Anatomia, tecnologia i història del cadirat de cor a Catalunya i Mallorca durant l'edat mitjana

VORAVIT ROONTHIVA



Voravit Roonthiva

Anatomia, tecnologia i història del cadirat de cor a Catalunya i Mallorca durant l'edat mitjana

Publicacions de l'Abadia de Montserrat
2026

1. INTRODUCCIÓ

El punt de partida del present treball se situa al gener de 2018, quan, en el context del meu exercici professional de conservador i restaurador de béns culturals, se'm va encarregar participar amb un equip interdisciplinari en la redacció d'un estudi tècnic per avaluar l'estat de conservació del mobiliari del cor de la catedral de Barcelona, especialment del cadirat coral, amb vista a una posterior execució dels treballs de restauració de tot el conjunt. L'encàrrec implicava també fer una anàlisi de tota la part constructiva per determinar si presentava problemes d'estabilitat, sobretot en el sector dels dossers.

Com a antecedent d'aquest projecte, l'any anterior tot just s'havien acabat els treballs de recuperació del cadirat coral modernista de l'església del monestir de Santa Maria de Ripoll, un moble ignot que durant molt de temps havia romàs desmembrat i fragmentat. Un cop restaurat, l'objectiu va ser tornar-lo a instal·lar al presbiteri, tal com finalment es va fer. Aquesta va ser la primera experiència directa i pràctica que vaig tenir amb un moble coral.

Aleshores ja es van plantejar algunes qüestions que en el projecte del cadirat barceloní es van multiplicar. Ni l'equip que hi participava ni jo mateix érem conscients de tota la feina que comportaria. Hi havia molt a estudiar, i de fet, l'estudi es va prorrogar uns mesos més per la complexitat que comportava analitzar un conjunt tan vast.

Van ser llargues hores de reflexió, al davant i al darrere del moble, juntament amb el fuster, mirant i detectant tot allò que a simple vista no era evident ni semblava documentat. En conseqüència, van sorgir moltes preguntes sobre temes constructius i de procediment que a Ripoll ja s'havien començat a esbossar. Ens vam endinsar, literalment, en les entranyes del moble. Les prospeccions en espais mai accessibles van fornir moltes sorpreses, i les dades que calia interpretar, contrastades amb les fonts sovint vagues i poc generoses en detalls, van oferir una nova perspectiva del moble. Les etapes constructives i les modificacions posteriors dels setials començaven a definir-se. Les evidències materials parlaven per si soles. Només calia observar, escoltar, interpretar i recollir el testimoni.

Evidentment, no totes les qüestions plantejades al principi, ni tampoc les que van anar sorgint al llarg de l'estudi, van poder ser resoltes en aquell moment. Bé perquè no vam saber trobar-hi la resposta o la correspondència amb les fonts, bé perquè no disposàvem —o no ho coneixíem encara— de referències i paral·lels que permetessin contextualitzar allò que teníem davant nostre.

L'informe final recollia tant les troballes com les qüestions que van quedar obertes. Amb el convenciment d'haver estat espectadors privilegiats d'alguna cosa que ningú no havia vist en segles, l'equip i jo vam acabar amb l'estrany sentiment que una part de la informació no havia estat valorada amb la ponderació que mereixia.

Amb tot, aquell projecte tècnic destinat a conèixer i avaluar el cor i cadirat coral de la catedral de Barcelona es va convertir en la base metodològica de recerca i en el fonament de les hipòtesis que es van formular posteriorment en la meva tesi doctoral, origen del present volum.

En efecte, la recerca acadèmica presentava un plantejament sòlid i un punt de partida coherent amb les necessitats d'una situació concreta, l'objectiu dels quals era donar resposta, si no a totes, a la major part de les incerteses que havien quedat pendents.

Calia començar des del principi, i el primer objectiu era senzill, però pioner en el seu context: quantificar el nombre conservat de cadirats corals medievals al territori català i estudiar-los a partir de l'anàlisi de la tècnica constructiva. Tot i que inicialment no es preveia la magnitud de la informació que s'havia de gestionar fruit d'aquesta recopilació de dades, un dels objectius principals va ser definir tant les qüestions generals com les particulars, si és que n'hi havia, del cadirat coral català a través d'un estudi comparatiu.

Aquesta metodologia, inèdita en l'àmbit de l'estudi del moble coral dins la historiografia catalana, requeria, alhora, el suport amb la recerca tradicional, és a dir, l'examen i la recerca de documents d'arxiu. Així, l'anàlisi de les nombroses fonts primàries i secundàries relatives al cor es va desenvolupar en paral·lel a l'estudi de les restes materials. La documentació no només ampliava el mapa d'informació disponible, sinó que també generava nous interrogants.

Cal subratllar que totes les fonts tractades ja havien estat prèviament presentades, transcrites i treballades per altres autors, per la qual cosa no constitueixen cap novetat. Amb tot, és esperable que amb el temps apareguin nous documents que aportin més informació sobre cors i cadirats.

Ara bé, la revisió dels textos originals des d'una mirada tècnica va anar lligada a la necessitat d'entendre el significat del vocabulari i de les

expressions constructives medievals. Aquest requisit va despertar l'interès per aïllar i identificar tot els termes específics vinculats al cadirat coral amb l'objectiu de definir-los amb una relativa precisió. El resultat d'aquest buidatge és el diccionari terminològic en català que s'inclou al final d'aquest volum. Aquesta eina permet recuperar definicions oblidades o avui en desús, fonamentals per comprendre i estudiar adequadament el procés creatiu del cadirat coral, i també per definir amb exactitud el paper i l'abast de llur feina de les personalitats que participaren en els projectes.

Una de les conseqüències derivades de la relectura dels textos a partir del diccionari ha afavorit una mirada crítica sobre algunes interpretacions recents de les fonts, especialment les relatives a atribucions d'autoria i datacions, que havien estat argumentades sense un examen terminològic prou acurat.

Aquesta línia de recerca constitueix, de fet, la gran aportació del treball: l'estudi i la compressió anatòmica i constructiva del moble a partir de les restes materials, tot confrontat —i corroborat— amb el contingut dels registres escrits gràcies a la definició del vocabulari tècnic.

Davant la magnitud creixent de la investigació, la doctora Licia Buttà, directora de la tesi, va considerar prudent limitar el contingut als cadirats corals construïts fins a l'any 1399. Es tracta d'una data significativa, ja que marca la finalització dels treballs iniciats uns cinc anys enrere per l'imaginaire Pere Sanglada i el fuster Lluc Despou en la primera fase d'execució de les cadires corals de la catedral de Barcelona. Aquest projecte tingué una gran repercussió tant al Principat com a la seva àrea d'influència, atès que el moble barceloní, síntesi d'experiències precedents com oportunament s'explica, esdevingué arquetip i model per als posteriors encàrrecs, i va arribar fins i tot a Sicília.

La incorporació del territori mallorquí en l'estudi, amb els conjunts de la seu i del monestir de Sant Francesc, arribà més tard i de manera inesperada. Si bé el conjunt de Sant Francesc ha generat més bibliografia al voltant de la seva autoria documentada, el moble de la catedral ha quedat sorprenentment al marge de les publicacions corals internacionals, malgrat la seva qualitat, antiguitat, analogies i incidència en altres mobles.

En aquesta línia, va ser el treball de camp el que va aportar les sorpreses més notables del procés; entre aquestes sorpreses, la constatació que el cadirat coral de la seu, tradicionalment estudiat com una obra més tardana del que realment és, presenta connexions formals i constructives amb el poc conegut cadirat de la catedral de Girona. Així, Mallorca, com a territori estretament vinculat al Principat, hi havia de ser

necessàriament incorporada per traçar i completar el desenvolupament i l'expansió d'un tipus morfològic de cadirat de cor de la Catalunya del segle XIV.

Pel que fa a la confecció de l'inventari de cadirats corals —que acabaria per incloure també els del segle XV i esdevenint un corpus raonat—, la recerca de restes conservades fou la més exhaustiva possible. Tot i així, el resultat final es mostrà desigual segons la diòcesi i, en general, escàs, considerant l'elevat nombre de conjunts medievals documentats i que han anat desapareixent al llarg dels darrers segles.

Entre Catalunya i Mallorca es conserven set cadirats de cor del trescents. La xifra podria semblar reduïda: cinc al Principat i dos a les Illes, els ja citats de la seu i de Sant Francesc, però són prou eloqüents de la vitalitat que hi va haver durant aquest període al voltant de la producció d'aquests setials.

