construcció de la infraestructura. Una de les més significatives és la confirmació de que darrere del tancament actual de pedra del rerecor, es conserva, gairebé sencer i en un bon estat, l'envà de fusta primitiu, corresponent a les obres contractades a Mateu Capdevila entre 1497 i 1500. En el moment en que es va fer el mur de pedra, es decidí que no calia desmuntar-lo perquè no molestava la nova estructura. Topogràficament aquesta antiga cloenda no arriba a tocar físicament la pilastra més propera de la nau on avui s'adossa la paret renaixentista, situant-se en l'espai que hi ha entre aquest i la infraestructura vertical. Per tant, el volum i planta aixamfranada del tancament de fusta respecte a la pilastra de la nau, generava una separació entre ells que permetia la circulació.

D'altra banda, els plafons que donaven a l'exterior del cor presenten una decoració simple formada per llistons motllurats clavats que configuren formes romboidals. Així mateix, en la part aixamfranada de cada costat hi ha l'evidència de l'existència de dues escales desaparegudes amb una disposició curiosa, perquè el sentit dels esglaons

²⁰¹ Que se sumen a la quantitat de trossos que conserva la mateixa catedral.

²⁰² Agraeixo a mn. Josep Alanyà per aquesta informació.

indiquen que s'accedia a la part superior o *legender* lateralment, és a dir, que estaven col·locades en el sentit contrari de les escales actuals (figures 463 i 464). Això suggeriria que la balconada del *legender* podia haver estat concebuda per a tenir una certa continuïtat lateral, amb un passadís practicable per damunt dels murs de tancament laterals del cor, avui inexistent. Part d'aquest envà de fusta és visible perquè la seva meitat superior és la que configura part de la caixa d'escala actual.

Finalment, una de les troballes més curioses va ser quan es va localitzar dues peces policromades rectangulars provinents d'un context ara per ara desconegut i reciclades com a biguetes travesseres per a configurar l'estructura per a la tarima del cadirat sobirà (figures 465 i 466). Per ara només s'han localitzat aquestes dues peces, ambdues en la filera de l'Evangeli, però és probable que hi hagi alguna més que passi desapercibuda. Cadascuna fa 11,5 cm x 6 x 77 cm de llargària. Aquest últim valor no és l'original, perquè les peces van ser escapçades per a poder reaprofitar-les, i una d'elles es va partir per la meitat en el seu sentit longitudinal. La policromia al tremp d'ou encara és ben visible en tres de les quatre cares. El seu estat fragmentari i la seva disposició actual dificulta l'anàlisi d'aquestes peces, però el repertori decoratiu i iconografia, exclusivament de tipus vegetal i geomètric, així com la predominança per la línia i el dibuix, vincula aquestes peces amb la producció pictòrica del gòtic lineal, tal vegada d'un enteixinat, tal vegada de l'anterior cadirat... Dissortadament, la peça partida per la meitat tenia inscrit en la part central un escut, però arran la mutilació d'adaptació, aquest motiu ha perdut tota la part superior, i per tant, no és possible la seva identificació.

5. QUARTA PART: CONCLUSIONS

Quan a principis del 2018, com a conservador i restaurador de béns culturals, vaig tenir llum verda per començar l'estudi tècnic i la diagnosi de l'estat de conservació del mobiliari de fusta del cor de la catedral de Barcelona, en cap moment vaig sospitar que aleshores seria l'inici d'un llarg, intens i apassionant viatge que es perllongaria més de cinc anys, i menys encara que moltes de les preguntes i dubtes que es van plantejar aleshores, sobretot les de caràcter tècnic i constructiu, em conduirien a plasmar les respostes i reflexions en el present treball, dins del marc d'investigació d'una tesi doctoral.

Per a poder conèixer en profunditat el recinte coral de la catedral, entendre la seva articulació i les problemàtiques per a poder determinar el tractament adequat, calia abans consultar als historiadors i especialistes del tema, però també calia llegir, no només les petjades i la pàtina que la història havia dipositat damunt dels mobles, i les evidències materials, sinó també els textos i la literatura dedicats al cor. De mica en mica vaig prendre consciència de les mancances que hi havia, tot i ser possiblement, el moble més estudiat i comentat de la historiografia catalana. Fora de les qüestions estètiques, formals, iconogràfiques i de paternitat, hi havia un gran buit respecte a un dels aspectes que més centrava l'interès des de la perspectiva de la conservació i restauració: la falta de coneixements i la inexistència d'estudis generals o específics sobre la tecnologia, l'anatomia constructiva i els materials del cadirat, no només pel cas de Barcelona, sinó també per a altres casos conservats.

A més, pocs textos el tractaven com a moble. Fins i tot, la nomenclatura coral va representar una dificultat afegida per la falta de consens terminològic entre els crítics i també per la falta de mots específics, així com significatives llacunes per a algunes parts constitutives i estructurals del setial. D'altra banda, també es van detectar alguns errors d'interpretació de la significació d'alguns mots medievals que s'han arrossegat al llarg dels anys, amb totes les conseqüències que d'això se'n deriva.

Per tant, en aquest context, era impossible determinar quines eren les particularitats tècniques específiques del cadirat barceloní i quins trets eren comuns amb altres grups.

Aquest és el punt de partida del present treball, a través de la mateixa experiència pràctica prèvia i emfatitzant les qüestions tècniques com a vies complementàries d'estudi. Aquí no només pren com a subjecte d'estudi el cadirat de la seu barcelonina, sinó que la investigació també s'ha fet extensiva als cadirats corals conservats a Catalunya i a Mallorca abans de 1399, que és l'any que marca el final de la primera campanya de construcció dels primers setials de la catedral de la Ciutat Comtal.

Així, el segle XIV és el període cronològic aquí tractat, que és precisament el més desconegut pels mobles corals i el que presenta més problemàtiques i complexitat d'estudi. Malgrat tot, des del punt de vista morfològic i constructiu, és l'etapa més interessant per la variabilitat existent de solucions tècniques i formals que configuren diferents tipologies morfològiques i estructurals, fins i tot, en un mateix territori i espai.

La qüestió metodològica i els criteris establerts han estat clau per dur a terme amb èxit la recerca, per a plantejar els problemes existents i també per a les hipòtesis proposades.

Ha calgut començar des del principi i des del més bàsic: confeccionar el primer llistat o inventari dels cadirats corals catalans medievals, la qual cosa ha comportat fer nombroses visites in situ, primer centrades en Catalunya, després en els altres territoris peninsulars, i finalment, en un estadi més avançat de l'estudi, en altres regions europees. Així mateix, si en un principi vaig acotar el llistat només a les obres produïdes abans de 1399, més tard vaig veure que era adient integrar també els conjunts del segle XV perquè d'aquesta manera hi hauria més models comparatius i l'inventari quedava complet pel període medieval.

Les dades recollides durant el treball de camp, tant de tipus constructiu i tècnic com formal i iconogràfic, ordenades i classificades amb una fitxa model, i amb el corresponent reportatge fotogràfic, han resultat eines fonamentals perquè estableixen hipòtesis i alternatives a les fonts escrites mitjançant l'anàlisi de les evidències materials. En efecte, sense el treball de camp no s'hauria produït un dels moments més excitants de

la tesi: la troballa inesperada del conjunt completament inèdit del Museu de Manresa. A desgrat del que hauria d'haver passat, la seva inclusió en el llistat no es va produir de manera immediata. Entremig, hi va haver un període de reflexió, molts dubtes i, finalment, assimilació de les dades. Primerament, per què es donava la circumstància que era el primer conjunt que visitava pel treball, i, per tant, no tenia la capacitat per a ponderar ni la seva importància i llur significació. Tampoc la seva datació era clara, considerant que al museu constava com a producció del segle XVII. Segonament, perquè aleshores encara no havia vist ni coneixia el cadirat coral de la catedral de Girona, amb la que, morfològicament i tècnicament, la cadira de Manresa presenta dependències tan fortes que una no es pot explicar sense l'altra. En efecte, va ser després d'estudiar la cadira gironina, que presenta solucions constructives particulars, com la frontissa de fusta, quan la bombeta es va encendre, i, per consegüent, es va incloure el cadirat manresà a l'inventari, identificant-lo com obra de la primera meitat del segle XIV.

D'aquesta situació se'n van extreure tres conclusions reflectides en aquest treball: la primera que el llistat havia de ser el més complet i exhaustiu possible; la segona, que independentment de la datació establerta o de la informació prèvia existent del moble, calia veure'l en persona i verificar les evidències materials amb els textos. La tercera, que aquestes evidències per a la identificació no només podien ser de tipus iconogràfic i formal, sinó que també es podia assolir mitjançant l'anàlisi anatòmica de les parts constructives i de les solucions tècniques, que a la vegada, són elements valuosos pels estudis comparatius. Aquesta situació és un canvi de paradigma i és completament nova en la literatura dedicada al moble.

Un cop completat l'inventari de les restes materials, el següent pas va ser donar forma al llistat, és a dir, ampliar les dades tècniques amb la documentació escrita o gràfica existent amb la idea de convertir-lo en un catàleg raonat o corpus dels cadirats medievals catalans, i per a tal fi, vaig recórrer de nou a la literatura, però d'una manera més exhaustiva.

El resultat de la recerca bibliogràfica va ser similar a la que vaig tenir quan realitzava l'estudi tècnic pel cor de Barcelona: la cadira coral, medieval o moderna, és un tema minoritari, marginal i que tan sols ha atret l'interès de la crítica per la seva escultura

i significat iconogràfic o també al voltant d'atribució o d'un mestre. Per tant, amb l'absència de dades tècniques i constructives, no només en l'àmbit català, sinó en la resta del context europeu, les publicacions de caràcter general i monografies s'han limitat a comentar (i a reiterar) estils i temes.

Així mateix, la literatura ha tendit a focalitzar el seu interès en els mateixos conjunts corals, mentre que d'altres encara estan pendents d'estudis propis, especialment i precisament els que no tenen ni escultura ni continguts iconogràfics. Un altre aspecte conflictiu és que una part de la historiografia ha plantejat hipòtesis al voltant d'alguns mobles que no concorden amb les evidències materials. És en aquest context, quan el territori mallorquí va ser incorporat en el treball. El moble de la Seu de Mallorca no va centrar en cap moment la meua atenció, principalment perquè estava fora dels límits geogràfics i també perquè, segons certa historiografia, la seva construcció es va produir a finals del segle XV, i, per tant, també sobrepassava la cronologia de l'estudi. Això no obstant, davant d'algunes sospites plantejades per altres autors al voltant de l'antiguitat del moble, però mai concretades, i amb l'experiència prèvia amb el cas de Manresa, vaig prendre la determinació de comprovar en persona dit suggeriment. La sorpresa va ser majúscula quan vaig poder confirmar que, efectivament, una part de les peces de les cadires actuals són del projecte de 1330-1339. Després del primer viatge, encara van ser necessaris dues visites més al recinte coral mallorquí per a poder configurar el seu capítol.

Així doncs, pel present estudi es va partir amb un nombre preestablert de quatre conjunts conservats i identificats com del segle XIV, a saber, el de la prioral de Cornellà de Conflent, el de la catedral de Girona, el de les germanes del monestir de Pedralbes i el de la catedral de Barcelona. Al final de la recerca, la llista es va ampliar amb els dos conjunts de la Seu de Mallorca i el de Manresa. Malauradament, el moble de Pedralbes, avui als Estats Units, es va haver de treure dels casos d'estudi perquè no complia amb la primera condició establerta a l'inici del treball: estudiar, analitzar i treballar amb el moble al davant. Els intents de viatjar als Estats Units per solucionar aquesta situació van ser infructuosos per la manca de temps.

En definitiva, la recerca de camp, les dades obtingudes i la literatura han permès esbossar un panorama i aproximació general sobre el tipus constructiu i tecnològic de la

cadira coral. Per tant, una de les contribucions del present treball és la de tractar el cadirat coral com a moble i des de l'òptica constructiva, funcional i ergonòmica.

En efecte, l'estudi de la tecnologia constructiva del moble ha revelat formes i solucions que són pròpies d'una regió i d'un període, resultant filiacions i discordances entre ells. L'afinitat constructiva és possible establir-la a través de l'estudi de l'anatomia de la cadira, i més en concret, per la manera de construir i configurar el costat del setial. Aquesta peça, que en els textos medievals catalans està referida com a mitjana o mitjà, al capdavall, és l'element que articula la resta de parts que conformen el moble, des del seient, fins al dossier. Significativament, una de les representacions més primerenques cronològicament de cadira coral és el costat dibuixat per Villard d'Honnecourt en el seu *Quadern*. A més, la forma i articulació del costat determina tres grans grups de cadires corals medievals en el continent.

El primer és el que deriva dels models de setials de pedra i que per tipus constructiu, basat en suports o columnes que sustenten un cobricel, va ser replicat i adaptat en altres tipologies de moble, com els monuments funeraris, els tabernacles o en els seients que s'ubicaven fora de l'àmbit coral. Es tracta de l'anomenada cadira prismàtica de costat amb perfil rectilini, en la que el costat es construeix amb diverses peces acoblades per a configurar una forma rectangular, i per repetició, resulta una seqüència de paral·lelepípede. Aquest grup presenta les característiques de ser un moble fet exclusivament per fusters, estar policromat, i no incorporar permòdol en el seient, resolt amb un simple tauló llis. D'aquest model són representatius els conjunts corals peninsulars del segle XIV.

El segon grup, contemporani a l'anterior i possiblement, antecendent del següent, és l'anomenada cadira prismàtica de costat retallat. Aquí, el costat es construeix amb una peça de fusta i incorpora en la part frontal el reposamà, un element que aporta ergonomia i que, a partir d'aquest model, serà un tret distintiu de la cadira coral, com també ho és la propietat basculant del seient. Tampoc sol presentar permòdol en el seient i també té predilecció per l'ús de la policromia i d'elements tornejats. Va ser un tipus molt difós per tot el continent, des d'Alemanya fins a Itàlia, i des d'aquí va passar a la Dalmàcia.

El tercer grup medieval és el que la historiografia ha atribuït un origen francès perquè els exemples més primerencs provenen d'aquest país. Corroboraria aquesta afirmació la representació gràfica més antiga coneguda d'aquest model, que és el dibuix del *Quadern* de Villard d'Honnecourt. A més a més, des del segle XIX i de la mà de Viollet-de-Duc s'ha convertit en l'arquetip de moble coral per antonomàsia, honor que avui ostenta. Aquí l'he anomenat cadira de costat amb perfil curvilini. Aquesta tipologia, que s'articula amb un costat fet amb una sola peça de fusta, incorpora un reposamà, d'aquí que sigui probable que aquest tipus fos una derivació del model prismàtic de costat retallat. Presenta, però, altres elements que li són propis, com la parella de columnetes adossades en la part frontal, una a dalt i una altra en la part baixa. Segons la manera de resoldre-la, sigui amb una peça aplicada feta al torn, sigui tallada directament en el frontal del costat, constitueix un element que permet identificar cronològicament el treball del cadirat. Presenta la característica que el seient incorpora el permòdol o misericòrdia, que es presta a ser decorat amb escenes narratives, esdevenint, en època contemporània, l'element que per si sol identifica la cadira coral, sobretot tot per la temàtica profana que el distingeix d'altres suports i produccions plàstiques de la baixa edat mitjana. Per consegüent, aquest grup incorpora la figura de l'imaginaire com a protagonista pel seu disseny i construcció. De fet, la documentació catalana i mallorquina reflecteix aquesta situació de col·laboració entre menestrals, en la qual fusters i imaginaires han de treballar estretament per dur a terme amb èxit l'encàrrec.

Així, la cadira de costat de perfil curvilini va tenir una gran vitalitat i difusió en tot el continent, arribant a les illes britàniques. El nombre superior preservat d'aquesta tipologia a enfront de les dues anteriors és eloqüent d'aquest fet. A Catalunya i a Mallorca aquest model va ser adoptat precoçment en relació amb la resta dels territoris peninsulars, como mostra el cadirat de la Seu mallorquina, a la segona quart del segle XIV, en la seva versió trasplantada purament septentrional. En qualsevol cas el grup català presenta característiques formals i constructives pròpies que el diferencia de la resta dels mobles corals contemporanis.

Cal dir que la cadira de costat amb perfil curvilini va coexistir amb els altres dos models durant tot el segle XIII i part de la següent centúria. Al tombant de segle hi va

haver un canvi de tendència, i segons el territori, la predilecció entre un model i l'altre va acabar per predominar. D'aquesta manera, els dos models de cadira prismàtica van ser sempre preferents en les regions italianes, on a finals del segle XIV van tenir un gran desenvolupament plàstic a través de la talla i de la marqueteria. A Bohèmia i en algunes regions d'Alemanya i de la seva influència, la tradició de la cadira prismàtica es va mantenir en època gòtica fins ben entrat el segle XIV, singularitzada per combinar una arquitectura de pedra en la superestructura en forma d'edicle que cobricela setials construïts en fusta.

En canvi, de manera progressiva, en la resta del continent, Catalunya inclosa, la cadira amb perfil curvilini va acabar per imposar-se clarament fins a esdevenir un únic model a partir del segle XV, situació que havia començat dècades abans a França, Alemanya i Suïssa. La pervivència d'aquesta tipologia es va perllongar ben entrat el segle XVI, moment que les modes van acabar per imposar noves solucions morfològiques pel costat, motiu que va provocar que la cadira medieval de costat amb perfil curvilini acabés per desaparèixer o transformar-se.

Aquesta preponderància per la cadira amb costat de perfil curvilini és la que actualment reflecteix la historiografia, deguda en major part, a les històries anecdòtiques de la seva misericòrdia. En una situació contrària, els cadirats prismàtics que es defineixen per la manca del permòdol decorat, han acabat per ser una tipologia ignorada, desconeguda i incompresa fora d'Itàlia i els conjunts hispans són rarament referenciats en la literatura estrangera.

Igualment, i en paral·lel, mitjançant aquesta aproximació i visió de conjunt general del cadirat en el continent, a través de l'anatomia van començar a definir-se una sèrie de patrons que tenien el denominador comú de repetir-se en els mobles catalans i que no tenien rèplica en altres conjunts de fora del context geogràfic i cultural català o de la seva influència. Aquest procés d'identificació de particularitats no va ser ràpid ni tampoc fruit d'una recerca concreta, sinó que es va produir lentament i de manera progressiva, a mesura que el nombre d'exemples de mobles visitats creixia i es van començar a endreçar i a classificar les dades obtingudes. Al capdavant, això va portar a concloure que els cadirats catalans tenen uns trets constructius i morfològics compartits que els distingeix dels seus

homòlegs contemporanis, tant peninsulars com continentals, i que es concentren, sobretot, en la manera d'articular el costat de la cadira, però que també afecta l'ergonomia pràctica del moble.

Així el primer element de caràcter propi, i que ja havien intuït recentment alguns historiadors, és que el reposamà català és resolt en exclusiva en forma circular o de medalló, enfront de la solució habitual, que és a base de figures, motius vegetals o geomètrics. Aquesta solució apareix en pràcticament tots els exemples conservats i també està documentada la seva presència en altres mobles avui perduts. Atès que els casos catalans són cronològicament primerencs, tot fa pensar que el seu naixement va tenir lloc al Principat, per posteriorment ser adoptat en altres territoris veïns. L'altre tret del costat català és que en el seu frontal només té una columna i no les dues que se solen col·locar. Així, només s'ha mantingut el suport de la part superior, ubicat al damunt del reposamà circular, car la segona columna de la part inferior no s'inclou, substituïda per una decoració motllurada o tallada feta al mateix frontal del costat.

Pel que fa a les solucions tècniques, també s'han detectat singularitats autòctones. La principal i més destacable és la frontissa de fusta. Es tracta d'un element que permet la propietat basculant del seient i que substitueix la funció que poden fer igualment una parella de frontisses metàl·liques, que és la solució comuna i més simple aplicada en la resta dels territoris, tret d'Itàlia, que ho fa amb claus de galaverna. La frontissa de fusta està formada per tres peces acoblades, de la mateixa amplitud del seient: un travesser horitzontal, una espiga de secció circular i una parella de pales clavades en el tauló del seient. Aquesta construcció configura una solució força complexa i laboriosa, cosa que indica l'alta participació i implicació del fuster i el torner en la construcció del cadirat català, almenys en la primera meitat del segle XIV. De fet, aquest recurs tècnic va ser el primer element que va permetre vincular el moble manresà amb el de la catedral de Girona. Que l'ús d'aquest tipus de frontissa de fusta es va perllongar en el temps, ho demostra l'exemple d'època moderna que s'ha preservat en els tres setials de la sedília del presbiteri del monestir de Santes Creus. Això no obstant, aquesta fórmula no es va implantar de manera sistemàtica, car en els mobles del segle XV i a partir de la construcció de les primeres cadires de la catedral de Barcelona, hi va haver preferència per aconseguir

la propietat basculant mitjançant la frontissa metàl·lica, que, al cap i a la fi, és molt més simple constructivament que l'anterior i facilita tan el muntatge del moble com també les reparacions que s'havien de fer quan es produïa un desajust o un trencament del seient.

Pel que fa a la qüestió ergonòmica, els cadirats catalans conservats evidencien unes fórmules i una articulació que indiquen certa preocupació per part dels artífexs en produir mobles còmodes. Al capdavant, el sistema basculant i la misericòrdia són de les primeres solucions ergonòmiques pensades per un moble que havia servir a la comunitat durant hores i per cada dia de l'any. Considerant que el Capítol catedralici o la comunitat de monjos passaven la major part de la jornada dins del cor, el moble coral, no només havia de ser estètic, i estar al servei de la litúrgia, sinó que havia de reunir uns mínims requisits de confortabilitat. D'aquesta manera es van incorporar algunes millores i en el cas català alguns són propis, o si més no, per cronologia són el grup més primerenc conegut en incorporar-les. Es tracta d'una sèrie de millores ergonòmiques que tenen en comú que servien en el moment en què l'usuari havia d'estar dret i amb el seient plegat. La primera és el pla oblic situat als peus, a l'altura del final del costat. Per l'angle que presenta és una solució que permet descansar els peus convenientment. També oblics estan els recolzadors catalans, quan en la resta d'Europa i a la península, solen estar anivellats respecte al paviment o la tarima. Un tercer element, que és exclusiu del grup català, és la incorporació d'un tauló rectangular, també amb certa inclinació, que és el respatllet alt que es col·loca per damunt del travesser del recolzador, que serveix també com a base inferior del dorsal. A més, la inclusió d'aquesta peça fa guanyar més altura a la superestructura.

Una altra característica que només s'ha observat en els conjunts catalans, són els setials col·locats en posició aixamfranada en la distribució de l'entrega entre la filera paral·lela a la nau principal i la filera del rerecor, quant a la resta de les regions la solució més comuna resol a aquest angle situant dues cadires a 90° una respecte a l'altra, generant al mig un espai rectangular mort. Si bé la cadira aixamfranada és recurs que és present en el cadirat sobirà de la catedral de Barcelona, la seva introducció és més tardana i fruit d'una reforma d'ampliació. Per tant, cal pensar més aviat que aquesta solució és pròpia dels conjunts corals del segle XV. Per a configurar aquest setial tan característic, cal que els

costats estiguin treballats en forma de Y. Per funció i morfologia, és un tipus de costat completament inèdit en els cadirats europeus.

D'altra banda, la consulta de determinades fonts primàries ha estat fonamental per a la descripció anatòmica del cadirat, però també per a definir la terminologia coral. Els dos textos principals, per extensió cronològica i significació, són el *Llibre de les obres del cor* (1394-1399) de la catedral de Barcelona i el *Primer llibre de fàbrica* (1327-1345) de la Seu de Mallorca. S'han complementat amb altres documents, sobretot capitulacions. En efecte, els contractes han estat rellevants, com l'establert amb l'ubic Aloi de Montbrai (1351) i també amb el fuster Ferrer de Gronys (1352) per prosseguir amb les obres del cadirat de la catedral de Girona. Tots aquests textos medievals han estat el punt de referència per extreure bona part del lèxic medieval del cadirat coral en llengua catalana. Dissortadament, no he pogut definir el significat de tots els mots referenciats en els textos perquè el seu significat ha variat substancialment o en el pitjor dels casos s'ha perdut en el temps. Amb l'aparició de nous documents i la revisió dels ja coneguts, aquesta situació es podria anar corregint en el futur.

Amb tot, s'han pogut definir i relacionar les parts estructurals i anatòmiques de la cadira amb les fonts. Una primera conclusió és que la documentació mallorquina i catalana són prou eloqüents pel que fa a l'organització i especialització dels treballs, en la que cada menestral tenia un paper determinat, amb un fuster o un imagineire al capdavant. D'altra banda, és ben curiós com l'apreciació actual per la misericòrdia i pels temes representats no tenen la mateixa correspondència en els textos. De fet, el mot misericòrdia, que apareix per primera vegada en les *Constitutiones Hirsaugienses* redactades el 1077, en l'àmbit català és inexistent en els textos coneguts, on és possiblement referit com a capitell, siti o encara dorment.

En efecte, queda palès que la preocupació dels promotors dels mobles no estava focalitzada especialment en el seient, que era un element constructiu més de la cadira, com també ho era el cap del recolzador, el costat o el respall. Al cap i a la fi, la misericòrdia, a desgrat del que la literatura contemporània ha reiterat, no es tractava d'un suport exclusiu per a representar lliçons moralitzants. En el seu context era un element que només podia apreciar la comunitat que ocupava el cor i, puntualment, també les

visites esporàdiques i laics durant algunes festivitats concretes. En canvi, la documentació conservada reflecteix més aviat una vehemència per la forma i el contingut de la superestructura, això és, per la potència alta, pel dorsal i pel dosser, que en la catedral de Barcelona es va trigar cent vint anys a completar-se. No debades, aquests eren els elements que acaparaven les mirades que provenien de l'exterior del cor. La seva articulació monumental, gairebé arquitectònica, no només donava certa protecció als habitants del cor, sinó que constituïa l'element que sobresortia decorativament de tot el moble, d'aquí que aquest sector concentrés els cicles figuratius, i fins i tot, la part pictòrica.

D'aquesta manera, els textos reiteren pagaments per potències i dorsals que són elements que eren executats pels imaginaires per la seva superfície que era perfecte per a mostrar les seves habilitats tècniques i compositives. A la Seu de Mallorca el mestre tallador responsable del projecte Arnau de Campredon i el seu nebot són els responsables d'executar les potències. Només s'han conservat dos conjunts medievals mallorquins, però els conservats al Principat reafirmen la idea que el permòdol del seient no era el suport preferent dels promotors per a ubicar les imatges o els missatges, si és que n'hi havia. Tan sols hi ha dos exemples corals catalans que tinguin misericòrdia historiada i figurativa, que són els de la catedral de Barcelona i el de la catedral de la Seu d'Urgell, a més de la cadira episcopal de la seu de Girona. La resta de seients catalans tenen predilecció pels permòdols amb senzilles decoracions fitomòrfiques o formes geomètriques. Les escenes es tallaven en el reposamà i a la catedral de Girona, la decoració figurativa es va concentrar en els dorsals, els quals presenten una sèrie de repertoris que indiquen un programa iconogràfic divers i específic.

Pel que fa als establiments monàstics i perifèrics que estan lluny dels centres creatius, els seus cadirats eren més modestos en concepció i en forma. És el cas concret del moble de Santa Maria de Cornellà de Conflent, únic exemple català preservat complet de setial coral de tipologia prismàtica i que participa plenament del tipus constructiu dels mobles monàstics peninsulars del segle XIV. La seva factura simple obra de fusters, la seva condició de centre excèntric, però sobretot la mancança de temes historiat i escultura, han mantingut aquest conjunt al marge de qualsevol estudi propi o general. No degué ser l'únic en l'àmbit català, perquè hi ha evidències que la tipologia prismàtica era habitual

en el territori, però que va acabar per ser substituïda posteriorment pel model cadira amb perfil curvilini. A la catedral de Barcelona, el primitiu disseny de la càtedra de marbre del presbiteri, un moble prismàtic de costat amb perfil rectilini, del segons quart del segle XIV, suggeriria que el moble antic que va ser substituït per l'actual, es podria haver configurat de la mateixa manera que el tron.

El cas del moble de la Seu de Mallorca és certament singular. Malgrat les evidències, és un conjunt difícil d'analitzar per considerar-se una obra col·lectiva i efectuada en diferents fases. Identificar les parts del segle XIV comporta cert risc perquè hi ha peces que l'imiten, però com a mínim el present estudi ha determinat les característiques del grup de peces corresponents a aquest segle. Els canvis topogràfics del recinte coral, a redós de la fàbrica de la catedral i dels problemes seculars i estructurals de les voltes, així com algunes mal interpretacions de les fonts, han portat a la major part de la historiografia a considerar que del primer projecte documentat, res no en va quedar i que l'actual és una obra molt més tardana. Ara bé, l'anàlisi de la construcció i articulació del costat ha revelat la presència de peces trescentistes. Conseqüentment, s'ha pogut establir que el model mallorquí va tenir influència i que la comparació anatòmica del costat estableix afinitats amb altres mobles conservats que s'havien passat per alt.

És el que ha passat amb el també problemàtic moble de Girona, avui desmantellat, mai analitzat fins ara com a conjunt i a través de les evidències materials i les fonts escrites i gràfiques. Al voltant dels contractes conservats i de les fórmules formals i iconogràfiques de només una part del moble, la historiografia ha dibuixat algunes hipòtesis sense haver valorat primer la qüestió bàsica, ni tampoc haver posat en qüestió o matissat algunes interpretacions que han resultat no del tot correctes. Per aquest cas gironí, no haver definit primer la nomenclatura utilitzada en els contractes medievals abans esmentats és el que ha desembocat en propostes que no han tingut en compte la resta de les evidències materials ni tampoc han tingut en consideració que el moble coral ha estat objecte de constants renovacions i transformacions que han alterat el disseny medieval original. Per aquest cas, l'anàlisi de les restes conservades, conegudes i desconegudes de tot el conjunt, ha estat decisiu per a definir el paper que va tenir Aloi de Montbrai i Ferrer de Gronys. A desgrat de les tradicionals afirmacions, el primer no va ser l'autor de la cadira

episcopal, i si així hagués estat, era una obra que només havia d'acabar, perquè era un moble preexistent i només s'havia de completar. D'altra banda, que el tron presenti afinitats estilístiques i iconogràfiques amb un grup de dorsals de les cadires, indica que l'autor de la cadira d'honor va ser un altre, que per causes desconegudes, no va poder rematar, tot i que és plausible que fos en el context produït per la pandèmia de 1348. Per tant, caldria pensar que Aloi degué fer una altra potència avui perduda a conseqüència d'alguna reforma posterior del recinte coral.

Si la morfologia de Mallorca va influir en Girona, Girona va influir en Manresa. Aquest conjunt recull no només l'experiència prèvia, sinó que actualitza tècniques i formes. Així, la columneta superior del costat, que a Mallorca i Girona és tornejada i exempta, aquí és integrada en el costat i és una columna de planta poligonal. Aquest detall indica clarament un context de renovació, tant de les tècniques constructives, com dels gustos estètics. La parella formada per Girona i Manresa presenten tantes afinitats, que caldria pensar que, en aquest moment, el model de cadira amb costat de perfil curvilini en la seva versió catalana s'havia consolidat definitivament.

Això no obstant, el moble de la catedral de Barcelona, recull les experiències anteriors i les transforma amb un resultat tècnicament impecable. La primera campanya del cadirat de la catedral de Barcelona va tenir un gran impacte en el canvi de segle, no només com a punt d'inflexió en la renovació del llenguatge formal de les arts plàstiques, sinó que també va contribuir a fixar i imposar el model català de cadira coral al llarg del segle XV i que serà constant i gairebé únic a Catalunya. La seva incidència serà profunda i arribarà als territoris veïns o d'influència, com demostren els conjunts medievals conservats a l'Aragó, Mallorca i a Palerm.

El mèrit d'aquesta expansió no només és gràcies a la qualitat formal i tècnica del moble, sinó que també cal atribuir-lo als mateixos mestres que van participar en la seva construcció i la difusió del model a través de nous projectes corals. D'aquest equip cal destacar el paper d'Antoni Canet i, posteriorment, prosseguint el projecte primigeni i en unes dates més avançades, Macià Bonafè.

Tot i que el nombre de conjunts corals del segle XV conservats constitueixen només una petita part del que els textos confirmen, aquests presenten una articulació i

morfologia indubtablement deutores del moble barceloní. Per tant, a l'espera d'un futur estudi d'aquest grup post Pere Sanglada, cal destacar el paper determinant del moble i del taller de la catedral en la configuració dels mobles posteriors, com el cadirat coral dels frares del monestir de Pedralbes, el primitiu conjunt del monestir de Sant Cugat o el de la catedral de la Seu d'Urgell.

En conclusió, el present treball és el primer monogràfic sobre els cadirats medievals a Catalunya i a Mallorca, tots modificats en major o en menor grau, a través d'un estudi transversal, que combina el anàlisi de la tècnica constructiva, del material i de la funcionalitat de cadascuna de les parts constitutives de la cadira, amb una revisió de les fonts conservades, per contextualitzar la informació, tant de les evidències materials, com dels textos.

D'aquesta manera, es reivindica, no només el treball escultòric o iconogràfic com s'ha fet tradicionalment, sinó també el valor del treball de fusteria, que a cap i a la fi, és el que condiciona l'anatomia del moble. Aquesta circumstància permet establir genealogies i relacions segons el tipus morfològic i tecnològic, independentment de l'estil. Així mateix, també és el primer treball que proposa una normalització raonada de la terminologia en català específica del cadirat coral.

En definitiva, l'experiència pràctica prèvia com a conservador i restaurador de béns culturals, la metodologia i els criteris propis de la professió han determinat l'esperit de treball transversal, gairebé interdisciplinari. Aquestes són vies alternatives, vàlides i complementàries que cal continuar explotant.

CONCLUSIONS (English version)

When in early 2018, as an art conservator, I began the technical study and diagnosis of the state of conservation of the wooden furniture of the Cathedral of Barcelona's choir, I was not then aware that then it would be the beginning of a long, intense and exciting journey that would last over five years. The many questions and doubts that arose then, especially those concerning technical and constructive issues, would lead me to embody the answers and reflections included in this study, in the form of a doctoral thesis.

In order to obtain a deep knowledge of the cathedral's choir, understand its articulation and conservation issues in order to determine the appropriate treatment, firstly it was necessary not only to consult historians and specialists on the subject, but also to read the historical footprints and patina left on the furniture, as well as the literature dedicated to the choir stalls. Little by little I became aware of the shortcomings in research, despite the fact the Cathedral of Barcelona's choir stalls is probably the most studied and commented medieval production in Catalan historiography. Apart from the aesthetic, formal, iconographic and authorship issues, there was an important void regarding one of the aspects of the most interesting topics from the perspective of conservation and restoration: the lack of knowledge and the non-existence of general or specific studies on the technology, the constructive anatomy and the materials of the choir stall, not only in the case of the Cathedral of Barcelona, but also of other choir furniture.

Furthermore, only a few texts have treated the choir stalls as a piece of furniture. Even choral nomenclature represented an added difficulty due to the lack of terminological consensus among scholarship and specific terminology, as well as for some constitutive and structural parts of the choir stall. Besides, misunderstandings in the

meaning of some medieval terms were also detected that have been carried over the years, with all the consequences that derive from this. Therefore, in this context, it was impossible to determine which were the specific technical particularities of the Barcelona choir-stall and which features were common to other groups.

This is the starting point of the research, using my own previous, practical experience as an art conservator. However, the subject of study is not only the stalls of the Barcelona Cathedral, but the research field has also been extended to the other furniture preserved in Catalonia and Mallorca before 1399, the year that marks the end of the first construction campaign of the first stalls of the Barcelona Cathedral. Thus, the 14th century is the chronological period discussed here, which is precisely the most unknown regarding choral furniture and the one that presents problematic issues of study. Despite all of this, from a morphological and constructive point of view, it is the most interesting stage due to the existing variety of technical and formal solutions that conform different morphological and structural typologies.

The methodological research question and the established criteria have been fundamental for carrying out successfully the research and highlighting the existing problems and also for the proposed hypotheses.

The research required to begin from the basics: making the first list or inventory of the medieval Catalan choir stalls, which entailed numerous on-site visits, first in Catalonia, then in other peninsular territories, and finally, at a more advanced stage of the study, in other European regions. Initially, at first the list was limited only to works produced before 1399 further on it was considered appropriate to also include the sets of the 15th century because there would be more comparative models and the inventory would be complete for the medieval period.

The data collected during the fieldwork on the construction and technical solutions, as well as formal and iconographic issues too, was ordered and classified with a model file. With the corresponding photographic report, they have been fundamental tools for establishing hypotheses and alternatives to written sources through the analysis of the material evidence. Indeed, without the fieldwork, one of the most exciting moments of the thesis would not have occurred: the unexpected discovery of the

completely undocumentary stalls set of the Manresa Museum. Surprisingly, its listing did not take place immediately. In the mist of all, there was a period of reflection, many doubts and, finally, assimilation of the data. Firstly, this was because it was the first set to be visited, and, therefore, I was unable to consider its importance and significance. Moreover, its chronological period was unclear, having been mistakenly considered as a 17th century production. Secondly, I had not yet done field work on the choir stalls at the Girona Cathedral, with which, morphologically and technically, the Manresa furniture has such strong links that one cannot be explained without the other. Indeed, it was only after studying the Girona choir stalls, which presents particular constructive solutions, such as a special wooden hinge, did it become evident that the solution in Manresa was exactly the same. Consequently, the Manresa furniture was included in the inventory, identifying it as work of the first half of the 14th century.

Three conclusions were drawn from this situation reflected in this study: firstly, that the list had to be as complete and exhaustive as possible. Secondly, that regardless of the established dating or the existing previous information about the furniture, examine it personally and verify the material evidence with the available literature on the subject. Thirdly, that this evidence for identification could not only be carried out through furniture's iconography and style, but also via the anatomical analysis of the constructive parts and the technology used, a matter which is completely new in the literature.

Once the inventory of the material remains was completed, the next step was to give shape to the list, that is to say, to expand the technical data with the existing written or graphic documentation with the idea of turning it into a reasoned catalog or corpus of Catalan medieval choir stalls.

For this purpose, existing literature was used in a more exhaustive way.

The result of the bibliographic research was similar to the one obtained from the technical study of the choir of Barcelona: the choir stalls, medieval or modern, is a minority, marginal subject that has only attracted the interest of scholarship either for its sculpture and iconographic meaning or also because of its attribution to a particular sculptor. the artists. Consequently, due to the absence of technical and constructive data,

not only in Catalonia but also in the rest of Europe, general publications and monographs have been limited to commenting (repeatedly) styles and themes.

Likewise, specialized literature has tended to focus its interest always on the same set of furniture, while others still remain to be studied, especially and precisely those that have neither sculpture nor iconographic content. Another problematic point is that a part of historiography has raised hypotheses about some works that do not have correspondence with the material evidence. As a result of this last point, the Majorca region was included in the research work. The stalls of the Majorca Cathedral did not focus my attention at first glance, mainly because it was outside the geographical limits and also because, according to certain historians, its construction took place at the end of the 15th century, thus exceeding the chronology of the study. However, faced with some suspicions raised by other authors about the antiquity of the stalls, though never specified, and with the previous experience with the case of Manresa, the determination was made to verify said suggestion on the field. The surprise was great when it was confirmed that, indeed, a good part of the current stalls date from the 1330-1339 project. After the first trip, two more visits to the Majorca choir were still necessary for producing the chapter on the matter.

So, for this thesis, I started with a pre-established number of four ensembles preserved and identified as dating from the 14th century: Cornellà de Conflent, in the Pyrenees region, the Girona Cathedral, the Pedralbes Nunnery Abbey in Barcelona and the Barcelona Cathedral. At the end of the research, the list was completed with two more ensembles, one from the Mallorca cathedral and the other from the Manresa Museum. Unfortunately, the Pedralbes stalls, now in the United States, had to be removed from the study because it did not meet the first condition established at the beginning of the research: that every single ensemble or remains had to be examined in person.

In short, the field research, the data obtained and the literature have made it possible to outline a panorama and general approach on the constructive and technological type of choir stalls. Therefore, one of the contributions of this research is to treat the stalls as furniture and from a constructive, functional and ergonomic point of view.

Indeed, the study of the construction technology of this type of furniture has revealed forms and solutions that are specific to a region and a period, resulting in affiliations and discordances between them. Constructive affinity can be established by studying the anatomy of the stalls, and more specifically, by the way partitions are built and configured. Partition, which in medieval Catalan texts is referred to as *mitjana* or *mitja*, after all, is the element that articulates the rest of the parts that make up the choir stalls, from the seat to the dorsal panel. Significantly, one of the oldest representations of the partition is the one drawn by Villard de Honnecourt in his sketchbook. In addition, the shape and articulation of the partitions determines three large groups of medieval choir stalls in Europe.

The first is the one that derives from the stoned bench models, based on columns that support a canopy, which also can be found in other types of works, such as funerary monuments, tabernacles or in the seats that were located outside the choir area. This is the so-called prismatic stalls with a rectilinear front profile, in which the side is built with several pieces joined together to configure a rectangular shape, and by its repetition, a parallelepiped sequence results. This group has the characteristic of being furniture made exclusively by carpenters, being polychromed, and not incorporating the misericordia under the seat, a fact that is solved by simple smooth plank. The peninsular ensembles of choir stalls from the 14th century are representative of this model.

The second group, contemporary to the previous one and possibly antecedent to the next one, is the so-called prismatic chair with arm-rest. Here, the partition is built with a knob or sculptured protrusion in the front, an element that provides ergonomics, and which, from this model onwards, will be a distinctive feature of the choir stalls, as is the tilting property of the seat. Usually it does not include misericordia in the seat and it also has a predilection for the polychromy and lathe turned pieces. It was a very widespread type throughout the continent, from Germany to Italy, from Spain to Scandinavia.

The third group is the one that historiography has attributed French origins because supposedly the earliest examples are from this country. This statement would be corroborated by the oldest known graphic representation of this model, which is a drawing of a partition that appeared in Villard's sketchbook. In addition, since Viollet-de-

Duc in the 19th century, it has become the archetype of the choir stall par excellence, an honor it still holds today. In this study I have termed it partition with curvilinear profile. This typology, which articulates with a side made from a single piece of wood, incorporates also an arm-rest hence it is likely that this type was a derivation of the prismatic type with arm-rest. It includes, however, other elements that are characteristic of its own, such as the pair of columns in the front, one at the top and the other one at the bottom. Depending on the way it is solved, either with a piece made on the lathe or cut directly on the front of the side, it constitutes an element that allows the chronological identification of the work. This type incorporates the misericordia giving the possibility to being decorated with narrative scenes becoming, in contemporary times the element that alone identifies the stalls above all because of the profane theme that distinguishes it from other supports and artistic productions of the late Middle Ages. Consequently, this group incorporates the figure of the sculptor as the protagonist for its decoration. In fact, the Catalan and Majorcan medieval sources reflects this situation of collaboration between craftsmen, in which carpenters and sculptors must work closely to carry out the task successfully.

Thus, the partition with a curvilinear profile had great vitality and diffusion throughout Europe, reaching England. The large number preserved of this typology compared to the previous two highlights this fact. In Majorca, with its cathedral as an example in its purely northern transplanted version constructed in 1330-1339, and in Catalonia, with a group with its own formal and constructive characteristics, prove that this typology was adopted early in relation to the rest of the peninsular territories, from the second quarter of the 14th century.

It must be said that the partition with curvilinear profile or villardian coexisted with the other two models throughout the 13th and part of the 14th centuries. At the turn of the century there was a change in trend, and depending on the territory, the predilection between one model or another ended up predominating. In this way, the two prismatic partition models were always preferred in Italy, where at the end of the 14th century they had a great development. In Bohemia and in some regions of Germany and territories under its influence, the tradition of the prismatic stalls was maintained in the Gothic

period through the 14th century, unique for combining stone architecture in the superstructure in the form of an aedicula, which covers stalls built in wood.

On the other hand, progressively, in the rest of the continent, Catalonia included, the stalls with a curvilinear profile clearly ended up prevailing until it became a single model from the 15th century, a situation that had started decades earlier in France, Germany and Switzerland. The survival of this typology was extended well into the 16th century, when fashions ended up imposing new morphological solutions on the side, which caused the medieval partition with a curvilinear profile to eventually disappear.

The preponderance for this type of seat is what currently reflects historiography, due in large part to the anecdotal stories of its misericords. In contrast, the prismatic stalls that are defined by the lack of the decorated misericords have ended up being an ignored, unknown and misunderstood typology outside Italy and the Spanish ensembles are rarely referenced in foreign historiography.

In parallel, through this approach and general vision of the choir stalls on the Continent, a series of patterns began to be defined through anatomy. These had the common denominator of being repeated in Catalan examples and that had no replica in other ensembles outside the Catalan geographical and cultural context. This process of identifying particularities was not quick nor the result of a specific research, but it happened slowly and progressively, as the number of examples of furniture visited grew and the data obtained began to be sorted out and classified. In the end, this led to the conclusion that Catalan stalls group have some shared constructive and morphological features that distinguish them from their contemporary counterparts, both peninsular and continental, and which are concentrated, above all, in the way the partition is articulated, but which also affect the practical ergonomics of the stalls.

So, the first characteristic element, and which some historians had already perceived recently, is that the Catalan arm-rest is designed exclusively in a circular or medallion shape, compared to the usual solution, which is based on figures, vegetal or geometric motifs. This solution appears in practically all preserved examples and its presence is also documented in other stalls now lost. Given that the Catalan cases are

chronologically early, everything suggests that its birth took place in Catalonia to be later adopted in other neighboring territories.

The other feature of the Catalan partition is that on its front side it only has one column and not the two that are usually placed. Thus, only the support of the upper part has been kept, located on top of the circular arm-rest, because the second column of the lower part is not included, replaced by a molded or carved decoration made on the same front of the side.

In terms of technical solutions, indigenous singularities have also been detected. The main and most remarkable one is the “wooden hinge”. It is an element that allows the tilting property of the seat that replaces the function that can also be achieved by a pair of metal hinges. This is the common and simplest solution applied in the rest of the territories, except for Italy, where cotter pins are used. The Catalan wooden hinge is made up of three joined pieces of the same width as the seat: a horizontal crossbar, a dowel of circular section and a pair of blades nailed into the seat plank. This construction constitutes a rather complex and laborious solution, which indicates the high participation and involvement of the carpenter in the construction of the choir stalls, at least in the first half of the 14th century. In fact, this technical resource was the first element that made it possible to link the Manresa stalls with that of the Girona Cathedral. That the use of this type of wooden hinge continued over time is demonstrated by the modern example that has been preserved in the sedilia of the presbytery of the Santes Creus Abbey. However, this formula was not implemented in a systematic way, because the stalls of the 15th century and the construction of the first stalls in Barcelona Cathedral, show the preference to achieve the mobile characteristic of the seat by metal hinges, which, after all, is much simpler constructively than the wooden version and facilitates the assembly of the furniture, as well as the repairs that had to be made when there was a mismatch or a break in the stalls.

Regarding ergonomics, the preserved Catalan ensembles show formulas and an articulation that indicate a certain concern on the part of craftsmen in producing comfortable furniture. After all, the tilting seat and the misericord itself are among the first ergonomic solutions designed for the choir stalls that was meant to serve the community

for hours and all-year-round. Considering that the Chapter or the community spent most of the day inside the choir, the stalls not only had to be aesthetically beautiful, and at the service of the liturgy, but it also had to meet minimum requirements for comfort. In this way, some improvements were incorporated and in the Catalan case, some are specific to it, or at least these, together with the medallion-shaped arm-rest, were chronologically the earliest to be incorporated. There are a series of ergonomic improvements that have in common serving users when they had to stand up with the seats folded. A first improvement is the oblique plane located at the feet, at the height of the end of the side. Due to its angle, it allows the feet to rest conveniently. The Catalan capping-rails are also oblique, when in the rest of Europe and on the Iberian Peninsula, they are usually at the same level of the pavement or platform. Finally, the third element, which is exclusive to the Catalan group, is the incorporation of a rectangular plank, also with a certain inclination which is the high backrest that is placed above the crossbar of the capping-rail. This is the high backrest placed above the crossbar of the capping-rail which also serves as the lower base of the backrest. In addition, the inclusion of this piece makes the superstructure to gain more height.

Another characteristic that has only been observed in the Catalan ensembles are the stalls placed in a square position in the distribution when the main row meets the row in the back, while in other regions the most common layout is placing two seats at 90° with respect to each other, generating a dead rectangular space in the middle. Although the chamfered stalls is a solution that is present in the high row of the Barcelona Cathedral choir stalls, its introduction is later and the result of a reform. Consequently, it is reasonable to consider that this solution is specific to the choir stalls ensembles of the 15th century. To configure this very characteristic seat the partition must be worked in the shape of a Y. In terms of function and morphology, it is a type of side that is completely unique in the European context.

Besides, the consultation of certain primary sources has not only been fundamental for the anatomical description of the choir stalls, but also for defining the choral terminology. The two main texts, due to their chronological coverage and significance, are the *Llibre de les obres del cor* (1394-1399) of the Barcelona Cathedral and

the *Primer llibre de fàbrica* (1327-1345) of the Majorcan Cathedral. They have been supplemented with other documents, especially capitulations. Indeed, the contracts of the sculptor Aloi de Montbrai (1351) and the carpenter Ferrer de Gronys (1352) for the Girona Cathedral have been relevant. All these medieval texts have been the point of reference for extracting a large part of the medieval lexicon of the Catalan language choir. Unfortunately, I have not been able to define the meaning of all the terms referenced in the texts because their meaning has changed substantially or, in the worst cases, has been lost over time. With the appearance of new documents and the review of already known ones, this situation could be corrected in the future.

All in all, it was possible to define and relate the structural and anatomical parts of the choir stalls with the sources. A first conclusion is that Majorcan and Catalan documentation are quite detailed regarding the organization and specialization of work, according to which each handyman had a specific role, with a carpenter or a sculptor at the head. Moreover, it is very curious how the current appreciation for the misericords and for the themes represented do not have the same correspondence in the old texts. In fact, the word “misericord”, which appears for the first time in the *Constitutiones Hirsaugienses* drawn up in 1077, does not appear in known texts from the Catalan language region, where it is referred to as *capitell*, *siti* or *dormant*.

Indeed, it is clear that the concern of the promoters of furniture was not particularly focused on the decorated stalls, which was another constructive element of the stalls, as the elbow-rest, the partition or the arm-rest. At the end, the misericord was not an exclusive support for representing moralizing lessons, despite what contemporary literature has reiterated. In its context, it was an element that could only be appreciated exclusively by the community, and occasionally, also by sporadic and lay visitors during some specific festivities. Besides, the preserved documentation reflects rather a vehemence for the form and content of the superstructure, that is, for the jouee, high dorsals panels or for the canopy, which in Barcelona Cathedral took one hundred and twenty years to be completed. Not without reason, these were the elements that drew the attention from outside the choir. Its monumental, almost architectural articulation, not only gave some protection to the members of the choir, but also constituted the

element that stood out decoratively from all the ensemble; hence this sector concentrated the figurative cycles, and sometimes even the pictorial part.

In this way, the texts reiterate payment for jouee and high dorsals which are elements that were decorated by the sculptors because their surface was ideal to show their technical and compositional skills. At the Majorca Cathedral, the sculptor Arnau de Campredon, responsible of the workshop and project, was also in charge to carve the jouee, together with his nephew, which is today lost. Only two Majorcan medieval ensembles have been preserved; however, those preserved in Catalonia reaffirm the idea that the misericord of the seat was not the preferred support of the promoters to place images or messages, if there were any. Actually, there are only three known examples of Catalan choir stalls that have historical and figurative misericords, which are those of the Barcelona Cathedral, La Seu d'Urgell Cathedral, and also the episcopal throne of the Girona Cathedral. The rest of the Catalan choir stalls have a predilection for misericords with geometrical shaped simple decorations or vegetal themes.

However, in the scenes carved on the arm-rests and in the choir stalls of Girona the figurative decoration is concentrated on the high dorsal, which present a series of repertoires that indicate a diverse iconographic design.

Far from the important artistic and wealthy centers, the small and former Abbey of Cornellà de Conflent, in the mountainous Pyrenees range, preserves the only known Catalan example of choir stall of the prismatic typology. For this case, the evidence shows that it is part of the constructive type of peninsular furniture of the 14th century, represented by the ensembles all originating from monasteries. Its simple construction made by woodworkers, its peripheral geographical location, but above all the lack of historical themes and sculpture have kept this ensemble at the margin of any specific or general study. It must not have been the only one in the Catalan area since there is evidence that the prismatic typology was common, although it was subsequently replaced by the stalls with a curvilinear profile. In the Barcelona Cathedral, the primitive design of the marble cathedra of the presbytery, a prismatic seat with a rectilinear profile from the second quarter of the 14th century, would suggest that the previous choir stalls

that was replaced by the current one could have been configured in the same way as the throne.

The case of the furniture of the Majorca Cathedral is certainly unique. Despite the evidence, it is a difficult set to analyze as it considered a collective work. Identifying the parts of the 14th century entails risk because there are pieces that imitate the medieval style, but at least the present work determines the characteristics of the group of pieces corresponding to this period. The topographical changes of the stalls due the construction of the building and the secular and structural problems of the vaults, as well as misinterpretations of the sources, have led most of the historiography to consider that nothing remained of the first documented project and that the current one is a much later work.

However, the analysis of the construction and articulation of the partition has revealed the existence of medieval pieces. Consequently, it has been possible to establish that the Majorcan model had influence and that the anatomical comparison of the partition establishes affinities with other preserved pieces of furniture that have been overlooked.

This is what has happened with the also problematic choir stalls from Girona Cathedral, today dismantled. It has never been analyzed until now as an ensemble through the material evidences and also with the written and graphic sources. Taking around the contracts and the formal and iconographic formulas of only one part of the furniture, historiography has drawn some hypotheses without having first evaluated the basic issue, nor having questioned or nuanced some interpretations that have turned out to be not entirely correct. For the case in Girona, the fact that, the nomenclature used in the aforementioned medieval contracts has not been clearly defined, has led to proposals or conclusions that have not taken into account the rest of the material evidence. Moreover, it has not been considered either that the choir stalls have been subjected to constant renovations and transformations, altering the original medieval design. For this case, the analysis of all the preserved remains, known and unknown, has been decisive in defining the role played by the sculptor Aloi de Montbrai and the carpenter Ferrer de Gronys. Despite the traditional claims, the first was not the artists of the episcopal throne,

and if he had been, it was a work that only had to be finished since it was a pre-existing piece of furniture that only had to be completed. Besides, the fact that the bishop seat has stylistic and iconographic affinities with a group of high dorsal indicates that its creator was someone else who, for unknown reasons, could not complete it, plausible as a result of the 1348 pandemic. Therefore, it is possible to believe that master Aloï must have made another jouee that is now lost as a result of some later renovation of the stalls.

If the morphology of Majorcan choir stalls influenced that of Girona, the latter influenced the Manresa choir stalls. This set not only collects previous experience, but also updates techniques and forms. Thus, the upper column on the side, which in Majorca and Girona is lathe turned and exempt, here is integrated into the partition with a polygonal layout. This detail clearly indicates a context of renewal, both in terms of construction techniques and aesthetic tastes. The couple formed by Girona and Manresa have so many affinities, that one would have to think that at this point the seat model with curvilinear side profile in its Catalan version had been definitively consolidated.

However, the choir stalls of the Barcelona Cathedral collect previous experiences and transformations with an impeccable technical result. The first set of stalls from the Barcelona Cathedral had a great impact at the turn of the century, not only as a turning point in the renewal of the terminology in the plastic arts, but also contributed to fixing the Catalan model of seats throughout the 15th century, a model which will remain constant and almost unique in Catalonia. Its impact will be deep and reach neighboring territories or areas of influence, as evidenced by the medieval ensembles preserved in Aragon, Majorca and Sicily.

The merit of this expansion is not only the results of the formal and technical quality of the furniture, something certainly to be taken into account, but also to the masters who participated in its production and the dissemination of the model through new choral projects. Of this team, we must highlight the role of the sculptor Antoni Canet, and later, continuing the original project at more advanced dates, Macià Bonafè.

Although the numbers of 15th century choir stalls ensembles preserved constitute only a small part of what the sources proclaim, they present an articulation and morphology that undoubtedly owes to the Barcelona furniture. Therefore, pending a

future study of this post-Pere Sanglada group, it is important to emphasize the determining role of the furniture and the cathedral workshop in the configuration of later preserved ensembles, such as the choir stalls of the friars of the Pedralbes Monastery, the old stalls of the Sant Cugat Abbey or that of the Seu d'Urgell Cathedral.

In conclusion, the research study is the first monograph on medieval choir stalls in Catalonia and Majorca, all of them very modified, through a transversal study which combines analysis of the construction techniques, the material and the functionality of each of the constituent parts of the seats.

The thesis includes a review of preserved sources in order to contextualize the information provided, both of material evidence and texts.

In this way it can be claimed that not only the sculptural or iconographic work as has been done traditionally, but also the invaluable quality of the carpentry work, which after all, is what determines the anatomy of the furniture. All this considered is what makes it possible to establish genealogies and relationships according to morphological and technological type, regardless of style. Likewise, it is also the first study that proposes a reasoned standardization of the nomenclature in Catalan language specific to the choir stalls.

In short, the previous practical experience as a conservator and restorer of cultural goods, the methodology and the criteria specific to the profession, have determined the spirit of transversal, almost interdisciplinary work. These are alternative, valid, complementary ways that must continue to be exploited.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Apèndix documental

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

A. CATÀLEG

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Taula 1. Relació de cors i cadirats corals medievals documentats a Catalunya i a Mallorca, sense o amb escasses restes materials conservades, o en situació actual desconeguda

Conjunt	Establiment	Cronologia	Noms	Moment del desmantellament o desaparició	Restes o testimonis materials	Lloc on es conserven les restes	Referències documentals	Observacions
Catedral de Santa Maria de Girona	Canònica	1038 (consagració)	Desconeguts	A partir de 1312 (?)	Cadira episcopal	<i>In situ</i>	ESPAÑOL, Francesca (2008). «L'àmbit presbiterial i el cor en els edificis romànics catalans»	Cadira episcopal reformada en el segle XIV
	Canònica	s. XI	Desconeguts	A partir de la consagració del nou edifici (?)	Cadira episcopal	<i>In situ</i>	BELTRÁN DE HEREDIA, Julia; RODA, Isabel (2020). «Spolia y reutilización. Elementos de la Antigüedad clásica y tardía en la catedral de Barcelona»	Cadira episcopal reformada en el segle XIV
	Canònica	s. XI	Desconeguts	Entre 1130-1150	No	-	SUREDA, Marc (2019). «El conjunt romànic». En: <i>La catedral de Sant Pere de Vic</i>	Va ser substituït per un altre conjunt, entre 1130 i 1150
	Canònica	1130-1150	Desconeguts		Fragments de cancell de marbre, MEV 9751	Museu Episcopal de Vic	SUREDA, Marc (2019). «El conjunt romànic». En: <i>La catedral de Sant Pere de Vic</i>	Va tenir altars associats, desmantellats i traslladats quan el cor va ser renovat al segle XV.

**Catedral Santa
Eulàlia i Santa
Júlia
d'Elna**

Canònica	1294	Bartomeu de Perpinyà i fills	Després de 1835	No	-	DURLIAT, Marcel (1989). <i>L'art en el Regne de Mallorca</i>	“Anno domini M.CC.XCIII idus septembris, Bartholomeus cum duobus filiis de perpiniano, fecit partem istam chori” Breu descripció del cadirat de 1787 escrit per J. B. Carrère El cor va ser refet en part el 1561, atès que es documenta divuit cadires trencades

**Catedral de
Santa Tecla de
Tarragona**

Canònica	Anterior a 1303	Desconeguts	A partir de 1488	No	-	CAPDEVILA, Sanç (1935). <i>La seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars</i>	Cadirat coral que va ser traslladat del presbiteri a la nau, trasllat fet per l'arquebisbe Roderic Tell. Aquest cadirat va ser substituït posteriorment per l'obra de Franci Gomar. Una notícia de 1488 encara esmenta treballs de desmuntatge d'aquest cadirat: “desfer la resta del cor vel”

**La Seu de
Mallorca**

Canònica	Anterior a 1328	Desconeguts	A partir de 1337	No	-	SASTRE, Jaume (1994). <i>El primer Llibre de Fàbrica i Sagristia de la seu de Mallorca</i>	Es documenta el trasllat del cor, i per tant, del cadirat coral de l'espai de la mesquita al “cap nou”. El 1330 es constata la compra de fusta per construir el setial del rei i un faristol pel centre del cor

Santa Maria de Vallbona de les Monges

Cistercenc	ca. 1340-1348	Desconegut	1936	No	-	BERGADA, Francisco (1928). <i>El real monasterio cisterciense de Santa Maria de Vallbona de las Monjas</i>	Conjunt realitzat sota el patrocini de l'abadessa Elisenda de Copons, segons indicava l'heràldica de la cadira abacial. Per les fotografies antigues, se sap que era un conjunt de tipologia de costat curvilini, amb reposamà en forma de medalló i una superestructura format per dorsal i dossier inclinat en voladís sostingut per crosses, i que va servir com a model per una ampliació en el tercer quart del segle XVII

Capella del Palau Reial de Barcelona

Preveres	1346	Desconegut	A partir de 1464	No	-	PUJADES, Ramon J. (2023). <i>Pedra i poder. El Palau Major de Barcelona</i>	Va ser substituït per un altre conjunt nou a partir de 1464

Seu Vella de Lleida

Canònica	1364	Benet Martorell? Benet Pere Arnau?	A partir de 1497 (?)	No	-	ALONSO, Gabriel (1976). <i>Los maestros de la Seu Vella de Lleida y sus colaboradores</i>	“comprar fusta de noguer per obs de les cadires del cor”. Moble que va ser substituït per l’obra d’Antoni Virto i Joan Just

Sant Domènec de Palma

Predicadors	Començat el 1376	Desconegut	?	No	-	LLABRÉS, Gabriel (1909). «Cronicón de los dominicos de Mallorca»	El 1380 Pere de Fortesia aporta diners pel moble, que ja tenia sis cadires en el costat de la dreta.”primus lapis fundamenti dicti chori de parte dextera, die jovis autem fuerunt ibi collatæ simul VI cathedræ.” Vegeu Sant Francesc de Palma

Santa Maria del Mar de Barcelona	Preveres	Anterior a 1378	Desconegut	Cremat el 1378	No	-	BASSEGODA, Bonaventura (1925). <i>Santa Maria de la Mar. Monografía histórica-artística</i>	Va ser substituït pel projecte contractat per Llorenç Reixac Francesc Gener el 1424
Santa Maria de Vilafranca del Penedès	Preveres	Anterior a 1378	Desconegut	Substituït a partir de 1451 pel projecte de Macià Bonafè	No	-	MASSANELL, Antoni (1990). «Diverses dades sobre el cor de l'església parroquial de Santa Maria de Vilafranca del Penedès»	“Item que facen III llanternes en lo cor a dir maitines als faristols” segons menciona el text de la visita pastoral de 3 de setembre de 1378
Catedral de Santa Eulàlia i de la Santa Creu	Canònica	Notícies diverses, a partir de 1383	Desconegut	Venut al convent de Sant Agustí de Barcelona el 1399	?	Fragments reutilitzats en la infraestructura del cadirat actual?	TERÉS, Maria Rosa (1979). «Pere Ça Anglada, maestro del coro de la catedral de Barcelona: aspectos documentales y formales»	Bernat Moragues, Francesc Vila (“per adobar lo cor”). El conjunt va ser substituït per l’obra de Pere Sanglada i posteriors mestres
Santa Maria del Pi	Preveres	Anterior a 1388 i reformat a partir de 1432	Antoni Claperós, a partir de 1432 (“asmeginaire, qui fa los respalles del cor”) Miquel Març, nova traça a partir de 1438	A partir de 1771	No	-	CORTÉS, Albert; VALERO, Joan (2021). « <i>Hic est chorus</i> . Noves dades sobre el cadirat gòtic del cor de Santa Maria del Pi»	Fusta de roure del Montseny, i també de Flandes. Ús de la terracota en l’estructura coral

Sant Francesc de Palma	Franciscans	Posterior a 1395	Desconegut	?		Fragments reutilitzats en el projecte de Macià Bonafè?	DE OLEZA, José (1925). «Llibre de antiguitats de la Iglesia del Real Convent de Sant Francesch de la ciutat de Mallorca»	Pere de Fortesia deixa al seu testament de 18 d'agost de 1395 cinc-cents lliures mallorquines pel cadirat de l'església: “facere construere et operare in corum ecclesiæ civitatis Majoricarum unum corum simile [...] et fusta ex quibus factus et operatus est corus ecclesiæ fratrū predicatorum” (vegeu Sant Domènec de Palma). El 1401 encara s'està fent
Sant Feliu de Girona	Agustinià	1412 (pagaments per les obres del cor), 1413 (compra de fusta), 1430 (contracte per l'execució)	Berenguer de Cervià (fuster)	?	No	-	FREIXAS, Pere (1983). <i>L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV</i>	“lo dit Berenguer Cervia [...] ell obrera en fusta la obre o respatlles de XXXI III cadires del cor”
Santa Maria de Poblet	Cistercenc	1421-1430	Bertomeu Cervera, Antoni Gomar i Pere Joan	Cremat el 1575	No	-	ESPAÑOL, Francesca (1998). «El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes, en Poblet»	Obra realitzada durant l'abat Joan Martínez Mengucho

Santa Maria del Mar de Barcelona	Preveres	1424-1436	Llorenç Reixac, Francesc Gener, i posteriorment, Macià Bonafè, Enric de Birbar	1714	No (?)	-	MADURELL, Josep Maria (1946). «El arte en la comarca Alta de Urgel»	Conjunt que va ser substituït per un cadirat nou d'estil barroc després de cremar-se el gòtic el desembre de 1714. Segons contracte era format per una renglera de cadires Bonafè va cobrar per “respatles et guardapols” i de Birbar efectuava “potencias”
La Seu de Manresa	Preveres	1433-1442 i partir de 1489	Macià Bonafè, Pere Llagostera	Cremat el 1714	Sí. Mur de tancament i porta del rerecor	In situ, als peus de l'església i a contrafaçana	SARRET, Joaquim (1924). <i>Historia religiosa de Manresa, Iglésias i convents</i>	“Pere Llagostera, fuster de Tarragona, en nom de Matias Bonafé, fuster de Barcelona, mestre de les cadires del Chor de la Seu, als 4 de abril de 1438 confessa rebre del canonge Francisco Soler y de Bernat Quer, beneficiat de dita Seu, 11 lliures per rahó de son salari de treballar dites cadires y 11 lliures 11 sous per companatges y aliment.”
Santa Maria de Valldonzella	Cistercenc	1443-1446	Guillem Rossell	?	No	-	CORTÉS, Albert; VALERO, Joan (2021). « <i>Hic est chorus</i> . Noves dades sobre el cadirat gòtic del cor de Santa Maria del Pi»	Contracte de 525 florins per fer el moble

Cartoixa d'Scala Dei	Cartoixà	1443	Halle	A partir de 1835	No	-	VILLANUEVA, Jaime (1851). <i>Viage literario a las iglesias de España. Viage á Tarragona</i>	Fusta de roure de Flandes. Va costar 180 florins
Sant Domènec de la Seu d'Urgell	Predicadors	1458-1468	Bertomeu Cervera	?	No	-	MADURELL, Josep Maria (1946). «El arte en la comarca Alta de Urgel»	El 1469 no era acabat el cor “axi com frà Pinyes prosseguirà lo cor”. Mestre Bertomeu ha de fer des de l'estructura arquitectònica (volta de pedra) del cor alt fins el moble: “e ha de fer en o dit cor tantes cadires com lo spay del dit requirrà”
Sant Francesc de Vilafranca del Penedès	Franciscà	Abans de 1451	Macià Bonafè	?	No	-	MIRET, Maria Montserrat (1987). <i>La basílica de Santa Maria. Vilafranca del Penedès</i>	Notícies indirectes a través del contracte de Macià Bonafè i els preveres de Santa Maria de Vilafranca (vegeu següent): “lo dit Mathia en lo cor de la dita església [de Santa Maria], que aquelles fassa en la forma e manera de aquelles del cor de framenors de la dita vila, e millor si millor se poran”

Santa Maria de Vilafranca del Penedès	Preveres	1451	Macià Bonafè, Miquel Prats	?	No	-	PLANAS, Josep (1935). <i>Notes històriques de Santa Maria de Vilafranca del Penedès</i>	L'obra va ser contractada per 580 florins i havia de tenir quaranta seients. Posteriorment, el cadirat coral va ser substituït per un de modern o simplement va ser parcialment restaurat? Resten fotografies a l'Arxiu Mas, tot i que el cadirat coral de les imatges aparentment és de cronologia posterior “haja a fer les dites cadires, co es, recolsador e lo mitja e lo siti e los capitells e les basses de bona fusta de noguer, e la cloenda, respalles e obra de tayla haja a fer de bon riure de Flandes. Les traves qui van baix de fusta d'alber, e los empiralts qui van darrere de fusta de bon alber e de bon melis”
Santa Maria de Vilabertran	Agustinià	1451-1461	Bartomeu Barrera i Honorat Cristòfol	Cremat entre 1808 i 1814	No	-	MARQUÈS, Josep Maria (1991). «Algunes referències documentals sobre la canònica i col·legiata de Vilabertran (1300-1835)»	Els mestres eren fusters de Castelló d'Empúries i l'obra, feta de fusta d'alba, va costar 440 florins.
Sant Agustí de Barcelona	Agustinià	1452	Macià Bonafè	?	No	-	MADURELL, Josep Maria (1946). «El arte en la comarca Alta de Urgel». <i>Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona</i>	El mestre es compromet a fer en un termini de dos anys quatre potències majors i vuit potències menors

Cartoixa de Montalegre	Cartoixà	A partir de 1462	Macià Bonafè	?	No	-	MADURELL, Josep Maria (1972). «Art antic a la cartoixa de Montalegre»	“Mestre Macià, mestre del cor de la sglésia”. Àpoca de 24 de maig de 1464
Capella del Palau Reial de Barcelona	Preveres	1465	Miquel Prats i Pere Duran	?	No	-	CORTÉS, Albert; VALERO, Joan (2021). « <i>Hic est chorus</i> . Noves dades sobre el cadirat gòtic del cor de Santa Maria del Pi»	
Santa Eulàlia de Palma	Preveres	Anterior a 1480					LLOMPART, Gabriel (1973). «Miscelánea de arquitectura y plástica sacra mallorquina (siglos XIII-XVI)»	Per volts de 1480 es feia col·lecta per un nou cadirat, projecte mai dut a terme
Seu Vella de Lleida	Canònica	1497-1501	Antoni Virto, Joan Just i taller	1707-1773	Sí (?). Fragment d’una potència (?) MLDC 374	Museu de Lleida. Diocesà i comarcal	FITÉ, Francesc (2000). «Franci Gomar i el nou cor de la Seu Vella de Lleida»	Fet amb fusta de Poblet, Barbastro i Sòria. Hi havia, al menys, dues cadires diferenciades: del degà i del cabiscol
Sant Francesc de Cervera	Franciscà	?		El 1835 les cadires són portades a l’església de Sant Domènec de Balaguer	?	-	BARRAQUER, Cayetano (1906). <i>Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX</i>	“sillería gótica de nogal, sencilla ó desprovista de esculturas”. “sillería gótica, sí, però muy sencilla” Aquest conjunt va ser traslladat a Sant Domènec de Balaguer, on les va veure Barraquer al juny de 1898

Taula 2. Relació de cadirats corals dels segles XIV i XV conservats a Catalunya, Mallorca i Sicília

Conjunt	Cronologia	Autors o tallers (segons documentació)	Situació actual	Estat de conservació	Establiment	Topografia original	Ubicació actual	Tipus de fusta	Desmantellament definitiu del cor
Cornellà de Conflent	Primera meitat del segle XIV	Desconegut	Modificat i conservat parcialment <i>in situ</i>	Restaurat, però estat regular	Canònica agustiniana	Centre de la nau	<i>In situ</i> . Tribuna alta als peus	Conífera, auró o vern (?)	-
Seu de Mallorca	1330-1339	Pere Joan, Arnau de Campredon i taller	Modificat. Conservat <i>in situ</i>	Bo. Restaurat	Canonges i beneficiats	Capella reial	Capella reial	Noguera i roure (?)	-
Catedral de Girona	Anterior a 1348. Contractes documentats el 1351 i 1352	A partir de 1351-1352, Aloi de Montbrai, Ferrer de Gronys et al.	Dispers	Bo. Algunes cadires estan restaurades	Canonges i beneficiats	Presbiteri?	Catedral de Girona, Sant Pere i Pau de Canet de Mar, Fundació Maurí de la Garriga, Museu diocesà de Barcelona	Noguera i roure (cadires). Alba, til·ler, roure i noguera (dorsals).	1937 i 1974
Museu de Manresa	Ca. 1337	Desconegut	Es conserva parcialment. Dispers	Dolent	Dominics o carmelites calçats	Nau principal	Museu de Manresa MCM 11255	Noguera i roure (espiga)	1604
Monestir de Pedralbes ("chor de les dones")	Segon quart del segle XIV	Desconegut	Només es conserva fragments. Dispers	Bo	Clarisses	Cor als peus	The Cleveland Museum of Art (EUA) CMA 71.270 CMA 71.271 CMA 77.74	Noguera	s. XIX

Catedral de Barcelona	Abans de 1394-primer quart del segle XVII	Pere de Santjoan (atribució), Pere Sanglada, Lluç Despou, Macià Bonafè et al.	Conservat íntegre, amb modificacions, <i>in situ</i>	Regular	Canonges i beneficiats	Presbiteri (?)	Nau principal	Roure	-
Catedral de la Seu d'Urgell	1412	Pere de Santjoan (atribució) et al.	Dispers	Bo (Lázaro Galdiano) Regular (MAN)	Canonges i beneficiats	Nau principal?	Museo Lázaro Galdiano, Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Hearst Castle (EUA)	Conífera	1914
Monestir de Pedralbes (cor dels frares)	1400-1420	Taller de la seu de Barcelona	Conservat íntegre <i>in situ</i>	Bo. Complet. <i>In situ</i>	Franciscans	Nau principal	<i>In situ</i>	Roure	-
Catedral de Vic	1440-1444	Macià Bonafè i taller	Perdut. Només resta una cadira (?)	Bo	Canonges i beneficiats	Presbiteri i creuer, i posteriorment, a la nau	Museu de Vic MEV 10664	Roure	1936-1939
Sant Francesc de Palma	s. XIV? 1447-1455	Macià Bonafè i taller (reaprofitant peces antigues?)	Dispers	Bo (conjunt de Porreres)	Franciscans	Nau principal	Sant Francesc de Palma, Santa Maria de Porreres	Noguera, roure, om, boix, castanyer, pi (segons informe d'intervenció)	Dispersat a partir de 1611
Catedral de Palerm	1465-1467/ 1472-1473	Taller català i palermità (?)	Conservat sector cadires. <i>In situ</i>	Bo	Canonges i beneficiats	Nau principal	Presbiteri	Noguera	-

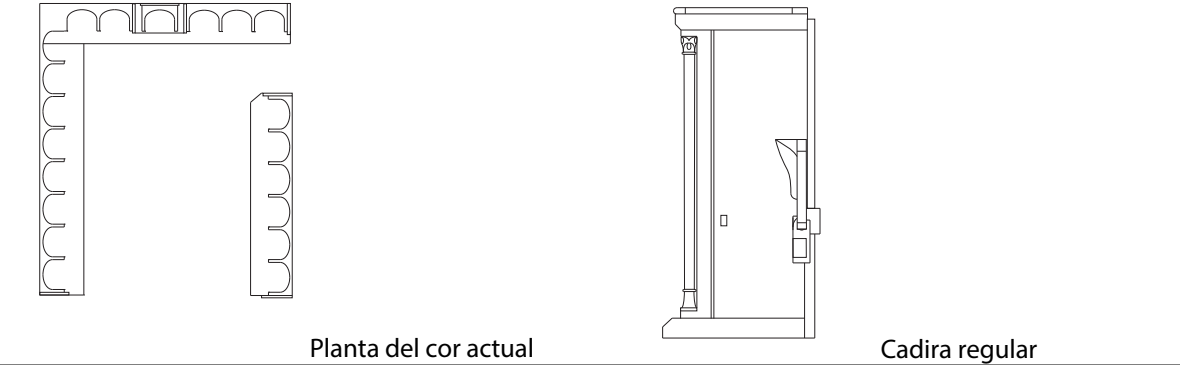
Sant Cugat del Vallès	Segona meitat del segle XV	Desconegut	Dispers. Superestructura no localitzada	Bo	Benedictins	Nau principal	Santa Maria de Valldonzella (només cadires)	Noguera (?)	1911
Set setials de l'antiga col·lecció Plandiura	Segona meitat del segle XV	Desconegut	Conjunt descontextualitzat	Regular	Desconegut	Desconegut	Santa Maria del Mar de Barcelona NR 5302 i 5307	Roure	Desconegut
Sant Miquel de Barcelona (hipòtesi)	Segona meitat del segle XV	Desconegut	Conjunt descontextualitzat	Regular a dolent	Beneficiats	Nau principal	Santa Maria del Mar de Barcelona NR 652904, Museu del Disseny de Barcelona NR C-1 MNAC	Alba	1868
Sant Martí del Canigó	Segona meitat del segle XV	Desconegut	Dispers. Només es conserva cinc cadires i dos potències	Dolent	Benedictins	Desconegut	Sant Sadurní de Vernet	Pi	1783
Sant Jaume de Vilafranca de Conflent	Segona meitat del segle XV	Desconegut	Conservat relativament íntegre <i>in situ</i>	Ruïnós (en perill de pèrdua)	Beneficiats	Nau principal	<i>In situ</i> , als peus de l'església	Pi	-
Catedral de Tarragona	1480	Francesc Gomar i taller	Desmembrat, modificat i conservat, parcialment, <i>in situ</i>	Bo (els elements emmagatzemats en regular estat de conservació)	Canonges i beneficiats	Nau principal	<i>In situ</i> . Reserves del Museu Diocesà de Tarragona	Roure	1963
Un setial de l'antiga col·lecció Plandiura	Finals del segle XV	Desconegut	Obra descontextualitzada. Només resta una cadira	Bo	Desconegut	Desconegut	Santa Maria del Mar NR. 5304	Noguera (?)	

Santa Maria	Cornellà de Conflent (Conflent)

Dades històriques, topogràfiques i identificatives

Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Canònica agustiniana	1097	1789	Parròquia
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
Primera meitat del segle XIV	Desconeguts. Tallers de fusteria i pintura.	Desconeguts	Elna
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
Nau principal	Nau principal	Tribuna alta de ponent (Segona meitat del segle XIX?)	Comuna de Cornellà de Conflent
Número d'inventari o registre	-		

Planta i distribució	Perfil de costat de setial Cadira prismàtica de costat amb perfil rectilini



Dades estructurals del cor		Cornellà de Conflent
Tipus de tancament exterior perimetral		Tipus de tancament de les fileres
Delimitat actualment per les arcuacions de la nau i tancament d'envans de fusta i pel mur de ponent.		Potències majors
Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals
Una	Com a mínim, vint (excloent la cadira presidencial del prior).	Dinou (excloent la cadira presidencial del prior).
Cadires diferenciades		Ubicació actual de les cadires diferenciades
Una, d'època posterior que substitueix a una altra, de la qual, encara es conserven restes.		Al rerecor. Al bell mig de la filera
Tipus de superestructura del cadirat coral		
Dorsal amb dossier solidari suportat per crosses		
Altres elements associats del cor conservats		
- Faristol datat de 1858 (inscripció gravada: 1858. FRATRES VICO ME FECERUNT). In situ - Tres suports o bigues de fusta de la campana del cor, de finals del segle XIII o principis del XIV. <i>In situ</i> (damunt la biga de la balustrada) - Porta d'accés al cor medieval? In situ		

Dades tècniques i constructives			<i>Cornellà de Conflent</i>
Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira	
Auró, vern (?) (parts estructurals de les cadires) i pi (superestructura)	Policromia a la tècnica del tremp a l'ou en els muntants verticals frontals de les cadires	Sense canvis	
Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició del recolzador	
De fusta. Eix fix dels seients i caixes laterals d'eix	Cec a 90° graus (tot i que l'actual és d'un moment posterior)	Recte	
Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments	
Reforç entre el travesser inferior de la colzera i els muntant frontal del costat	Com a element per unir i reforçar estructures	Encadellat Trau i metxa	
Marques d'eines			
S'observa diversos dibuixos de tipus geomètrics, realitzats amb compàs, en alguns dorsals del costat de l'Evangeli. Tornejat, marques d'enformadors.			
Observacions			
El setial és de tipus prismàtic amb perfil rectilini. La seva articulació és similar als cadires corals peninsulars del segle XIV: Santa Clara d'Astudillo, Santa Clara de Toro, Santa Clara de Moguer, el tron abacial del cor de Sixena i també amb el desaparegut cadires coral de la seu de Roda d'Isàvena. També s'ha de fer referència la cadires de pedra del Mestre Mateo per a la catedral de Santiago, obrat al segle XIII.			
Presenta un endrapat puntual en un dels muntants del costat de l'Evangeli (cadira 17, costat dret)			
Ús sistemàtic del tornejat per fer les columnetes adossades de la superestructura i probablement també per fer els fusts dels muntants verticals dels costats.			

Dades formals i iconogràfiques

Cornellà de Conflent

Tipus de treball decoratiu del cap del recolzador

Format per dues peces superposades. La superior es remata a la part frontal en forma bilabial, mentre que la inferior s'ha resolt en dos plans, un d'ells en pla esbiaixat. Cal dir que en tres exemples aquest travesser s'ha decorat amb motlures a boet.

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira i del seient

Part superior

Un sol treball per tota la part frontal del costat, a base de columna adossada amb capitells troncocònics

Reposamà

-

Misericòrdia

Permòdol en forma geomètrica simple en de V

Part inferior

Un sol treball per tota la part frontal del costat, a base de columna adossada amb capitells troncocònics

Observacions

La decoració de la cadira es concentra en la part frontal del costat, format per muntants de perfil rectangular, i columnetes amb fusts de secció circular adossats, que es rematen en la seva part superior i inferior, amb capitells troncocònics sense decoració. Aquests elements s'enriqueixen visualment amb policromia de tipus vegetal. Es conserven dos d'aquests costats amb capitells més elaborats, que podrien provenir de l'antic setial presidencial.

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Arcuacions ogivals amb traceries trilobulades, sustentades per columnetes de secció circular amb decoració tornejada al nus.

Tipus decoratiu del cobriment

Les crosses presenten perfil mixtilini

El dossier només es decora amb dos llistons, un situat a la base inferior del dossier, i l'altre, al remat superior. Ambdós presenten la mateixa decoració a base de losanges.

Tipus de treball decoratiu de les potències

Les parts altes es decoren amb medallons, dos d'ells decorats amb figures geomètriques en forma de flor

Heràldica

-

Observacions

Conjunt que conjuga dos estils. La cadira és pròpia de la tipologia prismàtica, amb aplicació de policromia. En canvi, la solució de la superestructura, tot i ser més senzill i ser obra també de fuster, remet a solucions associades a la cadira amb perfil curvilini, com el de la catedral de Poitiers o el de la seu de Girona.

**Estat de conservació del cadirat coral
(Juny de 2022)**

Cornellà de Conflent

Estructura

Bon estat de conservació. El muntatge actual adapta les mides i morfologia a l'espai de la tribuna alta. El primer seient presenta un muntatge deficient que no permet aixecar el seient.

Suport

Presenta trencats per manipulació i estrès mecànic. Atac xilòfag actiu

Capes

Pèrdues important per atac vandàlic i manipulació constant en el temps

Observacions

En general, el conjunt presenta un estat regular. Manca un programa de manteniment i de conservació curativa. Un dels inconvenients del treball de camp d'aquest conjunt són les limitacions imposades per l'espai de la tribuna, la qual presenta problemes estructurals greus de la fusta, i que no permet l'accessibilitat al cor.

Bibliografia

CAZES, Albert (1983). *Notre-Dame de Cornellà*. Edició revisada. Prades: Guide Touristique Conflent.

MATHON, Jean-Bernard (2014). «Introduction aux arts mobiliers en Roussillon aux XIIIe et XIVe siècles». En: *Un palais dans la ville. Perpignan des rois de Majorque*, Volum 2. Aymat Catafau i Olivier Passarrius (eds.). Canet: Éditions Trabucaire, pàgs. 105-157.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

La Seu o catedral de Santa Maria	Ciutat de Mallorca (Mallorca)

Dades històriques, topogràfiques i identificatives

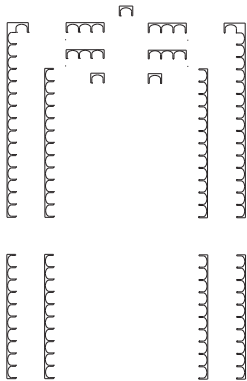
Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió	Actualitat
Canonges i beneficiats	1229	-	Capítol catedralici

Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
1330-1339	Arnau de Campredon, imaginaire Pere Joan, fuster (primer projecte) Bartomeu Pol et al. (reconstrucció i renovació).	Berenguer Batle	Mallorca

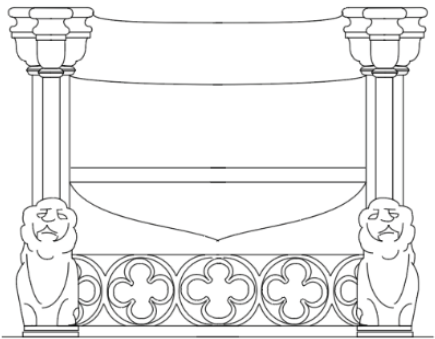
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
Nau de la mesquita	Nau principal	Capella Reial de la Seu. 1904-1914 (Antoni Gaudí)	Bisbat de Mallorca

Número d'inventari o registre	-

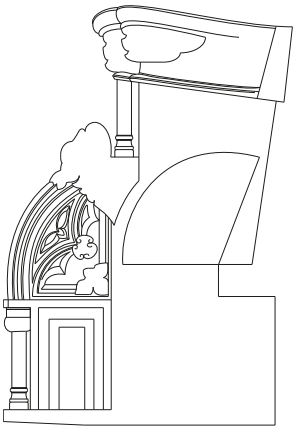
Planta i distribució	Perfil de costat de setial
	Cadira de costat amb perfil curvilini



Planta del cor actual



Càtedra de marbre



Cadira regular

Dades estructurals del cor		Mallorca. La Seu
Tipus de tancament exterior perimetral		Tipus de tancament de les fileres
Delimitat actualment pels murs de la capella Reial		Potències altes i baixes en els extrems
Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals
Dues	-	Cent vint
Cadires diferenciades	Ubicació actual de les cadires diferenciades	
Una. La cadira episcopal, feta en marbre	Presidint la capella Reial, ubicada al mur est	
Tipus de superestructura del cadirat coral		
Dorsal amb dossier solidari suportat per crosses del primer quart del segle XVI		
Altres elements associats del cor conservats		
- Bancs. In situ - Faristols. In situ - Trones. In situ (traslladats)		

Dades tècniques i constructives	<i>Mallorca. La Seu</i>

Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira

Noguera i roure	Greix de porc	Cera (mescla de verge, Carnauba i microcristal·lina), amb un brunyit que li dona el seu aspecte brillant.

Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició del recolzador

Frontisses metàl·liques	Cec	Inclinat

Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments

Sí, en la construcció dels costats.	Com a element per unir i reforçar estructures.	Encadellat Trau i metxa

Marques d'eines

S'observa un dibuix de tipus geomètrics, realitzats amb compàs, en un setial del costat de l'Evangeli (cadira 51, costat dret).

Observacions

Els seients presenten forma pròpia dels cadirats gòtics. La configuració dels costats és propera als conjunts de Borgonya (Bard-le-Régulier, Saulieu. En el context català, presenta afinitats amb la cadira del bisbe de la seu de Girona.

Ús sistemàtic del tornejat per fer les columnetes adossades dels costats

La superestructura va ser construïda, en substitució d'una anterior, a finals del segle XV i al primer quart del segle XVI, moment que correspondria una sèrie de cadires fetes per Bartomeu Pol.

Dades formals i iconogràfiques

Mallorca. La Seu

Tipus de treball decoratiu del cap del recolzador

En forma d'espàtula amb el cap motllurat trilobulat, amb un fris decorat amb talla figurativa i vegetal, que sovint complementa la lectura de la decoració dels costats.

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira i del seient

Part superior

Columneta exempta amb incisions al fust i sense capitell

Reposamà

Solucionat en forma de figura vegetal, bèsties i personatges, així com la presència del Tetramorf. Aquest element es complementa amb decoració que cobreix la seva part inferior i que el complementa.

Part inferior

Columneta exempta, similar a la de la part superior

Misericòrdia

Forma de cul de llàntia amb decoració tallada, amb motius vegetals, zoomòrfics i caps de bèsties

Observacions

La decoració de la cadira és rica i variada. La part frontal de la colzera presenta talla, que complementa l'escena representada en el reposamà. D'altra banda, tret de la cadira de marbre del bisbe, cal dir que els costats es decoren amb un quart de traceria calada en la part del semicercle i un rectangle obert en la part baixa.

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Tipus decoratiu del cobriment

Arcuacions ogivals amb traceries cegues, sustentades per columnetes de secció helicoidals o hexagonals.

Les crosses presenten perfil lobulat i conforma decoració fitomòrfica.
El dossier es remata amb plafons amb escenes narratives i amb una cresteria superior.

Tipus de treball decoratiu de les potències

Es decoren amb relleus i les potències baixes es rematen amb personatges

Heràldica

Escut de Berenguer Batle (dos lloros sobre fons d'or)

Observacions

La part de la superestructura és posterior, realitzada entre finals del segle XV i principis del segle XVI, arran de la caiguda de la volta, que va danyar part del cor.

Estat de conservació del cadirat coral (Març de 2022)

Mallorca. La Seu

Estructura

Bon estat de conservació. El muntatge actual es degué a la reforma efectuada i dissenyada per Antoni Gaudí entre 1904 i 1914.

Suport

Bon estat de conservació

Capes

Actualment presenta un vernís brillant que no li és propi. La policromia a l'oli de part de la superestructura va ser executada per Josep Maria Jujol durant les reformes de Gaudí.

Observacions

En general, el conjunt presenta un estat bo. El cadirat coral va ser restaurat entre abril i desembre de 2012

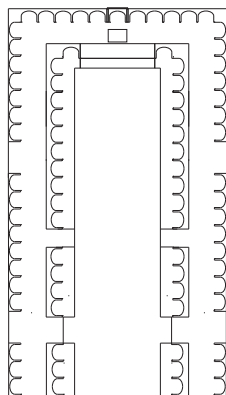
Bibliografia

LLOMPART, Gabriel; MATEO, Isabel; PALOU, Joana Maria (1995). «El cor». En: *La seu de Mallorca*. Aina Pascual (coord). Palma: José J. De Olañeta, Editor. L'Illa de la Calma. Sèrie Major 25. Pàgs. 107-121.

SASTRE, Jaume (1994). *El primer Llibre de Fàbrica i Sagristia de la seu de Mallorca*. Palma: Cabildo de la Seu. Col·lecció la Seu, 2.

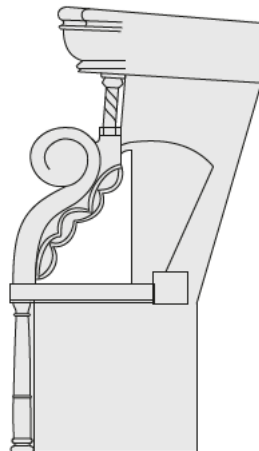
Catedral de Santa Maria		Girona (Gironès)	
Dades històriques i topogràfiques			
Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Canonges i beneficiats	1312 (any inici construcció edifici actual)	-	Capítol catedralici
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
Inicis dels treballs abans de 1348. Contractes de 1351 i 1352	Aloi de Montbrai Ferrer de Groins Altres	Arnau Mont-rodon (+1348) i successors	Girona
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
Presbiteri?	Nau principal	El cor va ser desmantellat el 1937 (superestructura) i 1974 (cadires i supressió del cor).	Catedral i capítol de la catedral Girona. Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar. Fundació Maurí. Museu Diocesà de Barcelona
Número d'inventari o registre	Museu Diocesà de Barcelona: NR 1572		

Planta i distribució

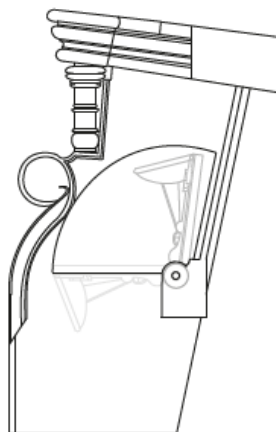


El cor abans de 1974

Perfil de costat de setial Cadira de costat amb perfil curvilini



Cadira episcopal



Cadira regular

Dades estructurals del cor		Girona
Tipus de tancament exterior perimetral		Tipus de tancament de les fileres
Mur coral (desaparegut el 1937) Reixa frontal		Potències baixes
Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals
Dues	Vuitanta-tres	Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar: vint (i fragments) Catedral de Girona: catorze (?) Museu Diocesà de Barcelona: dos
Cadires diferenciades		Ubicació actual de les cadires diferenciades
Una (cadira episcopal)		A la filera del cadirat alt del rerecor, al bell mig
Tipus de superestructura del cadirat coral		
Dorsal amb dossier solidari suportat per crosses (modificat en algun moment posterior)		
Altres elements associats del cor conservats		
Faristol del tron episcopal		

Dades tècniques i constructives			Girona
Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira	
Noguera i roure (cadires) Alba, til·ler, noguera i roure (superestructura)	Encerat (?)	Heterogeni, segons on es conservi l'obra (encerat, vernís industrial...)	
Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició del recolzador	
Frontissa de fusta	Cec a 90º graus	Inclinada	
Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments	
Sistema constructiu de la superestructura en la unió de peces	Sistema constructiu de la superestructura en la unió de peces. Les cabotes s'amaguen amb tapes de fusta	Encadellat Trau i metxa	
Marques d'eines			
Serra hidràulica, tornejat. Apareixen marques o símbols gravats sota d'algunes colzeres o en els laterals dels costats, que podrien correspondre a marques de muntatge.			
Observacions			
Actualment el conjunt es troba dispers. Gairebé la totalitat dels dossers es conserven a la Fundació Maurí (La Garriga), mentre que les cadires van tenir diferent fortuna. La major part va anar a parar a la parròquia de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar, i una minoritària, va romandre a la catedral. Recentment (2021) s'ha localitzat dues cadires (tot i que pertanyen a la intervenció del segle XVIII) en el fons del Museu Diocesà de Barcelona, fruit d'una donació. Les cadires han estat molt modificades, o directament substituïdes per cadires noves, i el alguns casos, les darreres restauracions han estat agressives, amb importants mutilacions per adaptar les peces al seu nos espai (Canet de Mar). Una part dels dorsals també van ser mutilats per a poder adaptar-los a l'espai on ara hi són.			

Dades formals i iconogràfiques

Girona

Tipus de treball decoratiu del cap del recolzador

Cadira episcopal: en forma d'espàtula amb el cap motllurat trilobulat, amb un fris decorat amb talla figurativa i vegetal.

Cadira coral: en forma d'espàtula i motllurat

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira i del seient

Part superior

Cadira episcopal: columneta amb fust helicoidal i una mena de capitell en forma de diamant que recorda els nusos que decoren les tiges dels calzes d'orfebreria. En part mutilat i amb un empelt modern.

Cadira coral: columneta exempta, amb decoració en forma d'anells en el nus del fust. El capitell també és resolt amb anells superposats.

Reposamà

En forma de medalló, generat per serps o bèsties fantàstiques. A cada cara del medalló, s'hi ha tallat elements vegetals o zoomòrfics.

Part inferior

Cadira episcopal: columna d'ordre corinti amb estries (fruit d'una modificació moderna)

Cadira coral: la decoració és la continuació natural de la motllura convexa a boet del reposamà, que es remata a uns centímetres del final de costat amb sengles terminals en forma de V, centrats per una motllura central a boet. Els terminals en V generen un petit espai en la part final del costat que es decora amb un baix relleu fitomòrfic. Aquest mateix motiu també és present en grup coral del Museu de Manresa.