De l'antic arquebisbat de Barcelona n'han pervingut tres: el cadirat de les germanes del monestir de Pedralbes, del qual algunes peces es conserven a Cleveland i que queda pendent d'un estudi monogràfic; el del Museu de Manresa, un conjunt desconegut conservat a les reserves i identificat durant la recerca de la tesi, i el ja citat primer projecte de Sanglada i Despou pel cadirat sobirà del cor de la catedral de Barcelona.

A la diòcesi de Girona només ha sobreviscut el de la catedral, avui desmembrat i dispers en diverses ubicacions; i de l'antiga diòcesi d'Elna, el de la prioral de Cornellà de Conflent, força complet i de tipologia constructiva i morfològica diferent a la resta.

És evident que aquestes xifres no s'apropen a les d'Alemanya o Anglaterra, territoris amb un envejable nombre de cadirats corals dels segles XIII i XIV. Només a les esglésies i museus britànics, n'hi ha al voltant de cent conjunts o restes d'aquest període. Tanmateix, tampoc no reflecteixen una situació extrema i oposada, com la de Portugal o els Països Baixos, on aparentment no s'ha conservat cap cadirat coral anterior al segle XV.

El nombre actual de conjunts en territori de parla catalana és suficient per esbossar el gran desenvolupament i expansió de la cadira de cor al llarg de la baixa edat mitjana, constituint avui un grup estructuralment i constructivament coherent, amb generalitats compartides amb altres territoris, però també amb particularitats pròpies, essent, a més, un dels més antics conservats a la Península.

2. EL CADIRAT CORAL MEDIEVAL EN LA HISTORIOGRAFIA I LA MISERICÒRDIA COM A SINÈCDOQUE

Quan 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 prop de París fundat el 1232, el seu cadirat coral, format per trenta-dos setials i considerat aleshores un dels més antics i «peuvent passer pour les plus belles» de França (Sauvageot i Sauvageot, 1862: 15-16), fou incorporat al *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle* de Viollet-le-Duc. Aquesta inclusió convertí el moble, gairebé de manera immediata, en model, paradigma i arquetip del cadirat coral d'època gòtica.

El positivisme històric que impregna aquesta obra tingué un impacte profund a escala europea, i les seves teories esdevingueren el fonament de bona part de la literatura posterior sobre el tema.

El ressorgiment i la revaloració de l'edat mitjana a través de les arts plàstiques i de l'arquitectura tingueren les primeres manifestacions a Anglaterra a partir de la segona meitat del segle XVIII. Tanmateix, fou durant el moviment romàntic quan aquest fenomen s'estengué per tot el continent, consolidant-se un corrent idealitzador del període medieval, percebut com a origen de la identitat nacional i dels valors ancestrals dels territoris europeus.

En aquest moment de redescoberta i reivindicació del món medieval, els temes profans irreverents carregats de simbolisme dels permòdols inferiors dels seients del cadirat coral, coneguts com a misericòrdies o misereres, es convertiren en un excel·lent exponent del que aleshores es considerava el geni i la llibertat creadora de l'artista medieval. En aquesta part del cadirat, hom considerava que l'artífex podia alliberar-se dels condicionants i de l'encotillament que afectaven altres suports presents dins l'església.

En aquest mateix context històric apareixen dues de les primeres publicacions dedicades al cadirat coral. 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. El segon llibre, *The misereres of Beverly Minster*, es publicà el 1879 amb notes de Thomas Tindall. Tal com indiquen llurs títols, aquests volums es centren exclusivament en les misericòrdies i els seus temes iconogràfics, en un moment en què fins i tot el terme encara no s'havia normalitzat.

És evident que cap de les dues publicacions aborda el cadirat coral com a moble, ni tan sols ofereix una aproximació històrica als conjunts. Com a producte de la seva època, no tenen cap altra pretensió que ser un catàleg de divulgació sobre les anècdotes iconogràfiques d'allò que es considerava la part més atractiva del moble. La importància d'aquests dos volums rau en el fet que inauguren una línia de treball on predomina un punt de vista que és parcial i amb certs prejudicis, i que es repetirà en estudis posteriors: la construcció d'un discurs centrat gairebé exclusivament en la misericòrdia en detriment d'altres parts o aspectes del cadirat. La focalització en la iconografia i en l'anècdota acabaria dominant l'interès acadèmic i divulgatiu, eclipsant la possibilitat d'altres propostes o aproximacions al moble coral, i anul·lant, fins i tot, l'estudi del cadirat coral com a moble.

Aquesta dinàmica, encara vigent avui, ha convertit la misericòrdia en una autèntica sinècdoque difícil de superar: en la literatura contemporània, el terme ha acabat esdevenint pràcticament sinònim de cadirat coral.

És des de principis del segle xx que aquesta tendència s'ha anat consolidant a través de nombroses publicacions que han reiterat el mateix punt de vista. Entre les més significatives cal esmentar *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 Maeterlinck, *English medieval sculpture* d'Arthur Gardner (1951) o el catàleg *Misericord. Medieval life in English woodcarving*, obra de Mary Désirée Anderson, amb una primera edició de 1954 i reimprès el 1998. Juanita Wood segueix la mateixa línia amb *Wooden images. Misericords and medieval England*, publicat el 1999.

Francis Bond fou el primer autor que trencà aquest esquema establert proposant una mirada arqueològica i fins i tot litúrgica del moble en el seu llibre *Stalls and tabernacle work* (1910), però tampoc no va poder evitar aïllar la misericòrdia com a entitat autònoma i tractar-la en un volum independent publicant el títol *Misericords* (1910). Aquesta divisió entre cadira de cor i misericòrdia és constant i encara és vigent en l'àmbit anglès, és a dir, estudiar els dos temes com si fossin dues entitats dissociades i sense relació entre l'estructura i el seient. Caldria

suposar que aquesta dualitat s'originà pel fet que una part de les misericòrdies medievals van ser reciclades i incorporades en estructures més modernes. Charles Tracy intentarà trencar aquest divisió i presentar la cadira coral com a unitat. Els seus dos volums de referència són *English gothic choir-stalls 1200-1400* (1987) i *English gothic choir-stalls 1400-1540* (1990).

Alemanya seguí un camí paral·lel al del context anglès i construí també una de les historiografies més sòlides dedicades al cadirat coral. Heribert Reiners, professor de la Universitat de Bonn i Friburg, va publicar el 1909 *Die rheinischen chorgestühle del frühgotik*, una de les primeres obres científiques d'àmbit nacional sobre el moble coral. A partir de fonts i exemplars conservats, hi desenvolupà de manera arqueològica la gènesi i transformació del cadirat a la regió de Renània, reiterant allò que havia suggerit Sauvageot dècades abans amb el model del cadirat de Notre-Dame de la Roche: que aquest va néixer a França i va ser difós posteriorment per tot el continent. Igualment fonamental és l'obra de Fritz Neugass *Mittelalterliches chorgestühl in Deutschland* (1927), que estableix tipologies medievals de cadirat centrades en el context alemany i classificades segons el tipus de fundació de l'establiment.

Pel que fa a França i Itàlia, destaquen, respectivament, els treballs més recents de Kristiane Lemé-Hébuterne i de Sonia Damiano, especialistes en el cadirat coral dels seus països, amb monogràfics sobre conjunts organitzats per regions.

A Suïssa s'han publicat diversos estudis sobre els seus conjunts, entre els quals destaquen *Stalles fribourgeoises* de Marcel Strub (1977) i *Stalles sculptées du XV^e^ siècle. Gèneve et le Duché de Savoie* de Corinne Charles (1999).

A Croàcia cal remarcar el treball de Žana Matulić Bilač sobre l'estudi tècnic del singular cadirat coral de la catedral de Split, especialment per la incorporació de noves tècniques i de metodologies que, des l'arqueologia i de la conservació i restauració, han contribuït a aprofundir en el coneixement del moble coral croat des d'una òptica tècnica.

A Espanya, per trobar el primer estudi general del moble coral, cal retrocedir fins al 1908 amb l'obra de Pelayo Quintero *Sillas de coro, Noticias de las más notables que se conservan en España*. No va tenir gaire repercussió en el seu moment i el seu contingut és més proper a les primeres publicacions de divulgació angleses que no pas a les aportacions científiques de Bond i Reiners, malgrat la seva proposta de classificació tipològica per estils. Cal avançar fins al 1979 per trobar l'obra d'Isabel Mateo *Las sillerías de coro. Temas profanos en la escultura gótica española*.

La literatura més recent s'ha centrat principalment en estudis i monografies dedicats a conjunts específics: *La sillería del coro de la catedral de Burgos* (1997), també de Mateo, o *Sillerías de coro de Sevilla*, d'Antonio Martín Prado (2004). María Dolores Tejeira és especialista i autora de diverses publicacions sobre els conjunts de les catedrals de Lleó i Oviedo, entre d'altres. També són notables els treballs de Ramón Otero y Ramón Yzquierdo consagrats al cor petri del mestre Mateo de la catedral de Santiago de Compostel·la, amb una recent revisió de les seves propostes per part de Francisco Prado-Vilar (2022).

Seguint la línia iconogràfica centrada en les misericòrdies, cal esmentar l'estudi de Fernando López-Ríos *Arte y medicina en las misericordias de los coros españoles* (1991). Entre els volums més recents destaca l'obra exhaustiva que José Ángel Rivera de las Heras ha dedicat al moble coral de la catedral de Zamora (2021).

Com a compendi regional, sobresurt el llibre d'Isabel Romanos sobre els cadirats del segle xvi de l'Alt Aragó (2004), que inclou també exemples del segle xv.

Darrerament, el debat entorn de la topografia dels recintes corals peninsulars ha adquirit protagonisme en l'estudi de la configuració dels espais litúrgics i cultuals. *Teoría del coro en las catedrales españolas* (1998), de Pedro Navascués, n'és un referent habitual en les bibliografies, 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 recull diversos articles previs dedicats a la topografia i els espais funcionals de l'església.

Pel que fa a Catalunya i Mallorca, la historiografia i l'enfocament segueixen pautes semblants a les d'altres territoris, tot i la mancança d'un estudi de conjunt i d'un corpus raonat. Malgrat això, gràcies a la preservació d'un bon nombre de fonts escrites medievals relatives a projectes corals, s'han anat publicant diversos treballs al voltant dels mestres documentats, com Pere Sanglada, Macià Bonafè, Arnau de Campredon o els germans Gomar. En aquest àmbit, Rosa Maria Terés destaca especialment per l'exhumació i estudi de la documentació referida al procés creatiu del conjunt coral de la seu de Barcelona, centrat en Pere Sanglada i el seu taller, tema de la seva tesi doctoral. Aquesta línia de recerca ha tingut continuïtat amb els treballs de Laura López i Montserrat Jardí.

Amb tot, cal subratllar la sorprenent absència del cadirat coral com a entitat pròpia en obres de referència, malgrat ser el moble més important i costós d'una església. Col·leccions de gran difusió com *Art de Catalunya* (1997-2003) o *L'art gòtic a Catalunya* (2002-2009) el passen

per alt. Aquest buit contribueix, inevitablement, a mantenir el moble coral al marge d'invisibilitat, contribuint al seu desconeixement per al públic en general que, com s'ha vist, és sovint reduït a la visió parcial de la misericòrdia i dels seus temes iconogràfics.

En aquest sentit, cal destacar el paper d'Elaine C. Block, una de les investigadores que més ha contribuït, en les darreres dècades, a la difusió, estudi i coneixement de la misericòrdia medieval a escala internacional. La seva obra continua i complementa el treball de catalogació iniciat anys abans per Dorothy i Henry Kraus en diverses regions d'Europa, entre els quals destaca el volum dedicat als conjunts hispans, *Las sillerías góticas españolas* (1984). Tot i que la seva aproximació presenta limitacions en l'àmbit tècnic, constructiu i material del moble coral, constitueix, sens dubte, un punt de partida necessari i fonamental per al seu estudi.

Cal també posar en relleu l'intent d'Elaine C. Block, de crear el primer corpus europeu raonat, centrat en les misericòrdies, continuant una línia que havia encetat el 1969 George Lyons Remnant amb un catàleg anglès. La mort de Block impedí culminar aquest ambiciós projecte, del qual només han vist la llum els volums dedicats a França, als Països Baixos i a la península Ibèrica. Com a obra pòstuma, es publicà *Lexicon of medieval choir-stalls. Liturgical furniture of the 13th to 16th centuries,* un diccionari il·lustrat específic del cadirat coral.

La tasca de Block ha tingut continuïtat a través d'Icono-STALLA Misericordia International, organització fundada el 1992 i definida com a grup dedicat a la recerca del cadirat coral i de les misericòrdies medievals. Amb els seus col·loquis bianuals i les seves exposicions organitzades en col·laboració amb diverses institucions europees, aquest col·lectiu contribueix a fomentar el coneixement i la divulgació d'aspectes generals i específics del moble coral.

3. EL PROBLEMA SECULAR DE LA CRÍTICA AMB LA TERMINOLOGIA ESPECÍFICA DE LES FONTS

L'estudi estructural i constructiu del cadirat coral és un aspecte al qual la historiografia ha dedicat ben poques pàgines, per no dir cap. Només Alemanya i Anglaterra encapçalen en solitari aquest privilegi, però sense gaire entusiasme i de manera epidèrmica.

D'altra banda i pel que fa a la terminologia coral en les fonts, l'ambigüitat de les paraules tècniques és habitual i, des del punt de vista actual, sovint resulta confós i de difícil interpretació, sigui per desconeixement del lector o sigui perquè és un terme oblidat. Cal afegir-hi que en algunes regions la inexistència de documentació comporta un escenari encara més desfavorable i descoratjadora.

Aquesta situació afavoreix que, en termes generals, el cadirat coral, com a moble, sigui estructuralment i tècnicament un complet desconegut. A la llum de les fonts escrites, aquesta percepció no correspon a la realitat del context creatiu, atès que la historiografia ha donat preponderància i protagonisme a l'imaginaire, marginant en extrem la feina del fuster, que és qui, al cap i a la fi, concebia estructuralment el moble com a unitat i el muntava i l'instal·lava amb el seu equip en el cor.

Com s'ha assenyalat, la insistència i persistència en les qüestions estilístiques i iconogràfiques de la misericòrdia condiciona directament l'estudi de la cadira coral com a moble. Aquesta tendència no només ha eclipsat altres aspectes de la cadira, sinó que també ha perjudicat el coneixement d'aquelles tipologies que no s'ajusten a aquest arquetip. Un exemple clar és el del moble coral italià, caracteritzat per no incorporar misericòrdia al seient. Aquesta particularitat ha fet que els conjunts italians hagin quedat sistemàticament exclosos de la bibliografia europea, malgrat ser constructivament i formalment un grup amb identitat i forta personalitat.

Pel que fa a la qüestió constructiva, ha estat fonamental recopilar i definir el vocabulari tècnic a través de les fonts primàries, és a dir, traduir el català medieval al català actual. Això va ser motivat per l'àmplia variabilitat existent, i la poca precisió en l'ús de la nomencla-

tura antiga en la literatura contemporània, que ha generat interpretacions conflictives, i fins i tot incongruents, amb totes les conseqüències derivades.

La mateixa paraula polisèmica *cor* es fa servir habitualment com a sinònim de cadira coral, contaminat pel seu ús en les fonts, que no la distingeixen de l'espai topogràfic, per bé que l'accepció referida a moble significativament no estigui recollida actualment en el diccionari.[1] A més, en la literatura francesa i anglesa, la paraula *cor* també té un significat arquitectònic que designa la capçalera o presbiteri d'un temple. Per evitar confusions i inexactituds, s'ha considerat convenient restringir l'ús del terme al seu significat com a espai físicament segregat i privatiu de la comunitat organitzat per fileres d'una cadira coral, independentment de la seva ubicació topogràfica dins de l'església. Des d'aquí se seguia l'ofici diví i també es on celebraven determinades cerimònies pròpies.

Al fil de la topografia i l'arranjament de les cadires, el vocabulari de les fonts és sovint imprecís, utilitzant termes que poden referir-se tant a la disposició de les rengleres de cadires corals dins de l'espai coral com a l'ordenació del cor en dues àrees físicament separades per qüestions litúrgiques i específiques que desenvolupa la comunitat.