Misericòrdia

Cul de llàntia en forma bilobular, amb els extrems dels quals sobresurten dues tiges que es rematen amb flors de sis pètals.

Observacions

La decoració de la cadira es concentra en la part frontal del costat. A la part baixa del costat, hi ha una talla fitomòrfica, executada amb un relleu poc profund. D'altra banda, cal dir que els dos costats de la cadira episcopal es decoraven amb un quart de traceria calada, i que en època moderna, va ser substituïda per l'element actual, d'estil barroc i que evoca els originals.

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Tipus decoratiu del cobriment

Plafons amb gablets triangulars amb traceria variada, rematats amb fronda vegetal, que es complementen amb una rica figuració en l'espai generat pel triangle. Predominen àngels amb instruments musicals, però també turiferaris, i altres personatges, com dimonis i clergues. La part superior era més alta, però es algun moment, tots els remats dels dorsals van ser rebaixats.

El cobriment que hi havia abans de 1937 era un dosser solidari no original. Per les marques que es poden observar en un lateral de la mampara dreta de la cadira episcopal, es pot deduir que el disseny original era un dosser inclinat.

Tipus de treball decoratiu de les potències

Només s'han conservat quatre potències baixes, i les dues altes, corresponents a la cadira episcopal. Presenten un perfil particular, en forma d'M, amb la punta de l'esquerra rematat amb un roleu vegetal i que pot presentar inscrites bèsties, com un ésser híbrid que toca un instrument de corda o un mussol. En les potències de la cadira episcopal, la decoració és més complexa, atès que es combina profusió vegetal, amb roleus, i representacions figuratives, com el promotor o donant de l'obra a la Mare de Déu i Nen, un acòlit i un Sant Carlemany. També s'hi ha representat bestiar, així com l'escut de la família Mont-rodon. En la potència de l'esquerra, hi ha el relleu de l'Epifania, sota un arc conopial. Cal dir que l'estil formal d'aquest relleu, el vincula amb un taller que treballa en alguns dels dorsals, i que executa també la cadira episcopal.

Heràldica

L'escut de la família Mont-rodon és representat en la cadira episcopal, tan en les potències, com en la mateixa cadira i dorsal, on campeja alternant-se amb un bestiar.

Observacions

La qualitat de la talla en els costats de les cadires no correspon amb la qualitat tècnica i formal del treball executat en els dorsals ni tampoc en la cadira del bisbe. Això indica dos equips de treball (fusters i entalladors) treballant simultàniament però amb objectius diferents o dos moments diferents.

Per altra banda, la ubicació de la talla les potències de la cadira episcopal indica que la posició que ocupava aquest setial presidencial dins del conjunt coral, no era la primitiva, essent concebuda per a ser la primera cadira, comptat des de l'esquerra, del costat de l'Epístola.

Estat de conservació del cadirat coral (Juny de 2022)

Girona

Estructura

Desapareguda en la seva major part. L'estructura ha sobreviscut en alguns trams de cadires i també en es dorsals, on encara s'ha pogut observar els travessers originals.

Suport

El suport devia estar en un estat molt dolent en el moment del desmuntatge. Així, si es comparen fotografies d'abans del desmantellament i l'estat actual, és possible comprovar que hi ha hagut mutilacions, trencats i pèrdues irreversibles, tant en els dorsals, com en les cadires. Els dorsals han estat força modificats, en alguns casos, fent desaparèixer el plafó del dorsal, conservant-se tant sols la traseria del gablet. Per altra banda, cal dir que les cadires conservades a Canet de Mar, tot i haver estat restaurades per un fuster ebenista l'any 2004-2005, actualment tenen un problema seriós d'atac xilòfag actiu.

Capes

Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar: les cadires van ser envernissades amb un producte industrial, que aporta un aspecte brillant i plastificat al conjunt.

Catedral de Girona: la cadira episcopal està en procés de restauració (juliol de 2022), i les cadires presenten un vernís brillant.

Fundació Maurí: aparentment, els dorsals només van ser tractats amb oli. Actualment no s'observa acabats, tot i que hi ha restes de policromia en alguns gablets.

Observacions

Estat irregular dels conjunts, en funció del grup i de la seva localització. Caldria un tractament en el conjunt de Canet de Mar i retirar el vernís industrial, que provoca incompatibilitat amb el tractament de xilòfags.

Bibliografia

FONOLLET, Lourdes (2001). «El cadirat de cor de la catedral de Girona». *Lauro. Revista del Museu de Granollers*, núm. 10, pàgs. 13-25.

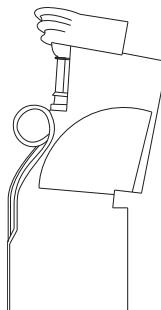
NADAL, Joaquim (2017). «El cor i l'orgue de la catedral de Girona entre dues visites pastorals (1930 i 1940) separades per una guerra». En: *La salvaguarda del patrimoni religiós català durant la Guerra Civil espanyola*. Recull de treballs presentats a la III Jornada Museus i Patrimoni de l'Església a Catalunya. Girona: Museu d'Art de Girona. Departament de Cultura. Bisbat de Girona. Diputació de Girona, pàgs. 99-127.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Museu de Manresa		Manresa (Bages)	
Dades històriques i topogràfiques			
Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Dominics?	1318	1834	Desaparegut
Carmelites calçats?	1308	1834	Desaparegut
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
A l'any 1337 es documenta els treballs de construcció del cor dels pares predicadors de Manresa, segons testament de Sibil·la, muller de Berenguer de Castell-bell	Desconeguts		Vic
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
			Museu de Manresa
Número d'inventari o registre	MCM 11255		

Planta i distribució	Perfil de costat de setial Cadira de costat amb perfil curvilini

-



Dades estructurals del cor	<i>Manresa</i>

Tipus de tancament exterior perimetral

Tipus de tancament de les fileres

-

-

Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals

-

-

Deu cadires i fragments variis

Cadires diferenciades	Ubicació actual de les cadires diferenciades

-

-

Tipus de superestructura del cadirat coral

Només es pot deduir que hi havia un dorsal, gràcies a la junta encadellada que recorre longitudinalment la part superior del travesser de la colzera, on hi aniria encaixat aquest element de la superestructura.

Altres elements associats del cor conservats

Es conserven, juntament amb el cadirat medieval, onze fragments d'uns setials moderns (tres costats sencers, cinc fragments de costats, i colzera i dues misericòrdies). La iconografia present en aquest conjunt indicaria una mateixa procedència que el grup gòtic. Aquests fragments moderns tenen número de registre MCM 11256.

Dades tècniques i constructives			Manresa
Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira	
Noguera, tret de l'espiga del sistema basculant, fet amb roure.	?	Cera i tint	
Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició del recolzador	
Frontissa de fusta	?	Inclinada	
Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments	
Present en el sistema constructiu (unió i reforç de les posts dels costats, així com unions de muntatge, entre colzeres i costats)	Present en el sistema constructiu	Encadellat Trau i metxa	
Marques d'eines			
Observacions			
Es tracta de tres seccions de cadires, estructuralment units pels travessers de colzera			

Dades formals i iconogràfiques

Manresa

Tipus de treball decoratiu del cap del recolzador

En forma d'espàtula i motllurat

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira i del seient

Part superior

Columneta adossada composta, amb dues columnetes més petites a banda i banda, rematades totes amb capitells vegetals. Aquestes descansen en una base única que recolza damunt un podi de secció rectangular.

Reposamà

En forma de medalló, generat per serps o bèsties fantàstiques. A cada cara del medalló, s'hi ha tallat elements amb temàtica variada:

- Fulles vegetals
- Animals i aus
- Bèsties fantàstiques
- Personatges
- Sants, santes i àngel. Destaca la representació de Ramon de Penyafort, identificat amb una inscripció dins d'un filacteri (S.R. PENAFORT), així com una santa, identificada com a Santa Eulàlia, que porta un estendard, que podria correspondre al de la ciutat de Barcelona.

Part inferior

La decoració és la continuació natural de la motllura convexa a boet del reposamà, que es remata a uns centímetres del final de costat amb sengles terminals en forma de V, centrats per una motllura central a boet. Els terminals en V generen un petit espai en la part final del costat que es decora amb un baix relleu fitomòrfic. Aquest mateix motiu també és present en el moble coral de la catedral de Girona.

Misericòrdia

Cul de llàntia simple sense decoració, format per una part cònica inferior i una part superior en forma de D

Observacions

Tipus de treball decoratiu del dorsal

-

Tipus decoratiu del cobriment

-

Tipus de treball decoratiu de les potències

-

Heràldica

Apareix un estendard, que porta una de les santes, que es podria identificar com el de la ciutat de Barcelona

Observacions

És notable la iconografia, que el vincula a l'establiment dels pares predicadors. Això no obstant, també podria haver provingut de l'església del Carme, totes dues fundacions a Manresa.

Estat de conservació del cadirat coral (Juny de 2022)

Manresa

Estructura

Es conserva tres seccions de cadires: dos conjunts de tres cadires i un conjunt de quatre, aquest últim desmanegat a causa de la inestabilitat estructural, que és present en les peces. Si bé és probable que haguessin tingut una superestructura, no ha quedat res ni dels dorsals, ni de la coberta. Tampoc ha quedat res de mampares de tancament.

Suport

Presenta un estat irregular, afeblit en algunes zones per l'acció dels insectes xilòfags. Hi ha peces trencades, i en alguns casos, reparacions on s'ha substituït la frontissa de fusta original per peces metàl·liques.

Capes

No hi ha restes de policromia. Hi ha presència d'un tint i també de restes de cera.

Observacions

És un conjunt que caldria restaurar i tornar-li l'estabilitat estructural

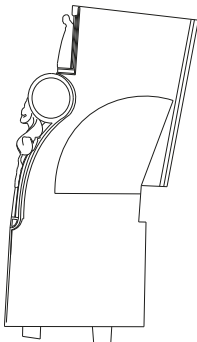
Bibliografia

SARRET, Joaquim (1924). *Historia religiosa de Manresa, Iglésias i convents*. Manresa: Impremta i enquadernacions de Sant Josep.

BASSEGODA, Bonaventura (2017). «Lluís Rubiralta i Garriga (Manresa, 1902-Barcelona, 1980) i el salvament de l'art religiós a Manresa durant la Guerra Civil». En: *La salvaguarda del patrimoni religiós català durant la Guerra Civil espanyola*. Recull de treballs presentats a la III Jornada Museus i Patrimoni de l'Església a Catalunya. Girona: Museu d'Art de Girona. Departament de Cultura. Bisbat de Girona. Diputació de Girona, pàgs. 196-220.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Monestir de Santa Maria de Pedralbes Cadirat dels “chor de les dones”		Barcelona (Barcelonès)	
Dades històriques i topogràfiques			
Tipus d’establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Clarisses	1326	-	Parròquia i monestir
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
Segona meitat del segle XIV	Mestres de Pedralbes	Francesca Saportella (+1364)	Barcelona
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
Cor alt als peus dit “chor de les dones”	-	Tres peces al The Cleveland Museum of Art (EUA) Supressió segona meitat del segle XIX?	The Cleveland Museum of Art (EUA)
Número d’inventari o registre	CMA 71.270 CMA 71.271 CMA 77.74		

Planta i distribució		Perfil de costat de setial Cadira de costat amb perfil curvilini	
-			
Dades estructurals del cor		Pedralbes. Cor de les dones	
Tipus de tancament exterior perimetral		Tipus de tancament de les fileres	
Murs perimetrals de la nau principal de l'església		Potències altes	
Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals	
Una?	Desapareguts	-	
Cadires diferenciades		Ubicació actual de les cadires diferenciades	
Una?		-	
Tipus de superestructura del cadirat coral			
Dorsal amb dosser solidari suportat per crosses			
Altres elements associats del cor conservats			
-			

Dades tècniques i constructives			Pedralbes. Cor de les dones
Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira	
Noguera	?		
Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició de la colzera	
Frontisses de metàl·liques?	?	Inclinada	
Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments	
		Encadellat Trau i metxa	
Marques d'eines			
Observacions			
Tan sols es conserven tres peces de l'antic cadirat coral de la comunitat femenina: un costat de seient i dos potències altes.			
Les potències altes s'articulen com les potències de les cadires episcopals de Girona i Barcelona: un costat inferior rectangular amb una part superior rematat amb voluta.			

Dades formals i iconogràfiques

Pedralbes. Cor de les dones

Tipus de treball decoratiu del cap del recolzador

-

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira i del seient

Part superior

Una imatge de cos sencer que representa una figura femenina (una santa?). La part superior està trencada, i podria correspondre a una petit dosser perdut, que cobriria per dalt la imatge.

Reposamà

És resolt en forma de medalló, que genera una motllura que acaba a la part inferior en planta rectangular. A cada cara del medalló, s'ha tallat en relleu, dues bèsties fantàstiques. Acompanya al reposamà, en la seva part baixa, una bèstia bípede fantàstica, que mira ver l'espectador.

Part inferior

La decoració és la continuació natural de la motllura convexa a boet del reposamà, que es remata a uns centímetres del final de costat amb sengles terminals en forma de V (en aquest cas, hi ha una incisió que remarca la forma en triangle d'aquests terminals), centrats per una motllura central a boet.

Misericòrdia

-

Observacions

La decoració de la cadira es concentra en la part frontal del costat, i la solució de col·locar una imatge de cos sencer en la part alta del costat és força singular, car és habitual la inclusió de columnetes en aquest espai.

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Tipus decoratiu del cobriment

-

-

Tipus de treball decoratiu de les potències

Potència CMA 71.270: en la voluta vegetal inferior apareix, assegut i de cos sencer, sant Pere amb les entroneitzat amb les claus, mirant envers el sentit oposat d'on comença la filera de cadires. Complementa la decoració, bèstia bípede alada i fulles vegetals.

Potència CMA 71.271: és la peça més profusament decorada i la més completa de les tres. En la voluta vegetal inferior s'hi ha representat sant Francesc rebent els estigmes del querubí que apareix en la voluta superior. Com l'anterior peça també es complementa amb fulles vegetals i bèsties fantàstiques. Així no obstant, la part del rectangle del plafó, s'ha treballat amb relleus. Per una banda, la representació en relleu de dues figures femenines sota dos arcuacions cegues, identificades com a santa Clara i santa Eulàlia de Barcelona, i per altra, sant Miquel lluitant contra el drac dins d'un tondo quadrilobulat.

Heràldica

No n'hi ha, tot i que la inclusió de sant Miquel en una de les potències vincularia l'obra amb l'abadessa Francesca Saportella, devota de l'arcàngel (Español 2001: 349-350).

Observacions

Estat de conservació del cadirat coral (Juny de 2022)

Estructura

Suport

Capes

Observacions

Bibliografia

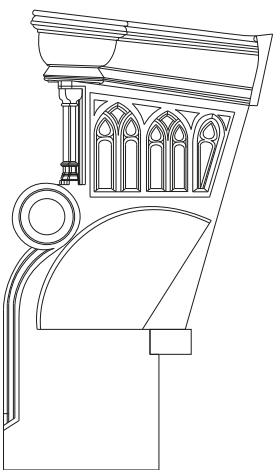
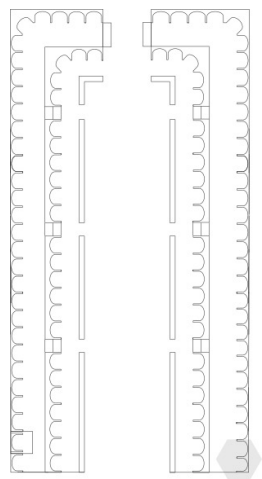
WIXON, William D. (1979). *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. LXVI. Pàgs. 105-110, 146-147.

ESPAÑOL, Francesca (2001). «Los membra disjecta de un coro gótico catalán en el Museo de Cleveland». En: *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pàgs. 337-352.

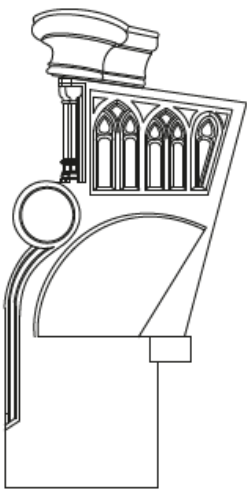
UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Catedral de la Santa Creu i Santa Eulàlia		Barcelona (Barcelonès)	
Dades històriques i topogràfiques			
Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Canonges i beneficiats	1298 (any d'inici de la construcció de l'edifici actual)	-	Capítol catedralici
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
1371-1385?: cadira episcopal 1394-1399: cadirat alt 1456-1464: cadirat baix	Pere de Santjoan, Pere Sanglada, Lluç Despou et al.	Pere de Planella, Ramon d'Escales et al.	Barcelona
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
Nau principal (presbiteri o creuer a l'edifici romànic?)	Nau principal	In situ	Catedral i capítol de la catedral de Barcelona
Número d'inventari o registre	-		

Planta i distribució	Perfil de costat de setial Cadira de costat amb perfil curvilini



Cadira regular (etapa Pere Sanglada)



Cadira regular (etapa posterior a Pere Sanglada)

Dades estructurals del cor		Barcelona. Catedral
Tipus de tancament exterior perimetral		Tipus de tancament de les fileres
Murs de pedra (1390-1392) Envà de fusta del rerecor (v. 1490-1500) Tancament exterior del rerecor (primer quart s. XVII) Reixa frontal		Potències majors i menors (1517)
Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals
Dues	?	Cent nou
Cadires diferenciades		Ubicació actual de les cadires diferenciades
Dues: cadira episcopal i cadirat dit “del rei”		Dues primeres cadires del cadirat alt del costat de l’Epístola
Tipus de superestructura del cadirat coral		
Dorsal amb dossier individual, acabat en pinacles i agulla calada (alçada modificada de les cadires corals a l’any 1517)		
Altres elements associats del cor conservats		
- Trona o púlpit (Pere Sanglada, 1396-1403) - <i>Legender</i> (tercer quart del segle XV) - Bancs davant del cadirat baix - Faristol major (avui desmantellat) - Faristols menors (conservats a les tribunes de la catedral)		

Dades tècniques i constructives			Barcelona. Catedral
Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira	
Roure	?	Cera a les cadires. Policromia i dauradura a la superestructura	
Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició del recolzador	
Frontisses metàl·liques	Originalment cec a 90º graus. Actualment amb cadires angulars aixamfranades	Inclinada	
Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments	
Sistema constructiu de dossers i agulles de la primera fase de construcció	Sistema constructiu de la superestructura en la unió de peces a partir del segle XV	Encadellat Trau i metxa Passadors	
Marques d'eines			
Serra hidràulica			
Observacions			
El conjunt de Barcelona presenta moltes modificacions respecte al pla original de la primera fase. Macià Bonafè, respectava la distribució i organització del projecte inicial, però la seva obra tingué modificacions notables, sobre en el sector del rerecor, així com en les reformes del segle XVI, que van provocar el sobrealçament de la superestructura i la substitució d'elements de les campanyes de Pere Sanglada i de Macià Bonafè, com les potències o la solució del seients angulars, que substitueixen el disseny original angular cec a 90º.			

Dades formals i iconogràfiques

Barcelona. Catedral

Tipus de treball decoratiu del cap del recolzador

Cadira episcopal: en forma d'espàtula i motllurat

Cadira coral alta: en forma d'espàtula, motllurat amb talla decorativa a manera de fris

Cadira coral baixa: en forma d'espàtula i motllurat

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira i del seient

Part superior

Cadira episcopal: columneta adossada amb capitell poligonal, sense cares treballades

Cadira coral: columneta adossada composta de tres columnetes, amb capitells amb decoració vegetal.

Aquestes descansen en una base única que recolza damunt del reposamà. Fris calat en forma de traceria.

Reposamà

En forma de medalló. A cada cara del medalló, s'hi ha tallat elements vegetals, zoomòrfics i de la vida quotidiana. Cal dir que hi ha diferències d'execució i formals a simple vista que indiquen mestres i fases consecutives. Destaca, només al cadirat alt, el treball decoratiu que rep la part tangent o lateral del medalló, amb una motllura a boet a sengles cantonades, que emmarquen motius fitomòrfics i cinturons que recorren tota la superfície d'aquest costat.

Part inferior

Cadira episcopal: es treballa amb una columna de fust de secció circular, amb capitell troncocònic sense decoració.

Cadira coral: la decoració és la continuació natural de la motllura convexa a boet del reposamà, que es remata a uns centímetres del final de costat amb sengles terminals en forma de V, centrats per una motllura central a boet.

Misericòrdia

Cadira episcopal: en forma de permòdol amb escena narrativa (Mare de Déu amb Nen i Sant Joan Baptista nen). Obra del XVI que substitueix el seient medieval.

Cadira coral alta: cul de llàntia amb escenes i motius decoratius a base de bèsties o episodis moralitzants. L'organització és singular en el context peninsular, amb escenes o imatges complementàries a banda i banda del permòdol (*supporters*).

Cadira coral baixa: en forma de cull de llàntia amb motllurat i una part inferior treballat amb fulles, sense escenes o imatges complementàries (*supporters*).

Observacions

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Cadira episcopal: un plafó amb dos nivells d'arcuacions amb traceries cegues.

Cadira coral: el dorsal actual és producte d'una reforma al 1517. L'anomenada cadira del rei encara conserva els muntants verticals que gòtics que emmarquen el plafó de fusta, sense decorar.

Tipus decoratiu del cobriment

Cadira episcopal: un dosser de planta rectangular, que acaba amb una agulla central amb traceries calades. Profusió d'imatges, en els remats dels pinacles i gablets.

Dossers individuals que es rematen amb agulles i traceries calades i pinacles. Els vuit primers dossers del costat de l'Evangeli, comptant des de la dreta, corresponen a la primera fase de construcció del cadirat. Cal dir que els dos primers seients que del costat de l'Evangeli no tenen dosser individual, sinó que es cobreixen amb la volta que genera la trona o púlpit.

Tipus de treball decoratiu de les potències

Les úniques potències medievals són les que tanquen la cadira episcopal. Presenta una decoració complexa, atès que es combina temes vegetals, amb roleus, i representacions figuratives. S'hi representa en els roleus grans la Corona de la Mare de Déu (esquerre) i l'Anunciació (dreta). En els muntants s'hi van col·locar la imatge de Sant Oleguer (dreta), i en la banda oposada, Santa Eulàlia (esquerra). Cal destacar que els personatges i escenes estan orientats i miren tots vers l'altar major.

Heràldica

L'escut del bisbe Pere de Planella apareix en la clau de volta del dosser de la cadira episcopal.

Observacions

Un anàlisi visual de la talla, tècniques i motius permet diferenciar tallers, èpoques i remodelacions al llarg de la història del cadirat coral. Les successives reformes han alterat la morfologia i dimensions originals de la superestructura. Així mateix, cal dir que la col·locació de la trona, damunt de les dues primeres cadires del cadirat alt del costat de l'Evangeli, degué obligar modificar el remat d'aquests dos setials.

Estat de conservació del cadirat coral (Juny de 2022)

Barcelona. Catedral

Estructura

Estat de conservació regular. En ambdós costats del cadirat alt, a partir de les cadires a39 (Evangeli) i a22 (Epístola), són visibles les modificacions que va patir el rerecor. També són visibles les modificacions verticals, amb el sobrealt dels dossers. Aquestes modificacions, així com les successives reformes que han fet passar el cablejat per la part alta de la superestructura, ha provocat desploms i pèrdua d'inclinacions dels dossers.

Suport

El suport presenta en general un bon estat gràcies a les bones propietats mecàniques del roure, malgrat les mutilacions i l'estrès mecànic a que està sotmès, al ser una obra encara amb un cert ús.

Capes

Les cadires presenten capes de vernís i ceres, així com brutícia, que li atorguen l'aspecte fosc que avui presenta.

La policromia dels dorsals van ser objecte d'una repolicromia el 1748 que va canviar substancialment l'aspecte del disseny de Joan de Borgonya.

Observacions

El cadirat coral, així com els altres elements que componen el cor de la catedral de Barcelona estan pendent d'un projecte de conservació i restauració (estiu de 2022), que no només hauria de minimitzar els factors d'alteració, sinó que hauria d'actualitzar les instal·lacions que passen per aquest espai.

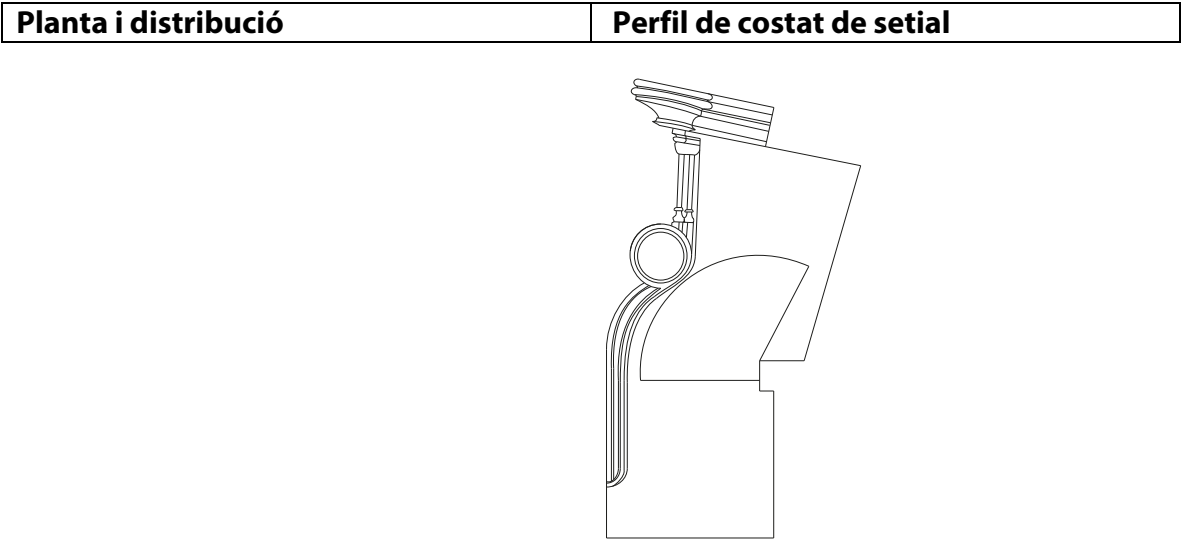
Bibliografia

ROONTHIVA, Voravit (2018). *El cor de la catedral de Barcelona. Aproximació als materials i a la tècnica constructiva del cadirat. Intervencions de restauració*. Lleida: Facultat de Lletres, Universitat de Lleida. Treball final de màster.

TERÉS, Maria Rosa (1987). *Pere Ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*. Barcelona: Edicions Proa. Artestudi. Quaderns d'estudis medievals. Suplementa 3.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Catedral de Santa Maria		La Seu d’Urgell (Alt Urgell)	
Dades històriques i topogràfiques			
Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Canonges i beneficiats	Finals de segle XII (edifici actual)	-	Seu del bisbat d’Urgell
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
1412	Pere de Santjoan, Antoni Canet (atribució) et al.	Galceran de Vilanova (bisbe, 1388-1415)	Urgell
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
?	Nau principal	1914 (projecte de reforma de Josep Puig i Cadafalch). Mur amb accés del rerecor es conserva a la catedral de la Seu d’Urgell. El mobiliari es va dispersar, actualment hi ha constància de: un setial al Museo Lázaro Galdiano (Madrid); tres dorsals al Museo Arquelógico Nacional (Madrid); Setze setials amb els seus respectius dorsals i dos dorsals més al Hearst Castle (Califòrnia)	Museo Lázaro Galdiano (Madrid) Museo Arquelógico Nacional (Madrid) Hearst Castle (San Simeon, EUA)
Número d’inventari o registre	Museo Lázaro Galdiano: 02578 Museo Arqueológico Nacional: 51617		



Dades estructurals del cor	<i>La Seu d'Urgell</i>

Tipus de tancament exterior perimetral	Tipus de tancament de les fileres

Murs de pedra Reixa frontal	?

Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals

Dues	Seixanta (cadirat alt) Quaranta-dos (cadirat baix)	Disset

Cadires diferenciades	Ubicació actual de les cadires diferenciades

Una? Anomenada del Comte d'Urgell (Museo Lázaro Galdiano)	?

Tipus de superestructura del cadirat coral

Dorsal amb dossier solidari suportat per crosses

Altres elements associats del cor conservats

Segons una fotografia de l'Arxiu Mas (foto Mas C-99456/1949), hi havia una estructura d'ús i funció desconeguda, decorada que provenia del cor. Per la tipologia i estat fragmentari, és difícil determinar la seva funció, i per tant, la ubicació exacta d'aquest element dins del cor, si és que va pertànyer a aquest espai.

Dades tècniques i constructives	<i>La Seu d'Urgell</i>

Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira

Conífera

Oli?

Cera?
 Cartel·les de paper amb inscripcions amb els càrrecs corresponents als dorsals
 Títols dels càrrecs escrits amb tinta als dorsals

Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició de la colzera

Frontisses metàl·liques

Cadires angulars aixamfranades

Inclinada

Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments

Sistema constructiu. Les cabotes s'amaguen amb tapes de fusta

Encadellat
 Trau i metxa

Marques d'eines

S'observa inscripcions en els dorsals. Pel tipus de cal·ligrafia de la cadira del Museo Lázaro Galdiano sembla una inscripció feta poc després d'haver-se fet el moble i per a ser llegida i no pas un grafit producte d'un acte vandàlic.

Observacions

La fusta emprada, tant a les cadires com a la superestructura és conífera, tot i que la bibliografia i l'aspecte l'identifica com a noguera. Així no obstant, aquesta frondosa és present com a fusta de restitució en reformes posteriors, tal i com s'ha pogut observar a la cadira conservada al Museo Lázaro Galdiano.

Dades formals i iconogràfiques

La Seu d'Urgell

Tipus de treball decoratiu del cap del recolzador

En forma d'espàtula i motllurat. A la cadira dita del comte d'Urgell, hi ha un fris decorat amb motius vegetals

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira i del seient

Part superior

Cadira dit del comte d'Urgell: motllurat i complementat per un fris de fulles vegetals

Cadira coral: columneta adossada composta de tres columnetes, amb capitells amb decoració vegetal. Aquestes descansen damunt de bases que presenten un mateix nivell i que arrenquen del reposamà.

Reposamà

En forma de medalló. A cada cara del medalló s'ha decorat. Predomina la representació de personatges, tant de cos sencer asseguts com de bustos.

Part superior

La decoració és la continuació natural de la motllura convexa a boet del reposamà, que es remata a uns centímetres del final de costat amb sengles terminals en forma de V, centrats per una motllura central a boet.

Misericòrdia

En forma de cul de llàntia amb decoració del permòdol amb motius vegetals (fulles) i bustos de personatges. Destaca la cadira dit del comte d'Urgell del Museo Lázaro Galdiano, amb una distribució i iconografia de personatges diferent a la resta: un home barbut, subjectant la part superior del seient, flanquejat per un monstre híbrid a l'esquerra i un personatge sostenint una corona de flors a la mà.

Observacions

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Tipus decoratiu del cobriment

Dorsal configurat amb un arc conopial i traseria cega, amb els carcanyols decorats amb quatre arcs, dos per banda de l'arc, amb traseria cega. En els muntants compostos entre arc i arc, i per sota de la crossa, apareixen monstres fantàstics, a manera de gàrgoles.

Dossers solidaris inclinats, suportats per crosses en forma d'S, treballats amb formes vegetals. El plafó rectangular del dosser presenta també es treballa amb vegetació calada.

Tipus de treball decoratiu de les potències

Heràldica

Observacions

És possible que la cadira del Museo Lázaro Galdiano sigui en realitat la cadira episcopal

Estat de conservació del cadirat coral (Juny de 2022)

La Seu d'Urgell

Estructura

Estat de conservació regular. El conjunt del Museo Lázaro Galdiano es troba en un bon estat de conservació.

Els dorsals 51617 conservats a les reserves del Museo Arqueológico presenten inestabilitat estructural i els diversos trasllats i manipulacions han afeblit el conjunt.

Suport

Els dorsals 51617 presenten moltes pèrdues i respecte a les fotografies del conjunt en l'anterior museografia, les pèrdues han estat notables, atès que cada vegada que es manipula el risc de trencament és molt elevat.

Capes

Bon estat. Les inscripcions, tot i que mols esbalaïdes, podrien ser llegides sota la llum adequada

Observacions

La cadira del Museu Lázaro Galdiano i també el conjunt del Hearst Castle presenten restitucions fruit de les reconstruccions respectives per a poder permetre muntar els fragments.

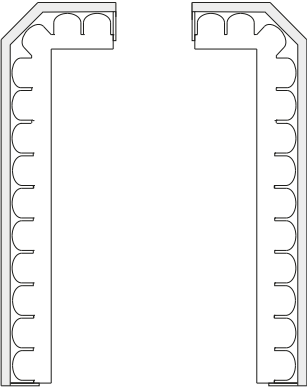
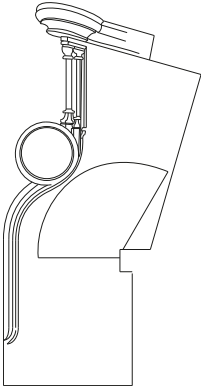
Bibliografia

FRANCO, Ángela (2015). «Dispersión de la sillería de la Seo d'Urgel». En: *Viatges a la bellesa. Miscel·lània homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles*. Francesc Ruiz (ed.). Barcelona: Retrotabulum maior I, pàgs. 129-138.

LÁZARO, José (1925). *El vandalismo en una Catedral. La Seo de Urgel*. Madrid: La España Moderna

Monestir de Santa Maria de Pedralbes Cadirat dels frares	Barcelona (Barcelonès)

Dades històriques i topogràfiques			
Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Clarisses	1326	-	Parròquia i monestir
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
Primer quart del segle XV	Taller del primer projecte del cadirat de la seu de Barcelona		Barcelona
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
Cor de la nau	-	In situ	Arquebisbat de Barcelona
Número d'inventari o registre			

Planta i distribució	Perfil de costat de setial
	

Planta del cor dels frares

Dades estructurals del cor			Pedralbes. Cor dels frares
Tipus de tancament exterior perimetral		Tipus de tancament de les fileres	
Mur baix de pedra		Potències menors	
Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals	
Una	Vint-i-sis	Vint-i-sis	
Cadires diferenciades		Ubicació actual de les cadires diferenciades	
-		-	
Tipus de superestructura del cadirat coral			
-			
Altres elements associats del cor conservats			

Dades tècniques i constructives			Pedralbes. Cor dels frares
Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira	
Roure	Encerat?	Vernís o cera	
Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició de la colzera	
Frontisses metàl·liques	Cadires angulars aixamfranades	Inclinada	
Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments	
Marques d'eines			
Observacions			
Conjunt que es conserva <i>in situ</i> i aparentment, sense modificacions estructurals posteriors importants, tret de substitucions puntuals de seients o misericòrdies, fruit de reparacions.			

Dades formals i iconogràfiques

Pedralbes. Cor dels frares

Tipus de treball decoratiu del cap del recolzador

En forma d'espàtula i motllurat

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira i del seient

Part superior

Tres columnetes adossades rematades amb capitells decorats amb motius vegetals. Aquestes descansen damunt de bases a diferent nivell i que arrenquen del reposamà.

Reposamà

Resolt en forma de medalló. A cada cara del medalló, s'ha tallat en relleu motius decoratius (bustos, fulles vegetals, flors i bèsties).

Part inferior

La decoració és la continuació natural de la motllura convexa a boet del reposamà, que es remata a uns centímetres del final de costat amb sengles terminals en forma de V.

Misericòrdia

En forma de cull de llàntia amb motllurat

Observacions

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Tipus decoratiu del cobriment

-

-

Tipus de treball decoratiu de les potències

En total hi ha quatre potències menors. Són de forma rectangular, rematats en la seva part superior per bèsties enfrontades o fulles vegetals que sobresurten del cos. La cara del plafó que mira l'espectador es decora amb un arc conopial, a manera de finestra, flanquejat per dos pinacles, i rematat per un floró. Entre els carcanyols generats per l'arc, s'hi ha treballat un fris d'arcs amb traceria cega.

Heràldica

Les potències baixes presenten, com a tema principal del plafó, un tetralòbul que emmarca un escut amb un pi. Aquesta heràldica es repeteix en el mur de pedra que clou el recinte coral.

Observacions

Estat de conservació del cadirat coral (Juny de 2022)

Pedralbes. Cor dels frares

Estructura

Bon estat de conservació

Suport

Bon estat de conservació

Capes

Pèrdues puntuals de l'acabat final, sobretot de la part baixa

Observacions

En general, el conjunt presenta un estat acceptable

Bibliografia

ESCUADERO, Maria Assumpta; MAINAR, Josep (1976). *El moble català al monestir de Pedralbes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Museu d'Art de Catalunya.

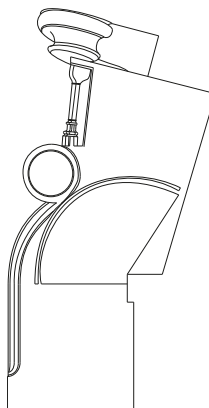
ANZIZU, Eulàlia Sor (1897). *Fulles històriques del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes*. Barcelona: Estampa de Francesc Xavier Altés.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Catedral de Sant Pere	Vic (Osona)

Dades històriques i topogràfiques			
Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Canonges i beneficiats	Primeres notícies de la canònica el 881. El 1038 es consagra la desapareguda catedral romànica pel Bisbe Oliba)	-	Seu de la diòcesis de Vic
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
1440-1444	Macià Bonafè	Jordi d'Ornós (bisbe, 1423-1445)	Vic
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
Tribuna al creuer i presbiteri (església romànica)	Nau principal (església neoclàssica)	Desaparegut gairebé en la seva totalitat després de 1936	Bisbat de Vic
Número d'inventari o registre	MEV 10664		

Planta i distribució	Perfil de costat de setial



Dades estructurals del cor	Vic

Tipus de tancament exterior perimetral

Tipus de tancament de les fileres

Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals

Dues fileres per banda

Noranta

Un (?)

Cadires diferenciades	Ubicació actual de les cadires diferenciades

Una. Cadira episcopal

-

Tipus de superestructura del cadirat coral

-

Altres elements associats del cor conservats

Fragment escultòric de fusta de noguera del Museu Episcopal de Vic, amb número d'inventari 3430

Dades tècniques i constructives			Vic
Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira	
Roure	?		
Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició de la colzera	
Frontisses metàl·liques	?	Inclinada	
Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments	
		Encadellat	
Marques d'eines			
Observacions			

Dades formals i iconogràfiques

Vic

Tipus de treball decoratiu del cap del recolzador

Motllurat

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira del seient

Part superior

Tres columnetes adossades rematades amb capitells decorats amb motius vegetals. Aquestes descansen damunt d'una base al mateix nivell i que queda a la mateixa alçada de la part superior del reposamà.

Reposamà

És resolt en forma de medalló, que genera una motllura que acaba a la part inferior dues terminacions angulars a cada angle. A cada cara del medalló, s'ha tallat en relleu motius decoratius (personatges de cos sencer ajaguts).

Part inferior

La decoració és la continuació natural de la motllura convexa a boet del reposamà, que es remata a uns centímetres del final de costat amb sengles terminals en forma de V, centrats per una motllura central a boet.

Misericòrdia

En forma de cull de llàntia amb motllurat

Observacions

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Tipus decoratiu del cobriment

-

-

Tipus de treball decoratiu de les potències

-

Heràldica

-

Observacions

Estat de conservació del cadirat coral (Febrer de 2022)

Vic

Estructura

Bon estat de conservació

Suport

Bon estat de conservació

Capes

Observacions

En general la cadira del Museu de Vic presenta un bon estat

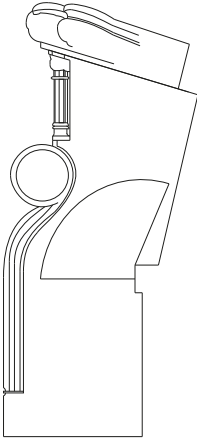
Bibliografia

CRISPÍ, Marta; FUENTES, Sergio; URBANO, Judith (eds.). (2019). *La catedral de Sant Pere de Vic*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

LÓPEZ, Laura (2007). «Macià Bonafè i altres tallistes del segle XV». En: *Escultura II. De la plenitud a les darreres influències. L'art gòtic a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 190-199.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Sant Francesc		Ciutat de Mallorca (Mallorca)	
Dades històriques i topogràfiques			
Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Franciscà	1281 (edifici actual)	1832-1906	Comunitat franciscana
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
1447-1455 (amb possibles restes més antigues? i noves cadires d'època moderna)	Macià Bonafè, taller	Comunitat i famílies vinculades al convent	Mallorca
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
Nau principal	Desmembrament i trasllat del cor el 1611. Trasllat d'una part al cor alt del presbiteri i l'altra, a la tribuna alta dels peus l'església de Nostra Senyora de Porreres	Sant Francesc de Palma Nostra Senyora de la Consolació de Porreres	Bisbat de Mallorca
Número d'inventari o registre			

Planta i distribució	Perfil de costat de setial
	

Dades estructurals del cor		Mallorca. Sant Francesc
Tipus de tancament exterior perimetral		Tipus de tancament de les fileres
-		-
Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals
	Seixanta-sis (segons el contracte)	Sant Francesc de Palma: trenta-dos Nostra Senyora de Porreres: vint-i-dos
Cadires diferenciades		Ubicació actual de les cadires diferenciades
Tipus de superestructura del cadirat coral		
Altres elements associats del cor conservats		

Dades tècniques i constructives			Mallorca. Sant Francesc
Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira	
Noguera, roure, om, boix, castanyer, pi*	?	Ceres d'abella verge, carnauba i microcristal·lina	
Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició de la colzera	
Frontisses metàl·liques	Cadires angulars (les actuals de Porreres indiquen intervencions posteriors).	Inclinada	
Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments	
		Encadellat	
Marques d'eines			
Observacions			
*La identificació de les fustes a laboratori del grup de Porreres no són concloents, atès que els resultats obtinguts en l'estudi previ i en el procés de conservació i restauració són contradictoris (Jaén 2021: 6-7). Així mateix, el conjunt de Porreres presenta elements fruit d'una intervenció posterior no documentada, possiblement de finals del segle XVI. També hauria la possibilitat que alguna peça que configura els setials correspongui a una campanya constructiva anterior a l'arribada de Macià Bonafè.			

Dades formals i iconogràfiques

Mallorca. Sant Francesc

Tipus de treball decoratiu del cap de la colzera

Forma trilobulada, amb un fris decorat en la part frontal amb relleus amb figures fantàstiques, recurs similar al de la Seu de Mallorca (són fragments d'un conjunt previ a la intervenció de Macià Bonafè?)

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira i del seient

Part superior

Tres columnetes adossades rematades amb capitells decorats amb motius vegetals. Aquestes descansen damunt d'una base al mateix nivell i que queda a la mateixa alçada de la part superior del reposamà.

Reposamà

És resolt en forma de medalló, que genera una motllura que acaba a la part inferior dues terminacions angulars a cada angle. Cada cara del medalló s'ha treballat en relleu amb motius figuratius.

Part inferior

La decoració és la continuació natural de la motllura convexa a boet del reposamà, que acaba de forma recte a uns centímetres del final de costat, centrats per una motllura central a boet.

Misericòrdia

En forma de cull de llàntia amb fulles vegetals i al bell mig de la composició, escuts heràldics

Observacions

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Tipus decoratiu del cobriment

-

-

Tipus de treball decoratiu de les potències

-

Heràldica

Les misericòrdies presenten escuts familiars. Alguns encara resten sense identificar

Observacions

El conjunt de Porreres presenta elements fruits d'una intervenció posterior no documentada, possiblement a finals del segle XVI o principis del XVII. Els elements decoratius d'aquest moment són identificables: els reposamans no presenten decoració figurativa i les misericòrdies són més esquemàtiques tot i seguir el model medieval.

**Estat de conservació del cadirat coral
(novembre de 2021. Conjunt de Porreres)**

Mallorca. Sant Francesc

Estructura

Bon estat de conservació

Suport

Bon estat de conservació

Capes

Bon estat de conservació

Observacions

En general el conjunt presenta un bon estat de conservació, atès que va ser restaurat

Bibliografia

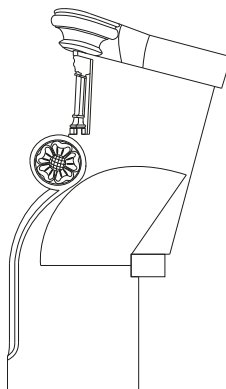
PONS, Antoni; GONZÁLEZ, Luis (2019). «La sillería gòtica del convento de San Francisco de Palma. Historia, topografía y aspectos iconográficos». *Boletín. Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 104, pàgs. 451-500.

LÓPEZ, Laura (2005). «El cadiram de Sant Francesc de Palma-Porreres, una obra mallorquina de Macià Bonafè». En: *Actes de les I Jornades d'Estudis Locals. Patrimoni de Porreres, 9*. Porreres: Ajuntament de Porreres, pàgs. 27-43.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Monestir de Sant Cugat del Vallès		Sant Cugat del Vallès (Vallès Occidental)	
Dades històriques i topogràfiques			
Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Benedictí	785	1835	Parròquia
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
Primera meitat del segle XV			Barcelona
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
Nau principal	Desmantellament del cor i venda de part cadirat el 1911. Un nombre indeterminat de setials amb la seva superestructura van ser instal·lats al presbiteri.	Parcialment, una bona part del conjunt va anara a parar, mitjançant compra-venda, a l'església del monestir cistercenc de Santa Maria de Valldonzella	Comunitat de monges de Santa Maria de Valldonzella (Barcelona)
Número d'inventari o registre	6598? (número de dipòsit temporal durant la Guerra Civil?)		

Planta i distribució	Perfil de costat de setial



Dades estructurals del cor	<i>Sant Cugat del Vallès</i>

Tipus de tancament exterior perimetral	Tipus de tancament de les fileres

Mur o envans de pedra o totxana

Costat de la cadira (sense potències menors)

Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals

Dues fileres

Mínim de cinquanta-dues cadires

Cinquanta-dos (Valldonzella)

Cadires diferenciades	Ubicació actual de les cadires diferenciades

Dues. De l'abat i del prior, al rerecor, al costat de l'Epístola i Evangeli, respectivament ?

Tipus de superestructura del cadirat coral

Dorsals amb traceria cega i dosser inclinat, tret de les dues cadires diferenciades, que es rematen amb dossers poligonals i agulles calades, com els del cor de la seu de Barcelona.

Altres elements associats del cor conservats

Dades tècniques i constructives			Sant Cugat del Vallès
Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira	
Noguera o alba (?)	?	Ceres d'abella verge, carnauba i microcristal·lina	
Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició de la colzera	
Frontisses de metall	Cadires angulars aixamfranades	Inclinada	
Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments	
Marques d'eines			
Observacions			

Dades formals i iconogràfiques

Sant Cugat del Vallès

Tipus de treball decoratiu del cap de la colzera

En forma d'espàtula i motllurat

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira i del seient

Part superior

Tres columnetes adossades rematades amb capitells decorats amb motius vegetals. Aquestes descansen damunt d'una base al mateix nivell, i que sobresurt lleugerament de la part superior del reposamà

Reposamà

És resol en forma de medalló, que genera una motllura que acaba a la part inferior dues terminacions angulars a cada angle. Cada cara del medalló s'ha treballat en relleu amb flors de sis o cinc pètals.

Part inferior

La decoració és la continuació natural de la motllura convexa a boet del reposamà, que es remata a uns centímetres del final de costat amb sengles terminals en forma de V, centrats per una motllura central a boet.

Misericòrdia

En forma de cull de llàntia estilitzada, només treballada amb motllures

Observacions

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Cada dorsal es configura en dos arcs, que generen un gran arc conopial, amb traceries cegues, que genera, a la vegada, en la seva part superior un joc d'arcs invertits. Com a element diferenciador, la cadira de l'abat, presentava en la part baixa del dorsal, una franja de traceria cega.

Tipus decoratiu del cobriment

El dossier inclinat es suportava mitjançant crosses que naixien de les columnetes dels dorsals. Són crosses en forma de voluta vegetal.

Les cadires diferenciades presentaven un disseny que les feia destacar del la resta, ja que es remataven amb dossers poligonals i agulles calades, essent molt alta la corresponent a la de la cadira de l'abat. El seu disseny està directament inspirat en els remats del cadirat coral de la seu de Barcelona.

Tipus de treball decoratiu de les potències

-

Heràldica

Observacions

**Estat de conservació del cadirat coral
(gener de 2022. Conjunt de Valldonzella)**

Sant Cugat del Vallès

Estructura

Bon estat de conservació

Suport

Bon estat de conservació

Capes

Bon estat de conservació

Observacions

En general, el conjunt presenta un bon estat de conservació

Bibliografia

GRAU, Tomàs (2007). «El cor de l'església del monestir». *Tot Sant Cugat*, núm. 1069, pàg. 52.

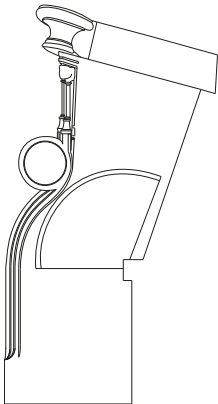
BARRAQUER, Cayetano (1906). *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Vol. 1. Barcelona: Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Conjunt de set setials descontextualitzats de l'antiga col·lecció Plandiura. Santa Maria del Mar	Barcelona (Barcelonès)

Dades històriques i topogràfiques			
Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Desconegut	?	?	?
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
Primera meitat del segle XV		?	Barcelona?
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
?	?	?	Ajuntament de Barcelona? Arquebisbat de Barcelona?
Número d'inventari o registre	Conjunt de set cadires corals catalanes (o aragoneses) d'origen incert, distribuïdes en dos grups de dos (s/n -capella de Sant Antoni- i 5307 -capella de la Mare de Déu del Carme-) i un de tres, amb número 5302 (capella de Santa Cecília), a l'església de Santa Maria del Mar.		

Planta i distribució	Perfil de costat de setial



Dades estructurals del cor		<i>Barcelona. Plandiura 5302</i>
Tipus de tancament exterior perimetral	Tipus de tancament de les fileres	

Descontextualitzat

Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals

Cadires diferenciades	Ubicació actual de les cadires diferenciades

Tipus de superestructura del cadirat coral

Altres elements associats del cor conservats

Dades tècniques i constructives			Barcelona. Plandiura 5302
Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira	
Roure	?	Vernís	
Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició de la colzera	
Frontisses de metall. Els caps dels reblons del costat de la misericòrdia estan treballats en forma de flor de vuit pètals, amb un cercle fet amb un punxó a cada pètal. Per l'altra cara, el cap del rebló és circular.	?	Inclinada	
Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments	
		Trau i metxa	
Marques d'eines			
Observacions			
Conjunt de set cadires, distribuïdes en dos grups de dos i un de tres			

Dades formals i iconogràfiques

Barcelona. Plandiura 5302

Tipus de treball decoratiu del cap del recolzador

En forma d'espàtula motllurada

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira i del seient

Part superior

Tres columnetes adossades rematades amb capitells decorats amb motius vegetals. Aquestes descansen damunt d'una base elevada que sobresurt de la part superior del reposamà.

Reposamà

És resolt en forma de medalló. Cada cara del medalló s'ha treballat en relleu amb motius figuratius.

Part inferior

La decoració és la continuació natural de la motllura convexa a boet del reposamà, que es remata a uns centímetres del final de costat amb sengles terminals en forma de V, centrats per una motllura central a boet.

Misericòrdia

En forma de cull de llàntia estilitzada en la seva part inferior, només treballada amb motllures pentagonals

Observacions

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Tipus decoratiu del cobriment

Tipus de treball decoratiu de les potències

-

Heràldica

Observacions

**Estat de conservació del cadirat coral
(gener de 2022)**

Barcelona. Plandiura 5302

Estructura

Bon estat de conservació

Suport

Estat de conservació regular, tret d'algun trencat, degut a atac xilòfag intens o estrès mecànic (manipulació inadequada o vandalisme)

Capes

Bon estat de conservació

Observacions

En general, el conjunt presenta un estat de conservació regular

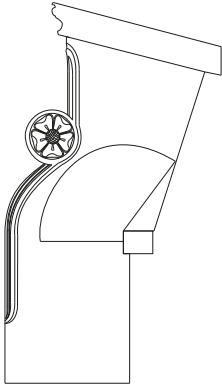
Bibliografia

ROONTHIVA, Voravit (2023a). «Consideracions, revisions i reflexions al voltant del cadirat coral de Sant Miquel de Barcelona. Els documents versus les evidències materials». En: *L'església desapareguda de Sant Miquel de Barcelona: un patrimoni itinerant. VII Jornades de les basíliques històriques de Barcelona (12 i 13 de maig de 2022)*. Julia Beltrán de Heredia (ed.). Barcelona: Ateneu Universitari Sant Pacià. Facultat Antoni Gaudí d'Història, arqueologia i arts cristianes. Facultat de Teologia de Catalunya, pàgs. 147-162.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Conjunt de tres setials descontextualitzats de l'antic Museu d'Art i Arqueologia de Barcelona i fragments s/n del Museu del Disseny de Barcelona.	Barcelona (Barcelonès)

Dades històriques i topogràfiques			
Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Desconegut	?	?	Desaparegut
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
Segona meitat del segle XV		?	Barcelona?
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
	?	Santa Maria del Mar (Barcelona) Museu del Disseny de Barcelona	Ajuntament de Barcelona Arquebisbat de Barcelona?
Número d'inventari o registre	Es tracta d'un conjunt de tres cadires corals catalanes, amb número de registre 652904. Al Museu del Disseny es conserven peces i fragments d'aquest mateix conjunt, sense número de registre però identificats com a C-1.		

Planta i distribució	Perfil de costat de setial
	

Dades estructurals del cor		Barcelona. NR. 652904
Tipus de tancament exterior perimetral		Tipus de tancament de les fileres
Descontextualitzat		
Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals
	Vint-i-tres (?)	Tres setials i fragments diversos (destaquen cinc costats, quatre costats angulars, recolzadors, un travesser de recolzador)
Cadires diferenciades		Ubicació actual de les cadires diferenciades
Tipus de superestructura del cadirat coral		
Altres elements associats del cor conservats		

Dades tècniques i constructives			Barcelona. NR. 652904
Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira	
Alba	?	Vernís (conjunt de tres cadires de Santa Maria del Mar)	
Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició de la colzera	
Frontisses de metall. Els caps dels reblons del costat de la misericòrdia són circulars, sense treball.	Cadires angulars aixamfranades	Inclinada	
Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments	
		Trau i metxa	
Marques d'eines			
Observacions			

Dades formals i iconogràfiques

Barcelona. NR. 652904

Tipus de treball decoratiu del cap de la colzera

En forma d'espàtula i motllurat

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira i del seient

Part superior

Motllura que es remata en la seva part superior amb un forma geomètrica en forma de V, essent el mateix motiu, però a la inversa de la part inferior del costat.

Reposamà

És resolt en forma de medalló, que genera una motllura que acaba a la part inferior dues terminacions angulars a cada angle. Cada cara del medalló s'ha treballat en relleu amb motius figuratius (en el conjunt conservat de tres setials de Santa Maria del Mar) i flors de cinc pètals als fragments i costats del Museu del Disseny.

Part inferior

La decoració és la continuació natural de la motllura convexa a boet del reposamà, que es remata a uns centímetres del final de costat amb sengles terminals en forma de V, centrats per una motllura central a boet.

Misericòrdia

En forma de cull de llàntia estilitzada de tres nivells superposats, només treballada amb motllures pentagonals en els dos inferiors.

Observacions

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Tipus decoratiu del cobriment

Tipus de treball decoratiu de les potències

-

Heràldica

Observacions

Estat de conservació del cadirat coral (gener de 2022)

Barcelona. NR. 652904

Estructura

El conjunt de Santa Maria del Mar presenta inestabilitat en la tercera cadira

Suport

Trencats i pèrdues de suport

Capes

Estat irregular. Mal estat en els fragments del Museu del Disseny, que presenten restes de policromia, tot i que és probable que sigui posterior.

Observacions

Només el conjunt de Santa Maria del Mar evoca com era el conjunt inicial, atès que els fragments del Museu del Disseny estan desmuntats i és possible que no hi hagi correspondència entre ells. No obstant, cal destacar que és possible reconstruir o muntar una secció amb els fragments, tot i la pèrdua dels seients.

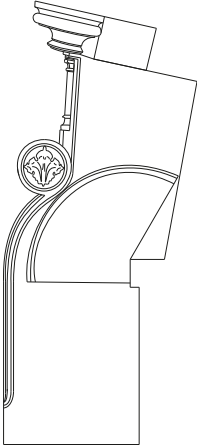
Bibliografia

BORONAT, Maria Josep (1999). *La política d'adquisicions de la Junta de Museus, 1890-1923*. Barcelona: Junta de Museus de Catalunya. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

ROONTHIVA, Voravit (2023a). «Consideracions, revisions i reflexions al voltant del cadirat coral de Sant Miquel de Barcelona. Els documents versus les evidències materials». En: *L'església desapareguda de Sant Miquel de Barcelona: un patrimoni itinerant. VII Jornades de les basíliques històriques de Barcelona (12 i 13 de maig de 2022)*. Julia Beltrán de Heredia (ed.). Barcelona: Ateneu Universitari Sant Pacià. Facultat Antoni Gaudí d'Història, arqueologia i arts cristianes. Facultat de Teologia de Catalunya, pàgs. 147-162.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Sant Martí del Canigó		Castell de Vernet (Conflent)	
Dades històriques i topogràfiques			
Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Benedictí	Finals del segle X	1783	Comunitat de les Benaurances
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
Segona meitat del segle XV			Elna
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
?	?	Sant Sadurní de Vernet (Conflent)	Municipi de Vernet
Número d'inventari o registre			

Planta i distribució	Perfil de costat de setial
	

Dades estructurals del cor			Sant Martí del Canigó
Tipus de tancament exterior perimetral		Tipus de tancament de les fileres	
Potències baixes			
Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals	
Cinc			
Cadires diferenciades		Ubicació actual de les cadires diferenciades	
Tipus de superestructura del cadirat coral			
Altres elements associats del cor conservats			

Dades tècniques i constructives			Sant Martí del Canigó
Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira	
Pi		Policromat	
Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició de la colzera	
Frontisses metàl·liques		Inclinada	
Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments	
		Encadellat	
Marques d'eines			
Observacions			

Dades formals i iconogràfiques

Sant Martí del Canigó

Tipus de treball decoratiu del cap de la colzera

En forma d'espàtula, amb el cap motllurat

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira i del seient

Part superior

Una columneta amb capitell troncocònic i bulbós. Aquesta descansa damunt d'una base molt elevada que neix de la part superior del reposamà.

Reposamà

És resolt en forma de medalló, que genera una motllura que acaba a la part inferior dues terminacions angulars a cada angle. Cada cara del medalló s'ha treballat en relleu amb motiu vegetal o geomètric, a base de traceries cegues.

Part inferior

La decoració és la continuació natural de la motllura convexa a boet del reposamà, que es remata a uns centímetres del final de costat amb sengles terminals en forma de V, centrats per una motllura central a boet.

Misericòrdia

En forma de cull de llàntia de dos nivells superposats, només treballada amb motllures

Observacions

El vandalisme només ha respectat un reposamà, el de la cadira de l'extrem dret, únic sencer de tot el conjunt.

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Tipus decoratiu del cobriment

Tipus de treball decoratiu de les potències

Arcs i traceries cegues flamígeres que ocupen tot el rectangle de les cares externes. A la part superior i a cada angle, s'hi ha col·locat parelles d'éssers fantàstics ajaguts.

Heràldica

Observacions

Estat de conservació del cadirat coral (gener de 2022)

Sant Martí del Canigó

Estructura

Estat deficient. Presenta afebliment per atac xilòfag sever i humitats que provenen per capil·laritat del paviment, i algunes peces trencades, sobretot, la tarima.

Suport

Moltes pèrdues per estrès mecànic, manipulacions o vandalisme (pèrdua de gairebé tots el recolzamans). El suport a les parts inferiors està molt afeblit.

Capes

Presenta una policromia conservada parcialment i que deixa veure el suport de fusta. Hi ha presència de grafits, cops i ratllades per tota la superfície.

Observacions

En general, el conjunt presenta un estat de conservació dolent

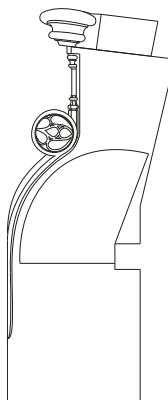
Bibliografia

MONSALVATJE, Francisco (1912). *El obispado de Elna*. Olot: Fundación Imprenta y librería de Sucesores de J. Bonet.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Sant Jaume		Vilafranca de Conflent (Conflent)	
Dades històriques i topogràfiques			
Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Preveres i beneficiats (comunitat lligada a la canònica de Santa Maria de Cornellà de Conflent)	Finals del segle XI		Parròquia
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
Segona meitat del segle XV			Elna
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
Nau principal?		Nau principal, als peus, al menys des de 1686	Municipi de Vilafranca de Conflent
Número d'inventari o registre			

Planta i distribució	Perfil de costat de setial



Dades estructurals del cor	Vilafranca de Conflent

Tipus de tancament exterior perimetral	Tipus de tancament de les fileres

Envans baixos de fusta

Potències menors i potències majors

Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals

Una filera

Trenta

Cadires diferenciades	Ubicació actual de les cadires diferenciades

No (al menys ni estructural ni decorativament)

Tipus de superestructura del cadirat coral

Hi ha indicis d'una superestructura, però és difícil determinar la seva morfologia

Altres elements associats del cor conservats

Moble faristol que se situa davant de la filera de cadires

Dades tècniques i constructives			Vilafranca de Conflent
Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira	
Pi			
Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició de la colzera	
Frontisses de metall	Cec, a 90° graus	Inclinada	
Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments	
		Encadellat Cua de cudornella Encaix de trau i metxa	
Marques d'eines			
Presenta un dibuix format per una rosa o flor realitzat amb compàs en un dels costats			
Observacions			
La superestructura es va en el moment del seu trasllat a la seva posició actual.			

Dades formals i iconogràfiques

Vilafranca de Conflent

Tipus de treball decoratiu del cap de la colzera

En forma d'espàtula, amb el cap motllurat

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira del seient

Part superior

Una columneta amb capitell troncocònic i bulbós. Aquesta descansa damunt d'una base que neix de la part posterior del reposamà.

Reposamà

És resolt en forma de medalló, que genera una motllura que acaba a la part inferior dues terminacions angulars a cada angle. Cada cara del medalló s'ha treballat en relleu a base de traceries o geometries cegues.

Part inferior

La decoració és la continuació natural de la motllura convexa a boet del reposamà, que es remata a uns centímetres del final de costat amb sengles terminals en forma de V, centrats per una motllura central a boet.

Misericòrdia

En forma de cull de llàntia de dos nivells superposats, només treballada amb motllures, i que generen un pla trilobulat en la part superior de la peça.

Observacions

El vandalisme només ha respectat un reposamà, ja que la resta van ser sistemàticament tallats

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Tipus decoratiu del cobriment

Tipus de treball decoratiu de les potències

Arcs i traceries cegues flamígeres que ocupen tot el rectangle de les cares externes. Hi ha indicis, com indiquen restes visibles a la part superior de les mampares, que en origen hi hagués una superestructura, suprimida posteriorment.

Heràldica

Observacions

L'envà de tancament perimetral presenta una decoració a base d'arcs conopials amb traceries que es van repetint, i que degué ser visible en les seves tres cares exteriors. Avui només el del costat de l'Evangeli queda al descobert.

Estat de conservació del cadirat coral (març de 2022)

Vilafranca de Conflent

Estructura

Estat molt deficient. Presenta afebliment per atac xilòfag sever i humitats que provenen per capil·laritat del paviment, i algunes peces trencades, sobretot, la tarima i les parts inferiors de les cadires i dels faristols.

Suport

En algunes parts, el moble està ruïnós per l'acció de la humitat, però sobretot, de les termites que han fet estralls en l'envà de tancament dels costats de l'Epístola i l'Evangeli (en aquest últim, està cobert amb un drap per amagar la destrossa), provocant grans pèrdues irreversibles.

Capes

Vandalisme, cops, desgast

Observacions

Estat gairebé ruïnós. Si no s'actua a curt termini, la pèrdua del conjunt serà irreversible

Bibliografia

CAZES, Albert (1984). *Saint-Jacques de Villefranche*. Prades: Guide Touristique Conflent.

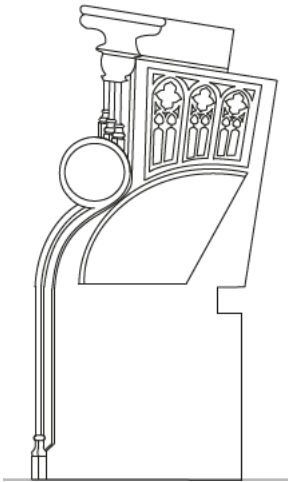
KRAUS, Dorothy; KRAUS, Henry (1986). *Le monde caché des misericordes. Suivi du répertoire de 400 stalles d'église en France*. Traducció de l'anglès de Solange Schnall. Osny: Les éditions de l'amateur.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Catedral de la Mare de Déu de l'Assumpta	Palerm (Sicília)

Dades històriques i topogràfiques			
Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Canonges i beneficiats	1185 (any d'inici de la construcció de l'edifici actual)	-	Capítol catedralici
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
1465-1467: 78 cadires 1472-1473: ampliació	Taller català i palermità (ampliació posterior?)	Nicolau Pujades, Paolo Visconti	Palerm
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
Nau principal	Presbiteri, 1781-1801	<i>In situ</i>	Catedral i capítol de la catedral de Palerm
Número d'inventari o registre	-		

Planta i distribució	Perfil de costat de setial Cadira de costat amb perfil curvilini



Dades estructurals del cor		Palerm. Catedral
Tipus de tancament exterior perimetral		Tipus de tancament de les fileres
Actualment el cadirat es disposa seguint el perímetre del presbiteri		Potències majors i menors
Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals
Dues	Setanta-vuit	Setanta-nou
Cadires diferenciades	Ubicació actual de les cadires diferenciades	
Cadira episcopal	A l'inici de la filera de l'Epístola	
Tipus de superestructura del cadirat coral		
Només la cadira diferenciada conserva la superestructura, rematada amb una alta agulla.		
Altres elements associats del cor conservats		

Dades tècniques i constructives			Palerm. Catedral
Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira	
Noguera	?	?	
Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició del recolzador	
Frontisses metàl·liques	?	Inclinada	
Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments	
?	?	?	
Marques d'eines			
Observacions			
El conjunt de Palerm presenta moltes modificacions respecte al pla original de la primera fase. L'ampliació de 1472-1473 seguia la morfologia i estructura dels seients originals. La cadira del bisbe està molt alterada i amb modificacions modernes, sobretot el sector del coronament. Les potències menors són originals i només presenten treball geomètric. Els seients amb misericòrdies són permòdols en forma de cul de llàntia. La única decoració historiada o figurativa del conjunt es troba a les cadires diferenciades i als reposamans en forma de medalló.			

Dades formals i iconogràfiques

Palerm. Catedral

Tipus de treball decoratiu del cap del recolzador

Cadira episcopal: en forma d'espàtula amb el cap motllurat trilobulat, amb un fris decorat amb talla vegetal i figuratiu.

Cadira coral: en forma d'espàtula i motllurat

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira i del seient

Part superior

Cadira episcopal: figura adossada (són tres nivells de figures)

Cadira coral: columneta adossada composta de tres columnetes, amb capitells amb decoració vegetal.

Aquestes descansen en una base única que recolza damunt del reposamà. Fris calat en forma de traceria.

Reposamà

En forma de medalló. A cada cara del medalló s'hi ha tallat elements vegetals, zoomòrfics i bustos figuratius. Cal dir que hi ha diferències d'execució i formals a simple vista que indiquen mestres i fases consecutives.

Part inferior

Cadira episcopal: figura adossada (són tres nivells de figures)

Cadira coral: la decoració és la continuació natural de la motllura convexa a boet del reposamà, que es remata a uns centímetres del final de costat amb llurs terminals en forma motllures de base de columneta.

Misericòrdia

Cadira episcopal: en forma de permòdol amb talla figurativa

Cadira coral: en forma de cull de llàntia amb motllurat

Observacions

El costat és una derivació directa del disseny de Pere Sanglada pel cadirat de la catedral de Barcelona

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Cadira episcopal: un plafó amb tres nivells d'arcuacions amb traceries cegues.
Cadira coral: no es conserva

Tipus decoratiu del cobriment

Cadira episcopal: un dosser de planta rectangular, que acaba amb una agulla central amb traceries calades.

Tipus de treball decoratiu de les potències

Dos potències altes a la cadira episcopal i un potència alta clou la filera jussana de l'Evangeli. Aquesta última són dos parts: una superior amb crosses i fris amb escut, i la part inferior, amb un relleu amb l'escena de l'Epifania. En la cara exterior de la potència de la dreta de la cadira del bisbe s'hi representa la Dormició de la Mare de Déu. Destaquen el treball de filigranes, traceries i gablets, així com la profusió de sants i santes com a decoració complementària.

Actualment es conserven set potències menors decorades amb motius geomètrics.

Heràldica

Un escut amb àguila bicèfala apareix en la part alta de la potència alta del costat de l'Evangeli

Observacions

Un anàlisi visual de la talla, tècniques i motius permet diferenciar tallers, èpoques i remodelacions al llarg de la història del cadirat coral. Les successives reformes han alterat la morfologia i dimensions originals de la superestructura de la cadira del bisbe, i també ha fet disminuir el nombre de cadires.

Estat de conservació del cadirat coral (Juny de 2022)

Estructura

Estat de conservació bo

Suport

El suport presenta en general un bon estat

Capes

Les cadires presenten capes de vernís i ceres, així com brutícia, que li atorguen l'aspecte fosc que avui presenta.

Observacions

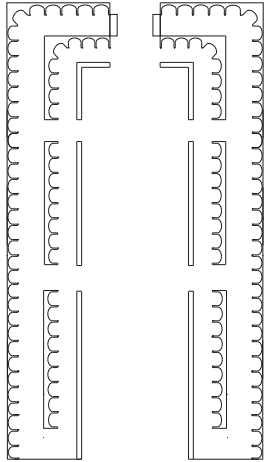
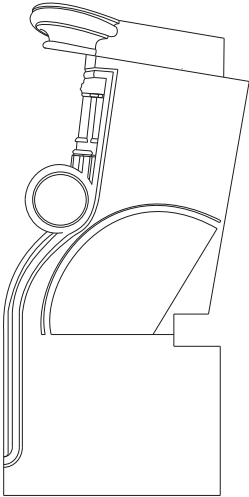
Bibliografia

Russo, Paolo (2009). *La scultura in legno del Rinascimento in Sicilia, Continuità e rinnovamento*. Palermo: Gruppo Editoriale Kalós. Piccola Biblioteca d'Arte 9.

BUTTA, Licia (2011). «Nicolau Pujades, il coro ligneo della Cattedrale di Palermo e alcune riflessioni sul viaggio di opere e artisti catalani in Sicilia». En: *Capitula facta et firmata, Inquietuds artístiques en el quatre-cents*. Maria Rosa Terés (coord.). Valls: Cossitània Edicions. Pàgs. 437-459.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Catedral de Santa Tecla		Tarragona (Tarragonès)	
Dades històriques i topogràfiques			
Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Canonges i beneficiats	1154	-	Capítol catedralici
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
1479-1489	Francesc o Franci Gomar, Antoni Gomar i taller	Pero Ximénez de Urrea i de Bardaixí (1445-1489)	Tarragona
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
Presbiteri	Nau principal	Maig de 1963: eliminació del rerecor i del cadirat jussà. In situ es van mantenir el cadirat sobirà. El que es va eliminar es va col·locar en el presbiteri. Una part del que no es va reaprofitar avui està als magatzems del Museu diocesà.	Catedral i capítol de la catedral Tarragona
Número d'inventari o registre			

Planta i distribució	Perfil de costat de setial <i>Tarragona</i>
 Reconstrucció hipotètica del cor d'abans de 1963	 Cadira regular

Dades estructurals del cor		Tarragona. Catedral
Tipus de tancament exterior perimetral		Tipus de tancament de les fileres
Murs de pedra (parcialment reconstruït al presbiteri) Reixa frontal (desapareguda?)		Potències majors i menors
Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals
Dues	Cent-vint	Cent-vuit
Cadires diferenciades		Ubicació actual de les cadires diferenciades
Quatre (dues cadires episcopals)		La cadira de la filera alta, més a prop de la porta del rerecor, costat Epístola (afegida posteriorment). Tres cadires (també afegides a posteriori), que encapçalen la filera alta del costat Epístola, configurades a manera de sedília.
Tipus de superestructura del cadirat coral		
Dorsal amb dossier solidari suportat per crosses. Les cadires diferenciades presenten coronaments compost per dossiers individuals.		
Altres elements associats del cor conservats		
- Faristol - Faristol del cadirat baix - Banc - Orgue - Trones		

Dades tècniques i constructives			Tarragona. Catedral
Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira	
Roure	Cera, oli? Marqueteria	Encerat Marqueteria	
Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició de la colzera	
Frontisses metàl·liques	Cadires angulars aixamfranades	Inclinada	
Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments	
		Encadellat Trau i metxa	
Marques d'eines			
Observacions			
La modificació de 1963 va eliminar elements estructurals, com part de la tarima. Així mateix, els elements desmuntats van ser reaprofitats per fer altres estructures, algunes factícies, com el dorsal que acompanya la cadira del presbiteri, al costat de l'altar major. El desmuntatge va suprimir la solució angular de les cadires d'entrega entre les fileres i el rerecor.			

Dades formals i iconogràfiques

Tarragona

Tipus de treball decoratiu del cap de la colzera

Cadira episcopal: en forma d'espàtula motllurada, decorada amb elements clàssics.

Cadira coral: en forma d'espàtula i motllurat. El cap en posició força avançada o sobresortint de la línia vertical del costat inferior.

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira i del seient

Part superior

Cadira episcopal: el costat es remata frontalment amb corbes i contra corbes, fetes amb elements grotescos i *puttis*. A la cara interna, s'ha decorat amb un fris superior amb grotescos.

Cadira coral: feix de tres columnetes adossades amb capitells decorats amb fulles vegetals, tot descansa damunt d'una base que descansa per la part superior i posterior del reposamà.

Reposamà

En forma de medalló. A cada cara del medalló, s'hi ha tallat personatges en diverses actituds i escenes, així com bèsties. El lateral o costat frontal presenta motllura convexa a boet per a cada cara.

Part inferior

Cadira episcopal: el costat es remata frontalment amb corbes i contra corbes, fetes amb elements grotescos i *puttis*.

Cadira coral: la decoració és la continuació natural de la motllura convexa a boet del reposamà que es remata a uns centímetres del final de costat amb sengles terminals en forma de V, centrats per una motllura central a boet.

Misericòrdia

Cadires episcopals i diferenciades: cap de *putti* (cadira del presbiteri i cadira del cor), gerro (cadira diferenciada de l'esquerra de la cadira episcopal del cor).

Cadira coral: cul de llàntia simple

Observacions

Les cadires diferenciades presenten un repertori renaixentista i que contrasta amb la resta del conjunt, executat amb estil gòtic.

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Cadires diferenciades: plafons amb tondos, en els quals s'hi ha representat escuts i bustos masculins i femenins.

Cadires corals: a la part inferior, hi ha un fris de marqueteria, on hi apareix l'escut de Pero Ximénez de Urrea i de Bardaixí. La part superior dels plafons es decoren amb dos arcs ogivals per dorsal, amb traceria cega, arcuacions i fronda. Cada dorsal es separa mitjançant columnetes amb pinacle a la part frontal. Aquestes suporten les crosses.

Tipus decoratiu del cobriment

Dosser solidari inclinat suportat per crosses en forma de volutes vegetals i detalls figuratius. El dosser està format per dos frisos superposats. A cada seient li correspon un plafó, a manera de cassetó, treballat amb fulles vegetals i en algun cas, amb la inclusió de l'escut de Pero Ximénez de Urrea i de Bardaixí.

Tipus de treball decoratiu de les potències

Potències majors: una part superior format per dues volutes grans, que generen el medalló amb el que es remata el plafó rectangular inferior. Decoració a base de traceries cegues, motius heràldics, bèsties fantàstiques i vegetal.

Potències menors: plafons rectangulars amb arcs ogivals i conopials, amb traceria cega, arcuacions i fronda, amb la seva part superior rematada mb medallons i ornamentació calada, a base de fulles vegetals i bèsties.

Heràldica

L'escut de la Pero Ximénez de Urrea i de Bardaixí campeja per tot el conjunt, tant a la part escultòrica, com al fris inferior de marqueteria dels dorsals. També apareix l'heràldica dels promotors posteriors que feren modificacions o afegits al conjunt coral.

Observacions

Treball de talla força abundant, concentrada en la superestructura i en les potències. Les cadires, en canvi, presenten ornamentació sobria: les misericòrdies només es resolen en forma de cul de llàntia, sense motllures, i la talla es limita tan sols als laterals dels reposamans en forma de medalló. Així mateix, cal destacar la diferent qualitat de talla, superior en la superestructura, i de les cadires, poc reeixida.

Estat de conservació del cadirat coral (Març de 2022)

Tarragona. Catedral

Estructura

Bon estat de conservació del conjunt in situ. El faristol presenta un estat de conservació dolent. La superestructura de la cadira episcopal del presbiteri presenta certa inestabilitat que va obligar retirar per motius de seguretat, el remat superior del dosser.

Suport

Bon estat del conjunt *in situ*. Els elements no reaprofitats després de 1963 i emmagatzemats presenten estan en risc, atès que actualment no presenten les millors condicions de conservació.

Capes

Bon estat de conservació. La marqueteria presenta algun aixecament o pèrdua puntual

Observacions

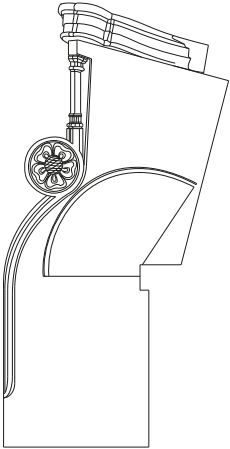
Bibliografia

LÓPEZ, Laura (2007). «Macià Bonafè i altres tallistes del segle XV». En: *Escultura II. De la plenitud a les darreres influències. L'art gòtic a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 190-199.

COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria (2000). *El cadirat de cor de la seu de Tarragona. Història i iconografia dels medallons*. Tarragona: Indústries gràfiques Gabriel Gibert, S.A. Col·lecció Pau de les postals, 17.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Un setial de l'antiga col·lecció Plandiura descontextualitzat. Santa Maria del Mar		Barcelona (Barcelonès)	
Dades històriques i topogràfiques			
Tipus d'establiment original	Any de fundació	Any de supressió de la comunitat	Actualitat
Desconegut	?	?	?
Cronologia constructiva del cadirat	Autors	Promotors	Diòcesi
Segona meitat del segle XV		?	Barcelona?
Localització topogràfica inicial del cor	Localització posterior del cor i any del trasllat	Localització actual del cor i any del trasllat o supressió	Propietari actual
?	?	Santa Maria del Mar	Ajuntament de Barcelona? Arquebisbat de Barcelona?
Número d'inventari o registre	Una cadira coral catalana (o aragonesa) d'origen incert, amb número de registre 5304. Avui a la capella de Sant Antoni de Santa Maria del Mar.		

Planta i distribució	Perfil de costat de setial
	

Dades estructurals del cor	Barcelona. Plandiura 5304
Tipus de tancament exterior perimetral	Tipus de tancament de les fileres

Descontextualitzat

Nombre de files de seients	Nombre de setials originals	Nombre de setials actuals

Cadires diferenciades	Ubicació actual de les cadires diferenciades

Es tracta d'una cadira diferenciada o presidencial?

Tipus de superestructura del cadirat coral

Altres elements associats del cor conservats

Dades tècniques i constructives		
Barcelona. Plandiura 5304		
Identificació de les fustes	Tipus d'acabat final original de la cadira	Tipus d'acabat final actual de la cadira
Noguera (?)	?	Vernís
Tipus de sistema basculant del seient	Tipus de solució angular de les fileres	Posició de la colzera
Frontisses de metall. Els caps circulars dels reblons del costat de la misericòrdia estan treballats amb incisions radials.		Inclinada
Espigues de fusta	Claus de forja	Tipus d'encaixos i acoblaments
		Encadellat
Marques d'eines		
Observacions		

Dades formals i iconogràfiques

Barcelona. Plandiura 5304

Tipus de treball decoratiu del cap del recolzador

En forma d'espàtula, amb el cap trilobulat i motllurat

Tipus de treball decoratiu del costat de la cadira i del seient

Part superior

Tres columnetes adossades rematades amb capitells troncocònics sense decorar. Aquestes descansen damunt d'una base molt elevada que neix de la part superior del reposamà. La part superior destaca per alçada i per decorar-se amb dues petites formes geomètriques simètriques (parcialment mutilada en el costat de l'esquerra).

Reposamà

És resolt en forma de medalló, que genera una motllura que acaba a la part inferior dues terminacions angulars a cada angle. Cada cara del medalló s'ha treballat en relleu amb un mateix motiu heràldic en la part interior, mentre que a les cares externes s'han guarnit amb sengles flors de cinc pètals.

Part inferior

La decoració és la continuació natural de la motllura convexa a boet del reposamà, que es remata a uns centímetres del final de costat amb sengles terminals en forma de V, centrats per una motllura central a boet.

Misericòrdia

En forma de cull de llàntia estilitzada en la seva part inferior, només treballada amb motlures pentagonals

Observacions

Tipus de treball decoratiu del dorsal

Tipus decoratiu del cobriment

Tipus de treball decoratiu de les potències

-

Heràldica

Escut sense identificar que es repeteix a les dues cares internes del setial localitzats als reposamà en forma de medalló.

Observacions

**Estat de conservació del cadirat coral
(gener de 2022)**

Barcelona. Plandiura 5304

Estructura

Bon estat de conservació

Suport

Estat de conservació regular, tret d'algun trencat, degut a atac xilòfag intens o estrès mecànic (manipulació inadequada o vandalisme)

Capes

Bon estat de conservació

Observacions

En general, el conjunt presenta un estat de conservació regular

Bibliografia

ROONTHIVA, Voravit (2023a). «Consideracions, revisions i reflexions al voltant del cadirat coral de Sant Miquel de Barcelona. Els documents versus les evidències materials». En: *L'església desapareguda de Sant Miquel de Barcelona: un patrimoni itinerant. VII Jornades de les basíliques històriques de Barcelona (12 i 13 de maig de 2022)*. Julia Beltrán de Heredia (ed.). Barcelona: Ateneu Universitari Sant Pacià. Facultat Antoni Gaudí d'Història, arqueologia i arts cristianes. Facultat de Teologia de Catalunya, pàgs. 147-162.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

B. NOMENCLATURA

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Nomenclatura. Vocabulari i expressions vinculades al cor i al cadirat coral segons les fonts catalanes i mallorquines amb la seva semàntica actual

1. Tipus de fusta

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
alber	Àlber. f., alba. f. <i>Populus alba</i>	APSMP-B301-1434 ANV 1451 ACB 1459-1487 ACPV 1517
auber [fust d', taula d', listo d']		ACB 1394
dalber		ACB 1459-1485
melis	Vegeu pin	ANV 1451 ACB 1461-1487
noguer	Noguera. f. <i>Juglans regia</i> L.	ACM 1333 ADL 1364 ACPV 1517
[mitgana de noguer del Arboç]		ACPV 1449
[coster de]		
[posts de noguer per les potencies]		ACB 1398
noger		ACM 1339
[taules de noger]		ACM 1337
pin	Pi. m. <i>Pinus</i> Vegeu melis	ACB 1397
roura	Roure. m. <i>Quercus</i>	APSMP-B301-1434
[roura de Fandes]		ACCT 1489
[roura de Flandes]		ACB 1456 ACB 1459 CPS 16075 1514 ACPV 1457
[roura de Montseny]		ACB 1456b
roure		ACM 1328 ACB 1394-1399 ACB 1456c ACPV 1449 ADL 1500
[roure de Flandes]		APSMP-B301-1434 ANV 1451 ACB 1457-1461 ACA 1461 ACPV 1515
[cimal del roure]		ACPV 1449
[fusta de Flandes]		ACB 1457
uyastre	Ullastre. m. <i>Olea europaea</i> L. var. <i>Sylvestris</i>	ACM 1338

2. Tipus de peces de fusta

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
bigue	Biga. f.	ACB 1485
bigues	Peça de fusta llarga i robusta, de dimensions variables, però que excedeix la llargària del cos humà (DIEC) Vegeu rols	ACB 1457-1487
borns	Post o taula. f. Peça de fusta més ampla que gruixuda (DIEC) Vegeu mitgà, mitgana	CPS 16075 1514 ACB 1483b-1507
cabiro	Cabiró. m.	ACB 1475
cabirons	Biga mitjana o petita, sol servir de bigueta o de cama de bastiment	ACM 1328-1339 ACB 1485
caviles [de uyastre]	Clavilla. m. Vegeu clavilla	ACM 1328-1339
cayrat	Cairat. m. Biga de petites dimensions	
cimal [de roure]	Cimal. m. Branca principal	ACPV 1449
clavilla	Clavilla. m.	CPS 16075 1514
claviyles	Tros de fusta cilíndric o lleugerament cònic que es clava en un orifici per reforçar acoblaments Vegeu caviles	ACM 1338
coster [de noguer]	Tauló coster. m. Tauló que en una cara presenta fusta d'albeca i l'altra, fusta de cor (Termcat)	ACM 1328-1339
[de alber]		ACPV 1449 ACB 1459
doblera, doblers	Doblera. f. Peça de fusta tallada de certa mida, probablement de la mateixa mida que el dobler (VCM)	ACM 1328-1339
dolça	Peça de fusta (?)	ACB 1497
dolsa [de fust de alber]		ACB 1507
fust	Fusta. f. Vegeu lenya, lenyam	ACM 1328-1339
fust rodons	Troncs. m. Tija lignificada i de grans dimensions, sense treballar	ACB 1394
fust sec	Fusta seca. f. Fusta la proporció d'humitat de la qual és de menys d'un 18% (Termcat)	APSMP-B301-1434
fusta secca		
fusta verda	Fusta verda. f. Fusta la proporció d'humitat de la qual és de més d'un 20%, perquè l'arbre del qual prové ha estat tallat fa massa poc temps (Termcat)	

lates	Llata. f. Peça de fusta d'una escairada aproximada de 3 cm de gruix i de 6 a 10 cm d'amplada (Termcat)	ACB 1394 APSMP-B301-1434 ACB 1497
listo	Peça de fusta escairada	ACB 1487
listons [per serrar los...]		ACB 1459
lenya lenyam	Fusta. f. Vegeu fust	CPS 16075 1514 ACB 1483b
migons	Post o taula. f.	ACB 1497
mitgà	Peça de fusta més ampla que gruixuda (DIEC)	ACPV 1449
mitgana	Vegeu borns	ACB 1459
mitgans [dalber]		ACB 1459
nacles	Peça llarga de fusta de construcció (VCM)	ACB 1485
necla [costa miga... ab lo serrar a ops de la dita cadira]		ACM 1328-1339
necles [a les cadires][a les potenssies]		
negles		
nequeques		
pern [de fusta]	Clavilla (?) Vegeu claviyles	
perxes	Perxa. f.	ACM 1328-1330
pertxes	Peça de llenya llarga i relativament prima (DIEC)	ACM 1337
petges [en alguns banchs]		ACB 1463
post	Post o taula. f.	ACB 1463-1485
posts	Peca de fusta més ampla que gruixuda (DIEC) Vegeu mitgà i mitgana	ACB 1397-1398 AHM 1447 ACPV 1449 ANV 1451
rols [de roura de Flandes]	Biga. f. Vegeu bigues	ACB 1457 ACCT 1489
rolls [de fusta de Flandes]		ACB 1457
royll		ACPV 1449
roys [de roura]		
tascons	Falca. f., tatxó. m. Peça petita de fusta o de metall de base rectangular i secció triangular que generalment serveix, introduint-la entre dues peces o badant-ne una, per a fixar una peça respecte a una altra i reforçar els encaixos de trau i metxa passada (Termcat) Tascó. m., Tros de fusta plana, de forma cap-i-ample que, a parells i en sentit oposat, fan servir els fusters per a prémer en un serjant les posts encolades per a formar un tauler o cloenda (DOMI)	APSMP-B301-1434
taula [e miga] [estreta]	Tipus de taulons de diverses mides, de secció rectangular	ACB 1459 ACM 1328-1339

[grossa]		
[gosses]		
[quart]		
taules [amples]		
[de quart]		APSMP-B301-1434
[de roura de Flandes]		ACB 1459
[de roure de Flandes]		ACM 1328-1339
[de ters]		
[tros de... veyla]		
travessa	Peça de fusta escairada	ACB 1489
travetes [cabirons e... dels peus]		ACB 1485
stanes [de alber per los recolzadors]	Peça de fusta	ACB 1497

3. Especialistes de la fusta

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
fuster	Fuster Qui treballa la fusta i fa mobles i altres objectes d'aquest material (DIEC)	ACM 1330-1331 AHPB 1424 AHG 1430 ACB 1456b
fusterius		ADGLN 1352 AHPB 1452
mestre daxa	Mestre d'aixa Fusters que treballen amb l'aixa, que és una eina per desgruixar o tallar la fusta. Hi ha diverses castes i denominacions d'aixes, segons la forma i l'ús que tenen (DIEC)	ACM 1337-1339
serrados	Serradors Qui té per ofici serrar (DIEC)	ACB 1459
serradors		
tornar	Torner Qui treballa amb el torn (DIEC)	ACM 1337
torner		ACM 1339

4. Eines i instruments del fuster

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
arguen [loger l... qui aydaren a mudar les cadires]	Argue. m. Ormeig consistent en un cilindre de fusta o ferro que, rodant per mitjà d'un mànec transversal, fa d'eix a una corda que s'hi enrotlla i serveix per moure coses feixugues (DIEC) Vegeu polugues	ACM 1328-1339
axe de ferre [a obs de les cadires]	Destral. f. a. Eina de tall formada per una fulla acerada proveïda d'un mànec de fusta, en angle recte, en el mateix pla de la fulla. Per desbastar i treballar la fusta b. Fulla tallant de l'atxa, perpendicular al mànec (DIEC)	ACM 1337-1339
axens		
barrebi [que fem fer a les cadires]	Barrina. f., o eina per trepanar Eina de ferro acerat amb caragol en la part inferior o punta i un mànec encreuat a l'altre cap, que serveix per a foradar fusta, metal, pedra i altres materials (DIEC)	ACM 1338
barrina [gran]		APSMP-B301-1434
cobia	Gúbia. f. Enformador amb el tall en forma de mitja canya (Termcat)	ACM 1338
corda de canem	Corda.f. Cordill fet amb fibres vegetals gruixut i flexible de diàmetre, llargària i resistència variables Vegeu tronyela	APSMP-B301-1434
corda despart		ACM 1328-1339
cordons [redons]		ACM 1339
escarpres	Cisell. m. Eina de metall llarga i plana amb tall a la vora extrema de la fulla, que serveix per a treballar, ordinàriament a cops de martell, pedra, metall, fusta, os, etc. (DIEC)	ACM 1338
formes [adobar]	Enformador. m. Eina de talla de fulla lliure constituïda per una fulla d'acer allargada i plana, més ampla que gruixuda, amb toix per una cara, encastada per un dels seus extrems a un mànec i amb tall a l'altre extrem, que serveix per entallar la fusta (Termcat)	ACM 1337-1339
formades		ACM 1338
lima	Llima. f. Eina constituïda per una barra d'acer trempat emmanegada, amb solcs, dents o estries de vores tallants i en disposició geomètrica regular, que s'utilitza manulament per polir o desbastar fusta (DIEC)	

redortes [per los banchs]	Redorta. f. Premsa de fuster, per a subjectar fustes encolades (DIEC)	ACB 1394
serra [de serrar] [francesa]	Serra. f. Eina constituïda per una fulla de metall proveïda de dents agudes en una de les seves vores que s'utilitza per a tallar fusta	ACM 1337-1338 ACPV 1449 APSMP-B301-1434
serre		ACM 1337-1338 ACB 1394
serre pocha		ACB 1394
serres de noger		ACM 1337-1338
serreta		
tronyela [dos caps de...]		ACM 1338
troyeles [al bastiment del portxe]	Trunyella. f. Conjunt de fils, fibres, crins o altres peces llargueres, entreteixides a manera d'una trena de cabells (DIEC) Vegeu corda	ACM 1337
trunyellas [de rignot]		ACB 1481
truyelles [per lligar càrregues]		ACPV 1455

5. Materials d'encolat i protecció de la fusta

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
aygua cuita	Cola animal. f., aiguacuit o aiguacuita , f. Adhesiu natural obtingut de diverses parts d'animals. Es presenta en forma sòlida i necessita d'escalfor i aigua per dissoldre's i ser usada Vegeu cola	AHM 1447
ayguacuita		ACB 1456b
ayguacuyt		ACB 1394-1399
aygue cuyt		ACB 1506
carbo	Carbó. m. Substància sòlida, lleugera, negra, combustible, que s'obté destil·lant o cremant incompletament llenyao altres matèries orgàniques (DIEC)	ACM 1337-1339 ACB 1394
cola	Cola animal. f., aiguacuit o aiguacuita , f. Adhesiu natural obtingut de diverses parts d'animals. Es presenta en forma sòlida i necessita d'escalfor i aigua per dissoldre's i ser usada Vegeu aygua cuita (taula 19)	ACB 1394
daygua cuit		ACB 1459-1485
daygua cuyta		ACM 1329-1330
grex de porch [a untar lo cor]	Greix de porc	ACM 1339

6. Infraestructura, mobiliari, espai d'emmagatzematge i espai de treball del taller de fusta

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
banchs [peus dels...]	Banc de fuster. m. Taula sòlida de fusta, horitzontal, proveïda desl dispositius necessaris per efectuar-hi diversos treballs de fusta (DIEC)	ACB 1394
botigua	Taller. m., obrador. m.	ACM 1338
casa de la obra	Vegeu sala del degenart	APSMP-B301-1434
portxe	Porxo. m. Espai d'emmagatzematge temporal pel projecte coral de la seu de Mallorca	ACM 1337
portxo		
porxe		
rexat	Tanca de fusta. f.	APSMP-B301-1434
sala del degenart	Sala del deganat. f. Espai de treball pel projecte coral de la catedral de Barcelona Vegeu botigua	ACB 1394
scabels	Escambell. m. Tamboret de poca alçada. Seient petit sense braços ni respallers (DIEC)	
stora	Estora. f. Peça feta de llatres trenades d'espart o de jute, de joncs, de palla, etc., destinada principalment a cobrir el paviment de les habitacions (DIEC) Vegeu stores, estorets (taula 11)	ACB 1394