Hi ha termes habituals en les fonts que han estat interpretats de manera equivocada. Un exemple és *potència*, recurrent en els registres catalans medievals i moderns vinculats a projectes corals. Contràriament al que proposa la crítica, no fa referència ni a la misericòrdia (Terés, 1987: 29; Graupera, 2016: 254) ni és una forma medieval per denominar la cadira episcopal (Fita, 1873: 107; Liaño, 2013: 42). Potència designa el paravent o plafó de tancament lateral de la filera de cadires, o del conjunt de dos que flanquegen de manera autònoma la cadira presidencial o d'honor. Aquesta interpretació es confirma en el contracte de l'escultor Bartolomé Ordóñez amb el capítol catedralici de Barcelona, que distingeix entre potències majors i potències menors. De les primeres, s'estipula que l'escultor n'ha de fer quatre, i de les segones, setze (Ainaud, 1948: 379). Es tracta indubtablement dels paravents amb relleus renaixentistes que clouen les fileres dels seients, gairebé tots conservats. Les

1. Al *Diccionari català-valencià-balear* , el cor es defineix com a «lloc de l'església en el qual estan els cantors». Per la seva banda, l'*Enciclopèdia catalana* el descriu com a «conjunt de clergues, de religiosos o de monges que canten junts l'ofici», així com «cadascuna de les dues bandes en què es divideixen la comunitat per cantar i recitar les hores canòniques alternativament» i també com a «lloc de l'església destinat als cantors, on hom resa i canta l'ofici diví».

potències majors tanquen la filera del cadirat sobirà a banda i banda, i les menors són les que obren els sis passos del cadirat alt.[2]

Tot i que és un document de principis del segle XVI, el significat del terme potència caldria considerar que es va mantenir estable al llarg dels segles almenys des del XIV, com evidencia el contracte de 1351 entre Aloi de Montbrai i el capítol de la seu gironina en el qual la paraula apareix repetidament vinculada a una descripció que és ben explícita i pròpia d'aquest element.

Un altre exemple de paraula d'interpretació conflictiva és la paraula *galaverna*. Es tracta d'un terme propi del món constructiu, el qual en limita l'ús als especialistes inquiets i, segons la literatura, és desconegut per a la majoria dels historiadors. En el context de la cadira coral cal identificar-la amb la *clau de galaverna*, un element metàl·lic que permet el moviment basculant del seient, sobretot en la producció coral de l'àmbit italià. Utilitzada per generar plafons mòbils, aquesta peça la trobem també a les tapes de les caixes de núvies catalanes, així com en múltiples batents o portetes dels tabernacles.

Pel que fa al terme *misericòrdia*,[3] en els registres en català el permòdol del seient no apareix amb aquesta paraula, i la seva forma denominativa no és unànime. Ben al contrari, la variabilitat lèxica que es documenta a les fonts suggereix denominacions plurals, possiblement condicionades per la tradició local, en oposició a la *potència* o la *mitja*. Els vocables invocats són *siti*, *citi* o *seylas* (Terés, 1987: 111; Cortés i Valero, 2021: 326), i cal considerar que, en general, equivalen al conjunt del seient i no pas específicament a la misericòrdia.

D'altra banda, és probable que el mot *capitell* sigui referència a aquest mateix element. El trobem en la documentació de la catedral de Barcelona i en la del desaparegut conjunt de Santa Maria de Vilafranca del Penedès, emprat en un context de reparació.[4] També és esmentat reiteradament a *El primer llibre de fàbrica i sagristia de la Seu de Mallorca*, si bé en aquest cas és més difícil confirmar si designa la misericòrdia o bé una peça de la superestructura, de la qual no tenim cap notícia pel fet d'haver estat completament substituïda per l'actual.

2. Hi falta una parella, que probablement es va afegir per tancar la filera baixa a l'extrem est, avui mancat de potències.

3. Aquest terme ha estat adoptat de manera gairebé universal en la majoria d'idiomes (Block i Billiet, 2019: 133). En les primeres publicacions sobre el tema, apareixia amb altres denominacions: a Anglaterra es coneixia com a *miserere* (Hewett, 1849), mentre que en llengua catalana Bonaventura Bassegoda l'anomena *paciència* (Bassegoda, 1925: 261).

4. «...deu citis e tres *capitells* per quant los qui y son corcats e trencats» (Massanell, 1990: 166).

Menys problemàtic sembla suposar que el mot *dorment*,[5] registrat a finals del segle xv en el *Llibre d'obres* del cadirat de la catedral de la Ciutat Comtal, faci efectivament referència a la misericòrdia, encara que aquesta interpretació només es podria confirmar amb l'aparició d'aquest substantiu en altres documents de context i contingut similars.

Amb més certesa es podria identificar la *mitja*, terme freqüent en les fonts corals i referit al plafó o costat lateral d'una cadira. En *El primer llibre de fàbrica i sagristia de la Seu de Mallorca* es fa servir la forma *miga* i el seu plural *migans*,[6] mentre que en el contracte signat en 1451 entre Macià Bonafè i els preveres de Santa Maria de Vilafranca del Penedès apareix la grafia *mitjà*.[7]

Es fa evident, doncs, que les fonts presenten casuístiques complexes: substantius amb polisèmia, mots que han sofert transformacions semàntiques, i vocables del camp tecnològic que han perdut completament el seu significat original, fins al punt que avui ignorem què designaven. Tot plegat s'agreuja pel desconeixement generalitzat no només del vocabulari tècnic, tan actual com antic, sinó també del sistema constructiu i de les parts estructurals del cadirat coral. Aquesta situació ha propiciat lectures amb interpretacions, arguments i atribucions que caldria qualificar d'inexactes o, fins i tot, directament errònies.

En definitiva, si bé les fonts del segle xiv, com *El primer llibre de fàbrica i sagristia de la Seu de Mallorca* i el *Llibre d'obres*, són prou generoses pel que fa a la relació de vocabulari tècnic en català, no només del cadirat coral, sinó també de l'àmbit de la construcció, de la pintura i d'altres oficis, les paraules per si soles no defineixen, i el significat d'una part considerable d'aquest lèxic s'ha d'inferir a partir del context. Aquesta situació és vàlida tant per als documents medievals com per als d'èpoques posteriors, que en alguns casos resulten fins i tot més clarificadors. Quan la fortuna ha permès que l'obra s'hagi conservat, la correlació entre la paraula dels textos i l'evidència material facilita notablement la seva definició. Un bon exemple n'és el cas de la paraula *potència* de les capitulacions de Bartolomé Ordóñez.

Altrament, cal assenyalar que, malgrat que la publicació del *Lexicon of medieval choir stalls* cobreix un buit important en la normalització

5. «...imatges en los *mitgans* de les cadires e en los dorments» (Sastre, 1994: 127; Jardí, 2006: 306).

6. Aquest terme no s'ha de confondre amb la *mitja*, que també freqüenta en les fonts relacionades amb la fusteria i que, en aquest context, designa una peça de fusta escairada, preparada o comercialitzada per ser treballada.

7. «...lo recolsador e lo *mitjà* e lo siti...» (Massanell, 1990: 166).

de la terminologia específica del cadirat coral, el volum resulta relativament poc útil. Com és habitual en una obra de caràcter generalista, no ofereix traduccions o equivalències dels termes al català, i se centra exclusivament en anglès, francès i castellà. A més, el treball representa i analitza només una sola tipologia de cadira coral: la *villardiana*, anomenada així perquè Villard de Honnecourt va ser un dels primers a representar-la al seu *Quadern*. Per tant, un estudiós del cadirat coral italià, amb característiques tècniques i morfològiques específiques, no hi trobarà correspondències constructives amb el model villardià representant al *Lexicon*, especialment pel que fa a les solucions constructives i a l'articulació del moble.

4. LA TOPOGRAFIA DEL COR

La topografia coral i els seus moviments successius dins de l'església van tenir un paper actiu en el desenvolupament i en la configuració estructural i morfològica del cadirat coral de fusta en època baixmedieval, hereu dels primers mobles de pedra que estaven indissolublement vinculats a l'arquitectura de les primeres comunitats cristianes.

Per comprendre la situació actual dels recintes corals, tant dels conservats com dels desapareguts, cal establir dos grans moments amb els seus respectius agents transformadors, els quals van anar configurant l'aspecte i la topografia.

El primer moment correspon a l'etapa en què les comunitats requerien d'un espai específic per desenvolupar la litúrgia i totes les celebracions associades, espai que acabaria esdevenint el cor. Amb la segregació dels espais i de manera paral·lela, sorgí la necessitat de construir i instal·lar els mobles imprescindibles. Durant aquest ample període de temps, que s'inicia amb les primeres comunitats cristianes organitzades, el recinte fou objecte de transformacions, adaptacions i desplaçaments segons les exigències litúrgiques i cultuals, mantenint, però, els elements constitutius bàsics, que romangueren invariables al llarg del temps i només foren objecte d'actualitzacions formals. Escassos són els cors medievals conservats que no presentin renovacions o modificacions en algun punt.

El segon moment correspon al declivi ja en època contemporània, quan el cor i el seu contingut deixen de tenir el paper primordial per a la comunitat. Els canvis socials, polítics i econòmics, juntament amb les reformes impulsades per l'Església, van confluir i acabaren pavimentant el camí cap a la seva dissolució, posant en risc fins i tot la supervivència del recinte coral, que en la major part dels casos va acabar desapareixent completament. Amb el desmantellament dels cors, els cadirats i els mobles associats es perderen també de manera definitiva i irreversible.