7. Productes de la forja

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
barcarols	Barquerol. m. Clau cairat i de cabota petita Vegeu claus	ACB 1459-1505
barcharols		ACPV 1451
		ACB 1459
barcharolls		ACB 1495
barcherols		ACM 1328
barquarols		ACB 1507
barquerols		ACM 1337
bartrols		ACB 1505
bercarolls		ACB 1485
bertarols		
cadena	Cadena. f. Sèrie d'anelles enllaçades cada una amb les dues immediates formant una tira contínua que serveix per subjectar, transmetre moviment, etc.	ACM 1328-1337

claus	Clau de forja. m. Tija de ferro forjat punxeguda per un cap i amb cabota a l'altre, que en limita la penetració, que, feta entrada a cops, serveix per unir dues peces de fusta	ACM 1337 ACB 1394-1399 ACB 1456 ADU s/d ACB 1459
[denals = dinals]		ACB 1459
[grans]	Vegeu barcarols, claus mayals, cornets, estoperals	APSMP-B301-1434
[sagicials, grans e pocs aguts]		ACM 1328-1337
[segecials]		
[sigatials]		APSMP-B301-1434
[taulas]		ACB 1485-1507
[taules]		
[taulars]		APSMP-B301-1434
[taulats]		ACB 1495-1505
[veyls]		ACM 1328-1337
[veylls]		APSMP-B301-1434
claus mayals	Mallal. m. Clau del valor d'una malla, que és una moneda ínfima, de valor d'una malla (DIEC) Clau de forja de cabota grossa, en forma de mall (GEC) Vegeu claus	ACPV 1451
[meyalls]		ACB 1485
clavels	Clavaó. f. Nombre de claus clavats en un moble o en un conjunt de peces / Partida de claus en previsió d'esmerçar (DOMI)	ACM 1328-1337
clario		ANV 1451
clavaó		ACM 1328-1337
clavó, clavo		AHPB 1424 AHM 1447 ACB 1485
cornets [a ops de les cadires]	Tipus de clau (?) Vegeu claus	ACM 1328-1337
estoperals	Estoperol. m. Clau curt, de cabota gran i rodona Vegeu claus	ACM 1328-1337
galavernas	Claus de galaverna. f. Enllaçats per parells per llurs armelles; les puntes són de dos caps, prou llargs perquè en éssers clavats a la fusta, els extrems excedents siguin doblegats, un cap oposat a l'altre i reblats, com és usual en les tapes de les caixes de núvia (DOMI)	ACM 1332
galavernes		ACB 1397-1399
gayots [qui foren clavats en les taules que ferem los draps]	Tatxa. f., gavarrot. m. (?) Vegeu tatxes	ACM 1328-1337
gofons	Golfo. m., galfó. m., golf. m., pern. m. Peça metàl·lica, llarga i cilíndrica, que serveix per a fixar l'una a l'altra dues	ACM 1332
golff [per la porta del cor]		ACB 1473
golfs spinosos [amb francisses]		APSMP-B301-1434

golffons [e segicials]	peces de ferro, de fusta, etc., o bé d'eix de moviment d'una peça respecte a l'altra, la qual sol tenir una cabota en un extrem i una rosca en l'altre per rebre una femella o una clavilla (DIEC) Vegeu perns	ACM 1337
gollffos [masclas e famellas]		ACB 1495
feraments [per tenir ferm la trona]	Ferramenta. f. Conjunt de les peces de ferro que entren en la confecció d'una cosa (DIEC)	ACB 1394
francisses [de ferro] [estanyades]	Frontissa. f. Conjunt de dues plaques de ferro o metall, una i l'altra envoltant un eix comú que les permet girar; fixades per cargols a elements de fusta o ferro i a tapes de cloendes, fan l'acció de tancar i obrir un receptacle (DOMI)	APSMP-B301-1434 ACB 1459 AHPB 1424 ACB 1459 ACB 1463
frantisa		ACB 1475
frantissas		ACM 1328-1337
frantisses		ACM 1328-1337
[de lauto] [lalto] [de lalto]		ACB 1394-1399 ADU s/d ACB 1456b
frentises		ACB 1459
frontices		
frontisses		
mallals	Mallal. m. Vegeu claus mayals, claus	ACB 1459
panys	Pany. m. Enginy o articulació metàl·lica per al tancament de portes i calaixos centrat per un forat on penetra una clau, i que fent-la girar maniobra els seus ressorts per tal que el pestell faci l'acció d'obrir i tancar (DOMI)	ACM 1328-1337
perns [de lalto]	Pern. m. Peça metàl·lica, llarga i cilíndrica, que serveix per a fixar l'una a l'altra dues peces de ferro, de fusta, etc., o bé d'eix de moviment d'una peça respecte a l'altra, la qual sol tenir una cabota en un extrem i una rosca en l'altre per rebre una femella o una clavilla (DIEC) Vegeu gofons	ACM 1338
pius	Pius. m. Articulació de dues petites pales de ferro, una amb un forat on encaixa el pern que l'altra duu reblat. Encastades als extrems superior i inferior de la porta d'un armari, o	APSMP-B301-1434

	horitzontalment quan és una porta basculant, tenen l'avantatge, respecte d'altres tipus de frontissa, que no són visibles a l'exterior del moble (DOMI)	
pugnxes	Clau de cabota molt petita o sense	ACB 1485
punxes		
[sens cap]		ACB 1495-1507
[de panar]		
[de listonar]		
[de forrar]		
[denlistonar]		ACB 1505
reblons	Rebló. m.	ACM 1339
rebols [de ferro]	Barra metàl·lica relativament curta i proveïda de cap en un extrem, que, després de passada pels forats de les peces que ha d'unir, es pica pel costat oposat i serveix per a efectuar unions definitives de xapes o de peces de poc gruix (Termcat)	ACB 1459
reixa	Reixa. f. Tanca formada per un conjunt de barres paral·leles o entrecreuades de ferro, fusta o altres elements, posada en finestres o obertures, per seguretat i defensa Vegeu rexat (taula 11)	ACPV 1455
tacxs	Tatxa. f.	ACB 1394
tatxes	Clau curt de llautó amb cabota semiesfèrica, plana o piramidal; antigament, llavorada (DOMI)	ACM 1328-1339 ACB 1394 ACB 1495

8. Especialistes del metall

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
farer	Ferrer Persona qui treballa el ferro (DIEC)	ACB 1394-1399
ferer		
ferradors		ACB 1461
ferre		ACM 1339
lautoner	Llautoner Persona qui treballa el llautó. A Barcelona, al segle XIV, formaven un únic gremi juntament amb els courers (DIEC)	ACM 1337-1339

9. Construcció. Materials i infraestructura

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
arch de pedra	Volta [de pedra]. f. Estructura arquitectònica corbada que forma un sostre, sosté un cobert, una escala, etc., formada per elements que recolzen mútuament i exerceixen una pressió exterior suportada per parts, pilars, etc. (DIEC)	ADU s/d
arena	Sorra. f. Substància que consisteix en grans provinents generalment de la disgregació de les roques (DIEC) Vegeu sorra	ACPV 1450 APSMP-B301-1434
[argila e...per adobar lo païment del cor nou]		ACP 1475
argila	Argila. f. Roca detrítica de gra molt fi, constituïda majoritàriament per minerals d'argiles, com per exemple, el caolí, la montmoril·lonita, la il·lita, etc. que sovint conté també quars, calcita, dolomita, matèria orgànica i òxids de ferro, als quals de la seva coloració, és plàstica quan és humida i s'endureix per l'acció del foc (DIEC) Vegeu terra (taula 20)	APSMP-B301-1434
[e arena per adobar lo païment del cor nou]		ACB 1475
bastides	Bastida. f. Construcció provisional que serveix perquè els obrers, enfilant-s'hi, puguin treballar en la construcció o la reparació d'un edifici o d'un monument o en el muntatge d'una màquina (DIEC)	ACL 1500
calç	Calç. f. Òxid de calci, substància blanca, lleugera i càustica, obtinguda per calcinació de la pedra calcària que, en contacte amb l'aigua, s'hi hidrata amb desprendiment de calor (DIEC)	APSMP-B301-1434 ACPV 1450

cabaces [o senalles]	Cabàs. m. Receptacle fet de llata d'espart, amb dues anses, que serveix per transportar terra, pedres, sorra, etc. (DIEC) Vegeu senalles	APSMP-B301-1434
celeer	Magatzem. m. Edifici, generalment de planta de grans dimensions, destinat a l'emmagatzematge de mercaderies, i que presenta una gran obertura per a la càrrega i descàrrega (Termcat) Vegeu seler	ACM 1338
clau en mig	Clau. f. En una volta, pedra que, col·locada a la part central, serveix per a mantenir en equilibri les altres pedres GEC	ADU s/s
galledes [per a morter]	Galleda. f. Vas de fusta, de zenc, etc., generalment de figura de con truncat o cilíndrica, amb una ansa semicircular que la subjecta per dos punts diametralment oposats de la seva base superior, el qual serveix per a contenir o transportar líquids (DIEC)	APSMP-B301-1434
gès	Guix. m. Mineral, sulfat de calci hidratat, de fórmula $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$, que cristal·litza en el sistema monoclínic, el qual, deshidratat parcialment per la calcinació, dona una substància blanca que pastada amb aigua s'endureix ràpidament i és usada en la construcció i en l'escultura (DIEC)	ADU s/d
guix [al porxe]		ACM 1337
llindar	Llinda. m. Fusta o pedra travessera que descansa sobre els dos muntants d'una porta i descarrega la part superior / Conjunt de tres pedres o més, sempre en nombre imparell, que clouen una obertura formant un arc pla (DIEC)	APSMP-B301-1434
maçoneria de fusta	Cintra. f. (?) Bastida que sosté una volta, un arc en construcció, fins estar posada la clau (DIEC)	ADU s/d
mació	Maçoneria. f. Obra de calç, ciment, o algun altre material, de cohesió, i pedra picada (DIEC)	ANV 1451
mahons [per lo cor]	Maó. m.	APSMP-B301-1434

	Bloc d'argila endurit al sol o al foc, emprat per a fer parets, voltes, xemeneies, etc., especialment el de 29 x 14 x 4 centímetres (DIEC)	
migans [al porxe que feren]	Envà. m. Paret prima feta de maons posats a cantell o de panys prefabricats, que generalment no aguanten ca pes (DIEC)	ACM 1337
morter	Morter. m. Mescla de calç amb sorra i aigua que s'usa per lligar les pedres, els maons, etc., d'una construcció (DIEC)	APSMP-B301-1434
pedrera	Pedrera. f. Lloc d'on es treu la pedra que serveix per a construir, pavimentar, etc. (DIEC)	ACPV 1458
pedra	Pedra. f. Matèria mineral dura i sòlida (DIEC)	ACB 1389-1391 ACPV 1450
peres		ACM 1337
poluges [per isar la porta del rextat]	Argue. f., politja. f. Ormeig consistent en un cilindre de fusta o ferro que, rodant per mitjà d'un mànec transversal, fa d'eix a una corda que s'hi enrotlla i serveix per moure coses feixugues (DIEC) Vegeu arguen	APSMP-B301-1434
puntals	Puntal. m. Pal, tauló, forca, etc., que es clava o recolza a terra o en un suport resistent, i serveix per a sostenir o evitar que caigui alguna cosa / Pal, armadura, obra de fàbrica, etc., que sosté una construcció, unterreny, etc. d'una manera provisional (DIEC)	APSMP-B301-1434
rasclet	Rascle. m. (?) Instrument que consisteix en un tros de de fusta pla, una sèrie de llistons paral·lels, un sol llistó, etc., proveït de claus o de pues de fusta, emprat per a desterrossar o aplanar la terra, cobrir la llavor, arreplegar palla o herbes, etc. (DIEC) Vegeu resclets	ACM 1338-1339
rejola	Rajola. f. Peça de ceràmica de forma prismàtica i de gruix inferior als 2 centímetres, generalment de planta quadrada o rectangular, que és emprada per a fer paviments, cobrir parets, etc. (DIEC)	APSMP-B301-1434
resclets	Rascle. m. Vegeu rasclet	ACM 1338-1339

seler	Magatzem. m. Vegeu celeer	ACM 1338
senalles	Cabàs. m. Vegeu cabaces	APSMP-B301-1434
teulada	Teulada. f. Coberta feta amb teules (DIEC)	
teules	Teula. f. Peça de terra cuita que serveix per a formar, encaixada amb d'altres, la coberta exterior dels edificis (DIEC)	ACM 1337
trespol	Trespol. m. Paviment Mescla de calç amb sorra i aigua usada per pavimentar cisternes, sèquies, habitacions, etc.	ACM 1339

10. Especialistes del món de la construcció

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
pedrapiquer	Picapedrer Operari que treballa la pedra que ha d'ésser emprada en la construcció (DIEC)	ACL 1500
picaperes		ACM 1337
piqueperets		
rayoler	Rajoler Persona que fa o ven rajoles (DIEC)	ACL 1500

11. El cor. Mobles i elements

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
agonoyados	Agenollador. m., reclinador. m.	ACM 1339
a postradors [danant = davant]	Moble adequat per agenollar-se i pregar, especialment a les esglésies (DIEC) Vegeu genoylados	ADU s/d
arembrador	Ampit. m., barana. m. Construcció que voreja un balcó, un terrat, una plataforma qualsevol, un pont, un pou, una era, un clos, etc., la qual s'eleva del sòl fins a una alçària tal que la seva vora superior pot servir de passamà o ampit (DIEC) Vegeu baranes, rembador	ACM 1328
armari	Armari. m. Moble alt amb portes i amb prestatges, penjadors, calaixos, etc., a l'interior destinat a guardar-hi llibres, roba, paraments de cuina o de taula, etc. (DIEC)	ACM 1328 ACB 1394 ACB 1477
bancs	Banc. m.	ADL 1500
banchs [del cor]	Seient més o més llarg, generalment de fusta, amb respatllet o sense, on caben dues o més persones, que pot tenir braços als dos extrems i també entremig (DIEC)	ACM 1328-1339 ACB 1456b ACB 1461 ADU s/d
baranes	Ampit. m., barana. m. Vegeu arembrador, rembador	ACB 1497
bordons	Bordó. m. Vara de metall que usen certes capellans en les processons i altres cerimònies religioses (DIEC)	ACM 1339 ACB 1493 ADL 1500
brandoneres	Brandonera. f. Canelobre per a brandons / Caixa llargaruda per a brandons (brandó = torxa) (DIEC)	ADL 1480
cadira [del cor]	Cadira coral. f. Seient amb respatllet d'un conjunt de cadires destinades al cor. En aquest cas, la cadira coral presenta seient abatible, mitjançant frontisses, claus de galaverna o altres sistemes per fer-ho basculant Vegeu cor [de les cadires]	ADL 1364 ACCT 1369 ADU 1412b ACPV 1455 AHG 1430 APSMP-B301-1434 ADL 1490
[del ardiacha maior]		
[del cabiscoll]		ADL 1500
[del daga]		ACB 1475
[del degà]		ADL 1500 ACB 1485
[del bisbe]		ACB 1463

[episcopal]		ACB 1497-1503
[del senyor bisbe]		ACB 1485
cadiras		ACB 1456b
cadires		ACPV 1413 AHM 1447 ANV 1451 ACB 1456c ADL 1500 ADU s/d
[de fust]		AHPB 1424
canalobras	Canelobre. m.	CSMM 1489
canalobre	Estri que consisteix en un peu dret que té diferents braços o branques amb dolles per aguantar dretes altres tantes candeles (DIEC)	ADL 1500
cor	Cor. m. Lloc segregat de l'església destinat a la comunitat, on hom resa, canta l'ofici diví. És un espai on també té lloc determinades celebracions Vegeu quor	ACM 1328-1339 ACCT 1369 ACB 1389-1399 AHPB 1424 AHG 1430 APSMP-B301-1434 AHM 1447 ANV 1451 ACB 1456b ACB 1456c ACA 1464 ADL 1480 ADU s/d ACB 1517
[de les cadires]	Cadira coral. f. Vegeu cadira	ACM 1329
enfront [del cor]	Rerecor. m. Espai del cor que mira frontalment l'altar major. Vegeu parets [del cor vell] i detras lo cor (taula 12)	ACB 1517
empahiment [picar p edres per lo... del cor]	Paviment de l'espai coral Vegeu pahiment, empayament (taula 13)	ACB 1457
esglaons	Accés esglaonat entre el nivell de paviment i a la tarima del cadirat alt Vegeu passos [feren los grahons...], pujador	ACM 1328
esquelles	Roda de campanes (?) És una roda composta de campanes de diverses mides que musicalment repeteixen una mateixa cadència i que estava present dins del recinte coral	ACCT 1369
estorets	Estora, f. Vegeu stores, stora (taula 6)	ACPV 1413
facistol [per que los libres grans]	Faristol. m.	ADL 1498
faristol	Moble de fusta i d'altres materials, amb peu o sense, que forma pla inclinat on es	ACCT 1369 ACB 1456b
[maior]		ACM 1328

[gran]	repenja un llibre, una partitura, etc., per tal de llegir amb més comoditat (DIEC)	ACB 1473
genoylados	Agenollador. m., reclinador. m. Vegeu agonoyados	ACM 1339
grahons [per pujar a les cadires]	Accés esglaonat entre el nivell de paviment i a la tarima del cadirat alt Vegeu esglaons , passos , pujador	ACB 1479
lampara [de cor]	Làmpada. f. Element o dispositiu productor de llum (DIEC)	ADL 1490
lagander	Balcó o trona des d'on es llegeixen les lliçons i els responsoris Vegeu trona [hon se ligen las listons e respons]	ACB 1475-1499
lagender		
legender		
lescala	Vegeu esglaons , scala	ACM 1328
organs	Orgue. m.	ACM 1328
orgue	Instrument de vent que consta d'un gran nombre de tubs que sonen insuflant-hi l'aire mitjançant una manxa, o un mecanisme anàleg, i es toca per mitjà d'un o més teclats (DIEC)	ADL 1483
pahiment	Paviment de l'espai coral	ACB 1459-1463
payment	Vegeu empahiment , empayament (taula 13)	ACB 1475-1509
parets [del cor vell]	Tancament lateral del recinte coral Vegeu spalles del cor , enfront [del cor]	ADL 1500
passos [feren los grahons...]	Accés esglaonat entre el nivell de paviment i a la tarima del cadirat alt Vegeu esglaons , grahons , pujador	ADL 1500
pasatgadors [del cor]	Tarima alta, espai entre les cadires altes i baixes	ACB 1509
passajador [entre les cadires del cor]		ACB 1463
peret [del cor]	Vegeu parets [del cor vell]	ACB 1389-1391
portal [del cor]	Accés del cor des del rerecor	ACCT 1369 ANV 1451 ADL 1500
pujador [tres graons al cor al... de les cadires altes]	Accés esglaonat entre el nivell de paviment i a la tarima del cadirat alt Vegeu esglaons , grahons , passos	ACB 1477
qadires	Cadira coral. f.	ACPV 1455
quadires del quor	Vegeu cadira	ADU 1412
quor	Cor. m. Vegeu chor	ADU 1412
rembrador	Ampit. m., barana. m. Vegeu arembador	ACM 1328
rexat [de fust del cor]	Reixa. f.	ACB 1461
rexes [danant lo dit cor]	Tanca formada per un conjunt de barres paral·leles o entrecuades de ferro, fusta o altres elements, posada en finestres o obertures, per seguretat i defensa Vegeu reixa (taula 7)	ADU s/d

taules [e banchs qui son entre les cadires del cor]	Taula auxiliar amb el tauler basculant (?)	ACB 1463
taules plegadisses [del cor]	Faristol auxiliar (?)	ACM 1328
trona	Trona. f. Petita plataforma elevada proveïda d'ampit i tornaveu, col·locada a una altura convenient en una església o un refetor i destinada a la lectura de textos sagrats o piadosos i a la predicació (DIEC)	ACM 1328 ACB 1394 AHM 1447 ANV 1451 ACPV 1454 CSMM 1489 ACPV 1517
[de les liçons]		ACB 1479
[de legir]		
trona [hon se ligen las listons e respons]	Vegeu lagender	ACB 1481
scala [de la trona]	Escala. f. Sèrie d'esglaons des d'un nivell a un altre que permet de pujar o davallar caminant de l'un a l'altre (DIEC)	ACB 1475
spalles del cor	Tancament lateral del recinte coral Vegeu parets [del cor vell]	ACB 1497
spatles del cor		
stores	Estora. f. Peça feta de llatres trenades d'espart o de jute, de joncs, de palla, etc., destinada principalment a cobrir el paviment de les habitacions (DIEC) Vegeu estorets i 492tora (taula 6)	ACB 1485

12. Cadirat coral. Parts constructives i decoratives

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
apitrados [de les cadires]	Estructura o infraestructura	ACM 1328
arxets	Dorsal. m. Vegeu respalles	ACM 1337
base, basses	Reposamà. m. Vegeu poms	ANV 1451
cantones	Recolzador. m., braçal. m., colzera, f. Vegeu recoldadors	ACM 1337-1338
capitells	Misericòrdia. f. Permòdol tallat o aplicat en la cara inferior del tauló del seient Vegeu dorments	ANV 1451
[deu citis e tres... qui y son corcats e trencats]		ACB 1497
		ACPV 1517
capitels		ACM 1338
capiteyls		
capitteyls		
caps dels recoldados	Cap del recolzador Peça que presenta forma d'espàtula o trilobulada	ACM 1338
citi (en la transcripció és ciri) [per fer les ymages a lun... de cadira que ha servit per la cadira al costat de la episcopal]	Seient. m. Vegeu sehydor	ACB 1497
citis		AHM 1447
		ACPV 1517
[set... de les cadires] [VIII... de les cadires superiors del cor]		ACB 1497-1499
citral [adobar un...de una cadira del cor]		ACB 1475
cloenda	Potència. f. (?) Vegeu potensies	ANV 1451
claus [cabirons q ternexen a les claus dels pinacles del cor] [fusta dalber per fer les... dels tabernacles]	És l'element que, constituït per una sola peça de fusta, es talla en forma de volta estrellada amb plementeria i clau de volta. Constitueix la part interior del dossier i serveix per articular la resta d'elements, com les xambranes Vegeu voltes [dels tabernacles]	ACB 1485-1507
crosses	Crossa. f. Element que sobresurt, en forma de voluta, amb funció estructural, decorativa i separadora, i que s'aplica tant a la potència alta com al dorsal	CPS 16075 1514
crosson [magnum]		ADGLN 1351
[parvum] [superiorem]		
doosers [del cor a la plana]	Dossier. m. A diferència del dossier en forma de tabernacle, es tracta d'un dossier corregut oblic o escairat Vegeu guardapols, tabernacles	CPS 16075 1514

dorments [imatges en los mitgans de les cadires e en los dorments]	Misericòrdia. f. (?) Vegeu capitells	ACB 1499
durments		ACB 1497
encasament	Peça rectangular delimitat per un marc i destinat a contenir una decoració o escena figurativa	ADGLN 1351
entaulament	Superestructura. f. Estructura formada pel dorsal i dosser	AHPB 1424
empayament	Referit a la tarima o al paviment	ACM 1328-1332
empayment [taules del]	Vegeu lenpayment , empahiment [del cor], pahiment (taula 11)	
empiralts [qui van darrera de fusta de bon alber o de bon melis]	Infraestructura. f. Estructura no visible per ancorar el cadirat i la superestructura Vegeu traves , possar listons (taula 14)	ANV 1451
empostament	Empostissat de la tarima	ANV 1451
finestres [e entretehements gentils e diversificats]	Traceria. f. Decoració a base de traceries del dorsal	CPS 16075 1514
finestrols	Traceria. f. (?)	ADU s/d
guardapols	Dosser. m. Vegeu doosser , tabernacles	AHPB 1434
lenpayment [cavaren...]	Referit a la tarima o al paviment Vegeu empayment	ACM 1328-1332
manyells [de roura]	Mainells. m. Vegeu maynells	ACB 1489
maynels	Mainell. m. Pilastra de l'arcuació del dorsal Pilastra que divideix cada dorsal Vegeu maynells , pilarets [dels arxets]	ANV 1451
maynells	Mainells. m. Pilastra de l'arcuació calada del dosser Vegeu maynels	ACB 1487-1505
mediis [XXXVI... peciis cayrades]	Costat. m.	AHPB IV
miga, migans [del cor maior]	Cadascú dels dos laterals de la cadira en què la part frontal s'articula amb diverses seccions	ACM 1338
[ascayrats]		AHPB IV
mitjans [on havia llll...]		APSMP-B301-1434
mitga, mitgans		ACPV 1455
		AHM 1447
		ACPV 1455
[...durments capitells e altres obres de talla]		ACB 1497
[imatges en los... de les cadires]		ACB 1499
mitja		ANV 1451
obres menudes [llevades...]	Decoració o talla Vegeu serment	ACB 1456b
passos [feren los grahons...]	Accés esglaonat entre el nivell de paviment i a la tarima del cadirat alt Vegeu esglaons (taula 11)	ADL 1500

pinacles	Dosser de la superestructura, de planta poligonal rematat amb una agulla. Podria ser referit només a la part de l'agulla Vegeu tabernacles , guardapols	ACB 1475-1509
pilarets [dels arxets]	Pilastra . f.	ACM 1339
piles [xembranes e...]	Pilastra de l'arcuació del dorsal Pilastra que divideix cada dorsal Vegeu maynels	ACB 1394
pollegueres [en lo sitial de la cadira]	Polleguera . f. Peça constituïda per un ull o un cot pel qual passa i gira un pui que fa d'eix de rotació d'un batent (Termcat)	
polseres	Plafó rectangular, que treballat amb relleu, es disposa al damunt del plafó del dorsal i per sota del dosser	CPS 16075 1514
poms	Reposamà . m. Element que serveix com a punt de recolzament a l'usuari en el moment d'aixecar-se de la cadira	ACM 1337
porendres [dues... obrades]	Potència . f.	ADU s/d
portessies	Paravent o plafó que serveix per a rematar el final d'una filera de seients i també per emmarcar la cadira d'honor.	ACM 1338-1339
posts [dues lises; dues... al entrant del dit portal una fulla girada a la fantasia del dit mestre; una xambrana ab obre de tall per les dues...]	Si en altura arriba fins el dosser o més enllà d'aquest, és una potència alta o major. Si la seva altura només sobrepassa l'alçada d'una cadira, és una potència baixa o menor. Presenta treball de calat i relleu	ACPV 1517
potencia		ADGLN 1351 ACB 1398 AHPB 1435
potencias magnas	Potència alta o major Vegeu potencia	AHPB 1436
potencias parvas	Potència baixa o menor Vegeu potencia	
potencies [del cor]	Potència . f. Vegeu potencia	ACB 1459-1499
potencies mayors	Potència alta o major Vegeu potencia	ACB 1517
potencies menors	Potència baixa o menor Vegeu potencia	
potensies	Potència . f. Vegeu potencia	ACM 1338-1339 ACB 1459
potenssies		ACM 1338-1339
recolçadors	Recolzador . m., braçal . m., colzera . f.	APSMP-B301-1434
recoldador, recoldadors	Peça que remata la part superior de la cadira, que en forma d'u, està construïda en diferents seccions, entre elles, el cap del recolzador, que és la part frontal i la que és es decora amb talla.	AHPB IV APSMP-B301-1434
recoldedors		APSMP-B301-1434
recolsador		ANV 1451 ACB 1497
recoltadors [molt bells e grans]		APSMP-B301-1434
recolzadors	Vegeu cantones	APSMP-B301-1434

requaldedos		APSMP-B301-1434
respalles [ymages del...]	Dorsal. m. Plafó que forma part de la superestructura, que se situa per damunt de la cadira i que articula el dossier superior Vegeu arxets	APSMP-B301-1434
[e obra de tayla de bon roure de Flandes]		ANV 1451
respatles [ab imagens]		CPS 16075 1514
[de ymagens]		APSMP-B301-1434
[obra de tabla ab los...]		AHM 1447
[viginti quatuor...]		AHPB 1434
respatlles [del cor]		AHG 1430
rerespatles		ACB 1397-1398
rerespatlles		
retoldados	Recolzador. m., braçal. m., colzera, f.	ACM 1337
retoldados [motles dels...]	Vegeu recolçadors	ACM 1338
serment [d'aval e d'amont... entenguen fent corona de fuyles]	Decoració o talla Vegeu obres menudes [llevades...]	ADU s/d
sehydor [de les cadires del cor subira qui era trencat]	Seient. m. Tauló on hom seu i és basculant És possible que també sigui referit al conjunt, això és, seient i misericòrdia Vegeu citis	ACB 1461
seylas [del cor major]		ACM 1339
siti, sitis		ACB 1398
		AHPB IV
		ANV 1451
		APSMP-B301-1434
		AHM 1447
sitial [de huna cadira del cor maior]		ACB 1475
[de la cadira]		ACB1479
[de la cadira del ardiacha maior]		ACB 1493
sitialls [de cadires]		ACB 1495
sits		ACB 1394
sobrepolseres	Peça que forma part del dossier de la superestructura. És una peça rectangular, que disposada en forma de fris, recorre tot el dossier solidari	CPS 16075 1514
spatlles [adobar les cadires de les... del cor]	Dorsal. m. Vegeu respalles	ACB 1485
tabernacla	Dossier de la superestructura, de planta poligonal rematat amb una agulla Vegeu pinacles, guardapols	ACB 1483b
tabernacles		ACB 1394
		ACB 1456b
		ACB 1457-1509
tebernecles		CPS 16075 1514
tenidors dels peus [de les cadires baixes]		ACB 1392
traves [qui van baix de fusta d'alber]	Infraestructura. f. Estructura no visible per ancorar el cadirat i la superestructura Vegeu empiralls i possar listons (taula 14)	ACB 1497
traves detras [fusta]		ANV 1451
voltes [dels tabernacles]		AHM 1447
	És l'element que, constituït per una sola peça de fusta, es talla en forma de volta estrellada amb plementeria i clau de volta. Constitueix la part interior del	ACB 1394

	dosser i serveix per articular la resta d'elements, com les xambranes Vegeu claus [cabirons q ternexen a les claus dels pinacles del cor]	
xambrana [una... ab obre de tall per les dues posts]	Xambrana. f. Arc exterior, últim o arc més sobresortint d'una sèrie d'arcs en gradació. En aquest context, també referit a una peça treballada en forma d'arc que és posteriorment aplicada. Prové del mot castellà chambrana de mateix significat	ACPV 1517 CSMM 1489
xenbrana		ACB 1395
xembranes [... i piles]		ACB 1394

13. Cadirat coral. Projecte: models

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
forma depint [donada... en un fuyl de paper]	Model o disseny dibuixat	AHG 1430
manera e forma	Model	AHPB 1424
mostra, mostrás		ACB 1394 APSMP-B301-1434 ADL 1500 ACB 1499 ACB 1517
motles		ACM 1338
motlos		
[patrons e...]		APSMP-B301-1434
patrons [e motlos]		APSMP-B301-1434
traça		ACB 1517
trasar [la mostra de les potencies]		ACB 1499
trassar [e restanyar de tinta uan mostra de la potencia]		

14. Cadirat coral. Treballs de muntatge

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
asentar	-	ADL 1500
asitiar [les cadires]	-	ACCT 1486
assiure	-	ACM 1339
bastir [lo cor]	-	ACB 1397
[les cadires]	-	ACB 1459
clavar [les cadires velles del cor]	-	
metra	-	ACB 1397
plantar [lo banch ferm devant les cadires velles]		ACB 1481
posar	-	ACB 1398 ACPV 1457 ANV 1451 ACB 1489
posar [listons per les parets del cor per assentar les cadires]	Vegeu traves i empiralts (taula 13)	Adl 1500
posar y assentar	-	CPS 16075 1514
posaren [XIII cadires que acabaren e...]		ACB 1459
preparar e clavar [les cadires velles del cor]	-	
pugar [lo cor]	-	ADL 1501
sentó [de les cadires]	-	ADL 1500
sitiar [e posar les dites cadires]	-	ANV 1451

15. Cadirat coral. Treballs d'adaptació de nous elements a preexistents

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
adaptar [la] e conformar [la] a laltre obre	-	CPS 16075 1514
adeptar	-	
refermar [les cadires velles del cor]	-	ACB 1459
refondre	-	CPS 16075 1513

16. Cadirat coral. Treballs de desmuntatge, trasllat i enderroc. Estris

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
arrencar [cadires velles qui ab lo...]	-	ACB 1459
arguen [loger l... qui aydaren a mudar les cadires]	Argue. m. Ormeig consistent en un cilindre de fusta o ferro que, rodant per mitjà d'un mànec transversal, fa d'eix a una corda que s'hi enrotlla i serveix per moure coses feixugues (DIEC) Vegeu polugues (taula 4)	ACM 1328-1339
axecar [les cadires velles]	-	ACPV 1455
derrocar [lo cor vel]	-	ADL 1501
desfer [la resta del cor vel]	-	ACCT 1488
[la trona]	-	ACM 1339
[lo cor]	-	
mudar [manobres que aydaren a...] [cadires a...]	-	ACM 1328
mudaren [los apitrados de les cadires]	-	ACM 1328
[bastaxes qui... les cadires al seler]	-	ACM 1339
transmudament del cor	-	ACM 1328
treure [les cadires velles del cor]	-	ACB 1459

17. Cadirat coral. Referències a un cadirat coral primitiu

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i significat</i>	<i>Document</i>
cadires veles	-	ACB 1399
cadires velles	-	ACPV 1455 ACB 1481
[del cor]		ACB 1459
cor vel	-	ACCT 1488 ADL 1501
cor vell	-	ACPV 1451 ACL 1500

18. Relació de càrrecs i denominació segons les fonts

<i>Establiment</i>	<i>Denominació a les fonts</i>	<i>Document</i>
Catedral de Palma	fuster mestre de les cadires [Pere Joan]	ACM 1330-1331
	ymaginayre o mestre ymaginayre de les cadires [Arnau de Campredon]	ACM 1331-1339
	mestre, mestres [Bartomeu Pol, Antoni Dubois i Felip Fillau]	CPS 16075 1514
Catedral de Girona	fusterius [Aloi de Montbrai] ymaginatorius	ADGLN 1351
	fusterius [Ferrer de Gronys]	ADGLN 1352
Catedral de la Seu d'Urgell	magistrus / maestre [Pere de Santjoan]	ADU 1410
	mestra en quap [Pere de Santjoan]	ADU 1412
	mestre en cap de la obra de les cadires del cor [Pere de Santjoan]	ADU 1412b
Santa Maria del Mar	fusterii / fusters [Francesc Gener/Janer i Llorenç Reixac]	AHPB 1424
	iminatoris [Francesc Gener/Janer]	AHPB IV
	ymaginator [Macià Bonafè]	AHPB 1434
	ymaginator [Enric de Birbar]	AHPB 1437
Sant Feliu de Girona	fuster [Berenguer Cervia]	AHG 1430
Santa Maria del Pi	asmeginayre qui fa los respalles del cor mestre maestre de les cadires [Antoni Claperós]	APSMP-B301-1434
Santa Maria de Vilafranca del Penedès	mestre de cadires [Macià Bonafè]	ANV 1451
	mestre de fusta [Bartomeu Cervera]	ACPV 1455
Catedral de Vic	fusterius [Macià Bonafè]	AHPB 1452
Catedral de Barcelona	mestre del cor [Pere Sanglada]	ACB 1394-1399
	ymaginarii [Macià Bonafè i Antoni Claperós]	ACB 1456
	fuster [Macià Bonafè]	ACB 1456b
	fuster e mestre de les cadires [Macià Bonafè]	ACB 1461
	mestre de les cadires [Macià Bonafè]	ACB 1457
	mestre de les cadires del cor [Macià Bonafè]	ACB 1457
	mestre... fuster [Macià Bonafè]	ACB 1459
	fuster [Michael Lochner]	ACB 1483
	fuster e mestre de pinacles del cor [Michael Lochner]	
	esmeginayre [Michael Lochner]	ACB 1489
	fuster e esmeginayre [Joan Frederic]	
	fuster del cor [Michael Lochner]	
	maestre dels pinacles del cor [Michael Lochner]	
	ymaginaire [Daniel Rutart]	ACB 1497
Sant Francesc de Palma	fuster [Macià Bonafè]	AHM 1447
	asmagynarius [Macià Bonafè]	
	mestre [Macià Bonafè]	
Cartoixa de Montalegre	mestre del cor de la església [Macià Bonafè]	ACA 1464
Sant Domènec de la Seu d'Urgell	maestre de la obra mestre [Bartomeu Cervera]	ADU s/d
Catedral de Tarragona	mestre del cor [Francí Gomar]	ACCT 1486
Seu Vella de Lleida	mestre [Bartomeu Barber] fuster	ADL 1490

	mestre del cor [Antoni Virto]	ADL 1501
	mestre [Climent Carbonell per pugar lo cor]	
Catedral de Barcelona	mestre [Bartolomé Ordóñez]	ACB 1517

19. Materials i procediments artístics

<i>Denominació segons les fonts</i>	<i>Denominació actual i definició</i>	<i>Document</i>
aygua cuita [seca]	Cola animal , f., aiguacuit o aiguacuita , f.	ACM 1328
aygua cuyta	Adhesiu natural obtingut de diverses parts d'animals. Es presenta en forma sòlida i necessita d'escalfor i aigua per dissoldre's i ser usada	APSMP-B301-1434
ayguacuita	Vegeu cola (taula 5)	ACB 1456b
ayguacuyt		ACB 1394-1399
azerco	Mini de plom . m. Tetròxid de plom, Pb_3O_4 Pigment de color ataronjat, inestable enfront l'aire i la llum, enfosquint-se, i només aconsellat amb capes de preparació grasses i amb olis cuits (DMP)	APSMP-B301-1434
azur	Lapislàtzuli . m., latzurita . f., blau ultramar . m. Silicat d'alumini i de sodi del grup de la sodalita, $(Na, Ca)_8[(S, SO_4Cl)_2(AlSiO_4)_6]$ Pigment blau ultramar. Força estable en moltes tècniques pictòriques i un dels més cars, atès que s'importava de mines del nord de l'Afganistan (DMP)	ACM 1328
bestiment	Bastidor de fusta . m. Estructura rectangular de mida variable feta amb llistons de fusta per mantenir tensada una tela	ACB 1394-1399
blanc	Blanc de plom . m. Carbonat bàsic de plom, Pigment blanc, estable en mitjans grassos però inestable al fresc (DMP)	ACM 1328
blanch		
blanchet		
blanquet		APSMP-B301-1434
canamas [per feu la mostra dels tabernacles]	Arpillera . f. (?) Peça tèxtil feta amb fibres vegetals, com cànem Vegeu drap	ACB 1394-1399
carmini	Carmí . m., grana . f., kermes . m. Colorant de color vermellós, sensible a la llum, i fet servir com a laca per la seva transparència (DMP)	ACM 1328

colradura	Pot ser referida a la tècnica de la colradura o a una full metàl·lic Colradura. f. Tècnica en la que es fa servir un full metàl·lic, d'estany o plata, per després aplicar al damunt un vernís de color groguenc per obtenir un acabat similar a la dauradura Full metàl·lic. m. Full d'estany, plata, or o altres metalls que s'obté a cop de martell i serveix per a la colradura o la dauradura	ACM 1328
dazerchon	Mini de plom. m. Vegeu azercó	ACM 1328
deboxar	Dibuixar. m. Traçar sobre una superfície la imatge (d'un objecte) amb el llapi, la ploma, el pinzell fi (DIEC)	ACB 1392-1399
desarchon	Vegeu azercó	ACM 1328
dindi	Vegeu indi	
dorpiment	Orpiment. m. Trisulfur d'arsènic, As_2S_3 Pigment de color groc, indissoluble en medi aquós (DMP)	ACM 1328
drap [lo dit... en bestiment]	Vegeu canamas	ACB 1394-1399
esur	Lapislàtzuli. m., latzurita. f., blau ultramar. m. Vegeu azur	ACB 1395
formes	Disseny. m. Dibuix en què s'assenyalen tan sols les línies principals d'un objecte / Projecte d'un objecte, en què es combina la utilitat i l'estètica (DIEC) Vegeu traça	ACB 1392-1399
fuyl de paper	Full de paper. m. Suport considerat inferior al pergamí, que era l'únic que es feia servir com a material d'arxiu Vegeu paper	AHG 1430
gix [amatat = amarat]	Guix. m. Vegeu guix	ACM 1328
groc	Pigment ocre. m. Orpiment. m. Vegeu dorpiment	ACM66 1328
guix	Guix. m. Calci dihidratat, $CaSO_4 \cdot 2H_2O$ (DMP) Vegeu gix	ACB 1394
indi	Blau indi o anyil. m.	ACM 1328

	Colorant que s'obté de l'anyil autèntic, un arbust (DIEC) Vegeu dindi	
lexa	Algun component no identificat de la cola animal Vegeu aygua cuita	ACM 1328
marbre	Marbre. m. Roca calcària, metamòrfica, cristal·lina, granular i fra macroscòpic, blanca, negra o de diversos colors deguts a la presència de substàncies estranyes, que mostra sovint clapes o venes, i és susceptible d'un gran poliment (DIEC)	ACB 1517
metre en guix	Acció d'aplicar la capa de preparació, que està format per aigua, cola animal i càrrega	ACB 1394
molre	Moldre. m. Reduir (un sòlid) a pols o a petits fragments, especialment per compressió, fricció o percussió (DIEC)	APSMP-B301-1434
oli blanch	Oli de llinosa. m. S'obté del premsat de la llavor de lli, i és un oli secant. Amb el temps engrogeix (DMP)	APSMP-B301-1434
oli de linos		
ous	Per fer la tècnica del tremp a l'ou, es fa servir el rovell	ACM 1328
panys darget	Full d'argent. f. Vegeu colradura	ACM 1328
paper	Full de paper. m. Vegeu fuyl de paper	ACB 1499
peliotxes	Mesura d'aigua i oli (?) Pinzell (?)	ACM 1328
persolar [gix que compre a ops de... la trona]	Acció d'aplicar la capa de preparació (?) Acció d'aplicar l'endrapat (?) Vegeu metre en guix	ACM 1328
pintar	Pintar. m. Representar en una superfície per mitjà de colors (DIEC)	ACB 1394-1399
sarchon [lo qual compte de Pug especiaire]	Mini de plom. m. Vegeu azercó	ACM 1328
terra [a obs de les imatges del cor]	Argila. f. Roca detrítica de gra molt fi, constituïda majoritàriament per minerals d'argiles, com per exemple, el caolí, la montmoril·lonita, la il·lita, etc. que sovint conté també quars, calcita, dolomita, matèria orgànica i òxids de ferro, als quals de la seva coloració, és plàstica quan és humida i s'endureix per l'acció del foc	APSMP-B301-1434
terra pastada [per començar les peces del cor]		

	DIEC Vegeu argila (taula 9)	
tinta	Tinta. f. Substància fluida o viscosa, de diferents colors, usada per escriure, dibuixar o imprimir (DIEC)	ACB 1499
traça	Disseny, dissenyar Vegeu formes	ACB 1517
trassar		ACB 1499
tresar		ACB 1394-1399
verniç	Vernís. m. Preparat transparent, més o menys viscos, compost de resina, dissolvent i altres additius, que seca i que forma una capa fina i uniforme.	ACM 1328
vernís		
vermelló	Vermelló. m., cinabri. m.	APSMP-B301-1434
vermeyo	Sulfur de mercuri, HgS	ACM 1328
vermeyon	Pigment vermell, força resistent	

Altres mots pendents de ser identificats

A files. ACM 1328

Alarotges. ACB 1398

Boles [al cor]. ACM 1339

Cercols, APSMP-B301-1434 (material de manobra?)

Compayns. ACB 1394 (compassos?)

Cornalera, APSMP-B301-1434 (material de manobra?)

Dogues, APSMP-B301-1434 (material de manobra?)

Escuts [que compren den Bng. fuster]. ACM 1338

Fons, APSMP-B301-1434 (material de manobra?)

Frenasses [lo ferer qui feu...]. ACB 1394

Fuyles de stiment. ACM 1337

Ginjoles [a ops de les cadires]. ACM 1330

Landa de ferre ab cornet [a ops de l libre]. ACM 1328

Nases del cor [fusta de roure la qual serri als...]. ACB 1398

Portadora, APSMP-B301-1434 (material de manobra?)

Rodorets [obs dels banchs]. ACB 1394

Seynales [a trespol]. ACM 1339

Sisila. ACM 1338

Tancha. ACM 1328

Terra de portella [una dotzena de...], APSMP-B301-1434

Tubes [cadires e...], ACB 1483b. Sembla referit a peces de fusta que estan emmagatzemades

Fonts

Arxiu de la Cartoixa de Montalegre

ACA 1461 = *Monacals*, reg. 2065, fol. 20, any 1461. Pagament per fusta pel cor de la Cartoixa de Montalegre.

ACA 1464 = *Monacals*, reg. 2065, fol. 41v., any 1464: 29 de maig de 1464. Àpoca. Cartoixa de Montalegre.

Publicat a MADURELL, Josep Maria (1972). «Art antic a la cartoixa de Montalegre». // *Col·loqui d'història del monaquisme català*. Sant Joan de les Abadesses: Abadia de Poblet. Pàgs. 231-244.

Arxiu Capitular de Barcelona

ACB 1389-1399 = *Llibre d'obra*, anys 1389-1399. Obres del cor i del cadirat sobirà de la catedral de Barcelona.

Transcripció a TERÉS, Maria Rosa (1987). *Pere Ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*. Barcelona: Edicions Proa. Artestudi. Quaderns d'estudis medievals. Suplementa 3.

ACB 1456 = *Liber vulgariter de la creueta nuncupatus*, fol. 6, anys 1455-1495: 1 de març de 1456. Concurs per les obres d'ampliació del cor de la catedral de Barcelona

ACB 1456b = *Manual de Tempore Ginebret*, fol. 141v, 152-152v, anys 1453-1457: 10 de març de 1456. Capitulacions entre canonges i Macià Bonafè per l'ampliació del cor de la catedral de Barcelona.

Transcripció a TERÉS, Maria Rosa (1986). «Macià Bonafè y el coro de la catedral de Barcelona. Nuevas consideraciones en torno a su intervención». *Boletín del Museu e Instituto Camón Aznar*, XXIV, pàgs. 65-85.

ACB 1456c = *Llibre d'obra*, anys 1455-1457. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona de mestre Macià Bonafè.

ACB 1457 = *Llibre d'obra*, anys 1457-1459. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona de mestre Macià Bonafè.

ACB 1459 = *Llibre d'obra*, anys 1459-1461. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona de mestre Macià Bonafè.

ACB 1461 = *Llibre d'obra*, anys 1461-1463. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona de mestre Macià Bonafè.

ACB 1463 = *Llibre d'obra*, anys 1463-1465. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona de mestre Macià Bonafè.

ACB 1473 = *Llibre d'obra*, anys 1473-1475. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1475 = *Llibre d'obra*, anys 1475-1477. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1477 = *Llibre d'obra*, anys 1477-1479. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1479 = *Llibre d'obra*, anys 1479-1481. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1481 = *Llibre d'obra*, anys 1481-1483. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1483 = *Llibre d'obra*, anys 1483-1485. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1483b = *Llibre d'obra*, anys 1483-1485 (2). Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1485 = *Llibre d'obra*, anys 1485-1487. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1487 = *Llibre d'obra*, anys 1487-1489. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1489 = *Llibre d'obra*, anys 1489-1491. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1491 = *Llibre d'obra*, anys 1491-1493. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1493 = *Llibre d'obra*, anys 1493-1495. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1495 = *Llibre d'obra*, anys 1495-1497. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1497 = *Llibre d'obra*, anys 1497-1499. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1499 = *Llibre d'obra*, anys 1499-1501. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1503 = *Llibre d'obra*, anys 1503-1505. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1505 = *Llibre d'obra*, anys 1505-1507. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1506 = *Llibre d'obra*, anys 1506-1507. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1507 = *Llibre d'obra*, anys 1507-1509. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

ACB 1509 = *Llibre d'obra*, anys 1509-1511. Obres del cor i del cadirat de la catedral de Barcelona.

Transcripció a JARDÍ, Montserrat (2006). *Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local*. Volum 2 [Tesi doctoral. Departament d'història de l'art. Universitat de Barcelona].

ACB 1517 = *Lligall de contractes d'obra*: 7 de maig de 1517. Capitulacions del capítol catedralici i Bartolomé Ordóñez per obres al cor.

Transcripció a AINAUD, Joan (1948). «El contrato de Ordóñez para el Coro de Barcelona». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VI, núm. 3 i 4, pàgs. 375-379.

Arxiu Capitular de la Catedral de Tarragona

ACCT 1369 = *Llibre de Vila-Seca. Consueta del sagristà de la Seu feta per Pere Figuerola*, fol. 210-220, any 1369. Dades del cadirat primitiu, abans del projecte dels Gomar.

ACCT 1474 = Arxiu Capitular de la Catedral de Tarragona. Llibre de l'obra de la catedral de Tarragona, núm. 70, fol. 169, anys 1335-1487: 11 de gener de 1474. Dades d'obres realitzades al cor de la catedral de Tarragona.

ACCT 1486 = *Llibre de l'obra de la catedral de Tarragona*, núm. 70, fol. 170-171v., anys 1335-1487: 1486. Dades d'obres realitzades al cor de la catedral de Tarragona.

ACCT 1488 = *Llibre de l'obra de la catedral de Tarragona*, núm. 70, fol. 179, anys 1335-1487: 14 de gener i 14 de març de 1488. Dades d'obres realitzades al cor de la catedral de Tarragona.

ACCT 1489 = *Llibre de l'obra de la catedral de Tarragona*, núm. 70, fol. 192v-193v, anys 1335-1487: 18 de novembre de 1489. Dades d'obres realitzades al cor de la catedral de Tarragona.

Transcripció a COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria (2000). *El cadirat de cor de la seu de Tarragona. Història i iconografia dels medallons*. Tarragona: Indústries gràfiques Gabriel Gibert, S.A. Col·lecció Pau de les postals, 17.