Els recintes corals que han tingut la fortuna de sobreviure ho han fet desproveïts de les seves funcions primitives. La seva significació i rellevància primigènies s'han esvaït de la memòria col·lectiva, i han esdevingut elements irrellevants, anecdòtics o, en el millor dels casos,

simples atraccions turístiques o escenaris privilegiats per a celebracions esporàdiques.

Durant tota la baixa edat mitjana, la topografia dels cors va ser una qüestió sotmesa a les circumstàncies específiques de cada comunitat. No només estava condicionada per la litúrgia, el culte a les relíquies, l'increment del nombre de membres o la mateixa fàbrica de l'edifici, sinó també pel fet que el cor havia d'ubicar-se i organitzar-se segons estava disposat en la regla i normativa de l'establiment (Carrero, 2019). Així, les comunitats femenines de clarisses, obligades per la clausura, situaven el seu recinte coral a la part oposada del santuari i allunyades de l'altar, generalment als peus del temple. Ara bé, hi ha casos particulars, com el de Santa Clara de Nàpols, on el cor de les germanes fou instal·lat darrere l'altar major, separat per un mur, però amb obertures que els permetien participar en els oficis.

Pel fet que les germanes depenguessin de les autoritats eclesiàstiques masculines per a la direcció espiritual i jurídica, així com també per a la celebració de la missa (Stöber, 2013: 49), als monestirs femenins coexistien més d'un recinte coral, un dels quals destinat als homes, tal com encara s'estructura el monestir de Pedralbes.

En les comunitats femenines cistercenques, l'espai del cor prenia un gran protagonisme dins del temple. A Vallbona de les Monges, el recinte coral ocupa els quatre trams de la nau a partir del creuer, és a dir, pràcticament tota la superfície del cos de l'església. Per la seva banda, al monestir de Wienhausen, a la Baixa Saxònia, l'església fou dividida en dos nivells: el pis superior, destinat al recinte coral i a la capella privada per les monges, i el pis inferior, reservat als feligresos i als pelegrins. Aquesta partició en vertical de l'edifici permetia l'ús independent de cada espai sense que es produïssin interferències entre ambdós àmbits.

Així mateix, l'obligació normativa de mantenir separats la comunitat de monjos i els conversos propicià que, en els establiments monàstics masculins, com els dels cistercencs, es disposés de dos recintes corals diferenciats, el *cor dels germans* i el *cor dels conversos*.

Pel que fa a la ubicació dels cors dels capítols catedralicis, cal invocar els casos de les seus de Barcelona, Girona i Mallorca, amb els seus respectius recintes corals situats dins la vella església romànica, o dins de la mesquita, en el cas insular. Amb la progressiva substitució d'aquestes estructures per nous edificis gòtics, el cor s'amplià cap a la nau, mentre que les càtedres episcopals de marbre romangueren en la seva posició privilegiada dins el santuari, tal com era costum en els edificis altmedievals. Aquesta situació comportà un desdoblament del cor per motius litúrgics i cultuals i amb funcions específiques: un recinte a la capçalera,

amb la càtedra i el banc de pedra, i un altre a la nau, amb les cadires de fusta. Ambdós cors s'unien per la *via sacra*.

Les càtedres catalanes mantingueren, en termes generals, una posició topogràfica invariable: sobre l'eix axial, al darrere i enlairades per sobre de l'altar major, d'acord amb la tradició segons la qual la càtedra, com a símbol del poder terrenal perenne del bisbe, constituïa el punt més alt des d'on vigilava el seu ramat, com un far, tal com predicava sant Agustí (Reiners, 1909: 1). Tanmateix, aquesta referència topogràfica començà a resultar problemàtica a causa de diversos factors. En aquest context, tant a Barcelona com a Tarragona, la instal·lació posterior del retaule major entre l'altar i la càtedra comportà un ràpid declivi d'aquesta última, que en el cas tarragoní acabà quedant completament anul·lada, i posteriorment eliminada per convertir l'espai resultant en sagristia.

A la seu de Mallorca, malgrat la coexistència de dos recintes, el cor de la nau es va mantenir topogràficament invariable des dels inicis: així estava a la mesquita i així el va heretar la fàbrica gòtica. No obstant això, la càtedra restà excessivament allunyada, fet que motivà que, ja en època moderna, el capítol reclamés la incorporació d'una d'episcopal dins aquest recinte de la nau.

En el cas de la catedral de Girona, el cadirat de fusta situat inicialment a la capçalera gòtica ocupava una superfície reduïda i es disposava a banda i banda de la monumental càtedra. Aquesta situació, però, fou transitòria, ja que, tan aviat com l'avançament de les obres ho permeté, el moble de fusta fou traslladat a la nau, sota les dues primeres tramades.

A la catedral de Barcelona, l'escenari fou similar, tot i que l'espai presbiteral es trobava condicionat per la cripta destinada al sepulcre de santa Eulàlia i a la posterior inclusió del retaule eucarístic.[8] En el moment de la consagració de 1339, el recinte coral encara se situava al presbiteri.

En definitiva, aquests exemples posen de manifest fins a quin punt les ampliacions, adaptacions i moviments dels recintes corals foren habituals. La necessitat de conciliar unes pràctiques cultuals i litúrgiques canviants esdevingué uns dels principals motors de transformació de les topografies tradicionals, cada vegada més saturades (Carrero, 2008: 159-178).

8. Fou un exvot ofert per Pere el Cerimoniós, obra que estava enllestida el 1377 (Fàbrega, 1998: 231).

5. FORMA I ORGANITZACIÓ DEL COR

Per la seva ubicació en el cor i la seva funció al servei de l'ofici diví i de les celebracions solemnes, l'accés i l'ús del moble coral estava restringit a la comunitat i a les visites ocasionals. Per tant, la distribució dels setials ordenava i organitzava la jerarquia de la congregació.

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.[9]

Es dotava de tots els elements necessaris per desenvolupar i seguir el cant i la litúrgia i que juntament amb el cadirat li són inherents: l'orgue, les trones, l'armari per als llibres de cor, el faristol major, els faristols menors, les brandoneres i objectes més prosaics, com l'escopidor o els brasers. Aquests components indiquen que el cor era un espai amb una gran entitat i autonomia, preparat i habilitat amb tot allò que facilités 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 vista, els cants i les pregàries vers l'altar major. En sentit contrari, els murs resguardaven de les mirades exteriors indiscretes i les tanques i portes, els únics accessos exclusius als ocupants i participants.

Si el cor estava situat fora del presbiteri o s'hi ampliava, els laterals es tancaven amb un envà o mur, tant de fusta com de maçoneria, i a la part del rerecor es bastia un mur amb el seu corresponent accés. En aquesta façana posterior, que actuava com a veritable pantalla a la cara exterior, s'assolia un gran tractament arquitectònic, acollint sovint capelles i altars. Al sector superior s'instal·lava una estructura elevada amb funció comunicativa i que a França s'anomena *jubé*; a Anglaterra, *rood screen* o *choir screen*, i *Lettner* a Alemanya (Jung, 2013; Carrero,

9. Jaume Villanueva descriu 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).

2019: 103-108). A Catalunya, el *Llibre d'obres* de la catedral de Barcelona la denomina *legender* (Carbonell, 2000: 117-147).[10]

L'ordenació del mobiliari coral seguia la disposició del cadirat, que, instal·lat i arramblat perimetralment formant una U, deixava un espai central a discreció per a col·locar el faristol major, bancs i altres mobles auxiliars, que calia moure quan tenia lloc el teatre litúrgic i les arquitectures efímeres (Cortés i Valero, 2021: 309-310).

El cadirat coral es presentava amb una, dues, i en algun cas, tres fileres.[11] Una única renglera solia correspondre a comunitats mendicants i de beneficiats, però si la comunitat era nombrosa, calia disposar d'una filera addicional, creant així altures diferenciades anomenades cadirat alt o sobirà i cadirat baix o jussà. Aquest últim estava destinat als preveres beneficiats i se situava al mateix nivell del paviment del cor, mentre que el cadirat alt era reservat als eclesiàstics de més rang i als alts dignataris; com a tal, s'hi accedia mitjançant una tarima de fusta amb passos esglaonats, permetent una millor visibilitat vers l'altar major.

Aquesta distinció jeràrquica, en què la filera alta quedava emfatitzada per la diferència d'alçada respecte a la renglera inferior, també es reflectia en la configuració, distribució i destí dels seients: només la filera superior presentava superestructura, és a dir, dorsal i dosser,[12] i acollia monumentals cadires presidencials o d'honor amb un desenvolupament volumètric diferenciat. Així, a la catedral de Girona, el grup de cadires reservat al màxim dignatari i als càrrecs més importants de la comunitat es denominava cor del bisbe i es contraposava al cor del xantre o del cabiscol, que és on tenia lloc el mestre cantor (Batlle, 1947: 48-54).

Pel que fa al seient presidencial, a Catalunya, des de la primera meitat del segle XIV, la seva diferenciació estructural i formal donà lloc a estructures autònomes i gairebé autoportants.[13] A Girona, i posteriorment també a Barcelona, aquests setials se situaven en un lloc visualment privilegiat, iniciant la filera alta, i destacant-se per un volum i una riquesa que superaven la resta de cadires. En el recinte coral de la Ciutat

10. L'únic preservat a Catalunya és el de la catedral de Barcelona, tot i que se sap que també era present en altres temples catalans, com a la seu de Manresa (Sarret, 1924: 93).

11. El cor de Santa Maria dei Frari, a Venècia, presenta aquest particular nombre de fileres, amb un total de cent vint-i-quatre cadires.

12. Existeixen cors amb murs baixos, fet que provoca que les cadires no incorporin la superestructura; el cadirat conegut dels germans del monestir de Pedralbes és un exemple paradigmàtic d'aquesta tipologia.

13. Un cas similar es dona als cors anglesos, on la cadira d'honor, amb gran desenvolupament arquitectònic, podia bastir-se aïllada de la resta de cadires (Tracy, 2015: 27-55).

Comtal, la cadira del bisbe presenta una configuració marcadament arquitectònica, amb agulla central que supera els deu metres d'altura respecte del paviment, disputant el protagonisme amb la trona que es troba just al davant, a la banda de l'Evangeli.

En un altre context meridional, al monestir de Sant Robert de la Chaise-Dieu, el cadirat coral promogut pel papa Climent VI (1342-1352), compost per cent quaranta-quatre setials, incorpora un setial d'honor reservat a l'abat situat al rerecor, al costat de la porta d'accés. Es distingia de la resta de cadires per les dues potències altes, tallades amb imatges i traceries calades, mutilades pels hugonots el 1562 (Landreau, 2008: 11-15).

En els conjunts monàstics, la distinció jeràrquica també es marcava topogràficament entre una filera i l'altra. En un monestir, l'abat s'asseia a la banda septentrional, mentre que a la banda oposada tenia el lloc el prior (Bond, 1910b: 13).[14]

En qualsevol cas, entre fileres sempre es mantenia una certa distància per permetre la circulació, però només la necessària perquè els usuaris poguessin emprar els faristols correguts o mòbils del davant, instal·lats a la part posterior de la renglera del cadirat jussà. El revers de la filera inferior s'aprofitava sovint per incorporar-hi armariets o petits prestatges on cada usuari podia guardar els objectes personals.

El faristol individual solia estar present també en el cadirat baix, davant d'una filera formada per bancs, configurant així un tercer nivell de seient. Amb tot, el faristol major, situat al centre del cor, era el moble destinat a sostenir els grans i pesants cantorals i, en alguns casos, podia exercir també funcions d'armari allotjant a l'interior aquests voluminosos llibres.

14. Al monestir benedictí de Sant Cugat del Vallès, aquest ordre estava invertit. El prior de Sant Llorenç del Munt, un 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).

6. LA GÈNESI DE LA CADIRA CORAL: EL *SYNTHRONON* O LA *SUBSELLIA* I LA CÀTEDRA

Quan les primeres comunitats de cristians es van començar a organitzar, la necessitat de crear espais destinats a la celebració de la litúrgia fou una de les primeres qüestions a resoldre. Els seients degueren ser un dels primers elements necessaris. Amb el temps, facilitaven les pràctiques litúrgiques i marcaven la jerarquia i l'ordenació interna de la comunitat. El desenvolupament del ritual, vinculat a determinats factors, la topografia i el culte van acabar condicionant l'espai del cor que a la vegada s'articulava segons la forma i distribució dels seients.

Tanmateix, el primer moble amb què fou dotat el santuari va ser l'altar. Aquest va determinar l'altra qüestió fonamental que tants maldecaps topogràfics va provocar: la posició que havien d'adoptar el celebrant i la congregació durant l'ofici diví, preferentment orientada vers l'est. Aquesta referència cartesiana, que en part no fou seguida durant les primeres èpoques, repercutí en la manera d'organitzar la relació entre el santuari i el cor, un assumpte obert que es mantingué constant al llarg de tota l'edat mitjana (Bond, 1910b: 16-28).

Com que els primers mobles de fusta de l'alta edat mitjana han desaparegut gairebé del tot, són els textos antics els que permeten evocar els diferents mobles i elements que s'anaren incorporant progressivament al cor. En aquest context, el cadirat coral de fusta, tal com és conegut actualment, tingué una aparició més tardana. Segons Heribert Reiners, un dels primers historiadors a tractar aquesta qüestió, la seva presència tingué lloc en algun moment del segle IX, quan la seva existència apareix esmentada amb freqüència en els estatuts monàstics, de vegades com a simples bancs (Reiners, 1909: 17).[15]

15. De fet, en aquest període apareix per primera vegada la paraula *stallum*, que deriva de l'expressió «stallum ei assignatum est in choro», és a dir, de l'acte d'atorgar a un germà un lloc dins del cor, moment en què 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'origen del moble coral en fusta va lligat al moment en què els primers moviments topogràfics de reorganització de les capçaleres de les esglésies obligaren a cercar noves solucions. Durant el mateix segle IX aparegueren els primers transseptes, que permeteren desplaçar o ampliar el cor des de la part posterior del santuari vers l'oest i trobaren allotjament en espais més enllà del creuer. Així ho testimonia el plànol de Saint Gall, de voltants de 825, on la configuració clàssica de la capçalera es combina amb la novetat d'incorporar al creuer bancs de fusta destinats a la comunitat i als conversos (Neugass, 1927: 3). Els canvis introduïts en la litúrgia degueren també estimular la creació de mobiliari adaptat a les noves necessitats, tot i que cal considerar que una part de la comunitat devia continuar dreta durant tot l'ofici (Reiners, 1909: 1-12).

D'aquesta manera, els antecedents dels mobles corals de fusta els podem trobar a les primitives basíliques paleocristianes que a la vegada havien replicat l'arquitectura de la basílica romana. La configuració interior va seguir unes pautes invariables: la part alta es reservava al santuari, que incloïa 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, 1910b: 16; Neugass, 1927: 1-14; Carrero, 2019: 78).

En efecte, la disposició i ubicació del *synthronon* al perímetre de la capçalera constituí la primera configuració i solució adoptada en matèria de mobiliari coral.[16] Estava format per la càtedra,[17] flanquejada per la *subsellia*,[18] que és un banc corregut de pedra destinat a la comunitat. D'aquests conjunts presbiterials moblats se n'han conservat nombrosos exemplars, tant a Occident com a Orient, i és possible seguir-ne la presència fins al segle XII.[19] Per la seva simplicitat constructiva i funcionalitat, la morfologia de banc perimetral arquitectònic fou adoptada també de manera sistemàtica en les aules capitulars.

La càtedra rebia un tractament formal i estructural diferenciat, amb respatller propi i amb recolzadors, i la seva posició centralitzada al bell mig de l'absis n'emfatitzava la importància dins del conjunt. A més, es trobava ubicada en un nivell elevat, al qual el bisbe accedia per uns es-

16. Del grec σύνθρονον. Es tracta d'un terme que probablement es va originar cap al segle V (Johnson i Cutler, 1991: 1996).

17. Deriva del grec καθέδρα (https://dle.rae.es/cátedra).

18. Significa *seient baix* o *banc* (Lewis, 1890; Gaffiot, 1934). No s'ha de confondre amb *subsellium*, terme que apareix cap als anys 1696-1705 i que és una manera anglesa de denominar les misericòrdies, tot i que avui ha caigut en desús (dictionary.com).

19. El conjunt de la catedral de Lió, construït en el darrer quart del segle XII, il·lustra aquesta pervivència clàssica del *synthronon* en un edifici romànic (Reveyron, 2013: 233-237).

glaons centrals. Aquest tron alt, anomenat *cathedra gradata*, s'inspirava en la cadira dels senadors i pedagogs, un model que els primers cristians adoptaren pel seu valor simbòlic. La primera càtedra documentada és la del bisbe Atanasi d'Alexandria (296-373) (Beltrán de Heredia i Rodà, 2020: 45-49).

Des d'antic se'n distingien dos tipus: la càtedra de pedra, concebuda per integrar-se en l'arquitectura, i la càtedra portàtil, que podia situar-se a conveniència i des de la qual el bisbe combregava a la congregació (Reiners, 1909: 1-2). Aquesta segona, pel seu caràcter mòbil, es construïa habitualment amb fusta. La cadira exempta de Sant Maximilià de Ravenna, realitzada entre els anys 545 i 553 i concebuda com a objecte simbòlic, es caracteritza per les fines plaquetes tallades d'ivori.