Arxiu Diocesà de Lleida

ADL 1361 = *Llibres de comptes*, t. 44, fol. 42v, anys 1361-1362

ADL 1364 = *Llibres de comptes*, t. 34, fol. 34, any 1364: 11 de maig de 1364. Pagament per fusta destinada al cor de la Seu Vella.

ADL 1480 = *Llibres de comptes*, t. 31, sense foliar, any 1480

ADL 1483 = *Llibres de comptes*, t. 31, sense foliar, any 1483

ADL 1490 = *Llibres de comptes*, t. 30, fol. 12, any 1490

ADL 1498 = *Llibres de comptes*, t. 30, sense foliar, any 1498

ADL 1500 = *Llibres de comptes*, t. 30, sense foliar, any 1500

ADL 1501 = *Llibres de comptes*, t. 29, sense foliar, any 1501

Transcripció a ALONSO, Gabriel (1976). *Los maestros de la Seu Vella de Lleida y sus colaboradores*. Lleida: Instituto de estudios ilerenses. CSIC. Patronato de estudios locales José Maria Quadrado.

Arxiu Diocesà d'Urgell

ADU 1410 = Lligall de contractes i escriptures solts: 27 de juliol de 1410. Capitulacions entre el capítol de la catedral de la Seu d'Urgell i Pere de Santjoan.

ADU 1412 = Lligall de contractes i escriptures solts: 26, 28 i 29 de març de 1412. Resposta de Pere de Santjoan al requeriments del capítol catedralici de la Seu d'Urgell

ADU 1412b = Lligall de contractes: 29 de març de 1412. Acta notarial

ADU s/d = Lligall de contractes i escriptures solts. Capitulacions pel cadirat de Sant Domènec de la Seu d'Urgell, signat per Bartomeu Cervera.

Transcripcions a MADURELL, Josep Maria (1946). «El arte en la comarca Alta de Urgel. Documentos». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IV, núm. 3 i 4, pàgs. 297-416.

Arxiu Diocesà de Girona

ADGLN 1351 = *Liber notularum*, G-26, fol. 31, any 1351: 7 de juny de 1351

Transcripció a FITA, Fidel (1873). *La seu de Girona. Desde l'any 1462 fins 1482*. Segona edició. Barcelona: Estampa catalana de L. Obradors y P. Sulé.

ADGLN 1352 = *Liber notularum*, G-27, fol. 179, any 1352: 25 de juny de 1352

Notícia a BATLLE, Luis (1947). *La biblioteca de la catedral de Gerona. Desde su origen hasta la imprenta*. Vol. 1. Girona: CSIC. Patronato de la Excelentísima Diputación Provincial de Gerona.

Transcripció de Daniel Vilarrubias (vegeu Apèndix documental. Document I)

Arxiu històric de Girona

AHG 1430 = AHG. Berenguer F. Sassala, notaria 4, sig. 101: 2 de març de 1430. Capitulacions entre els preveres de Sant Feliu de Girona i Berenguer Cervià pel cadirat coral de l'església.

Publicat a FREIXAS, Pere (1983). *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*

Arxiu de la Comunitat de Preveres de Vilafranca

ACPV = ACPV. *Llibre dels procuradors dels aniversaris*. Dades. Albarans, anys 1413-1459.

Referències del cadirat coral de Santa Maria de Vilafranca del Penedès.

ACPV 1517 = ACPV. *Llibres de comptes de l'arxiu*, anys 1516-1576: 5 d'abril de 1517.

Capitulacions entre comunitat de preveres i Girard Spirinch per treballs al cor del cadirat coral de Santa Maria de Vilafranca del Penedès.

Transcripcions a MASSANELL, Antoni (1990). «Diverses dades sobre el cor de l'església parroquial de Santa Maria de Vilafranca del Penedès». *Olerdulæ. Òrgan del Museu de Vilafranca*, núm. 1-4, pàgs. 155-177.

Arxiu històric de Mallorca

AHM 1447 = AHM P. Pere Martorell. *Contractes*, fol. 201-202v, anys 1446-1447: 13 d'octubre de 1447. Capitulació entre la comunitat i Macià Bonafè per les obres del cor de Sant Francesc de Palma.

Transcripció a LLOMPART, Gabriel (1973). «Miscelánea de arquitectura y plástica sacra mallorquina (siglos XIII-XVI)». *Analecta sacra tarraconensia. Revista d'història i ciències eclesiàstiques*, vol. 46, pàgs. 83-197.

Arxiu Capitular de Mallorca

ACM = *Primer Llibre de fàbrica i sagristia*, fol. I-LXXVIII, anys 1327-1345

Transcripció amb comentaris a SASTRE, Jaume (1994). *El primer Llibre de Fàbrica i Sagristia de la seu de Mallorca*. Palma: Cabildo de la Seu. Col·lecció la Seu, 2.

CPS 16075 1514 = Capitulacions entre Antoni Dubois i Felip Fillau amb el capítol de la seu de Mallorca per fer els elements de la superestructura i remuntar el cadirat coral, reaprofitant peces anteriors.

Transcripció de Daniel Vilarrubias (vegeu Apèndix documental. Document II)

Axiu notarial de Vilafranca

ANV 1451 = ANV. *Llibre de notas de pagaments y altres cosas se faran en lo Arxiu de la prt. Rnt. comunitat de pres. de Vilafranca del Panadès*, doc. 44: 13 de gener de 1451. Capitulacions entre comunitat de preveres i Macià Bonafè pel cadirat de Santa Maria de Vilafranca.

Transcripció a MIRET, Maria Montserrat (1987). *La basílica de Santa Maria. Vilafranca del Penedès*. Vilafranca del Penedès: Museu de Vilafranca.

Arxiu de la parròquia de Santa Maria del Pi

APSMP-B301 = APSMP-B301. Llibre de comptes de l'Obra de Santa Maria del Pi, anys 1432-1434.

Transcripció a CORTÉS, Albert; VALERO, Joan (2021). «*Hic est chorus*. Noves dades sobre el cadirat gòtic del cor de Santa Maria del Pi». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. 29, pàgs. 291-334.

Arxiu històric de protocols de Barcelona

AHPB 1424 = Capitulacions entre els preveres i Francesc Janer i Llorenç Reixac pel cor de Santa Maria del Mar, 9 de juny de 1424. Sense referència de l'arxiu d'origen.

AHPB IV = AHPB. Caixa IV. Plec de contractes. Peritatge d'Antoni Soler i Miquel Llop (fusters) dels treballs de Francesc Janer a Santa Maria del Mar.

AHPB 1434 = AHPB. Bernardo Pi, llig. 8, man. anys 1434-1435: 16 d'agost de 1434. Carta de pagament signada per Macià Bonafè.

AHPB 1435 = AHPB. Bernardo Pi, llig. 8, man. any 1435: 16 de març de 1435. Lliurament de quatre potències altes i una petita.

AHPB 1436 = AHPB. Bernardo Pi, llig. 3, man. any 1436

AHPB 1437 = AHPB. Bernardo Pi, llig. 8, man. any 1437: 24 de setembre de 1437

AHPB 1452 = AHPB. Esteban Mir, llig. 5, man. 21, contr. com. Anys 1452-1453: 4 de desembre de 1452.

Transcripció a MADURELL, Josep Maria (1945). «El arte en la comarca Alta de Urgel. Documentos». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III, núm. 4, pàgs. 259-340.

CSMM 1489 = Capitulacions entre els consellers i Alonso de Baena per les obres del cor de Santa Maria de Manresa, 26 de maig de 1489. Sense referència de l'arxiu d'origen.

Document publicat a: SARRET, Joaquim (1924). *Historia religiosa de Manresa, Iglésias i convents*. Manresa: Impremta i enquadernacions de Sant Josep.

Arxiu Comarcal de la Garrotxa

Fons Notarial. Manuale, Jaume Oliveras, 1725-1726. Sig. 1029. Folis 268v-270r, any 1726: 24 d'abril de 1726.

Capitulacions entre els serradors d'Olot i l'escultor Pere Costa per la fusta necessària pel projecte del cor de la catedral de Girona.

Transcripció propia

Abreviacions dels diccionaris consultats

VCM = Vocabulario de Comercio Medieval. <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/vocabulario> [consultat 7 de maig de 2023]

DIEC = Diccionari Institut d'Estudis Catalans. <https://dlc.iec.cat> [consultat 7 de maig de 2023]

DOMI = MAINAR, Josep (1999). *Diccionari dels oficis del moble i de l'interiorisme. Amb vocabulari castellà-català*. Barcelona: Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions. Generalitat de Catalunya.

GEC = Gran Enciclopèdia Catalana. <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana> [consultat 7 de maig de 2023]

DMP = PEREGO, François (2005). *Dictionnaire des matériaux du peintre*. París: Éditions Belin.

C. DOCUMENTS

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

Document I

Arxiu Capitular de Girona

Liber notularum, G-26, fol. 31rv, any 1351: 7 de juny de 1351

Mestre Aloi de Montbrai promet a Ramon Albert, prevere de Capítol i obrer de la Seu, que farà la potència del cor per nou lliures, i les cadires a quaranta cinc sous cada una.

Notícia del document per primera vegada per Jaime Villanueva el 1850

Transcripció del document per primera vegada a Fidel Fita el 1873

Transcripció de Daniel Vilarrubias

[Per lo chor de la Seu, preu fet del escultor]

VII^a die mensis Junii.

Magister Aloy ymaginatoris civis barchinone, promitto firma et valida stipulacione vobis venerabili Raymundo Alberti, presbitero de capitulo ecclesie Gerundense ac operario operis ejusdem quod faciam continue amodo et complebo ac perficiam, Deo volente, illud opus quod facere et complere intenditis adque vultis, et est jam inceptum, vocatum *potencia*; quod erit et stabit in choro episcopali ecclesie Gerundensis, in qua quidem *potencia* que erit fustea, situanda in capite versus altare erit annunciatio beate Marie cum aliquibus *encasamens*, et in capite ymaginis, scilicet in medio est iam factum, unum croseron magnum et unum parvum supra ipsum, et supra *croseron* parvum erit et debet esse una ymago, et postea erunt tot bestie quot erunt necessarie; et unus angelus supra lo *crosseron* superiorem jam factum. Et alia faciam que erunt ibidem facienda. Que quidem omnia ego perfecero per totum mensem julii proxime venturum. Vos vero pro predictis detis et solvantis ac solvere teneamini michi novem libras barchinonenses de terno, quas michi solvatis et detis, prout vos volueritis ac cognoveritis faciendum. Item promitto similiter vobis dicto operario firma et valida stipulacione quod faciam et complebo ac perficiam operando totum illum aliud chorum cathedrarum dicte ecclesie Gerundensis,

vobis dante et administrante michi totam fustem necessariam ad ipsum opus perficiendum.

Et nichilominus pro meo labore detis et solvatis michi pro qualibet cathedra per me perficienda quadraginta quinque solidos barchinonenses, quos michi detis qualibet vice cum facta fuerit cathedra supradicta.

Et si forte pro premissis vel aliquo premissorum dampnum aliquod etc., totum etc. Et pro predictis etc., obligo etc., jurans sponte per Deum etc.

Et ego Raymundus operarius predictus, consenciens predictis laudo hec et firmo et promitto vobis dicto magistro Aloy solvere dictas peccunie quantitates et alia facere et complere, prout est superius denotatum. Et pro predictis attendendis firmiter et complendis obligo vobis et vestris omnia bona dicta operis unquam habita et habenda.

Actum est hoc VII^a die mensis junii, anno a nativitate Domini M^o CCC^o L^o primo. Testes Raymundus de Clota et Bernardus de Aquiliana clerici ecclesie Gerundensis. [ABC].

Document II

Arxiu Capitular de Girona

Liber notularum, G-27, fol. 179rv, any 1352: 25 de juny de 1352

Ferrer de Gronys es contracta amb Ramon Albert, obrer de la Seu, per fer els seients del cor, dit del cabiscol [cadires jussanes] fins el seu acabament per tres sous i quatre dinars diaris, i en rep vint lliures.

Notícia del document per primera vegada a Lluís Batlle el 1947.

Transcripció de Daniel Vilarrubias

Fol. 179r

Ferrarius des Groyns fusterius Gerunde, gratis et ex certa sciencia mitto
et afirmo mihi vobiscum venerabili Raymundo Albera presbitero de capitulo
ecclesie Gerundense ac operario eiusdem, pro faciendo complendo et serviendo in dicto
operando Cathedras cori dicte ecclesie vocati cor de cabiscol
integre et complete, quo usque ipsum corum fuerit ex tot factum et
completum, promittentes vobis in posse notario, etc. quod complebo cum effectum
dictum corum et in alio loco non operabo loquando mihi de licentia
vestra et hac faciendo cunctis diebus francs

Fol. 179v

in dictis cathedris quousque fuerunt integriter complete, vos cum seu
aliquis alius nomine dicitur operis mihi administrando lignum necessarium
in dicte opere dictarum Cathedrarum. Etiam teneamini mihi dare
pro laborem mee videlicet, pro qualibet die quam operabo Tres solidos et
quatuor denarios. Et confiteor vobis quod nunc de presenti tradidistis

mihi in dineriis numerando pro cunctatico [*contracte?*] viginti libras Barchinone
de terno. Renunciando exceptioni [...] Est tamen conven [...] [
[...]] inter vos et mihi quod si ego obirem] infra tempus, videlicet, hinc
ad festum pasche Domini proxime veniente vel alia evenirent
mihi casus quod non possere operari in dicte opere, quod deus avertat,
quod habeam tornare dicti opera ex dictas .XX^a. libras quas mihi de
cunctatico[?] datis ut est dictum .X. libras tamen si vero operatus
fuere in dicte opere et non [abarco?] infra dicto tempus sunt mee
dicte XXti (viginti) libras et etiam habeatis mihi dare qualibet die de logerio
.III. solidos .IIIIor. denarios ut est dictum. Et pro predictis firmiter
actendendis et comple[ndis?] obli[go?] vobis nomine operis et [...] etc
mihi et omnia bona mea habita et habenda ubique et juro
per dictum etc. predicta auctoritate etc. Et non etc. Juro
[...] [*diversos formalismes etceterats*]. Et ego dictus Raimundus Albera nomine
operario [...] permissis laudo hec et promitto vobis auctoritate
mea quod mihi fieri debere ut prescribitur, obliga[n]do mihi vobis
mea bona de operis. Actum XXV^a die Junii anno a nativitate
Domini M^o CCC^o L^o Secundo. Ab hunc Bernardus Boteti, fusterius Gerunde

ABC

Testes Beregarius de Casadevall clericus sedis Gerunde, et Petrus Rubei
rector ecclesie de Tallaricho.

Document III

Arxiu Comarcal de la Garrotxa

Fons Notarial. Manuale, Jaume Oliveras, 1725-1726. Sig. 1029. Folis 268v-270r, any 1726:
24 d'abril de 1726.

Capitulacions entre els serradors d'Olot i l'escultor Pere Costa per la fusta necessària pel
projecte del cor de la catedral de Girona.

Transcripció pròpia

Fol. 268v

Convenium Dicta Die Martis XXIV Aprilis

In Dei Nomine Amen

De y sobre lo ajust y conveni del preufet per la forniture
del abast de fusta de Roure penul per la fabrica del cor de la
catedral de Gerona, los albres de la qual se han de tallar en bo-
na lluna fora de la saba per tot lo mes de Maig proxim vi-
nent dada en otol ab las midas que baix se diran. Per y entre
Antoni Girbau, Francisco Girbau, Bonaventura Girbau y Jo-
seph Salamó tots Mestres serradors de la vila de otol y lo se-
ñor Pera Costa escultor en la ciutat de Barcelona habitant
se ha pactat convingut y ajustat lo seguent.

Primerament los dits Antoni Girbau, Francisco Girbau y Bo-
naventura Girbau prometen al dit Pera Costa y als
seus donar á llurs costas posat en dita vila de otol corrent
á llurs costas (posat en dita vila de) y gastos havent de do-

nar satisfació de ella, y correr á llur perill fins sie en lo lloch
sels destinerà per conduir la fusta dins o fora de dita vila
en los circuits de ella emperó distans com dista la casa dels
closells fora de dita vila a la part qui va á Sant Roch tam
be fora de dita vila un partit de fusta de Roure penul
que ninguna per la de dit partit sie en cosa tarada es á
saber que todas las pessos han de ser y lo partit de ellas en
globo de cada calitat conté en vint dotzenas de mitjanas
– quoranta dotzenas de altre qualitat, y cent y trenta doz
zenas de post; lo llarch de ditas qualitats de fustas es de
dotze palms y un quart, y lo ample palm i mitg, lo gruix
de las mitjanas es de dos quarts y mitg, y de esta qualitat
ne prometen fer vint dotzenas, y las quoranta dotzenas –
de la mateixa llargaria y amplaria, lo gruix de quart
bastant, las cent trenta dotzenas de post de la mateixa
llargaria y amplaria, lo gruix conforme las midas l els
donaran netas de la serra ó serrades, com de ditas midas
se queda lo original lo dit Pera Costa, y prometen te-
nir fetas aquellas dadas y rebudas en doz a llurs gastos
havent de ser todas ellas sens tara alguna de esquerdas

Fol. 269r

glassades, ni foredades de riquers, ni altrament, sens ser mare
jades, ben serrades todas a cayre vin, sens ninguna albega
blanca, ben llestas, sens revenlos cense ray, y no consumides
y vistas, y regonegadas per la persona eligirá dit Pera
Costa y todas las que dita persona marcará serán rebu-
des tenint de fer las luego portar en olot que altrament
lo dany correráá compte de dits serradors prometent

tenir ho fet y Serrat tot i lo dit partit de fusta com y tam
be cent cinquanta cabirons de la llargaria sobre dita
y las mateixas qualitats com está en las altres pessas
expressat lo gruix de dits cabirons ha de ser de dos qu-
arts, y mitg en quadro a cayre vin sens ser venasegats
ni en cosa tarats. y aixi prometen tenir entregada tota
la dita partida de pessas de una y altre qualitat dins lo-
termini de tot lo mes de noviembre proxim vinent del
corrent any mil set cents vint y sis, y per todas las sem-
manas payarán sens cumplir volen ser multats de sis
diners per per sa comprenent tot lo partit, si no es que fos
per causa de malaltia ó be lo Rey los agues de menester
y si per qualsevol cosa faltasen dits serradors ja sie
en las condicions pactadas com en la entrega de dita fus-
ta prometent restituir los dañs obligantse perso dits
pare y fills Girbaus per la mitat de dita fusta y dit Jo-
seph Salamó per la altre mitat prometent fer la y en-
tregar la en la conformitat la faran dits Girbaus y no
millor bona, y rebedora, y visurada per dos personas; lo
que prometen attendrer servir y cumplir sens dilació
ni excusa alguna sens requesta de días ab salari de pro-
curador de déu sous per quiscun dia ab restitució y esme-
na de tots dañs gastos interessos y despesas y per attendrer
y cumplir las ditas cosas me obligan llurs personas, y
tots y sengles bens y drets llurs quiscu per son interés
renunciant perso a todas ferias gracias privilegis ces-
sió de bens a llur fos propi sotsmetense ells y llurs

Fol. 269v

bens al foc y destret dels Illtres. Corregidors de Barcelona, Gerona, Vich y de altre qualsevol officia ab facultat de variar renunciant a la llei quedin ed varians y et ed vbi captum est iudicium no res menos fan y firman la escriptura de ters en los llibres de sensos de las corts de dits Illtres corregidors de Barcelona y obligant ne per so llurs personas y tots y sengles bens y drets llurs mobles, é immobles ab la solita constitució de procur per a firmar y continuar la dita escriptura de ters y ab promesa de tenir-ho per ferm y així ho juran y lo dit Pera Costa accepta a dita promesa y de sou grat i conve y promet als sobre dits Antoni Girbau, Francisco Girbau, Bonaventura Girbau, y Joseph Salamó y als llurs donar-los y pagar-los en preu i paga de dita fusta treball, y port de aquella posada en olot com està dalt expressat per cada mitjana dotze sous y per cada pessa de quart bastant sis sous, per casa post [...] quatre sous, y per cada cabiró quatre sous, y sis diners tot moneda bar en esta forma lo es de comptans dotze doblas per modo de anticipació, y lo restant sels anira pagant dita fusta axí com aniran entregant la en la vila de olot recompensant la dita bestreta de ditas dotze doblas dins lo termini de dos mesos comptadors del dia se comptarà la feyna enavant, y en cas faltas a las pagas promet dit Costa refer los y pagar los tots los dañs y salari de procur acostumat, lo que promet attendrer servir, y cumplir sens dilació ni excusa alguna sens requesta de días y ab salari de procur de déu sous per qui se un dia y ab restitució y esmena de tots dañs gastos interessos y despesas y per attendrer y cumplir las ditas cosas ne obliga

la persona y tots y sengles bens y drets sens mobles é im
mobles Renunciant per so a todas ferias gracias privi
legis y cessió de bens y a son for propi y sotsmetense ell y
sos bens y al foc, y destret dels Illtres Corregidors de Bar-
celona, Gerona, Vich y de altre qualsevol oficial ab fa-
cultat de variar renunciando a la lley que diu ed vari
ans et ed vbi captum et iudicium y no res menos
fan y firman la escriptura de fers en los llibres de
tersos de las Cortes de dits Illtres. Corregidors de Bar-
celona obligantne persó la persona y tots y sengles
bens y drets seus mobles é immobles ab la dita Consti

Fol. 270r

tució de Procurador per a fimar y continuar la dita
escriptura de ters y ab promesa de tenir ho per ferm y
axi ho jura. Actamen hoc in villa oloti Dios Gervoy
Die Martis vigesima tercia mensis Aprilis anno à na-
tivate Ani Mitto septingentésimo vigésimo sexto.
Destes sunt Salvador Mota scriptor et Franciscus
Coderch lano Paratorambo villa oloti.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva

BIBLIOGRAFIA

ADAN, Lluís (1996). «La planta de la catedral romànica de Vic». *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró*, núm. 54, pàgs. 21-24.

ADELL, Joan-Albert (2000a). «L'arquitectura romànica a les canòniques agustinianes». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. 12, pàgs. 15-19.

ADELL, Joan-Albert et al. (2000b). *La catedral de la Seu d'Urgell*. Manresa: Angle Editorial.

AGUADO, Joan; SOLÉ, Joan (2000) (edi.). *Quaderns il·lustrats Penedès, núms. 1-6*. Vilafranca del Penedès: Institut d'Estudis Penedesencs. Edició facsímil

AGUILÓ-ALONSO, María Paz (1994). «Mobiliario». En: *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Antonio Bonet (coord.). Madrid: Ediciones Cátedra S.A. Manuales Arte Cátedra. Pàgs. 271-323.

AGUILÓ-ALONSO, María Paz (2016a). *Catálogo de muebles del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

AGUILÓ-ALONSO, María Paz (2016b). «La sillería de Santa Clara de Astudillo en América: nuevas noticias y apreciaciones». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, núm. 34, pàgs. 231-250.

AGUSTÍ, Francesc (2016). «"Per virtut del sant Roser": Imatges arbòries al convent de Sant Pere Màrtir de Manresa». *Locus Amoenus*, vol. 14, pàgs. 109-130.

AINAGA, María Teresa; CRIADO, Jesús (2003). «Salvador y Antón II Sariñena. Maestros del coro de la catedral de Tarazona». *Turiaso*, núm. 17, pàgs. 11-34.

AINAUD, Joan; GUDIOL, Josep; VERRIÉ, Frederic-Pau (1947). *La Ciudad de Barcelona. Catálogo monumental de España*. Madrid: Instituto Diego Velázquez. CSIC.

AINAUD, Joan (1948). «El contrato de Ordóñez para el Coro de Barcelona». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VI, núm. 3 i 4, pàgs. 375-379.

ALBACETE, Antoni; GÜELL, Margarida (2013). *El reial monestir de Santa Maria de Valldonzella (1147-1922)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Biblioteca Abat Oliba, 290.

ALBERCH, Ramon et al. (1984). *Gremis i oficis a Girona*. Girona: Ajuntament de Girona. Col·lecció Història de Girona 1.

ALCOLEA, Santiago (1993). «Silla gestatoria». En: *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*. Catàleg d'exposició. Teresa Luesma (coord.). Huesca: Gobierno de Aragón. Diputación Provincial de Huesca. Pàgs. 280-281.

ALCOLEA, Santiago et al. (2008). *La missió arqueològica del 1907 als Pirineus*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Obra Social. Fundació "la Caixa". Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic.

ALCOY, Rosa (1990a). «Tino de Camaino y el Maestro de la Santa Cecilia (sobre la posible identificación sienesa de un anónimo "giottesco")». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 1, pàgs. 33-68.

ALCOY, Rosa; BESERAN, Pere (1990b). «Cascalls i les escoles de la Itàlia meridional a la Catalunya: l'escultura del Trescents». *Analecta sacra tarraconensia. Revista d'història i ciències eclesiàstiques*, vol. 63 i 63, pàgs. 153-197.

ALCOY, Rosa; BESERAN, Pere (1990c). «La fortuna de Jaume Cascalls en el context gironí». *Estudi General. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, vol. 10, pàgs. 45-80.

ALCOY, Rosa (2005). «Ferrer Bassa, un creador d'estil». En: *Pintura I. De l'inici a l'italianisme. L'art gòtic a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 146-170.

ALEGRÍA, Walter; CASTELL, Pau (2015). «L'evolució d'una església romànica del segle XII al Pirineu: Sant Vicenç de Capdella». En: *V congrés d'arqueologia medieval i moderna a Catalunya. Actes. Volum II*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. ACRAM, pàgs. 667-674.

ALEXANDRE-BIDON, Danièle (2001). «L'iconographie des stalles: partage et transmissions des modèles (enluminures, gravures...)». En: *Autour des stalles de Picardie et Normandie: tradition iconographique au Moyen Âge*. Kristiane Lemé-Hébuterne (edi.). Amiens: Actes du 4e colloque de Misericordia International i 1er colloque de stalles de Picardie, pàgs. 149-166.

ALQUOT, Hervé; HARISPE, Cyr (2008). *Les Palais du Pape. Clément VI en Avignon*. Avinyó: Éditions École Palatine.

ALLEN, Joanne (2012). «Carthusian choir stalls and the misericord in Italy». *The Antiquaries Journal*, 92, pàgs. 307-330.

ALMAGRO, Antonio (2007). «Los Palacios de tradición andalusí en la Corona de Castilla: Pedro I». En: *El Legado de al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante*

la Edad Media. Simposio internacional. Actas. Valladolid: Fundación del patrimonio histórico de Castilla y León, pàgs. 243-281.

ALMUNI, Victoria; LLUIS, Josep (2000). *Sancta Maria Dertosae. Catedral de Tortosa. Guia històrica i descriptiva.* Tortosa: Capítol. Catedral de Tortosa. Bisbat de Tortosa.

ALONSO, Alicia; SUÁREZ, Rafael; SENDRA, Juan J. (2018). «The acoustics of the choir in Spanish cathedrals». *Acoustics*, 1, pàgs. 35-46.

ALONSO, Gabriel (1976). *Los maestros de la Seu Vella de Lleida y sus colaboradores.* Lleida: Instituto de estudios ilerenses. CSIC. Patronato de estudios locales José Maria Quadrado.

ÁLVAREZ-MORALES, Lidia et al. (2019, 9-13 de setembre). *Mapping the acoustics of Ripon cathedral.* Proceedings of the 23rd International Congress on Acoustics integrating 4th EEA Euroregio 2019, ICA 2019. Conferència.

ANDERSON, Mary Désirée (1954). *Misericords. Medieval life in English woodcarving.* Edimburg: The King Penguin Books.

ANDERSON, Mary Désirée (1998). *A catalogue of misericords in Great Britain.* Oxford: Clarendon Press.

ANDRAULT-SCHMITT, Claude (2013). «Les stalles du XIIIe siècle, un chief-d'œuvre et un jalon». En: *La cathédrale Saint-Pierre de Poitiers. Enquêtes croisées.* Claude Andrault-Schmitt (dir.). La Crèche: Geste Éditions. Pàgs. 283-297.

ANY DE L'ENCARNACIÓ (2023)

http://www.ub.edu/contrataedium/taediumcast/recursos/eines/cronologies/iframes/any_encarnacio.htm

[Consultat el 3 de juny de 2023]

ANZIZU, Eulàlia Sor (1897). *Fulles històriques del Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes*. Barcelona: Estampa de Francesc Xavier Altés.

AMENÓS, Lluïsa (2004). «L'ofici de ferrer a la Catalunya Medieval». *Butlletí arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, núm. 26, pàgs. 175-217.

AMENÓS, Lluïsa (2021). «Los herrajes de la sillería del coro y la librería gòtica de la catedral de Barcelona: estudio histórico y secuencia documental». *Res mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. 10, núm. 13, pàgs. 47-62.

APPUHN, Horst (1973). *Der fund vom nonnenchor*. Wienhausen: Kloster Wienhausen.

ARAGÓ, Narcís-Jordi (2004). «Viatgers i literats entorn de la catedral de Girona». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 49, pàgs. 113-128.

ARENA, Héctor Luis (1966). «Las sillerías de coro del Maestro Rodrigo Alemán». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, tom. 32, pàgs. 89-123.

ARGILÉS, Maria Caterina (1992). *Preus i salaris a la Lleida dels segles XIV i XV*. Lleida: Facultat de Lletres. Tesi doctoral.

AUBERT, Marcel (1945). *La cathédrale Notre-Dame de Paris. Notice historique et archéologique*. París: Firmin-Didot et Compagnie. Librairie de Paris.

BACH, Eugène (1929). «Les stalles gothiques de Lausanne». *Indicateur d'antiquités suisses*, núm. 2, pàgs. 119-131.

BAGNOLI, Alessandro (2010) (ed.). *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*. Milà: Silvana Editoriale.

BALLESTER, Miquel (2020). *Evolució constructiva de la catedral de Mallorca. Història, tècniques i materials en els llibres de fàbrica (1570-1630)*. Palma: Universitat de les Illes Balears. Catedral de Mallorca.

BALLESTER, Jordi (2021). «Los instrumentos musicales representados en la sillería gótica del antiguo coro de la catedral de Girona». *Revista de musicología*, vol. 44, núm. 2, pàgs. 435-472.

BALUJA, Josep; OLIVER, Jesús Maria (2008). *Els capitells del claustre de Santes Creus*. Valls: Cossetània Edicions.

BANGO, Isidro G. (1997). «La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico». En: *VII Semana de Estudios Medievales. Actas*. José Ignacio de la Iglesia (coord.). Nájera: Instituto de Estudios Riojanos, pàgs. 61-120.

BARCELÓ, Maria (1994). *L'església parroquial de Porreres (Notes històrico-artístiques)*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics. Col·lecció Monuments de les Illes Balears 4.

BARON, Françoise (2002). «Le decor sculpté du Palais des papes sous Clément VI et Innocent VI». En: *Monument de l'histoire. Construire, reconstruire. Le Palais des papes. XIVe-XXe siècle*. Dominique Vingtain (dir.). Avinyó: Éditions RMG. Palais des papes. Pàgs. 81-89.

BARRAL, Xavier (1994). *Les catedrals de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.

BARRAQUER, Cayetano (1906a). *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Vol. 1. Barcelona: Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart.

BARRAQUER, Cayetano (1906b). *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Vol. 2. Barcelona: Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart.

BARRETT, Sam (2011). «Music and liturgy». En: *The Cambridge Companion to Medieval Music*. Mark Everist (ed.). Cambridge: Cambridge University Press. Pàgs. 183–204.

BARTALINI, Roberto (2005). *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*. Milà: Silvana Editoriale. Banca Monte dei Paschi di Siena Spa.

BASART, Pitu; PUJOLÀS, Pere (2005). *Diccionari de fusteria*. Barcelona: Termcat. Centre de Terminologia.

BASSEGODA, Bonaventura (1922). *Pedralbes. Notas artístico-bibliográficas del Real Monasterio*. Barcelona: Farré y Asensio.

BASSEGODA, Bonaventura (1925). *Santa María de la Mar. Monografía histórica-artística*. Vol. 1. Barcelona: Indústries gràfiques: fills de J. Thomas.

BASSEGODA, Bonaventura (2017). «Lluís Rubiralta i Garriga (Manresa, 1902-Barcelona, 1980) i el salvament de l'art religiós a Manresa durant la Guerra Civil». En: *La salvaguarda del patrimoni religiós català durant la Guerra Civil espanyola*. Recull de treballs presentats a la III Jornada Museus i Patrimoni de l'Església a Catalunya. Girona: Museu d'Art de Girona. Departament de Cultura. Bisbat de Girona. Diputació de Girona, pàgs. 196-220.

BASSEGODA, Joan (1973). *La catedral de Barcelona. Su restauración 1968-1972*. Barcelona: Editores técnicos asociados S.A.

BASSEGODA, Joan (1988). «Restauracions de la Catedral de Barcelona». *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 2, pàgs. 7-22.

BASSEGODA, Joaquin (1889). *La catedral de Gerona. Apuntes para la monografía de este monumento*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña.

BATLLE, Luis (1947). *La biblioteca de la catedral de Gerona. Desde su origen hasta la imprenta*. Vol. 1. Girona: CSIC. Patronato de la Excelentísima Diputación Provincial de Gerona.

BEDANI, Giorgio (2011). *Conservation et étude préalable à restauration tribune de Millar*. Perpinyà: Centre de conservation et restauration du patrimoine.

BEGO, Frane (1986). *Cathedral of St. Dominus Split*. Zagreb: Turistkomerc.

BELAMARIĆ, Joško (2018). «Thomas Graham Jackson, choir of the Split Cathedral (1885)». En: *Wooden Romanesque doors of the Split Cathedral. Research, conservation and protection*. Split: Croatian Conservation Institute. Pàgs. 64-65.

BELTRÁN DE HEREDIA, Julia; RODÀ, Isabel (2020). «Spolia y reutilización. Elementos de la Antigüedad clásica y tardía en la catedral de Barcelona». En: *La basílica de la Santa Creu i Santa Eulàlia: la catedral abans de la catedral. IV Jornades de les basíliques històriques de Barcelona (2 i 3 de maig de 2019)*. Julia Beltrán de Heredia (ed.). Barcelona: Ateneu Universitari Sant Pacià. Facultat Antoni Gaudí d'Història, arqueologia i arts cristianes. Facultat de Teologia de Catalunya, pàgs. 37-71.

BENACH, Manuel (1961). *La devoció popular a Sant Ramon de Penyafort*. Vilafranca del Penedès: Arts gràfiques Vilafranca.

BENEDICTO, Roberto (2015). *La catedral de San Vicente y San Valero de Roda de Isábena*. Saragossa: Mira Editores.

BERGADA, Francisco (1928). *El real monasterio cisterciense de Santa María de Vallbona de las Monjas*. Vol. XIII. Barcelona: Biblioteca de Turismo de la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona. Librería Francisco Puig.

BERGMANN, Ulrike (1987). *Das chorgestühl des Kölner domes*. 2 vol. Colònia: Verlag Neusser Druckerei und Verlag GmbH.

BERLABÉ, Carmen (2001). «Fundación y patronato real en el monasterio de Sigüenza (Huesca). De Alfonso el Casto a Jaime el Justo». En: *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Maria Luisa Melero et al. (eds.). Bellaterra: Servei de Publicacions. Universitat Autònoma de Barcelona, pàgs. 255-268.

BERNAUS, Ramon (2016). «Les obres de restauració de l'església parroquial d'Agramunt». *Sió. La revista d'Agramunt i de la Ribera*, núm. 625, pàgs. 39-45.

BERTON, Robert (1964). *Les stalles de l'insigne Collegiale de Saint-Pierre et de Saint-Ours d'Aoste*. Novara: Instituto geografico De Agostini.

BERTRAND, Sylvaine (2008). *L'ancien prieuré de Bar-le-Régulier*. Liernais: Éditions de la Cassine.

BESERAN, Pere (1990). «La intervenció de Jordi de Déu a la catedral de Barcelona». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. 4, pàgs. 159-195.

BESERAN, Pere (1991). «Sant Pere de Galligants». En: *El Gironès, la Selva, el Pla de l'Estany. Catalunya romànica*. Vol. V. Antoni Pladevall (dir.). Barcelona: Enciclopèdia catalana. Pàgs. 156-170.

BESERAN, Pere (2007a). «Aloi de Montbrai». En: *Escultura I. La configuració de l'estil. L'art gòtic a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 204-219.

BESERAN, Pere (2007b). «Jordi de Déu, entre la tradició trescentista i l'estil internacional». En: *Escultura I. La configuració de l'estil. L'art gòtic a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 304-318.

BILAČ, Žana Matulić (2014). «Povijesni razvoj glavnog oltara splitske katedrale». *Kulturna baština*, 40, pàgs. 249-296.

BILAČ, Žana Matulić (2016). «Glavni oltar splitske katedrale Uznesenja Blažene Djevice Marije – tehnološke i kronološke analize». *Portal: the Yearbook of the Croatian Conservation Institute*, 7, pàgs. 49-84.

BILAČ, Žana Matulić (2018). «Choir bench segment from the Split Cathedral (second half of the 13th century». En: *Wooden Romanesque doors of the Split Cathedral. Research, conservation and protection*. Split: Croatian Conservation Institute. Pàgs. 66-67.

BILLIET, Frédéric (2001). «Un mobilier pour le chant: la vie musicale dans les stalles de la cathédrale d'Amiens». En: *Autour des stalles de Picardie et Normandie: tradition iconographique au Moyen Âge*. Kristiane Lemé-Hébuterne (edi.). Amiens: Actes du 4e colloque de Misericordia International i 1er colloque de stalles de Picardie, pàgs. 21-36.

BILLIET, Frédéric (2003) (ed.). *Bible de bois du Moyen Âge. Bible et liturgie des stalles médiévales*. París: Édition l'Harmattan.

BILLIET, Frédéric (2011). «Le trompeur trompé ou la chasse à l'envers (Basel-Manchester)». En: *La nature, rythme et danse des saisons dans les stalles médiévales. Actes du colloque Misericordia International de Bâle (septembre 2006)*. Turnhout: Brepols, pàgs. 89-98.

BISSON, Massimo (2013). «Controriforma e spazio liturgico: i coro della basilica di Santa Giustina di Padova». *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. 172, pàgs. 441-518.

BLOCK, Elaine C. (1996). *Misericords in the Rhineland*. Nova York: R.D. Sheldon Enterprises, Inc.

BLOCK, Elaine C. (2000). «Les culbuteurs de Vendôme». *Stalles et miséricordies. Spiritualité et triculunce. Colloque de Vendôme: 30 septembre - 1er octobre 1999*. Châteauroux: Rencontre avec le Patrimoine religieux. Art Sacre, núm. 12, pàgs. 83-95.

BLOCK, Elaine C. (2003). *Corpus of medieval misericords in France XIII-XVI century*. Turnhout: Brepols.

BLOCK, Elaine C. (2004). *Corpus of medieval misericords. Iberia. XIII-XVI*. Turnhout: Brepols.

BLOCK, Elaine C. (2010). *Corpus of medieval misericords. Belgium and the Netherlands*. Edició de Frédéric Billiet, Jos Koldeweij i Christel Theunissen. Turnhout: Brepols.

BLOCK, Elaine C. (2011). «Calendars on medieval choir stalls». En: *La nature, rythme et danse des saisons dans les stalles médiévales. Actes du colloque Misericordia International de Bâle (septiembre 2006)*. Turnhout: Brepols, pàgs. 13-15.

BLOCK, Elaine C. (2011). «Medieval choir stalls in Basle, Switzerland: short guide». En: *La nature, rythme et danse des saisons dans les stalles médiévales. Actes du colloque Misericordia International de Bâle (septiembre 2006)*. Turnhout: Brepols, pàgs. 137-145.

BLOCK, Elaine C.; BILLIET, Frédéric (2019) (eds.). *Lexicon of medieval choir-stalls. Liturgical furniture of the 13th to 16th centuries*. Turnhout: Brepols.

BLOOM, Jonathan M. et al. (1998). *Le minbar de la Mosquée Kutubiyya*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, Ediciones el Viso, S.A., Ministère des Affaires Culturelles.

BOLÒS, Jordi (2000). *Diccionari de la Catalunya medieval (ss. VI-XV)*. Barcelona: Edicions 61. El cangur. Dictionaris.

BOND, Francis (1908). *Screens and galleries in English churches*. Londres: Henry Frowde. Oxford University Press.

BOND, Francis (1910a). *Wood carvings in English churches. Misericords*. Londres: Henry Frowde. Oxford University Press.

BOND, Francis (1910b). *Wood carvings in English churches. Stalls and tabernacle work. Bishop's thrones and chancel chairs*. Londres: Henry Frowde. Oxford University Press.

BOND, Francis (1916). *The chancel of English churches*. Londres: Henry Frowde. Oxford University Press.

BORONAT, Maria Josep (1999). *La política d'adquisicions de la Junta de Museus, 1890-1923*. Barcelona: Junta de Museus de Catalunya. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

BOSCH, Joan (2000). «Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el rerecor de la catedral de Barcelona». *Locus Amoenus*, vol. 5, pàgs. 149-177.

BRACONS, Josep (1994). «Jaume Fabre, maître de l'œuvre de la Cathédrale de Barcelone». En: *Autour des maîtres d'œuvre de la cathédrale de Narbonne*. Miriam Demore, Jean Nougaret i Olivier Poisson (eds.). Narbona: Ville de Narbonne. Pàgs. 135-142.

BRACONS, Josep (2002a). «Diversitat i complexitat en l'arquitectura catedralícia». En: *Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos. L'art gòtic a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 249-255.

BRACONS, Josep; TERÉS, Maria Rosa (2002b). «La catedral de Barcelona». En: *Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos. L'art gòtic a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 274-301.

BRACONS, Josep (2007a). «Lupo di Francesco a Barcelona: el sepulcre de Santa Eulàlia i el seu context històric». En: *Escultura I. La configuració de l'estil. L'art gòtic a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 118-131.

BRACONS, Josep (2007b). «Jaume Cascalls». En: *Escultura I. La configuració de l'estil. L'art gòtic a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 223-243.

BRONIĆ, Ines Krajcar (2018). «Radiocarbon dating of the Master Buvina's door and choir benches from Split Cathedral and wooden beams from the church of St. Donatus in Zadar». En: *Wooden Romanesque doors of the Split Cathedral. Research, conservation and protection*. Split: Croatian Conservation Institute. Pàgs. 36-37.

BRUTAILS, Jean-Auguste (1887). *Monographie de la cathédrale et du cloître d'Elne*. Perpinyà: Imprimerie de Charles Latrobe.

BUCLOW, Spike; MARKS, Richard; WRAPSON, Lucy (2017) (eds.). *The art and science of the church screen in medieval Europe. Making, meaning, preserving*. Woodbridge: The Boydell Press.

BUISSON, Marcel (1977). *Les stalles de la Collégiale de Thil-en-Auxois*. Saulieu: Marcel Buisson.

BURKHARDT, Bianca (2011). «Der Bischofsthron als zentraler Bestandteil des Basler Münsterchorgestühls – Erkenntnisse zu Gestaltung und Polychromie». En: *La nature, rythme et danse des saisons dans les stalles médiévales. Actes du colloque Misericordia International de Bâle (septiembre 2006)*. Turnhout: Brepols, pàgs. 127-135.

BURNETT, Thomas (1953). *The evolution of certain common tools used in woodwork*. Dallas: North Texas College. Treball final de màster.

BUTTÀ, Licia (2011). «Nicolau Pujades, il coro ligneo della Cattedrale di Palermo e alcune riflessioni sul viaggio di opere e artisti catalani in Sicilia». En: *Capitula facta et firmata*,

Inquietuds artístiques en el quatre-cents. Maria Rosa Terés (coord.). Valls: Cossitània Edicions. Pàgs. 437-459.

CANYELLES, Magí (1896). *Descripció de la grandesa y antiquitats de la ciutat de Manresa. Obra inèdita de Magí Canyelles. Segle XVII. Ab la biografia de l'autor*. Manresa: Biblioteca històrica manresana. Leonci Soler (dir.). Impremta de Anton Esparbé.

CAMERON, James Alexander (2008). *The 14th century choir stalls of Lancaster Priory*. Manchester: University of Manchester. Treball final de grau.

CAMERON, James Alexander (2015). *Sedilia in medieval England*. Londres: The Courtauld Institute of Art. University of London. Tesi doctoral.

CAMERON, James Alexander (2017a). «Materiality and reflexivity between sedilia and choir-stalls in Medieval England». En: *Choir Stalls and their workshops: Proceedings of the Misericordia International Colloquium 2016*. Anja Seliger i Willy Piron (eds.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pàgs. 144-163.

CAMERON, James Alexander (2017b). «The Englishness of English Sedilia». En: *British Art Studies. Invention and Imagination in British Art and Architecture, 600-1500, issue 6*. Jessica Berenbeim i Sandy Heslop (eds.). Londres: Paul Mellon Centre.

CAMERON, James Alexander (2018). «From hole-in-the-wall to heavenly mansions: the microarchitectural development of sedilia in thirteenth-century». En: *Microarchitectures médiévales. L'échelle à l'épreuve de la matière*. Jean-Marie Guillouët i Ambre Vilain (eds.). París: Picard, pàgs. 153-163.

CAMPS, Emilio (1932). *Sillas del coro de Santa Clara, de Astudillo*. Adquisiciones en 1931. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.

CAPDEVILA, Sanç (1935). *La seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*. Barcelona: Biblioteca Balmes. Biblioteca històrica de la Biblioteca Balmes. Sèrie II. Vol. 13.

CARBONELL, Marià (2000). «Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona». *Locus Amoenus*, vol. 5, pàgs. 117-147.

CARBONELL, Xavier (1995). «La música a la seu». En: *La seu de Mallorca*. Aina Pascual (coord). Palma: José J. De Olañeta, Editor. L'Illa de la Calma. Sèrie Major 25. Pàgs. 296-325.

CARBONELL, Yvette; ESCARRA, André (1987). «Le couvent des Carmes de Perpignan». En: *Études Roussillonaises offertes à Pierre Ponsich. Mélanges d'archéologie, d'histoire de l'art du Roussillon et de la Cerdagne*. Marie Grau i Olivier Poisson (eds.). Perpinyà: Le Publicateur. Centre National des Lettres, pàgs. 291-300.

CARBONELL-LAMOTHE, Yvette (1986). «Les relations artistiques entre le Royaume de Majorque et le Midi de la France: bilan des connaissances et perspectives de recherche». En: *El Regne de Mallorca i el sud Francès. IV Jornades d'estudis històrics locals*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics, pàgs. 41-58.

CARLETTI, Lorenzo; GIOMETTI, Cristiano (2001). *Scultura lignea pisana. Percorsi nel territorio tra Medioevo e Rinascimento*. Milà: Provincia di Pisa. Federico Motta Editore.

CARLI, Enzo (1960). *La scultura lignea italiana. Dal XII al XVI secolo*. Milà: Electa Editrice.

CARRERAS, Francesc (1916). *La ciutat de Barcelona. Geografia general de Catalunya*. Barcelona: Establiment editorial de Albert Martín.

CARRERO, Eduardo (2008). «Centro y periferia en la ordenación de espacios litúrgicos: las estructuras corales». *Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, vol. 14, pàgs. 159-178.

CARRERO, Eduardo (2009). «Presbiterio y coro en la catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias». *Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, vol. 15, pàgs. 315-328.

CARRERO, Eduardo (2012a). «Comulgar con ruedas de molino. Arquitectura y liturgia medievales o los itinerarios de un desencuentro». *Medievalia. Revista de Estudios Medievales*, 15, pàgs. 61-66.

CARRERO, Eduardo (2012b). «Una simplicidad arquitectònica por encima de los estilos. La iglesia del monasterio cisterciense entre espacios y funciones». En: *Mosteiros cistercienses. História, arte, espiritualidade e património*. José Albuquerque (dir.). Alcobça: Actas do Congresso, pàgs. 117-138.

CARRERO, Eduardo (2014a). «Arzobispos y obras en Santiago de Compostela entre los siglos XII y XIII. La definición del espacio litúrgico de la catedral». En: *Reyes y prelados. La creación artística de los reinos de León y Castilla*. María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez i María Concepción Cosmen (coord.). Madrid: Sílex. Pàgs. 173-201.