Pel que fa a la *subsellia*, estava formada per una o més fileres esglaonades a la manera d'amfiteatre, i la funció de respatller la complia habitualment el mateix mur de l'absis. Era un element d'obra, fet amb blocs o plaques de pedra, o bé amb maons revestits amb estuc, i no presentava cap divisió física entre els seients. Quan es triava adequadament la pedra, s'obtenien resultats especialment vistosos i decoratius.

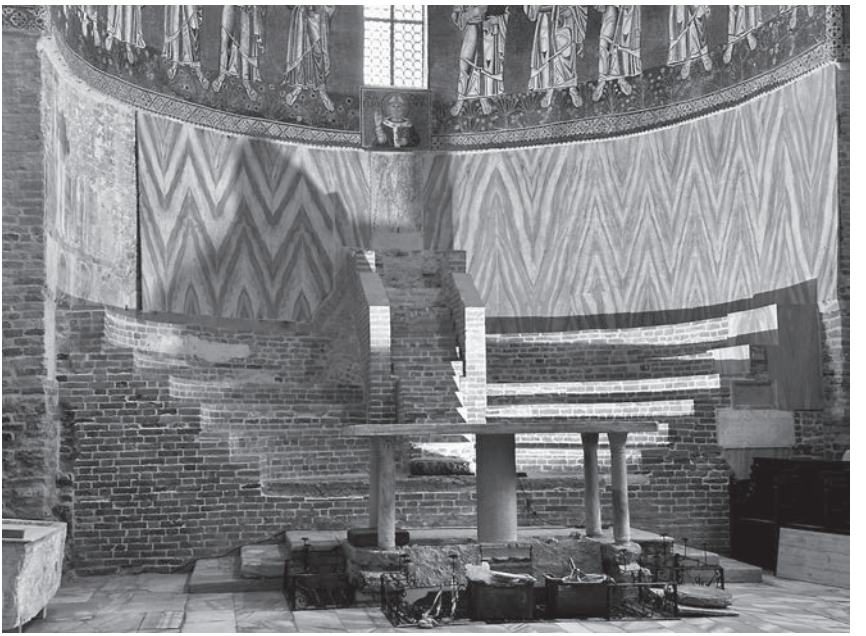
El cas més notable i més antic és el de l'església copta del segle IV dels Sants Sergi i Bacus, al Caire, on es col·locaren grans plaques rectangulars de marbre de colors que configuren els dorsals de la filera superior, individualitzant els seients. A l'església bizantina de Sant Apollinar a Classe es torna a veure un revestiment similar, fet amb el característic marbre blanc de veta grisa. El *synthronon* de Sant Vidal de Ravenna també destaca per l'ús de pedres i marbres policroms. En una posició contrària, hi ha l'exemple de la basílica de Santa Maria delle Grazie de Grado, de finals del segle VI, amb una versió més reduïda composta per una sola filera de banc i una càtedra humil de configuració senzilla.

A Santa Irene d'Istanbul, basílica bastida en època de Constantí, encara perduren les cinc grades de la *subsellia*, però no pas la càtedra, desapareguda fa temps. L'antiga catedral de Torcello, un edifici reedificat el 1008, presenta una disposició similar, amb la particularitat que conserva tant la càtedra com set nivells de *subsellia* (Reiners, 1909: 5) (figura 1).

És evident que el nombre de fileres de la *subsellia* devia correspondre's 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 més gran de persones. Tanmateix, aquesta solució tenia un límit condicionat pel mateix espai disponible. A Sant

Climent del Laterà, el recinte coral s'amplià cap a la nau, davant del cancell del santuari. De manera similar es va organitzar el recinte coral de la catedral romànica de Sant Pere de Tuscània, amb l'excepció que s'hi conservaren els bancs perimetrals de marbre originals del segle XI, situats a l'espai preabsidal i complementaris a la *subsellia* del santuari. En efecte, l'espai del transsepte contribuí a alleugerir la pressió topogràfica que patia el presbiteri i, a més, permeté que la congregació pogués dirigir la mirava vers l'est. Amb tota claredat, les reformes, el creixement de la comunitat i la necessitat de seguir canònicament la litúrgia tingueren conseqüències directes en el recinte coral. Aquest fet va marcar l'inici de l'ampliació del cor cap a la nau i, en algun cas, l'abandonament del cor situat al voltant de l'altar major.

Figura 1. Catedral de Torcello. Presbiteri i cor amb la *subsellia* en forma de grada, presidida per la càtedra. Foto: Voravit Roonthiva.



A la catedral de Lió, l'ampliació del cor va comportar la construcció d'un nou cadirat coral de fusta que complementava el banc de pedra de la part alta, que continuà exercint funcions tal com delata la càtedra allà

ubicada. Després de la consagració de l'altar major el 1245, l'espai coral de la capçalera degué resultar insuficient per acomodar una comunitat cada vegada més nombrosa sense interferir en la litúrgia. Per aquest motiu, el capítol va promoure l'ampliació del cor cap el creuer i, ja al segle XVI, el recinte havia ultrapassat aquest espai ocupant el primer tram de la nau i tancant-se en l'extrem occidental amb un *jubé* (Cottin, 2011: 71-73).

A Catalunya es va donar un episodi similar a la catedral de Tarragona, però, en aquest cas, el cor no es va ampliar, sinó que va haver de ser mudat en part 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 fou disposat a la nau i tancat amb murs de pedra, avui en part desmuntats i dispersos després de la reforma de 1963 (Carrero, 2022: 41-62). El retaule de pedra ocultava l'espai posterior segregat, fent que fos inviable continuar utilitzant la càtedra i el banc.

Avui només alguns indicis permeten reconstruir la disposició i topografia del primer cor de Tarragona. Un d'ells és la franja sense paviment d'*opus sectile* que ressegueix el perímetre de la conca absidal, actualment ocupada per lloses de pedra i que assenyala el lloc de l'antiga *subsellia*. L'alta fornícula excavada als murs en pla axial indica l'espai on s'ubicava la càtedra, únic testimoni material que n'ha perviscut d'aquest element.

7. L'APARICIÓ DELS PRIMERS SEIENTS DE FUSTA I DEL SISTEMA BASCULANT

En una fase molt primerenca, els textos antics ja testimonien l'ús dels primers seients de fusta, en forma de banc o d'escambell que complementaven la *subsellia.* Aquests mobles auxiliars i mòbils es disposaven tant a dins del recinte coral com a fora, tal com reflecteix l'al·ludit plànol de Saint Gall.

És acceptat que, des d'un inici, la comunitat benedictina va tenir un paper fonamental i hegemònic com a vector de difusió de les pràctiques i usos litúrgics, fet que comportà la implementació generalitzada, a la fi del segle XII, de les regulacions respecte a l'ús dels seients durant les celebracions (Lapierre, 1982: 14; Reiners, 1909: 1-18). Així, als capítols IX —dedicat als salms de la nit— i XI —de com s'han de celebrar les vigílies dels diumenges— de la Regla (Just, 2016: 43-44) s'establia que, després dels salms, l'abat donava la benedicció i tots s'asseien per escoltar les lliços i els responsoris; en el moment de cantar el glòria, tots s'aixecaven del seient en honor de la Trinitat. Per a les vigílies dominicals, els monjos seguien un ordre més extens: sis salms inicials, quatre lliçons amb responsoris (aixecant-se en el glòria del quart), sis salms més, quatre lliçons addicionals, tres càntics dels Profetes, quatre lliçons del Nou Testament i, després del quart responsori, l'himne tedèum. Tot seguit, l'abat llegia un passatge de l'Evangeli, amb tots els germans drets, i després d'un nou himne i la benedicció, començaven les laudes. Aquest ordre es mantenia tot l'any.

Això degué estimular la creació de mobles i elements auxiliars complementaris als bancs. Cal considerar, a més, que en les comunitats més humils els bancs del presbiteri no eren de pedra, sinó que podien ser substituïts per models de fusta o escambells més econòmics. Malauradament, no n'ha quedat cap exemple material, tant per la fungibilitat i vulnerabilitat del material com pel fet de tractar-se d'elements efímers, susceptibles de ser moguts o retirats segons les necessitats. Amb tot, les fonts n'han deixat testimoni, referint-se a aquests bancs de fusta com a *scamna*, *humillima sedilia*, però també com a *subsellia* (Reiners, 1909: 11).

A més, l'aparició del moble de fusta degué estar motivada per un altre factor condicionant: el fred. En aquest respecte, l'abat Suger va ser prou eloqüent al capítol XXXIV de *De Administratione* sobre 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 qui assistien amb regularitat al servei eclesiàstic, incòmode pel fred del marbre i del coure; l'augment de la comunitat va fer que, amb l'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 quan es feu 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. Amb aquest, l'usuari podia estar assegut i aixecar-se sense haver de mantenir una postura incòmoda, repenjant el pes en la part posterior del seient.

Cal pensar que els primers bancs de fusta podien haver servit com a moble d'emmagatzematge, a manera d'arques. És inevitable especular que d'aquí provingué la idea de fer seients abatibles un cop abandonada la necessitat de guardar. En un estadi posterior, es va incorporar la misericòrdia a la part inferior del seient basculant, fet que permeté alleugerir les llargues estones en què s'havia d'estar dempeus.

S'ha proposat que l'antecedent de la misericòrdia va ser el *baculi*. Reiners el descriu com un element auxiliar tipus bastó, 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).

La referència escrita més antiga coneguda on apareix el terme *misericòrdia* es troba en les *Constitutiones Hirsaugienses*, una compilació reformadora redactada per Guillem d'Hirsau el 1077. En el capítol XXIX, titulat «Com s'ha de comportar un germà durant els salms que es reciten després de les oracions», s'especifica el moment en què s'ha de fer servir aquest element auxiliar 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

20. Traducció pròpia al català.

> scamna, item inclinantes in anteriora: quando 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] (Herrgott, 1726: 405).

Sens dubte, com a conseqüència de l'aparició del seient basculant, aquest va acabar inevitablement reivindicant la seva individualitat. El banc comença a dividir-se físicament, cosa que afavorí la introducció d'elements identificadors destinats a ordenar la jerarquia i l'organització de la comunitat, com la incorporació de seients presidencials, de potències i de dossers.

21. Aquest text inclou un nota a peu de pàgina per al terme *misericòrdia*, definida per l'autor que va transcriure el document medieval, Marquard Herrgott. Posteriorment, Jacques Paul Migne, compilador de la *Patrologia latina,* va incloure aquesta mateixa definició en el seu corresponent volum: «Misericordiae, sellulae erectis formarum subselliis appositae, quibus stantibus senibus vel infirmis pro misericordia insider conceditur, dum alii stant.» Si bé el text de Guillem d'Hirsau és prou clar per entendre el significat de *misericòrdia*, alguns autors li han atribuït indegudament aquesta nota, reproduint-la com si fos seva (Kraus i Kraus, 1986: 13; López-Ríos, 1991: 27), quan en realitat és una nota aclaridora moderna afegida posteriorment.

ÍNDEX

Agraïments 7

1. Introducció 9

2. El cadirat coral medieval en la historiografia i la misericòrdia com a sinècdoque 13

3. El problema secular de la crítica amb la terminologia específica de les fonts 19

4. La topografia del cor 25

5. Forma i organització del cor 29

6. La gènesi de la cadira coral: el *synthronon* o la *subsellia* i la càtedra 33

7. L'aparició dels primers seients de fusta i del sistema basculant 39

8. Dels edicles de pedra als primers cadirats de fusta . . . 43

9. Aspectes tecnològics de la fusta 49

10. El procés creatiu especialitzat del cadirat coral . . . 53

11. Les eines, els materials i la revolució tecnològica del segle xiii 55

12. Acabats i protectors finals per a la fusta 61

13. Les tipologies segons la mitja 65

14. Anatomia constructiva de la mitja 71

15. El model de cadira coral prismàtica de fusta i el seu desenvolupament 87

Alemanya 87

Itàlia 89

Península Ibèrica 92

16. La consolidació i la preeminència de la cadira de mitja villardiana o l'arquetip de la cadira coral 97

17. El cadirat coral medieval a Catalunya i Mallorca 101

18. Un panorama desolador 111

19. Entre la tradició i les noves formulacions: el moble de la prioral de Santa Maria de Cornellà de Conflent i la cadira prismàtica a la Corona d'Aragó 115

Un moble oblidat 116

Breu context històric 118

El cor. Del centre a la perifèria 118

Disposició del moble 120

Anàlisi de l'estructura constructiva 121

La policromia 129

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 130

Sobre la datació del cadirat cornellanenc 133

20. El cadirat de la seu de Mallorca o el triomf del model septentrional 135

La fortuna crítica 136

Un cor al compàs de les obres. Les anades i tornades segons les fonts 141

1328-1339: de la mesquita al cap nou i del cap nou a la mesquita. El projecte del moble nou, origen de l'actual 142

Els moviments topogràfics abans del bisbe Pere Joan Campins 145

Últim trasllat i reforma: la profunda intervenció de Gaudí ... 152

Les restes materials. Característiques i tecnologia de la cadira 158

Els models comparatius i els referents iconogràfics 163

La càtedra del bisbe Batle 164

La iconografia: el claustre de la catedral d'Elna 167

Una proposta d'agrupació a partir de l'estil, la iconografia i la tècnica constructiva i formal de la misericòrdia 170

El primer grup 172

El segon grup 173

El tercer grup 174

El projecte de 1330-1339. Les fonts escrites versus les evidències materials 175

Algunes dades d'Arnau Campredon i del fuster Pere Joan ... 176

El procés constructiu 180

21. La influència del model de la seu en el cadirat de Sant Francesc de Mallorca 185

22. El cadirat de la catedral de Girona. La consolidació de les solucions autòctones 191

La historiografia del cadirat gironí 192

El context històric com a catalitzador d'un desenllaç previsible 195

L'èxode del moble coral 198
El recinte del cor abans de 1937 a través de les fonts gràfiques 202
Tecnologia i anatomia 206
La cadira episcopal 206
Tecnologia constructiva dels dorsals de les cadires 212
El programa decoratiu i iconogràfic del dorsal 214
Mestre de la disputa 215
Mestre dels orants 217
Mestre de les bèsties 217
Mestre de les figures petites o dels àngels rígids 217
Mestre dels àngels gesticulants 218
Mestre dels personatges descalços 218
Mestre de la xambrana inacabada 218
Mestre dels àngels amb corones 219
Mestre dels àngels musicals 219
Mestre dels àngels allargats 219
La potència menor 220
La cadira 221
El cadirat a través de les fonts i les restes materials 228
Sobre el contracte de Pere Costa i un nou cadirat 232

23. La projecció del model gironí: el cadirat del Museu de Manresa 235
Característiques tècniques, formals i iconogràfiques 236
La procedència del cadirat 240

24. El cadirat de la catedral de Barcelona en època de Pere Sanglada i Lluc Despou. Arquetip en el canvi de segle 245
L'etapa prèvia i la intervenció de Pere Sanglada en la literatura historiogràfica 246

El cor, actualment 247
Els antecedents i les primeres obres del nou cor 249
El taller del mestre Sanglada. La trona i les primeres cadires 250
Macià Bonafè, continuador de l'obra 251
L'acabament de les cadires i les ampliacions del cor 252
La càtedra episcopal de marbre 254
La cadira episcopal de fusta 260
L'obra de mestre Sanglada... I mestre Despou 263
Tecnologia, disseny i innovacions de la cadira 264
Un projecte replantejat: la trona i les dues cadires inferiors .. 269
El disseny del dosser 274
L'arquitectura del dosser i les referències en el *Llibre de les obres* 275
La microarquitectura del dosser 277
Una infraestructura única i original. La cara desconeguda del moble 280
Tresors retrobats 282

25. Epíleg 285

Apèndix documental 289

Inventari de cadirats corals medievals a Catalunya i Mallorca 290

Nomenclatura del vocabulari específic medieval 305

Fonts 343

Documents 351

Bibliografia 355

El cadirat coral és un moble de gran format avui poc conegut, imprescindible en qualsevol església amb comunitat. Els canvis litúrgics, la pèrdua total o parcial de molts conjunts i el pes d'una historiografia massa centrada en la iconografia i l'estil n'han condicionat l'estudi. Aquest volum analitza els exemplars medievals conservats a Catalunya i a Mallorca des de la perspectiva del seu desenvolupament constructiu i morfològic, a partir del catàleg més complet elaborat fins ara, que permet establir relacions tant entre els diferents conjunts catalans com amb mobles d'altres territoris. La recerca es completa amb la revisió de les fonts escrites, de la qual deriva un lèxic de la terminologia catalana medieval específica del cadirat coral, únic a Europa.

ISBN 978-84-9191-445-7
9 788491 914457 53772

TEXTOS I ESTUDIS
DE CULTURA CATALANA

Publicacions de l'Abadia de Montserrat