CARRERO, Eduardo (2014b). «Catedral y liturgia medievales. La definición funcional del espacio y sus usos». En: *O clero secular medieval e as suas catedrais. Novas perspectivas e abordagens*. Anísio Miguel de Sousa i Maria do Rosário Barbosa (coord.). Lisboa: Universidad Católica Portuguesa. Centro de Estudos de História Religiosa. Pàgs. 59-100.

CARRERO, Eduardo (2014c). «Modification de l'architecture ou de sa fonction. Les batiments des chanoines réguliers dans les cathédrales espagnoles après leur sécularisation». En: *Les chapitres séculiers et leur culture. Vie canoniale, art et musique à Saint-Yrieix*. Claude

Andrault-Schmitt i Philippe Depreux (dir.). Llemotges: Presses Universitaires de Limoges.
Pàgs. 135-149.

CARRERO, Eduardo (2014d) (coord.). *Arquitectura y litúrgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*. Palma: Lleonard Muntaner, Editor S.L. Ediciones Objeto Perdido.

CARRERO, Eduardo (2015a). «El espacio litúrgico desde la liturgia. Rito y ceremonia en la disposición interna de las sillerías catedralicias». En: *Choir-stalls in architecture and architecture in choir-stalls*. VILLASEÑOR, Fernando et al. (eds.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pàgs. 28-49.

CARRERO, Eduardo (2015b). «Entre el transepto, el púlpito y el coro. El espacio conmemorativo de la Sibila». En: *La Sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*. Maricarmen Gómez i Eduardo Carrero (eds.). Madrid: Alpuerto. Pàgs. 207-349.

CARRERO, Eduardo; RICO, Daniel (2015c). «La organización del espacio litúrgico hispánico entre los siglos VI y XI». *Antiquité tardive. Revue internationale d'histoire et d'archéologie (IV^e-VIII^e s.)*, 23, pàgs. 239-248.

CARRERO, Eduardo (2019a). *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico*. Bellaterra: Edicions UAB. El espejo y la lámpara, 17.

CARRERO, Eduardo (2019b). «El espacio litúrgico en la arquitectura de los monjes jerónimos. Recuperaciones y adaptaciones». En: *Sonido y espacio: antiguas experiencias musicales ibéricas*. Francisco Rodilla et al. (eds.). Madrid: Alpuerto, pàgs. 117-153.

CARRERO, Eduardo (2020). «Oír la arquitectura medieval sobre la experiencia sonora en los monasterios de Císter». En: *Respondámosle a concierto: estudios en homenaje a Maricarmen*

Gómez Muntané. Eduardo Carrero i Sergi Zauner (eds.). Bellaterra: Institut d'Estudis Medievals. Universitat Autònoma de Barcelona, pàgs. 77-98.

CARRERO, Eduardo (2022). «Escultura en los márgenes. La paràbola musical y litúrgica del trascoro de la catedral de Tarragona». *Territorio, Sociedad y poder. Revista de estudios medievales*, núm 17, pàgs. 41-62.

CARRO, Xesús (1933). «As escultures empotradas da Porta Santa». *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, núm. 17, pàgs. 67-80.

CASTELLS, Josep; BENZEKRY, Albert (2021). «Josep Maurí i Serra». En: *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueologia de Catalunya*. Francesc Fontbona i Bonaventura Bassegoda (dir.). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

CASTRO, Eva (2019). «Els drames litúrgics pasquals a la catedral de Vic». En: *La catedral de Sant Pere de Vic*. Marta Crispí, Sergio Fuentes i Judith Urbano (eds.). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Pàgs. 141-147.

Catàleg del Museu Frederic Marés (1979). Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

CAZES, Albert (1970). *Notre-Dame de Cornellà*. Prades: Guide Touristique Conflent.

CAZES, Albert (1977). *Villefranche-de-Conflent*. Prades: Guide Touristique Conflent.

CAZES, Albert (1983). *Notre-Dame de Cornellà*. Edició revisada. Prades: Guide Touristique Conflent.

CAZES, Albert (1984). *Saint-Jacques de Villefranche*. Prades: Guide Touristique Conflent.

CENNINI, Cennino (2002). *El libro del arte*. Franco Brunello (ed.) Madrid: Ediciones Akal, S.A.

CERDÀ, Magdalena (2019). *Fusters i imaginaires a la Mallorca medieval (1229-1520). Els artífexs de l'escultura en fusta*. Madrid: CSIC.

ČERNA, Marie (2005). *Gotická architektura. Evropské kulturní dědictví*. Praga: Idea Servis.

CHALLIS, Margaret G. (1998). *Life in medieval England as portrayed on church misericords and bench ends*. Nettlebed: Teamband. Ltd.

CHARLES, Corinne (1999). *Stalles sculptées du XVe siècle. Genève et le Duché de Savoie*. París: Picard.

CHUPIN, Annick (2000). «Les stalles de l'abbaye Saint-Paul de Cormery». *Stalles et miséricordies. Spiritualité et truculunce. Colloque de Vendôme: 30 septembre -1er octobre 1999*. Châteauroux: Rencontre avec le Patrimoine religieux. Art Sacre, núm. 12, pàgs. 47-55.

CINTRÉ, René (2016). *Bestiaire medieval des animaux familiers*. Rennes: Éditions Ouest-France.

CIVIDALE DEL FRIULI (2023). «Stalli lignei»

<https://sabapfvg.cultura.gov.it/gli-stalli-lignei-del-tempietto-longobardo-di-civiale-del-friuli/>

[Consultat el 29 de maig de 2023]

COLL, Josep Maria (1956). «San Ignacio de Loyola y el Convento de Santo Domingo de Manresa». *Analecta sacra tarraconensia. Revista d'història i ciències eclesiàstiques*, vol. 29, pàgs. 313-343.

COLL, Kika (2011) (dir.). *El moble a Mallorca. Segles XIII-XX. Estat de la qüestió*. Palma: Consell de Mallorca. Departament de Cultura i Patrimoni.

COLL, Kika; TERRASA, Pere (2015a). «La intervenció de Gaudí en el coro de la catedral de Mallorca». En: *Choir-stalls in architecture and architecture in choir-stalls*. VILLASEÑOR, Fernando et al. (eds.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pàgs. 400-415.

COLL, Kika; TERRASA, Pere (2015b). «El cadiram, les tribunes corals i les policromies aplicades sobre el respatllet del cadiram. Abril 2012-gener 2013». En: *La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després*. Catalina Mas (coord.). Palma: Publicacions Catedral de Mallorca. Col·lecció Seu de Mallorca 10-III, pàgs. 199-259.

COLL, Kika (2015c). «Noves dades i reflexions des de la restauració de l'obra intervinguda per Gaudí en el cor catedralici». En: *Campins i Gaudí. La reforma de la Seu de Mallorca i la seva implementació en el monument (1903-1947)*. Mercè Gambús i Pere Fullana (coords.). Palma: Publicacions Catedral de Mallorca. Col·lecció Seu de Mallorca 13, pàgs. 223-252.

COLOMBET, Albert (1961). *L'église de Bar-le-Régulier (Côte-d'Or) et ses magnifiques stalles*. Dijon: L'Arche d'Or.

COLOMBET, Albert (2003). *L'église de Bar-le-Régulier (Côte-d'Or) et ses stalles du XIVe siècle*. Cinquena edició. Dijon: Commission d'art sacré du diocèse.

COLOMBO, Silvano (1981). *L'arte del legno e del mobile in Italia. Mobili, rivestimenti, decorazioni, tarsie dal Medioevo al XIX secolo*. Torí: Bramante Editrice. Arte e Tecnica. Collana enciclopèdica delle arti applicate.

COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria (2000). *El cadirat de cor de la seu de Tarragona. Història i iconografia dels medallons*. Tarragona: Indústries gràfiques Gabriel Gibert, S.A. Col·lecció Pau de les postals, 17.

CONEJO, Antoni (2013). «De cor a sostre. El teginat de la sala del tresor de la catedral de Tarragona». *Quaderns del MEV*, vol. 4, pàgs. 99-118.

COPPENS, Martin (1960). *Gothic choir-stalls in the Netherlands*. Traducció de G. De Haan, 2 vol. Amsterdam i Brussel·les: Elsevier.

COPPER, Donal (2022). «Revisiting the Umbrian retro-choir. Plurality and choice in the medieval Franciscan church interior». En: *Spaces for friars and nuns. Mendicant choirs and church interiors in medieval and early modern Europe*. Haude Morvan (dir.). Roma: Publications de l'École française de Rome, pàgs. 81-150.

CORNET, Cayetano (1860). *Guia del viajero en Manresa y Cardona*. Barcelona: CSIC. Imprenta de Vicente Magriñá.

CORREAL, Eduard; VILCHES, Marcel (2015). *Guia de la fusta de les espècies forestals de Catalunya*. Jordi Gené i Anna Borràs (coord.). Lleida: Institut Català de la Fusta.

CORTÉS, Albert; VALERO, Joan (2021). «*Hic est chorus*. Noves dades sobre el cadirat gòtic del cor de Santa Maria del Pi». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. 29, pàgs. 291-334.

CORTÉS, María del Agua (2019). *El moble popular a Catalunya*. Figueres: Edicions Brau.

COTTIN, François-Régis (2011). «Les métamorphoses de la période classique. XVIIe-XVIIIe siècles». En: *Lyon. Primatiale des Gaules*. Philippe Barbarin (dir.). Estrasburg: Éditions La Nuée Bleue/DNA. Pàgs. 173-199.

CRiado, Jesús (2012). «El arzobispo Dalmau de Mur, los hermanos Gomar y la sillería del coro de la Seo de Zaragoza». *Lambard, Estudis d'art medieval*, vol. 24, pàgs. 149-167.

CROSSLEY, Paul (2009). «Our Lady in Nuremberg, All Saints Chapel in Prague, and the High Choir of Prague Cathedral». En: *Prague and Bohemia. Medieval art, architecture and cultural Exchange in Central Europe*. Sarah Brown (edi.). Leeds: The British Archaeological Association. Conference Transactions XXXII, pàgs. 64-80.

CRUANYES, Antoni (2005). «El nou cadirat de l'església parroquial de Canet de Mar». *El Sot de l'Aubó. Centre d'Estudis Canatencs*, núm. 14, pàgs. 20-23.

DAMIANO, Sonia (2000). «Les stalles de Saint-Just de Suse». *Stalles et miséricordies. Spiritualité et truculunce. Colloque de Vendôme: 30 septembre -1er octobre 1999*. Châteauroux: Rencontre avec le Patrimoine religieux. Art Sacre, núm. 12, pàgs. 57-65.

DAMIANO, Sonia (2002). «Cori lignei in Valle di Susa». En: *La fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in Piemonte e Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI)*. Giovanni Romano (edi.). Torino: Fondazione CRT. Cassa di Risparmio di Torni. Arte in Piemonte 16. Pàgs. 21-92.

DAURELLE, Jacques (1934). *Vence et ses monuments d'après les Archives*. Reimpressió. Marsella: Laffitte Reprints.

DAVRIL, Dom Anselme; PALAZZO, Éric (2010). *La vie des moines au temps des grandes abbayes. Xe-XIIe siècles*. París: Hachette. Fayard. Pluriel. La Vie Quotidienne.

DE ASÚA, Miguel (1930). *El mueble en la historia*. Madrid: Editorial Voluntad.

DE CAPMANY, Antoni (2002). *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona. Tom III*. Barcelona: Clàssics del Pensament Econòmic Català, 15. Editorial Alta Fulla.

DEL ARCO, Ricardo (1953). *La sillería del coro de la catedral de Huesca*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC). Serie Icónica. Cuadernos de arte aragonés 5.

DE BLAAUW, Sible (2012). «Origins and early developments of the choir». En: *La place du chœur: architecture et liturgie du Moyen Âge aux temps modernes*. Sabine Frommel i Laurent Lecomte (eds.). París: Actes de colloque de l'EPHE. Picard, pàgs. 11-18.

DE DALMASES, Núria; JOSÉ, Antoni (1984). «El mestre Aloi». En: *L'art gòtic s. XIV-XV*. Vol. III. Barcelona: Edicions 62. Pàgs. 136-138.

DE HONNECOURT, Villard (2001). *Cuaderno*. Alain Erlande-Brandenburg et al. (edi.). Madrid: Akal Ediciones.

DE LASTEYRIE, Robert (1927). *L'architecture religieuse en France a l'époque gothique*. Volum II. París: Auguste Picard, Éditeur.

DE OLEZA, José (1925). «Llibre de antiguitats de la Iglesia del Real Convent de Sant Francesch de la ciutat de Mallorca». *Bolletí de la Societat arqueològica lul·liana. Revista d'estudis històrics*, vol. 20, pàgs. 270-274.

DE PALOL, Pedro (1955). *Gerona monumental*. Madrid: Editorial Plus Ultra

DE PANO, Mariano (2015). *Real Monasterio de Santa María de Sijena*. José Ángel Sesma (coord.). Zaragoza: Caja Inmaculada.

DEHIO, Georg; VON BEZOLD, Gustav (1887-1901). *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*. Stuttgart: Verlag der Cotta'schen Buchhandlung.

DU CHAZAUD, Guy (2000). «Les stalles de Saint-Flovier (Indre-et-Loire)». *Stalles et miséricordies. Spiritualité et truculunce. Colloque de Vendôme: 30 septembre -1er octobre 1999*. Châteauroux: Rencontre avec le Patrimoine religieux. Art Sacre, núm. 12, pàgs. 105-109.

DERCSÉNYI, Balázs; MAROSI, Ernő (2003). *Churches in Hungary*. Budapest: Officina '96 Kiadó.

D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte (2008). *Les retables d'autel gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas. Raisons, formes et usages*. Brussel·les: Académie Royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2023). «Cátedra»

<https://dle.rae.es/cátedra>

[Consultat el 3 de maig de 2023]

DICKINSON, John (2008). *Misericords of north west England*. Bristol: Centre for North-West regional studies, University of Lancaster, 54.

DICTIONARY (2023): «Subsellium»

<https://www.dictionary.com/browse/subsellium>

[Consultat el 3 de maig de 2023]

DINES, Ilya (2011). «The motif of Four Hares». En: *La nature, rythme et danse des saisons dans les stalles médiévales. Actes du colloque Misericordia International de Bâle (septembre 2006)*. Turnhout: Brepols, pàgs. 79-87.

DOMENGE, Joan (1994). «Les maîtres d'œuvre de la cathédrale de Majorque au cours du dernier tiers du XIV^e siècle». En: *Autour des maîtres d'œuvre de la cathédrale de Narbonne*. Miriam Demore, Jean Nougaret i Olivier Poisson (eds.). Narbona: Ville de Narbonne, pàgs. 151-158.

DOMENGE, Joan (1996). «Guillem Morey a la seu de Girona (1375-1397). Seguiment documental». *Lambard, Estudis d'art medieval*, vol. 9, pàgs. 105-131.

DOMENGE, Joan (1997). *L'obra de la seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics.

DOMENGE, Joan (2003). «La catedral. El lloc i els homes». En: *La catedral de Girona. L'obra de la seu*. Barcelona: Fundació "la Caixa", pàgs. 55-70.

DOMENGE, Joan (2008). «La arquitectura en el reino de Mallorca, 1450-1550. Impresiones desde un mirador privilegiado». *Artigrama*, núm. 23, pàgs. 185-239.

DOMENGE, Joan (2010). «La construcción de la catedral de Mallorca entre 1400 y 1460: l'obra de les dues archades majós». En: *Arquitectura en construcció en Europa en época medieval y moderna*. Amadeo Serra (ed.). València: Quadernos Ars Longa, núm. 2. Departament d'història de l'art. Universitat de València, pàgs. 147-186.

DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo (2013). «Construir i decorar un teginat: del document a l'obra». *Quaderns del MEV*, vol. 6, pàgs. 9-46.

DOMENGE, Joan (2015). «Antonius Duboys d'Albavilla y Philipus Fillo de Orlenis en la catedral de Mallorca (1514-1519)». En: *La France et l'Europe autor 1500. Croisements et échanges artistiques*. París: École du Louvre, pàg. 255-271.

DOMINO, Anna; ADROER, Anna (2009) (eds.). *Diccionari visual de la construcció*. Sisena edició. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Política Territorial i Obres Públiques.

DORICO, Carles (2010). «L'escultor Pere Costa i el moblament de l'església de Santa Maria del Pi després de 1714». *Estudis històrics i documentals dels arxius de protocols*, núm. 28, pàgs. 143-203.

DORICO, Carles (2012). «Al·legoria de la caritat en un projecte de Pere Costa per a l'hospital gironí de Santa Caterina». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 53, pàgs. 289-316.

DURÁN, Agustí (1932). *Los retablos de piedra*. Vol. 1. Barcelona: Editorial Alpha, Monumenta Cataloniae I. Materiales para la historia del arte en Cataluña.

DURÁN, Agustí (1975). *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*. Barcelona: Curial.

DURÁN, Antonio (1991). *Historia de la catedral de Huesca*. Osca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. Diputación de Huesca.

DURLIAT, Marcel (1962). *L'art dans le Royaume de Majorque. Les debuts de l'art gothique en Roussillon, en Cerdagne et aux Baléares*. Tolosa de Llenguadoc: Éditions Edouard Privat.

DURLIAT, Marcel (1963). «Un artiste picard en Catalogne et à Majorque: Pierre de Saint-Jean». *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 1, pàgs. 111-120.

DURLIAT, Marcel (1989). *L'art en el Regne de Mallorca*. Palma: Editorial Moll. Col·lecció Els Treballs i els Dies, 1.

DUVAL-ARNOULD, Louis; VINGTAIN, Dominique (2002). «Clémentines». En: *Monument de l'histoire. Construire, reconstruire. Le Palais des papes. XIVe-XXe siècle*. Dominique Vingtaine (dir.). Avinyó: Éditions RMG. Palais des papes. Pàg. 197.

EDMINSON, Vera Lane (1969). *Ancien misericords in the Priory church Great Malvern*. Worcester: Ebenezer Baylis & Son Ltd.

ENCICLOPÈDIA CATALANA (2021). «Clau»
<https://www.enciclopedia.cat/ec-gec-0091044.xml>
[Consultat el 16 de gener de 2021]

ERICANI, Giulana (2005). «Presbiterio e navata, pareti nord e sud. Coro ligneo (1303)». En: *La cappella degli Scrovegni a Padova*. Davide Banzato et al. (ed). Mòdena: Franco Cosimo Panini Editore Spa. Pàgs. 254-257.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain (2012). «Le chœur dans les cathédrales gothiques». En: *La place du chœur: architecture et liturgie du Moyen Âge aux temps modernes*. Sabine Frommel i Laurent Lecomte (eds.). París: Actes de colloque de l'EPHE. Picard, pàgs. 57-66.

ERMINI, Giampaolo (2013). «Il coro del duomo di Orvieto. Il cantiere, i maestri (1332-1356)». En: *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*. Gabriele Donati i Valeria E. Genovese (eds.). Pisa: Scuola Normale Superiore Pisa. Pàgs. 45-80.

ESCUDERO, Maria Assumpta; MAINAR, Josep (1976). *El moble català al monestir de Pedralbes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Museu d'Art de Catalunya.

ESCUDERO, Maria Assumpta (1980). «Cadira prioral de la princesa Blanca d'Aragó i d'Anjou. Priora de Sixena». En: *Barcelona restaura*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pàgs. 43-51.

ESOPO (1978). *La vida y fábulas de Esopo*. Madrid: Editorial Gredos S.A.

ESPAÑOL, Francesca (1991). «Bartomeu de Robio. Pentecosta i grup de quatre profetes». En: *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes, s. XIII a s. XV*. Barcelona: Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya, pàgs. 52-54.

ESPAÑOL, Francesca (1993a). «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 23, pàgs. 379-432.

ESPAÑOL, Francesca (1993b). «Joan Avesta. Sculpteur de Carcassonne. L'influence de l'atelier de Rieux sur la Catalogne». *Bulletin Monumental*, vol. 151, 2, pàgs. 383-403.

ESPAÑOL, Francesca (1995a). *El escultor Bartomeu de Robió y Lleida. Eco de la plástica toscana en Catalunya*. Lleida: Universitat de Lleida. Estudi General.

ESPAÑOL, Francesca (1995b). «El maestro de los Alemany de Cervelló y la primera escultura trescentista en Tarragona». *Locus Amoenus*, núm. 1, pàgs. 61-74.

ESPAÑOL, Francesca (1996). «Jaume Cascalls revisado: nuevas consideracions y obras». *Locus Amoenus*, núm. 2, pàgs. 65-84.

ESPAÑOL, Francesca (1997). «El ressò de Rieux a les catedrals catalanes». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. 9, pàgs. 257-278.

ESPAÑOL, Francesca (1998). «El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes, en Poblet». *Locus Amoenus*, núm. 4, pàgs. 81-106.

ESPAÑOL, Francesca (2001). «L'escultura gòtica a la Seu de Manresa». En: *Manresa medieval. Història, art i cultura a l'edat mitjana*. Manresa: Amics de l'art romànic del Bages, pàgs. 63-101.

ESPAÑOL, Francesca (2001). «Los membra disjecta de un coro gótico catalán en el Museo de Cleveland». En: *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pàgs. 337-352.

ESPAÑOL, Francesca (2008). «L'àmbit presbiterial i el cor en els edificis romànics catalans». En: *Art i litúrgia a l'occident medieval. VIII Col·loqui i I Col·loqui internacional*. Barcelona: Amics de l'Art Romànic. Departament d'Història de l'Art. Universitat de Barcelona, pàgs. 29-36.

ESPAÑOL, Francesca (2016). «L'univers d'Elisenda de Montcada i el seu patronatge sobre el monestir de Pedralbes». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. 25, pàgs. 9-35.

FÀBREGA, Àngel (1998). «L'altar major de la catedral de Barcelona i les seves lipsanoteques. I. Estudi històric». *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 12, pàgs. 199-262.

FARLEY, Jack (1981). *The misericords of Gloucester Cathedral*. Gloucester: Stoate & Bishop.

FEDELI, Francesca (2015). *Giulano da Maiano e Domenico del Tasso Il coro ligneo intagliato e intarsiato della cattedrale di San Lorenzo a Perugia. Vicende storiche e conservative*. Florència: Edifir Edizioni Firenze.

FEDUCHI, Luis (1986). *Historia del mueble*. Quarta edició. Barcelona: Editorial Blume S.A.

FERNÁNDEZ, Gloria (2001). *Pinturas murales del Convento de Santa Clara de Toro (Zamora)*. Zamora: Diputación de Zamora. Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo. Cuadernos de Investigación, 17.

FERRER, Francesc d'Assís (1993). *Heràldica catalana. Volum primer. A-F*. Barcelona: Editorial Millà.

FISCHESSER, Bernard (2000). *El árbol*. Madrid: Editorial El Drac.

FITA, Fidel (1873). *La seu de Girona. Desde l'any 1462 fins 1482*. Segona edició. Barcelona: Estampa catalana de L. Obradors y P. Sulé.

FITÉ, Francesc (2000). «Franci Gomar i el nou cor de la Seu Vella de Lleida». *Seu Vella. Anuari d'història i cultura Seu Vella*, núm. 2, pàgs. 185-230.

FITÉ, Francesc (2003). «Fragment de l'antic cor». En: *Seu Vella. L'esplendor retrobada*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Fundació "la Caixa", pàgs. 364-367.

FONoyET, Lourdes (2001). «El cadirat de cor de la catedral de Girona». *Lauro. Revista del Museu de Granollers*, núm. 10, pàgs. 13-25.

FONT, Lamberto (1952). *Gerona. La catedral y el museo diocesano*. Girona: Editorial Carlomagno.

FOUCHER, Jean Pascal (2000). «A propos de quelques stalles ornaïses des XV et XVIe siècles». *Stalles et miséricordies. Spiritualité et truculunce. Colloque de Vendôme: 30 septembre -1er octobre 1999*. Châteauroux: Rencontre avec le Patrimoine religieux. Art Sacre, núm. 12, pàgs. 97-103.

FRANCO, Ángela (2010). «La sillería de Santa Clara de Astudillo». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 81, pàgs. 251-277.

FRANCO, Ángela (2015). «Dispersión de la sillería de la Seo d'Urgel». En: *Viatges a la bellesa. Miscel·lània homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles*. Francesc Ruiz (ed.). Barcelona: Retrotabulum maior I, pàgs. 129-138.

FRANCO, Ángela (2023). «Three choir stalls». En: *Discover Islamic Art. Museum With No Frontiers*.

https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;es;Mus01;41;en&pageD=N

[Consultat el 4 de juny de 2023]

FREEMAN, R. W. (1978). *St. Mary the Virgin. Hemingbrough*. Selby: E. M. Rimmington & Co.

FREIGANG, Christian (2002). «La catedral de Narbona com a referent directe de les de Barcelona i Girona». En: *Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos. L'art gòtic a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 270-273.

FREIGANG, Christian (2012). «La conception spatiale des chevets gothiques: points de vue liturgiques». En: *La place du choeur: architecture et liturgie du Moyen Âge aux temps modernes*. Sabine Frommel i Laurent Lecomte (eds.). París: Actes de colloque de l'EPHE. Picard, pàgs. 67-78.

FREIXAS, Pere (1982). «L'obra del mestre Aloi a Girona». *Annals de l'Institut d'estudis gironins*, vol. 26, pàgs. 77-85.

FREIXAS, Pere (1983). *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*. Barcelona: Institut d'estudis catalans. Memòries de la secció històrico-arqueològica. XXXII.

FREIXAS, Pere (1991). «Mestre Aloi de Montbrai. Relleu d'àngels (fragments)». En: *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès/1*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Pàgs. 330-331.

FREIXAS, Pere et al. (2000). *La catedral de Girona. Redescobrir la seu romànica. Els resultats de la recerca el projecte Progress*. Girona: Ajuntament de Girona.

FREIXAS, Pere (2002a). «L'arquitectura dels ordes mendicants. Les fundacions dels segles XIII i XIV. Introducció». En: *Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos. L'art gòtic a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 162-169.

FREIXAS, Pere (2002b). «La presència dels dominicans». En: *Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos. L'art gòtic a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 208-210.

FREIXAS, Pere (2002c). «La catedral de Girona». En: *Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos. L'art gòtic a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 302-324.

FREIXAS, Pere (2003). «L'obra de la seu. La nau gòtica més ampla del món». En: *La catedral de Girona. L'obra de la seu*. Barcelona: Fundació "la Caixa", pàgs. 127-144.

FRESQUET, Xavier (2011). «Musicastallis: base de données des scènes musicales dans les stalles médiévales». En: *La nature, rythme et danse des saisons dans les stalles médiévales. Actes du colloque Misericordia International de Bâle (septembre 2006)*. Turnhout: Brepols, pàgs. 155-160.

FUGUET, Joan; MIRAMBELL, Miquel; PLAZA, Carme (2015). *El teginat de l'església de Sant Miquel de Montblanc*. Valls: Cossetània Edicions. Col·lecció El Bagul, 12.

FURLAN, Caterina; CASADIO, Paolo; CIOL, Elio (1997). *Il coro ligneo del Duomo di Spilimbergo. 1475-1477. Storia, restauro, documentazione iconografica*. Spilimbergo: Comune di Spilimbergo.

GAFFIOT, Félix (1934). *Dictionnaire illustré latin-français*. París: Hachette

GAIGNEBET, Claude; LAJOUX, Jean-Dominique (1985). *Arte profana e religione popolare nel Medio Evo*. Milà: Fabbri Editori.

GAMBÚS, Mercè (2007). «La incidència artística del taller de Damián Forment en Mallorca: Fernando de Coca (1512-15), Antoine Dubois (1514), Philippe Fullau (1514-1519) y Juan de Salas (1526-1536)». *Bolletí de la Societat arqueològica lul·liana. Revista d'estudis històrics*, vol. 63, pàgs. 63-92.

GAMBÚS, Mercè (2015a). «La renovació visual de la Seu de Mallorca (193-1947). El trasllat del cor i el procés d'instal·lació de vitralls». En: *Campins i Gaudí. La reforma de la Seu de*

Mallorca i la seva implementació en el monument. Mercè Gambús i Pere Fullana (coords.).
Palma: Publicacions Catedral de Mallorca. Col·lecció Seu de Mallorca 13. Pàgs. 275-421.

GAMBÚS, Mercè; VILLALONGA, Andreu Josep (2015b). «La catedral de Mallorca en el coro y desde el coro. De la mezquita cristianizada a la restauración litúrgica de Antonio Gaudí». En: *Choir-stalls in architecture and architecture in choir-stalls*. VILLASEÑOR, Fernando et al. (eds.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pàgs. 72-86.

GANZ, Paul Leonhard; SEEGER, Theodor (1946). *Das Chorgestühl in der Schweiz*. Frauenfeld: Verlag Huber & Co. Aktiengesellschaft.

GARCÍA, María Pilar (2015). «Arte, litúrgia, manera. El obispo Martínez Vigil y la eliminación de los coros en las catedrales españolas». En: *La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després*. Mercè Gambús (coord.). Palma: Publicacions Catedral de Mallorca. Col·lecció Seu de Mallorca 10-II, pàgs. 115-146.

GARDNER, Arthur (1951). *English medieval sculpture*. Cambridge: Cambridge University Press.

GARDNER, Samuel (1927). *English gothic foliage sculpture*. Reedició de 2015. Nova York: Cambridge University Press.

GARRIDO, Gonzalo (1974). «Se està desmontando el coro de la Catedral». *Los sitios. Diario del Movimiento en Gerona*, 7-11-1974. Pàg. 1.

GASOL, Josep Maria (1978). *La seu de Manresa. Monografia històrica i guia descriptiva*. Manresa: Caixa d'Estalvis de Manresa.

GENTILE, Guido (2000). «Antichi corredi lignei: strutture e iconografie». En: *La Basilica di San Giusto. La memoria millenaria della cattedrale segusina*. Susa: Centro Culturale Diocesano.

Museo Archivio Biblioteca. Regione Piemonte. Pàgs. 153-166.

GILLERMAN, Dorothy (2001). *Gothic sculpture in America. II. The Museums of the Midwest*. Turnhout: Brepols.

GIRALT, Núria (2011). «La restauració i la conservació preventiva del tron prioral de Blanca d'Aragó i d'Anjou. L'atzarosa vida d'un moble». *Estudi del moble. Revista de l'Associació per l'estudi del moble*, núm. 13, pàgs. 14-17.

GLOVER, Angela D. (2016). *Reconstructing the office furniture: the art of the Early Modern choir stalls*. Toronto: Department of Art, University of Toronto. Tesi doctoral

GOLAY, Yves et al. (2014). *Les stalles de la cathédrale de Lausanne*. Lausana: Publication du Service Immeubles, Patrimoine et Logistique. 111.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes (2018). «La arquitectura y artes figurativas de la catedral durante los siglos XVI y XVII». En: *La catedral de Valencia. Historia, cultura y patrimonio*. Coordinat per Manuel Muñoz. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Pàgs. 149-177.

GONZÁLEZ, Juan Manuel (1978). *El monasterio de Santa Clara de Moguer. Estudio histórico-artístico*. Sevilla: Instituto de Estudios Onubenses. Diputación Provincial de Huelva.

GOODMAN, William Louis (1964). *The history of woodworkings tools*. Londres: G. Bell and Sons, LTD.

GRAN DICCIONARI DE LA LLENGUA CATALANA (2023). «Faldistori».

<https://www.diccionari.cat/GDLC/faldistori>

[Consultat el 6 de maig de 2023]

GRACIANI, Amparo (1998). «Aportaciones medievales a la maquinaria de construcción». En: *Actas del segundo congreso nacional de historia de la construcción*. Fernando Boret et al. (ed.). Madrid: Instituto Juan de Herrera. Universidad de A Coruña. Sociedad española de historia de la construcción, pàgs. 217-224.

GRAELLS, Eudald (1972). *La indústria dels claus a Ripoll. Contribució a l'estudi de la farga catalana*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana.

GRAU, Núria (2010). *Roda de Isábena en los siglos X-XIII. La documentación episcopal y del cabildo catedralicio*. Saragossa: Institución Fernando el Católico (CSIC). Excelentísima Diputación de Zaragoza. Colección Estudios Historia.

GRAU, Tomàs (2007). «El cor de l'església del monestir». *Tot Sant Cugat*, núm. 1069, pàg. 52.

GRAUPERA, Joaquim (2013). «Noves descobertes sobre el cor gòtic desaparegut de Santa Maria del Mar». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. 25, pàgs. 249-268.

GRINÓ, David (1981). *Oficis que es perden*. Barcelona: Editorial Millà.

GRÖSSINGER, Christa (1997). *The world upside-down. English misericords*. Londres: Harvey Miller Publishers.

GUILLAMET, Natàlia (2019). *Terminologia referent a elements constitutius, fustes, materials, tècniques en la construcció del cor de la catedral de Barcelona citades en la documentació d'època*. Barcelona: Capítol de la Catedral de la Santa Creu i Santa Eulàlia de Barcelona. Estudi tècnic.

GUITERT, Joaquín (1927). *Real Monasterio de Santes Creus. Guía. Descripción. Fundación y destrucción del Monasterio. Privilegios. Leyendas y tradiciones. Curiosidades*. Barcelona: Imprenta de la Casa Provincial de Caridad.

GUTIÉRREZ, Fernando (2017). «La promoción artística en los conventos de clarisas durante la Baja Edad Media: los coros de los conventos de Santa Clara de Salamanca y de Toro». En: *Mujeres en silencio: el monacato femenino en la España medieval*. Coordinat per José Ángel García de Cortázar i Ramón Teja. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, pàgs. 281-330.

HAHN, Karin (1979). *Das chorgestühl in St. Alexandri zu Einbeck*. Einbeck: Gebr. Börner.

HARDING, Mike (1998). *A little book of misericords*. Londres: Aurum Press.

HARDWICK, Paul (2011a). *English medieval misericords. The margins of meaning*. Suffolk: The Boydell Press.

HARDWICK, Paul (2011b). «Now we must work: the problemàtic Plougham and English choir stalls». En: *La nature, rythme et danse des saisons dans les stalles médiévales. Actes du colloque Misericordia International de Bâle (septiembre 2006)*. Turnhout: Brepols, pàgs. 55-64.

HAYDN, John Armour (1963). *Misericords in St. Mary's Cathedral. Limerick*. Limerick: McKerns Printing.

HAYMAN, Richard (2009). *Church misericords and bench ends*. Oxford: Shire Publications.

HERNÁNDEZ, Salvador (2014). *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

HEWETT, John William (1849). *Twenty examples selected from the misereres in the choir of the cathedral of Saint Peter, Exeter*. Shoreham: Allever Butler.

HILCKMANN, Susanne (2021?). *Inventory of the medieval choir stalls in Scandinavia*.

HILGER, Hans Peter (2007). *Der dom zu Xanten und seine Kunstschatze*. Königstein im Taunus: Die Blauen Bücher.

HONNECOURT, Villard de (2001). *Cuaderno. Siglo XIII*. Comentat per Alain Erlande-Bradenburg et al. Traducció de Yago Barja de Quiroga. Fuenlabrada: Akal Ediciones.

HUNTER, Stanley D. (2001). *Medieval furniture*.

IGLESIAS, Manuel (1980). *Roda de Isábena*. Jaca: CSIC. Monografías del Instituto de Estudios Pirenaicos, 108.

IGLÉSIES, Josep (1949). *Pere Gil, S.I. (1551-1622) i la seva Geografia de Catalunya*. Barcelona: Quaderns de geografia I.

INDEKEU, Charles (2020). «Tracelological investigation of the wooden door of the Split Cathedral». En: *The doors of Andrija Buvina in Split Cathedral: 1214-2014. Proceedings*. Joško Belamarić i Guido Tigler (edi.). Split-Zagreb: Književni Krug. Institut za Povijest Umjetnosti, pàgs. 189-208.

IZQUIERDO, Teresa (2013a). «Carpintero y maestro constructor en la arquitectura gótica valenciana (siglos XIV-XV)». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII Historia del Arte. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, núm. 1, pàgs. 199-221.

IZQUIERDO, Teresa (2013b). «La condición del carpintero medieval: nuevos documentos para el conocimiento de la carpintería valenciana en los siglos XIV y XV». *Ars Longa*, núm. 22, pàgs. 43-53.

IZQUIERDO, Teresa (2014a). *La fusteria a la València medieval (1238-1520)*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. Col·lecció Humanitats, 41.

IZQUIERDO, Teresa (2014b). «*Veedores, markejadores, maestros: el valor de la experiencia en la carpintería medieval. El ejemplo valenciano*». *Anuario de Estudios Medievales*, 44/2, pàgs. 885-910.

JAÉN, Francisca (2019). *Estudis preliminars. Cadirat de cor de l'església parroquial Nostra Senyora de la Consolació de Porreres*. Palma: Capítol i Bisbat de Mallorca. Consell de Mallorca. Informe tècnic.

JAÉN, Francisca (2021). *Memòria de restauració. Cadirat de cor de l'església parroquial Nostra Senyora de la Consolació de Porreres*. Palma: Capítol i Bisbat de Mallorca. Consell de Mallorca. Informe tècnic.

JARDÍ, Montserrat (2006). *Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer Quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local*. 2 volums. Barcelona: Departament d'història de l'art. Universitat de Barcelona. Tesi doctoral.

JIMÉNEZ, Verónica (2020). «L'arquitectura de l'ordre de predicadors a la província d'Aragó». En: *El convent i l'església de Santa Caterina de Barcelona. Un patrimoni enderrocat. III Jornades de les basíliques històriques de Barcelona (15 i 16 de novembre de 2018)*. Julia Beltrán de Heredia (ed.). Barcelona: Ateneu Universitari Sant Pacià. Facultat Antoni Gaudí d'Història, arqueologia i arts cristianes. Facultat de Teologia de Catalunya, pàgs. 35-60.

JOHNSON, Mark; CUTLER, Anthony (1991). «Synthronon». *The Oxford dictionary of Byzantium*. Alexander Kazhdan (ed.). Oxford i Nova York: Oxford University Press, pàg. 1996.

JOHNSTON, David (1999). *La madera. Clases y características*. Barcelona: Ceac Ediciones.

JOVIGNOT, Étienne (2003). *L'église de Bar-le-Régulier (Côte d'Or) et ses stalles du XIVe siècle*. Saulieu: Imprimerie Saulieu.

JUNG, Jacqueline E. (2006). «Seeing through screens: the Gothic choir enclosure as frame». En: *Thresholds of the sacred: architectural, art historical, liturgical and theological perspectives on religious screens, east and west*. Sharon Gerstel (ed.). Washington: Dumbarton Oaks, pàgs. 185-213.

JUNG, Jacqueline E. (2013). *The Gothic screen. Space, sculpture, and community in the cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*. Cambridge: Cambridge University Press.

JUST, Cassià M. (2016). *Regla de sant Benet*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

KRAUS, Dorothy; KRAUS, Henry (1984). *Las sillerías góticas españolas*. Traducció de Ramón Rodríguez. Madrid: Alianza Editorial.

KRAUS, Dorothy; KRAUS, Henry (1986). *Le monde caché des misericordes. Suivi du répertoire de 400 stalles d'église en France*. Traducció de l'anglès de Solange Schnall. Osny: Les éditions de l'amateur.

KUTHAN, Jiří (1975). *Gotická architektura v jižních Čechách. Zakladatelské dílo Přemysla Otakara II*. Praga: Academia.

LA FERLA, Anna (2002). «I cori della Cattedrale e di Sant.Orso ad Aosta». En: *La fede e i mostri. Cori lignei scolpiti in Piemonte e Valle d'Aosta (secoli XIV-XVI)*. Giovanni Romano (edi.). Torino: Fondazione CRT. Cassa di Risparmio di Torni. Arte in Piemonte 16. Pàgs.168-248.

LACARRA, María Carmen (1998a). «Don Dalmau de Mur (1431-1456) y Don Juan I (1458-1475)». En: *La Seo de Zaragoza*. Zaragoza: Diputación General de Aragón. Pàgs. 153-173.

LACARRA, María Carmen (1998b). «El templo arzobispal». En: *La Seo de Zaragoza*. Zaragoza: Diputación General de Aragón. Pàgs. 125-151.

LACLOTTE, Michel; THIÉBAUT, Dominique (1983). *L'École d'Avignon*. Tours: Flammarion.

LAGUNA, Teresa (1981). *Las sillerías del coro del convento de Santa Clara de Sevilla*. Sevilla: Separata de Archivo Hispalense, 195.

LAGUNA, Teresa (2016) (coord.). *Facistol de la catedral de Sevilla. Estudios y recuperación*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla. Cabildo de la S.M.P.I. Catedral de Sevilla.

LAIRD, Marshall (1986). *English misericords*. Londres: John Murray

LANDREAU, Patrick (2008). *La Chaise-Dieu. Aux pieds des stalles*. Montreal: Éditions Pignol.

LAPAIRE, Claude; ABALLÉA, Sylvie (1991) (eds.). *Stalles de la Savoie médiévale*. Ginebra: Éditions de l'Unicorne.

LAPIERRE, Jean-Pie (1982) (ed.). *Règles des moines. Pacôme, Agustin, Benoît, François d'Assise, le Carmel*. París: Éditions du Seuil.

LARA, Federico (1977). *Lérida. La Seo Antigua*. Lleida: Dilagro, S.A. / Ediciones

LAVADO, Pedro J. (2000). «Vida cotidiana y litúrgica: casa, cocina y coro». En: *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*. Viena: Electa. Pàgs. 63-71.

LAVADO, Pedro J. (2006). «Artes decoratives mudéjares en Castilla y León». En: *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*. María del Carmen Lacarra (coord.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC). Excma. Diputación de Zaragoza.

Colección Actas. Arte, pàgs. 111-182.

LÁZARO, José (1925). *El vandalismo en una Catedral. La Seo de Urgel*. Madrid: La España Moderna.

LEMARIÉ, Françoise (2000). «Les stalles de l'abbaye à Saint-Benoît-sur-Loire: un approche du decor sculpté». *Stalles et miséricordies. Spiritualité et truculunce. Colloque de Vendôme: 30 septembre -1er octobre 1999*. Châteauroux: Rencontre avec le Patrimoine religieux. Art Sacre, núm. 12, pàgs. 213-219.

LEMÉ-HÉBUTERNE, Kristiane (2000). «Quelques ensembles de stalles à représentations religieuses». *Stalles et miséricordies. Spiritualité et truculunce. Colloque de Vendôme: 30 septembre -1er octobre 1999*. Châteauroux: Rencontre avec le Patrimoine religieux. Art Sacre, núm. 12, pàgs. 67-81.

LEMÉ-HÉBUTERNE, Kristiane (2001). «Sources de l'iconographie des miséricords, ou quelques problèmes d'interprétation». En: *Autour des stalles de Picardie et Normandie: tradition iconographique au Moyen Âge*. Kristiane Lemé-Hébuterne (edi.). Amiens: Actes du 4e colloque de Misericordia International i 1er colloque de stalles de Picardie, pàgs. 167-182.

LEMÉ-HÉBUTERNE, Kristiane (2007). *Les stalles de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens*. Paris: Picard.

LEMÉ-HÉBUTERNE, Kristiane (2016). *Les stalles de l'église de Saint-Martin-aux-Bois*. Amiens: Encrage Édition.

LEMÉ-HÉBUTERNE, Kristiane (2021). *Stalles en Provence. Les stalles médiévales de la cathédrale Notre-Dame d'Embrun*. Valensole: Aurorae Libri.

LEONE DE CASTRIS, Pierluigi (2006). *Giotto a Napoli*. Nàpols: Electa Napoli.

LEWIS, Charlton Thomas (1890). *An elementary Latin dictionary*. Nova York: American Book Company.

LIAÑO, Emma (1981). «Jaume Cascalls, escultor en Tarragona y Poblet». *Universitas Tarraconensis. Revista de Geografia, Història i Filosofia*, núm. 4, pàgs. 37-56.

LIAÑO, Emma (2013). «Aloy de Montbray imaginador. Del Reino de Francia a la Corona de Aragón en el siglo XIV». *Locus Amoenus*, vol. 12, pàgs. 29-53.

LIAÑO, Emma (2017). «Aloy de Montbray o cómo trabajar para el rey, la nobleza y la Iglesia en el siglo XIV». En: *Entre la letra y el pincel*. Manuel Antonio Castiñeiras (ed.). Madrid: Editorial Círculo Rojo, pàgs. 299-314.

LINDFIELD, Peter (2007). «The fourteenth century choir stalls at Gloucester cathedral». *Regional Furniture Society*, vol. 21, pàgs. 173-182.

LLABRÉS, Gabriel (1909). «Cronicón de los dominicos de Mallorca». *Bolletí de la Societat arqueològica lul·liana. Revista d'estudis històrics*, vol. 12, pàgs. 341-344.

LLADONOSA, José (1957). *El Real Monasterio de Santa María de Vallbona*. Lleida: La editora leridana.

LLARÁS, Celina (1994). «Banc de Sant Climent de Taüll». En: *L'introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Vol. 1. Antoni Pladevall (dir.). Barcelona: Enciclopèdia catalana. Pàgs. 306-308.

LLARÁS, Celina (1996). «Sant Vicenç de Roda». En: *La Ribagorça*. Vol. 16. Antoni Pladevall (dir.). Barcelona: Enciclopèdia catalana. Pàgs. 438-440.

LLARÁS, Celina (1998). «El banco de Taüll». *Locus Amoenus*, vol. 4, pàgs. 107-126

LLOMPART, Gabriel (1973). «Miscelánea de arquitectura y plástica sacra mallorquina (siglos XIII-XVI)». *Analecta sacra tarraconensia. Revista d'història i ciències eclesiàstiques*, vol. 46, pàgs. 83-197.

LLOMPART, Gabriel; PALOU, Joana Maria (1995). «L'escultura gòtica». En: *La seu de Mallorca*. Aina Pascual (coord.). Palma: José J. De Olañeta, Editor. L'Illa de la Calma. Sèrie Major 25. Pàgs. 52-73.

LLOMPART, Gabriel; MATEO, Isabel; PALOU, Joana Maria (1995). «El cor». En: *La seu de Mallorca*. Aina Pascual (coord.). Palma: José J. De Olañeta, Editor. L'Illa de la Calma. Sèrie Major 25. Pàgs. 107-121.

LLOMPART, Gabriel (1999). *Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina*. Palma: Museo de Mallorca

LLUVICH, Ignacio (1978). *Breve reseña histórica del monasterio de Santa María de Gerri de la Sal*. Balaguer: Offset Romeu.

LÓPEZ, Laura (2005). «El cadiram de Sant Francesc de Palma-Porreres, una obra mallorquina de Macià Bonafè». En: *Actes de les I Jornades d'Estudis Locals. Patrimoni de Porreres, 9*. Porreres: Ajuntament de Porreres, pàgs. 27-43.

LÓPEZ, Laura (2007). «Macià Bonafè i altres tallistes del segle XV». En: *Escultura II. De la plenitud a les darreres influències. L'art gòtic a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 190-199.

LÓPEZ, Mònica (2019). «Un arbre: el Pi blanc». *Revista del Baix Empordà*: <https://revistabaixemporda.cat/un-arbre-el-pi-blanc-pinus-halepensis/>

[consultat el 17 de maig de 2023)

LUCÍA, Diana (2014). «El roman de Renard». *Revista digital de iconografia medieval*, vol. VI, núm. 12, pàgs. 43-62.

LÓPEZ-RÍOS, Fernando (1991). *Arte y medicina en las misericordias de los coros españoles*. Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar Social.

MACIÀ, Montserrat (2003). «La Seu Vella de Lleida: 800 anys d'història. Una visió de síntesi». En: *Seu Vella. L'esplendor retrobada*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Fundació "la Caixa", pàgs. 25-34.

MADURELL, Josep Maria (1945). «El arte en la comarca Alta de Urgel. Documentos». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III, núm. 4, pàgs. 259-340.

MADURELL, Josep Maria (1946a). «El arte en la comarca Alta de Urgel». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IV, núm. 1 i 2, pàgs. 9-172.

MADURELL, Josep Maria (1946b). «El arte en la comarca Alta de Urgel. Documentos». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IV, núm. 3 i 4, pàgs. 297-416.

MADURELL, Josep Maria (1972). «Art antic a la cartoixa de Montalegre». En: *II Col·loqui d'història del monaquisme català*. Sant Joan de les Abadesses: Abadia de Poblet, pàgs. 231-244.

MADURELL, Josep Maria (1976). *Miscel·lània de notes històriques del monestir de Valldonzella*. Barcelona: Germandat de Valldonzella.

MAETERLINCK, Louis (1910). *Le gener satíriques, fantastiques et licencieux dans la sculpture Flamande et Wallonne. Les miséricordes de stalles (Art et folklore)*. París: Jean Schemit, Libraire.

MAINAR, Josep (1989). *Vuit segles de moble català*. Barcelona: Rafael Dalmau, Editor. Col·lecció Nissaga, 10.

MAINAR, Josep (1999). *Diccionari dels oficis del moble i de l'interiorisme. Amb vocabulari castellà-català*. Barcelona: Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions. Generalitat de Catalunya.

MAKSIMOVIĆ, Jovanka (1963). «Orientalni elementi i datiranje korskih klupa Splitske katedrale». *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 15, 1, pàgs. 5-16.

MALLET, Géraldine (1993). «Bula d'Amunt». En: *Rosselló. Catalunya romànica*. Vol. XIV. Antoni Pladevall (dir). Barcelona: Enciclopèdia catalana. Pàgs. 141-157.

MARKHAM SCHULZ, Anne (2011). *Woodcarving and woodworkers in Venice. 1350-1550*. Florència: Centro Di.

MARQUÈS, Josep Maria (1991). «Algunes referències documentals sobre la canònica i col·legiata de Vilabertran (1300-1835)». *Annals de l'Institut d'estudis empordanesos*, vol. 24, pàgs. 111-125.

MARQUÈS, Josep Maria (2008). «Documents sobre l'orgue de la seu de Girona, 1363-1496». *Annals de l'Institut d'estudis gironins*, vol. 49, pàgs. 227-235.

MARTÍ, Josep Maria (2011). *Selecta. Des del cor de la catedral de Barcelona*. Barcelona: Catedral de Barcelona.

MARTÍ, Josep et al. (1992). *Pallium*. Catàleg d'exposició. Tarragona: Diputació de Tarragona.

MARTÍN, Antonio (2004). *Sillerías de coro de Sevilla. Análisis y evolución*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones.

MARTÍN, Llúcia (2022) (ed.). *Bestiari medieval*. Barcelona: Editorial Barcino.

MARTINELL, Cèsar (1929). *El Monestir de Santes Creus*. Barcelona: Editorial Barcino.

MARTÍNEZ, Balbina (2007). «Carpintería mudéjar: problemática». En: *El Legado de al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media. Simposio internacional. Actas*. Valladolid: Fundación del patrimonio histórico de Castilla y León, pàgs. 309-337.

MARTÍNEZ, Balbina (1994). «Carpintería de lo blanco». En: *Historia de las artes aplicadas e Industriales en España*. Antonio Bonet (coord.). Madrid: Ediciones Cátedra S.A. Manuales Arte Cátedra. Pàgs. 247-270.

MASNOU, Josep Maria (2019). «La vida canonical a la seu de Vic a l'Edat Mitjana». En: *La catedral de Sant Pere de Vic*. Marta Crispí, Sergio Fuentes i Judith Urbano (eds.). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. 115-125.

MASSANELL, Antoni (1990). «Diverses dades sobre el cor de l'església parroquial de Santa Maria de Vilafranca del Penedès». *Olerdulæ. Òrgan del Museu de Vilafranca*, núm. 1-4, pàgs. 155-177.

MATAMOROS, José (1932). *La catedral de Tortosa. Trabajos monográficos acerca de su construcción y de su contenido artístico y religioso*. Tortosa: Editorial Católica.

MATEO, Isabel (1979). *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid: CSIC. Instituto Diego Velázquez.

MATEO, Isabel (1997). *La sillería del coro de la catedral de Burgos*. Burgos: Asociación de amigos de la Catedral de Burgos. Caja de Burgos.

MATHON, Jean-Bernard (2014). «Introduction aux arts mobiliers en Roussillon aux XIIIe et XIVe siècles». En: *Un palais dans la ville. Perpignan des rois de Majorque*, Volum 2. Aymat Catafau i Olivier Passarrius (eds.). Canet: Éditions Trabucaire, pàgs. 105-157.

MECHAM, June L. (2005). «A Northern Jerusalem: transforming the spatial geography of the convent of Wienhausen». En: *Defining the Holy: sacred place in medieval and early modern Europe*. Aldershot: Ashgate, pàgs. 139-160.

MENESTÒ, Enrico (2011). *L'Umbria nel XIII secolo*. Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo.

MÉREL-BRANDENBURG, Anne-Bénédictine (2012). «Aménagements liturgiques au cours de l'Antiquité tardive (IV^e-VII^e siècle)». En: *La place du chœur: architecture et liturgie du Moyen Âge aux temps modernes*. Sabine Frommel i Laurent Lecomte (eds.). París: Actes de colloque de l'EPHE. Picard, pàgs. 33-43.

MEZZETI, Amalia; CAPRARA, Otello (1972). *Il coro del Duomo di Modena restaurato*. Modena: Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Modena e Reggio Emilia.

MICHAEL, Hans (2002). *Das chorgestühl im Magdeburger Dom*. Magdeburg: Hans Michael.

MIGNE, Jacques Paul (1854). «Constitutiones Hirsaugienses». En: *Patrologia latina*. Vol. 150. París: Excudebat Migne. Pàgs. 961-963.

MILLE, Pierre (2006). «Les rabots médiévaux. Chronologie d'une évolution technique». *Artisanats du Moyen Age. Les homes et les techniques. Histoire et images medievales*, núm. 4, pàgs. 23-26.

MIQUEL, Matilde (2010). «El coro de la catedral de Valencia (1384-1395). La introducción de nuevos elementos del gótico internacional en Valencia». En: *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*. València: Universitat de València. Quaderns Ars Longa, 2, pàgs. 347-374.

MIRALPEIX, Francesc (2007). «L'acabament de la seu de Girona. Projectes i fases de construcció de la façana barroca (1680-1733)». *Locus Amoenus*, vol. 9, pàgs. 189-227.

MIRET, Maria Montserrat (1987). *La basílica de Santa Maria. Vilafranca del Penedès*. Vilafranca del Penedès: Museu de Vilafranca.

MIRET, Maria Montserrat (2000). *El patrimoni artístic de la basílica de Santa Maria de Vilafranca del Penedès*. Vilafranca del Penedès: Institut d'Estudis Penedesencs.

MITHOFF, Hector Wilh. (1849-1862). *Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte: eine Darstellung mittelalterlicher Kunstwerke in Niedersachsen und nächster Umgebung*. Hannover: Wilh. H. Mithoff.

MOLINA, Joan (2017). *La memoria de Carlomagno. Culto, liturgia e imágenes en la catedral de Gerona*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa Maria la Real del Patrimonio Histórico. Col·lecció Ars Mediaevalis.

MOLINA, Joan (2021). «Silla episcopal de coro». En: *Lux. Las edades del hombre*. Burgos, Carrión de los Condes, Sahagún: Fundación Las edades del hombre, pàgs. 200-201.

MONSALVATJE, Francisco (1912). *El obispado de Elna*. Olot: Fundación Imprenta y librería de Sucesores de J. Bonet.

MORAN, Josep (1999). «Diferències artístiques entre “ordo antiquus” i “ordo novus” en el món canonical agustiniana». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. 11, pàgs. 59-63.

MULLER, Welleda (2011). «Les silvani, anthropomorphisation du vegetal ou hybridation de l'être humain?». En: *La nature, rythme et danse des saisons dans les stalles médiévales. Actes du colloque Misericordia International de Bâle (septembre 2006)*. Turnhout: Brepols, pàgs. 43-51.

MULLER, Welleda (2012). «Hybrids in choir stalls: a myth transgressed or Aristotle denied?». *Porticvm. Revista d'Estudis Medievals*, vol. 4, pàgs. 80-88.

MULLER, Welleda (2015). *Les stalles, siège du corps. Dans les chœurs liturgiques du Grand duché de Bourgogne*. París: L'Harmattan. Col·lecció Historiques, sèrie Travaux.

MUNTANER, Joan (1935). «Un noticiari de finals del segle XV». *Bolletí de la Societat arqueològica lul·liana. Revista d'estudis històrics*, vol. 26, pàgs. 25-53.

NADAL, Joaquim (2002). *La catedral de Girona*. Barcelona i Madrid: Ajuntament de Girona. Lunwerg editores.

NADAL, Joaquim (2017). «El cor i l'orgue de la catedral de Girona entre dues visites pastorals (1930 i 1940) separades per una guerra». En: *La salvaguarda del patrimoni religiós català durant la Guerra Civil espanyola*. Recull de treballs presentats a la III Jornada Museus i Patrimoni de l'Església a Catalunya. Girona: Museu d'Art de Girona. Departament de Cultura. Bisbat de Girona. Diputació de Girona, pàgs. 99-127.

NADAL, Joaquim; DOMÈNECH, Gemma (2015). *Patrimoni i guerra. Girona 1936-1940*. Girona: Ajuntament de Girona.

NAVARRETE, Benito (2014) (ed.). *Arte antiguo en la exposición iberoamericana de 1929*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla.

NAVARRO, José (1993). «La fundación del monasterio de Santa Clara de Toro». En: *Las Clarisas en España y Portugal. Actas del Congreso Internacional*, núm. 213-214. Madrid: Archivo Ibero-Americano, pàgs. 301-316.

NAVARRO, José (1980). *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora: Caja de Ahorros Provincial.

NAVASCUÉS, Pedro (1998). «Teoría del coro en las catedrales españolas». En: *Teoría del coro en las catedrales españolas: discurso del académico electo Pedro Navascués Palacio y contestación de Fernando Chueca Goitia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pàgs. 1-133.

NAVASCUÉS, Pedro (2001). «Los coros catedralicios españoles». En: *Actas del Congreso Internacional sobre el Coro del Maestro Mateo*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, pàgs. 23-41.

NAVASCUÉS, Pedro; SARTHOU, Carlos (1997). *Catedrales de España*. Madrid: Espasa Calpe. Banco Bilbao Vizcaya.

NEUGASS, Fritz (1927). *Mittelalterliches chorgestühl in Deutschland*. Estrasburg: J. H. Ed. Heitz.

NIKŠIĆ, Goran (2005). «Kor splitske katedrale». *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 40, 1, pàgs. 263-305.

OLIVER, Mariano (1973). *La catedral de Gerona*. León: Editorial Everest.

ORDÓÑEZ, Leticia (2011). «Els acabats de mobiliari». En: *El moble a Mallorca. Segles XIII-XX. Estat de la qüestió*. Kika Corll (dir.). Palma: Consell de Mallorca. Departament de Cultura i Patrimoni. Pàgs. 99-108.

OREJÓN, Anacleto (1983). *Historia de Astudillo y del convento de Santa Clara*. Vol. 1. Palencia: Diputación Provincial de Palencia.

OREJÓN, Anacleto (1984). *Astudillo. Convento de Santa Clara. Apéndice documental*. Vol. 2. Palencia: Diputación Provincial de Palencia.

ORRIT, Géraldine (2001). «Le grand retable de l'ancienne cathédrale de Narbonne: étude technique du travail de la pierre». *Archéologie du Midi médiéval*, vol. 19, pàgs. 99-135.

OTERO, Ramón; YZQUIERDO, Ramón (1990). *El coro del Maestro Mateo*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

PALAZZO, Éric (2020). *Le souffle de Dieu. L'énergie de la liturgie et l'art au Moyen Âge*. París: Les Éditions du Cerf.

PALOU, Joana Maria (2008). «Pere de Santjoan». En: *Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 84-88.

PALOU, Joana Maria (2009). «La capella funerària del bisbe Berenguer Batle a la Seu de Mallorca». En: *Els amics al pare Llompart*. Margarida Bernat (edi.). Palma: Associació d'Amics del Museu de Mallorca, pàgs. 310-325.

PALOU, Joana Maria (2015). «De l'enteixinat a la trona de l'església del Prat de Sant Jordi i algunes notes sobre troncs gòtics a Mallorca». En: *L'entreteixit del temps. Miscel·lània*

d'estudis en homenatge a Lluís Plantalamor Massanet. Cristina Andre, Catalina Ferrando i Octavi Pons (coords.). Palma: Museu de Menorca. Govern de les Illes Balears, pàgs. 297-308.

PANOFSKY, Erwin (2004). *El abad Suger. Sobre la abadia de Saint-Denis y sus tesoros*. Madrid: Ediciones Cátedra.

PAOLINI, Claudio (2015). *Carpentieri e legnaiuoli nell'Europa del Medioevo*. Florència: Edizioni Polistampa. Ministero dei Beni e Delle Attività Culturali e del Turismo. Quaderni del Servizio Educativo, 45.

PASCUAL, Eva (2006). «L'armari de Cornellà de Conflent: aproximació al seu estudi». *Estudi del moble. Revista de l'Associació per l'estudi del moble*, núm. 4, pàgs. 8-11.

PASCUAL, Eva (2008a). «Els armaris». En: *Arts de l'objecte*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 313-318.

PASCUAL, Eva (2008b). «La tècnica del torn en època gòtica als territoris de la Corona d'Aragó: mobles giratoris. Apunts per al seu estudi». *Estudi del moble. Revista de l'Associació per l'estudi del moble*, núm. 7, pàgs. 10-13.

PASSUELLO, Angelo (2020). *Il monastero di Villanova a San Bonifacio*. Verona: Cierre Edizioni.

PASTOUREAU, Michel (2000). «Les bestiaire médiéval des miséricordes. Quelques remarques». *Stalles et miséricordies. Spiritualité et truculunce. Colloque de Vendôme: 30 septembre -1er octobre 1999*. Châteauroux: Rencontre avec le Patrimoine religieux. Art Sacre, núm. 12, pàgs. 167-183.

PASTOUREAU, Michel (2019). *Bestiaires du Moyen Âge*. París: Seuil

PAULÍ, Antoni (1972). *Santa Maria de Valldonzella*. Barcelona: Tipografia Emporium S. A.

PERAZA, José Enrique (2000). «El oficio de carpintería en la historia». *Aitim. Boletín de información técnica*, núm. 206, pàgs. 39-48.

PERAZA, José Enrique (2002). «Comportamiento acústico. Estudio para elementos de carpintería de madera». *Aitim. Boletín de información técnica*, núm. 219, pàgs. 52-55.

PERCHERON, René; SADOUL, Ary (1978). *Les stalles de la cathédrale de Vence*. Vence: Vie & Action.

PEREGO, François (2005). *Dictionnaire des matériaux du peintre*. París: Éditions Belin.

PÉREZ, Cristina (1979). «En torno a Jaume Cascalls. Su obra en Girona». *D'Art. Revista del Departamento de Historia del Arte*, vol. 5, pàgs. 65-77.

PETRINI, Paolo (2015). «Io da solo col Papa prima dell'apertura della Porta santa». *La Stampa*, 2/12/2015.

<https://www.lastampa.it/vatican-insider/it/2015/12/02/news/io-da-solo-col-papa-prima-dell-apertura-della-porta-santa-1.35197186/> [consulta 4 de juny de 2023]

PHIPSON, Emma (1896). *Choir stalls and their carvings. Examples of misericords from English cathedrals and churches*. Londres: B. T Bastford.

PIAT, Florence (2011). «Les representations de la Nature dans les stalles de l'ancien duché de Bretagne: données, origine et pérennité des thèmes». En: *La nature, rythme et danse des saisons dans les stalles médiévales. Actes du colloque Misericordia International de Bâle (septiembre 2006)*. Turnhout: Brepols, pàgs. 27-41.

PIFERRER, Pablo; QUADRADO, José María (1888). *Islas Baleares. España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico. Editorial de Daniel Cortezo y Cía.

PITOT, Serge (2015). «Les stalles de Gaillon». En: *Saint-Denis, Dans l'éternité des rois et reines de France*. Pascal DeLannoy (dir.). París: La Nuée Bleue. Place des Victoires. La grâce d'une cathédrale, pàgs. 327-329.

PLADEVALL, Antoni (1994). «Arnau i Bertran de Mont-Rodon, dos grans bisbes gironins del segle XIV». *Annals de l'Institut d'estudis gironins*, vol. 34, pàgs. 395-425.

PLANAS, Josep (1935). *Notes històriques de Santa Maria de Vilafranca del Penedès*. Vilafranca del Penedès: La Renaixença

PLATEFORME OUVERTE DU PATRIMOINE (2017). «Corneilla-de-Conflent».

Consultat el 23 de novembre de 2017.

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM66000262>

POISSON, Olivier (1994). «L'achèvement et la restauration des cathédrales gothiques de Languedoc et de Catalogne au XIX^e siècle de Viollet-le-Duc à Gaudí». En: *Autour des maîtres d'œuvre de la cathédrale de Narbonne*. Miriam Demore, Jean Nougaret i Olivier Poisson (eds.). Narbonne: Ville de Narbonne, pàgs. 105-120.

POISSON, Olivier (1997). «El claustre de la catedral d'Elna. Entre romànic i gòtic». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. 9, pàgs. 279-291.

POISSON, Olivier (2000). «El priorat agustí de Serrabona (Rosselló)». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. 12, pàgs. 93-101.

POISSON, Olivier (2018). *Guide cloître et Cathédrale d'Elna*. Elna: Mairie d'Elna. Région Occitanie.

POL, Josep Lluís; RUIZ, Daniel (?). «Les mesures tradicionals a les Illes Balears. Equivalències i definicions». https://xeix.org/IMG/pdf_Les_mesures_a_la_bibliografia.pdf
[consultat el 20 de juny de 2023]

PONS, Antoni (2010). «La tomba de Jaume II a la Seu de Mallorca i el seu cerimonial de la festivitat del Dia dels Morts». En: *Jornades d'Estudis Històrics Locals*. Tina Sabater i Eduardo Carrero (eds.). Palma: Institut d'Estudis Baleàrics, pàgs. 245-265.

PONS, Antoni; GONZÁLEZ, Luis (2019). «La sillería gòtica del convento de San Francisco de Palma. Historia, topografía y aspectos iconográficos». *Boletín. Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 104, pàgs. 451-500.

PONSICH, Pere et al. (1995a). «Sant Martí del Canigó». En: *La Cerdanya. El Conflent. Catalunya romànica*. Vol. VII. Antoni Pladevall (dir.). Barcelona: Enciclopèdia catalana. Pàgs. 325-344.

PONSICH, Pere et al. (1995b). «Sant Miquel de Cuixà». En: *La Cerdanya. El Conflent. Catalunya romànica*. Vol. VII. Antoni Pladevall (dir.). Barcelona: Enciclopèdia catalana. Pàgs. 388-389.

PONSICH, Pere et al. (1995c). «Santa Maria de Cornellà de Conflent». En: *La Cerdanya. El Conflent. Catalunya romànica*. Vol. VII. Antoni Pladevall (dir.). Barcelona: Enciclopèdia catalana. Pàgs. 402-412.

PONSICH, Pere (1993). «Santa Eulàlia de Millars». En: *Rosselló. Catalunya romànica*. Vol. XIV. Antoni Pladevall (dir.). Barcelona: Enciclopèdia catalana. Pàgs. 248-250.

PRADO-VILAR, Francisco (2022). «Herod and the orant queen: the archaeological discoveries in the Cathedral of Santiago, and its medieval choir stall». *Codex Aquilarensis*, vol. 38, pàgs. 217-253.

PRADALIER-SCHLUMBERGER, Michèle (1998). *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique XIII^e-XIV^e siècles*. Tolosa del Languadoc: Presses universitaires du Midi.

PREARO, Antonio (2002). *La Sacra di San Michele*. Torí: Formagrafica Edizioni.

PRIJATELJ, Kruno; GATTIN, Nenad (1994). *The Split Cathedral*. Zagreb: Kršćanska Sadašnjost. Biblioteka Buvina. Monumenta Artis Croatiae.

PRIN, Maurice; DIEUZAIDE, Jean (2007). *L'Ensemble conventuel des Jacobins de Toulouse*. Tolosa de Languadoc: Les Amis des Archives de la Haute-Garonne.

PUIGGARÍ, Joseph (1879). *Garlanda de joyells. Estudis é impressions de Barcelona monumental*. Barcelona: sense impremta.

PUJADES, Ramon J. (2023). *Pedra i poder. El Palau Major de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

PUJOL, Miquel (2007). *La portalada dels apòstols de la basílica de Santa Maria d'Empúries*. Castelló d'Empúries: Ajuntament de Castelló d'Empúries.

PUJOL, Marcel (2022). «"De la fusta fa hom naus": el proveïment de fusta per la construcció naval a Barcelona durant els segles XIV i XV». *Drassana*, vol. 30, pàgs. 150-171.

QUINTERO, Pelayo (1908). *Sillas de coro. Noticia de las más notables que se conservan en España*. Madrid: Estanislao Maestre.

RAMIRO, Elisa (2004). «El torneado. Procedimientos y estilos»

https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2006/07/El_torneado.pdf

[Consultat el 26 de maig de 2023]

REET KLINE, Naomi (2011). «Household beams to misericords: the subtext of narrative». En: *La nature, rythme et danse des saisons dans les stalles médiévales. Actes du colloque Misericordia International de Bâle (septembre 2006)*. Turnhout: Brepols, pàgs. 101-112.

REINERS, Heribert (1909). *Die Rheinischen chorgestühle der frühgotik. Ein kapitel der rezeption der Gotik in Deutschland*. Estrasburg: J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

REMMEN, Martijn (2023). «A technical survey with proof of polychrome details on the 16th century choir stalls of the Saint Catherin church of Hoogstraten». Ponència presentada al Col·loqui Création / Re-création. La part d'héritage et de modernité dans les stalles médiéval organitzades per Icono-STALLA Misericordia International. Vendôme i Châtillon-sur-Indre, 26-5-2023.

RENON, Andrée (2000). «De la cendre au renouveau: les stalles de Saint-Claude (Jura)». *Stalles et miséricordies. Spiritualité et truculunce. Colloque de Vendôme: 30 septembre -1er octobre 1999*. Châteauroux: Rencontre avec le Patrimoine religieux. Art Sacre, núm. 12, pàgs. 119-143.

REVEYRON, Nicolas (2011). «Images de pierre». En: *Lyon. Primatiale des Gaules*. Philippe Barbarin (dir.). Estrasburg: Éditions La Nuée Bleue/DNA. Pàgs. 173-199.

REVEYRON, Nicolas (2013). «Saint-Jean de Lyon: l'œuvre du temps de l'archevêque Jean Bellesmaisons». En: *La cathédrale Saint-Pierre de Poitiers. Enquêtes croisées*. Claude Andrault-Schmitt (dir.). La Crèche: Geste Éditions. Pàgs. 233-237.

RHEIN, André (1928). «Notre-Dame-de-la-Roche et Montfort-l'Amaury». *Bulletin Monumental*, vol. 87, pàgs. 311-336.

RICHARD-RIVOIRE, Monique (1950). «Les stalles de Bar-le-Régulier». *Bulletin Monumental*, vol. 108, pàgs. 145-151.

RICHARD-RIVOIRE, Monique (1970). «Les stalles de Saint-Andoche de Saulieu». En: *Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte-d'Or*. Vol. 26. Dijon: Académie des sciences, arts et belles-lettres, pàgs. 367-376.

RICHARD-RIVOIRE, Monique (1985). «Les stalles en Bourgogne et en Suisse occidentale à l'époque gothique. Éléments de comparasion». En: *Activités artistiques et pouvoirs dans les États des ducs de Bourgogne et des Habsbourg et les régions voisines*. Jean-Marie Cauchies (edi.). Basilea: Publication du Centre Européen Études Bourguignonnes, pàgs. 15-32.

RIGHETTI, Mario (2013). *Historia de la liturgia. Introducción general*. Vol. 1. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (2020). *La sillería coral de la catedral de Zamora. Un canto al Salvador*. Zamora: Cabildo Catedral de Zamora.

ROBINSON, Francis W. (1948). «Fourteenth Century painted choirstalls from Astudillo in Spain». *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. 28, núm. 1, pàgs. 8-12.

ROCA, Maria Carme (2014). *Abadesses i priores a la Catalunya medieval*. Barcelona: Editorial Base.

RODRÍGUEZ, José Manuel (2002a). «Iglesia de Santiago del Burgo». En: *Zamora. Enciclopedia del románico en Castilla y León*. Miguel Ángel García i José María Pérez (dir.). Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del románico, pàgs. 437-448.

RODRÍGUEZ, José Manuel (2002b). «Iglesia de Santa María Magdalena». En: *Zamora. Enciclopedia del románico en Castilla y León*. Miguel Ángel García i José María Pérez (dir.). Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del románico, pàgs. 485-498.

ROONTHIVA, Voravit (2018). *El cor de la catedral de Barcelona. Aproximació als materials i a la tècnica constructiva del cadirat. Intervencions de restauració*. Lleida: Facultat de Lletres. Treball final de màster.

ROONTHIVA, Voravit (2019). *Estudi de la tècnica constructiva, estructura i materials. Avaluació de l'estat de conservació. Proposta d'intervenció d'urgència. Cadirat del cor i elements de fusta, 1390-1520. Catedral de la Santa Creu i Santa Eulàlia de Barcelona*. Barcelona: Capítol de la Catedral de la Santa Creu i Santa Eulàlia de Barcelona. Informe tècnic.

ROONTHIVA, Voravit (2022a). «Les restes d'un cadirat coral renaixentista del Museu de Manresa». En: *De la Guerra Civil catalana (1462-1472) a la Guerra dels Segadors (1640-1652)*. Adrià Mas Craviotto (coord.). Manresa: Centre d'Estudis Bagencs. Miscel·lània d'Estudis Bagencs, 14, pàgs. 167-176.

ROONTHIVA, Voravit (2022b). «El cadirat coral de Santa Maria d'Agramunt: història, dispersió i darreres troballes». *Locus Amoenus*, vol. 20, pàgs. 73-91.

ROONTHIVA, Voravit (2022c). «La sillería coral de Santa Clara de Moguer: una propuesta de reconstrucción estructural a partir de las evidencias materiales y del análisis comparativo». *Codex Aquilarensis*, vol. 38, pàgs. 305-324.

ROONTHIVA, Voravit (2023a). «Consideracions, revisions i reflexions al voltant del cadirat coral de Sant Miquel de Barcelona. Els documents versus les evidències materials». En: *L'església desapareguda de Sant Miquel de Barcelona: un patrimoni itinerant. VII Jornades de*

les basíliques històriques de Barcelona (12 i 13 de maig de 2022). Julia Beltrán de Heredia (ed.). Barcelona: Ateneu Universitari Sant Pacià. Facultat Antoni Gaudí d'Història, arqueologia i arts cristianes. Facultat de Teologia de Catalunya, pàgs. 147-162.

ROONTHIVA, Voravit (2023b). «La cadira d'honor de l'antiga catedral de Roda d'Isàvena: una nova mirada segons les evidències materials». *Medievalia*. Em premsa

ROSÀS, Joan (1986). *Un cor del segle XVIII per a la parròquia del Pi de Barcelona*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

ROSE, Martial; HARVEY, Ken (1994). *The misericords of Norwich cathedral*. Dereham: The Larks Press.

ROSSELLÓ, Guillem (1991). «Unos relieves de Juan de Salas recuperados por el Museo de Mallorca». En: *Unos relieves de Juan de Salas recuperados por el Museo de Mallorca. De Bell nou altres novetats entorn de Joan de Salas*. Palma: Trabajos del Museo de Mallorca. Pàgs. 3-10.

ROURA, Gabriel (2003). «La catedral i l'església local». En: *La catedral de Girona. L'obra de la seu*. Barcelona: Fundació "la Caixa", pàgs. 71-84.

RUSSO, Paolo (2009). *La scultura in legno del Rinascimento in Sicilia, Continuità e rinnovamento*. Palermo: Gruppo Editoriale Kalós. Piccola Biblioteca d'Arte 9.

SACHS, Hannelore (1964). *Mittelalterliches Chorgestühl*. Leipzig: Koehler & Amelang.

SAGRERA, Jordi; SUREDA, Marc (2003). «L'obra de la seu. La primera catedral de nova planta». En: *La catedral de Girona. L'obra de la seu*. Barcelona: Fundació "la Caixa", pàgs. 115-126.

SAINT-JEAN, Robert; NOUGARET, Jean (1991). *Vivaraïs, Gévaudan Romans*. Saint-Léger-Vauban: Zodiaque. La Nuit des Temps 75.

SAINT-THOMAS GUILD. MEDIEVAL WOODWORKING, FURNITURE AND OTHER CRAFTS (2023).

«Furniture of Nonnenchor of Kloster».

<https://thomasguild.blogspot.com/2017/05/furniture-of-nonnenchor-of-kloster.html>

[Consultat el 10 de maig de 2023]

SÁNCHEZ, Albert; PÀMIES, Carles; NAVARRO, Isidro (2022). «Fotogrametría y realidad mixta para la recuperación del patrimonio descontextualizado. El coro gótico de la catedral de Girona». *ACE: Architecture, city and environment*, núm. 17(50), pàgs. 45-58.

SANS, Josep Maria (2010). *El monestir de Santa Maria de Vallbona. Història, monaquisme, art*. Lleida: Pagès editors.

SAPIN, Christian (2012). «Le chœur dans l'église carolingienne: archéologie et architecture d'un espace». En: *La place du chœur: architecture et liturgie du Moyen Âge aux temps modernes*. Sabine Frommel i Laurent Lecomte (eds.). París: Actes de colloque de l'EPHE. Picard, pàgs. 45-55.

SARRET, Joaquim (1924). *Historia religiosa de Manresa, Iglésias i convents*. Manresa: Impremta i encuadernacions de Sant Josep.

SASTRE, Jaume (1987). «El primer libro de fábrica y sacristía de la Seo de Mallorca (1327-1345)». *Bolletí de la Societat arqueològica lul·liana. Revista d'estudis històrics*, vol. 43, pàgs. 45-58.

SASTRE, Jaume (1991). «Pere Johan "fuster". Un carpintero trecentista mallorquín (1309-1348)». En: *La manufactura urbana i els menestrals (segles XIII-XVI). IX Jornades d'estudis*

històrics locals. Maria Barceló (ed.). Palma: Institut d'Estudis Balèarics. Conselleria de cultura, educació i esports. Govern Balear, pàgs. 403-416.

SASTRE, Jaume (1994). *El primer Llibre de Fàbrica i Sagristia de la seu de Mallorca*. Palma: Cabildo de la Seu. Col·lecció la Seu, 2.

SASTRE, Jaume (2007). *La Seu de Mallorca (1390-1430). La prelatura dels bisbes Lluís de Prades i d'Arenós*. Palma: Consell de Mallorca.

SAUVAGEOT, Claude; SAUVAGEOT, Louis-Charles (1862). *Monographie de Notre-Dame de la Roche*. París: Bance Éditeur.

SCHINDLER, Herbert (1983). *Chorgestühle*. Múnic: Keyser. Keyser's kleine Kulturgeschichte.

SCHWEINGRUBER, Fritz Hans (2011). *Anatomy of European woods*. Remagen-Oberwinter: Verlag Kessel.

SEGUÍ, Gabriel (2015). *La litúrgia de la Seu fa cinc-cents anys. La consuetud de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca (Palma, Arxiu Capitular de Mallorca, ms. 3400)*. 2 volums. Palma: Publicacions Catedral de Mallorca. Col·lecció Seu de Mallorca 11-I i 11-II.

SEIBT, Ferdinand et al. (1969). *Gothic art in Bohemia*. Múnic: Phaidon

SERRADILLA, Cándido (1993). *La sillería del coro del monasterio de Yuste. Estudio Histórico, artístico e iconográfico*. Cáceres: Asociación Cultural Amigos de la Vera.

SERVITJA, Lada; BURCH, Josep (2014). «Els museus de Girona. Un passeig per la seva història». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 55, pàgs. 531-544.

SMITH, John Colin Dinsdale (1969). *Church woodcarvings. A west country study*. Newton Abbot: David & Charles.

SMITH, John Colin Dinsdale (1974). *A guide to church woodcarvings. Misericords and bench-ends*. Newton Abbot: David & Charles.

STERLING, Charles (1987). *La peinture médiévale à Paris. 1300-1500*. Volum 1. París: Fondation Wildenstein. Bibliothèque des arts.

STERLING, Charles (1990). *La peinture médiévale à Paris. 1300-1500*. Volum 2. París: Fondation Wildenstein. Bibliothèque des arts.

STÖBER, Karen (2013). «El monacat femení a l'època medieval». En: *Monestirs i territori. 1200 aniversari de la fundació del Monestir de Sant Esteve de Banyoles*. Lluís To i Jordi Galofré (eds.). Banyoles: Centre d'estudis comarcals de Banyoles, pàgs. 39-53.

STRUB, Marcel (197?). *Stalles fribourgeoises*. Friburg: Éditions Imprimerie Fragnière SA.

SUREDA, Marc (2001). «Dos itineraris litúrgics per la Girona medieval i moderna». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 42, pàgs. 281-303.

SUREDA, Marc (2004). «La catedral de Girona. Matèria històrica. Historiografia a l'entorn de la seu (ss. XVII-XXI)». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 45, pàgs. 69-109.

SUREDA, Marc (2019). «El conjunt romànic». En: *La catedral de Sant Pere de Vic*. Marta Crispí, Sergio Fuentes i Judith Urbano (eds.). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. 55-105.

TEJEIRA, María Dolores (1993). *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*. León: Universidad de León. Secretariado de publicaciones.

TEJEIRA, María Dolores (1994). «La sillería gótica de la catedral de León: hipótesis sobre su disposición original». *Anales de Historia del Arte*, núm. 4, pàgs. 513-528.

TEJEIRA, María Dolores; BOUNIORT, Jeanne (1996). «Les stalles du groupe de Léon. Typologie et programme das la sculpture tardive espagnole». *Revue de l'Art*, núm. 114, pàgs. 57-62.

TEJEIRA, María Dolores (1998). *La sillería de coro de la catedral de Oviedo*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Astuarianos.

TEJEIRA, María Dolores (2001a). «El trono episcopal de la catedral de Palencia: un antecedente de los programas tipológicos en las sillerías corales». *Archivo español de arte*, núm. 294, vol. 74, pàgs. 171-178.

TEJEIRA, María Dolores (2001b). «Notas para un glosario sobre sillerías de coro. Las Fuentes documentales leonesas». *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, núm. 22, pàgs. 201-210.

TEJEIRA, María Dolores (2002). «Notas para un glosario sobre sillerías de coro. Las Fuentes documentales calceatenses». *Berceo*, núm. 142, pàgs. 243-252.

TEJEIRA, María Dolores; VILLASEÑOR, Fernando (2019a). «La sillería de la catedral de Segovia en la evolución de los conjuntos corales hispanos». *Archivo Español de Arte*, núm. 92, pàgs. 127-144.

TEJEIRA, María Dolores (2019b). «Obispos, cabildos y tallistas en la transformación de las sillerías del tardogótico hispano. A propósito de los estalos del Museo de la catedral de León». En: *Vestir la arquitectura. XXII Congreso nacional de Historia del Arte*. Vol. 1. René J. Payo et al. (eds.). Burgos: Universidad de Burgos, pàgs. 1183-1188.

TERÉS, Maria Rosa (1979). «Pere Ça Anglada, maestro del coro de la catedral de Barcelona: aspectos documentales y formales». *D'Art. Revista del Departamento de Historia del Arte*, vol. 5, pàgs. 51-64.

TERÉS, Maria Rosa (1983). «Una nova aportació a l'obra d'Antoni Canet». *D'Art. Revista del Departamento de Historia del Arte*, vol. 8 i 9, pàgs. 201-204.

TERÉS, Maria Rosa (1986). «Macià Bonafè y el coro de la catedral de Barcelona. Nuevas consideracions en torno a su intervención». *Boletín del Museu e Instituto Camón Aznar*, XXIV, pàgs. 65-85.

TERÉS, Maria Rosa (1987a). *Pere Ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*. Barcelona: Edicions Proa. Artestudi. Quaderns d'estudis medievals. Suplementa 3.

TERÉS, Maria Rosa (1987b). «Llorenç Reixac, escultor de la catedral de Barcelona». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. 3, pàgs. 171-181.

TERÉS, Maria Rosa (1988). «Pere de Santjoan i el mestre de la cadira episcopal de Barcelona. Hipòtesi de la seva identitat». *Quaderns d'estudis medievals*, núm. 23-24, pàgs. 32-51.

TERÉS, Maria Rosa (1995). «Els cadirats de cor: una crònica d'època. El cor de la catedral de Barcelona». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. 7, pàgs. 129-137.

TERÉS, Maria Rosa (1997). «L'època gòtica». En: *Escultura antiga i medieval. Art de Catalunya*. Barcelona: Edicions l'Isard. Pàgs. 208-317.

TERÉS, Maria Rosa (2003). «Les obres de la catedral de Barcelona i la intervenció de Francesc Marata, un escultor del gòtic internacional». *Barcelona Quadern d'Història*, 8, pàgs. 201-231.

TERÉS, Maria Rosa (2007). «Pere Sanglada i l'arribada del gòtic internacional a Barcelona». En: *Escultura II. De la plenitud a les darreres influències. L'art gòtic a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. Pàgs. 36-56.

TERÉS, Maria Rosa (2010). «Els itineraris dels artistes i la difusió dels models: arquitectes i escultors a la Corona d'Aragó». En: *La Ciutat de Mallorca i els segles del gòtic*. Separata. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics. Pàgs. 79-101.

TERÉS, Maria Rosa (2016a). «El món fantàstic de les misericòrdies. Un repertori a l'abast del Bosch». *Matèria. Revista internacional d'art*, 10-11, pàgs. 21-35.

TERÉS, Maria Rosa (2016b). «França o Anglaterra? Models per al cor de la catedral de Barcelona en època de Pere Sanglada». En: *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestres, obres i models artístics*. Edició de Maria Rosa Terés. Roma: Universitat de Barcelona. IRCVM. Viella, pàgs. 281-324.

TERRASSA, Pere (2015). «La intervenció de Gaudí i de Tomàs Vila en els púlpits de Joan de Sales. Abril 2013-març 2014». En: *La Catedral de Mallorca és el document. La reforma de Gaudí cent anys després*. Catalina Mas (coord.). Palma: Publicacions Catedral de Mallorca. Col·lecció Seu de Mallorca 10-III, pàgs. 261-285.

TESNIÈRE, Marie-Hélène (2018). *Bestiaire médiéval*. París: Bibliothèque nationale de France.

THEUNISSEN, Christel (2011). «Stalla. Medieval choir stalls: a database». En: *La nature, rythme et danse des saisons dans les stalles médiévales. Actes du colloque Misericordia International de Bâle (septembre 2006)*. Turnhout: Brepols, pàgs. 149-154.

TIGLER, Guido (2020). «Andrea Buvina era anche un intagliatore o solo un pittore?». En: *The doors of Andrija Buvina in Split Cathedral: 1214-2014. Proceedings*. Joško Belamarić i

Guido Tigler (edi.). Split-Zagreb: Književni Krug. *Institut za Povijest Umjetnosti*, pàgs. 71-116.

TINDALL, Thomas (1879). *The misereres of Beverly Minster*. Hull: J. Plaxton, Printer and Litographer.

TISSERAND, Eugène (1989). *Histoire de Vence*. París: Res Universis.

TORRENTÓ, Josef (1782). *Relación de los solemnnes aparatos, magnificos afectuosos festejos i pomposas celebridades, con que en la M. Il.e Ciudad de Barcelona, capital de Cathaluña, se autorizo la colocación de Christo Sacramentado en su nuevo magnifico altar, que erigió la Il.e parroquial Iglesia de Sa. Maria del Mar, se executó en el dia 2. De Junio, i se continuaron las Fiestas en los siguientes dies 3. 4. 5. I 6. De 1782*. Barcelona: Juan Nadal Impresor.

TORRES, Leopoldo (1949). *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar. Ars Hispanae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Vol. IV. Madrid: Editorial Plus Ultra.

TORRES, Leopoldo (1954). «Sillerías de coro mudéjares». *Al-Andalus*, vol. XIX, pàgs. 203-208.

TRACY, Charles (1987). *English gothic choir-stalls 1200-1400*. Suffolk: The Boydell Press.

TRACY, Charles (1988). *English medieval furniture and woodwork*. Londres: Victoria and Albert Museum.

TRÉTON, Rodrigue (2011). «La construction de la tribune sculptée de l'église Saint-Eulalie de Millas». En: *Sources des plafonds peints médiévaux*. Edició de Philippe Bernardi i Jean-Bernard Mathon. Capestang: RCPMP. Pàgs. 121-139.

TURCAN, Claire (2000). «Les stalles de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire». *Stalles et miséricordies. Spiritualité et truculunce. Colloque de Vendôme: 30 septembre -1er octobre*

1999. Châteauroux: Recontre avec le Patrimoine religieux. Art Sacre, núm. 12, pàgs. 207-211.

ULMER, Cristoph (2021). *La basilica di Aquileia*. Münsingen: Ulmer Kuntsbuch.

UNGER, Richard W. (1991). *The art of medieval Technology: images of Noah the shipbuilder*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

UNTERMANN, Matthias (1996). «Chorschränken und Lettner in südwestdeutschen Stadtkirchen – Beobachtungen zu einer Typologie mittelalterlicher Pfarrkirchen». *Architektur Geschichten. Festschrift für Günter Binding*, pàgs. 73-90.

VALERO, Joan (2001). «L'etapa gironina de l'escultor Pere de Santjoan». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XLII, pàgs. 221-236.

VALERO, Joan (2002). «Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea». *Locus Amoenus*, vol. 6, pàgs. 41-55.

VALERO, Joan (2009). «Llorenç Reixac, un escultor a la sombra de los grandes maestros del gótico internacional catalán». *Boletín. Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 103, pàgs. 391-426.

VALERO, Joan (2019). «La producción artística a la catedral de Vic als segles XIV i XV». En: *La catedral de Sant Pere de Vic*. Marta Crispí, Sergio Fuentes i Judith Urbano (eds.). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. 152-168.

VALLS, Ferran (1996). *Sant Ramon de Penyafort*. Barcelona: Editorial La Formiga d'Or.

VARTY, Kenneth (1967). *Reynard the Fox. A study of the fox in Medieval english art*. Leicester: Leicester University Press.

VERRIÉ, Frederic-Pau (1944). *La Iglesia de los Santos Justo y Pastor. Barcelona històrica y monumental*. Barcelona: Ediciones Ayma.

VERRIER, Philippe (2000). «Les stalles de la Trinité de Vendôme». *Stalles et miséricordies. Spiritualité et truculunce. Colloque de Vendôme: 30 septembre -1er octobre 1999*. Châteauroux: Rencontre avec le Patrimoine religieux. Art Sacre, núm. 12, pàgs. 153-165.

VESCU, Cristina (2010). *La chiesa di San Giorgio in Vado a Rualis. Le pitture murale (secoli XIII-XV)*. Udine: Forum. Editrice Universitaria Udinese srl.

VICENS, Teresa (1993). «Una iconografia avinyonesa per a la cadira del bisbe de la catedral de Barcelona». *D'Art. Revista del Departamento de Historia del Arte*, vol. 19, pàgs. 53-64.

VICTOR, Sandrine (2004). *La construcció i els seus oficis a la Girona del segle XV*. Girona: Ajuntament de Girona.

VIDAL, Jacobo (2015). «"Con su madera se hacen alfarjes para edificios regios": Tortosa como centro de producción y distribución de madera para la construcción». *Symma*, núm. 6, pàgs. 25-47.

VIDAL, Pierre (1899). *Guide historique et pittoresque dans le département des Pyrénées-Orientales*. Perpinyà: Alte et Fau. Editeurs.

VIGNOTE, Santiago (2014). *Principales maderas de frondosas de España. Características, tecnología y aplicaciones*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. Informe tècnic.

VILANOVA, Emili (1991). «La Seu de la postguerra fins a la creació dels Amics». En: *Manresa i la Seu*. Lluís Guerrero i Marc Torras (coord.). Manresa: Amics de la Seu, pàgs. 15-17.

VILLANUEVA, Jaime (1821). *Viage literario a las iglesias de España. Viage de Vique*. Vol. VII.
València: Imprenta de Oliveres.

VILLANUEVA, Jaime (1850). *Viage literario a las iglesias de España. Viage á Urgel y á Gerona*.
Vol. XII. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia.

VILLANUEVA, Jaime (1851a). *Viage literario a las iglesias de España. Viage á Lérida y Barcelona*.
Vol. XVII. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia.

VILLANUEVA, Jaime (1851b). *Viage literario a las iglesias de España. Viage á Tarragona*. Vol. XX.
Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia.

VILLANUEVA, Jaime (1851c). *Viage literario a las iglesias de España. Viage á Mallorca*. Vol. XXI.
Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène (1868). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle. Tome VIII*. París: Ernest Gründ.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène (1996). *Encyclopédie médiévale d'après Viollet-le-Duc. Tome I: architecture*. Georges Bernage (edi.). París: Inter-Livres.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène (1996). *Encyclopédie médiévale d'après Viollet-le-Duc. Tome II: architecture et mobilier*. Georges Bernage (edi.). París: Inter-Livres.

VIVÓ, Pere (2006). *El monestir de Sant Cugat a partir dels monjos i enllà... Dades per a la història*. Barcelona: Editorial Mediterrània S.L.

VOCABULARIO DE COMERCIO MEDIEVAL (2023).

<https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/vocabulario>

[Consultat el 20 de febrer de 2023]

VOGLER, Gereon; SUDBRACK, Josef; KOHLHAAS, Emmanuela (1995). *Tanz und spiritualität*. Magúncia: Grünewald.

VOLTI, Panayota (2012). «Le chœur des sœurs mendiantees au Moyen Âge». En: *La place du chœur: architecture et liturgie du Moyen Âge aux temps modernes*. Sabine Frommel i Laurent Lecomte (eds.). París: Actes de colloque de l'EPHE. Picard, pàgs. 79-86.

VON TIESCHOWITZ, Bernhard (1930). *Das chorgestühle des Kölner domes*. Berlin: Deutscher Verein für Kuntswissenschaft.

VOYER, Cécile; SPARHUBERT, Éric (2011) (dir.). *L'image médiévale: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*. Turnhout: Brepols Publishers.

WALCHER, Maria (1980). *Scultura in Friuli. Il Gotico*. Cividale del Friuli: Edizioni Archivio Artistico del Friuli.

WETTERLÖF, Viva G. (1975). *Les ymagiers à la cour des papes d'Avignon et à la cour des rois de France*. Lund: Studentlitteratur.

WEUSTEN, Wieneke (2011). «L'éléphant et le chameau dans les stalles de Breda». En: *La nature, rythme et danse des saisons dans les stalles médiévales. Actes du colloque Misericordia International de Bâle (septembre 2006)*. Turnhout: Brepols, pàgs. 67-77.

WILLIAMSON, Paul (2018). «Misericord with lion and wyvern». En: *Medieval and Renaissance sculpture and metalwork. The Wyvern Collection*. Londres: Thames & Hudson, pàgs. 144-145.

WILTSHIRE, K. F. (1954). *Christchurch priory. The choir stalls and misericords*. Christchurch: Christchurch Times Ltd.

WITTKOWER, Rudolf (1980). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Forma.

WIXON, William D. (1979). *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. LXVI, pàgs. 105-147.

WOOD, Juanita (1999). *Wooden images. Misericords and medieval England*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

WRANGEL, Ewert (1923). *Kontsverk i Lunds Domkyrka*. Lund: Berlingska Boktryckeriet

YARZA, Joaquín (1987). «Artista-artesano en el gótico catalán, I». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. 3, pàgs. 129-169.

YZQUIERDO, Ramón (1999). *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

YZQUIERDO, Ramón (2008). «Sillerías de coro gótico-mudéjares: de Santa Clara de Toro a Santa Clara de Palencia». *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, núm. 40-41, pàgs. 113-148.

ZANINI, Ezio (2021). *Legno e falegnameria tra Medioevo e Rinascimento. Storia, materiali, tecniche e utensili*. Rimini: Bookstones.

ZARAGOZÁ, Arturo (2018). «Una catedral, una escuela. La arquitectura y escultura valenciana del cuatrocientos a través de los maestros Dalmau, Baldomar y Compte». En: *La catedral de Valencia. Historia, cultura y patrimonio*. Coordinat per Manuel Muñoz. València: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Pàgs. 13-59.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
EL CADIRAT CORAL A CATALUNYA I MALLORCA FINS A 1399. ANATOMIA,
TECNOLOGIA I HISTÒRIA
Voravit Roonthiva



UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI