

El cadirat coral de Santa Maria d'Agramunt: història, dispersió i darreres troballes

Voravit Roonthiva

Universitat Rovira i Virgili. Departament d'Història i Història de l'Art
voravit@conservadors-restauradors.com

Recepció: 23/04/2022, Acceptació: 10/09/2022, Publicació: 22/12/2022

RESUM

El cadirat de Santa Maria d'Agramunt és un moble que va desaparèixer, parcialment, a partir de 1953. En aquest treball es presenta les darreres troballes dels elements que van sortir de l'església, la fortuna que van tenir i les localitzacions actuals. També s'hi fa una descripció de la topografia i la morfologia del moble abans de ser desmantellat, mitjançant l'anàlisi de l'estructura, la construcció, l'estil i les fonts a través d'un estudi comparatiu amb altres conjunts. D'aquesta manera, s'ha pogut vincular el cadirat de Santa Maria d'Agramunt amb el també desaparegut conjunt de l'església de Sant Joan de les Abadesses.

Paraules clau:

cadirat; gòtic; Renaixement; moble; cor; fusteria; escultura

ABSTRACT

The choir stall of the church of Santa Maria d'Agramunt: History, dispersion and latest findings

The choir stall in the church of Santa Maria d'Agramunt was partially dismantled from 1953 onwards. This paper presents the latest findings regarding the elements that were removed from the church, what happened to them and where they are now. It also includes a description of the original design and materials of the item prior to its removal, based on analysis and comparative study of the structure, construction, style and sources of similar choir stalls. Consequently, it has been possible to link the choir stall of Agramunt with a similar stall, now also removed, in the church of Sant Joan de les Abadesses.

Keywords:

choir stall; Gothic; Renaissance; furniture; choir; carpentry; sculpture



Estudiar cadirats corals és un exercici complex. De manera general, i tret dels grans conjunts, aquests mobles han estat tractats de forma discreta per la historiografia tradicional. És habitual que els cadirats corals hagin arribat força transformats, ja sigui per adaptar-los als canvis litúrgics o culturals, o com a conseqüència dels conflictes bèl·lics o dels canvis de gust.

A aquesta suma de factors que han transformat els dissenys originals cal afegir-hi els trasllats topogràfics i les readaptacions que acaben per descontextualitzar els cadirats corals, amb la qual cosa en aquest procés perden part de la significació i del sentit originals. Cal dir que el cadirat coral era, i és, el moble de més envergadura que hi havia en un temple, per tant, la recol·locació o l'emmagatzematge de conjunts desmantellats es convertia en un gran inconvenient, atès el gran volum que ocupaven, i això en va provocar, finalment, dispersions, parcials o totals. A més, durant el darrer segle encara s'hi ha afegit un altre condicionant encara més colpidor: la supressió definitiva dels cors, fet vinculat a la pèrdua de funcionalitat d'aquest espai tan important en temps passats. També caldria recordar aquells llocs on els cadirats corals, juntament amb altres béns mobles de la comunitat, eren venuts per necessitat. D'exemples, la història ens n'ha deixat testimonis ben documentats¹.

Els seients corals de l'església parroquial de Santa Maria d'Agramunt constitueixen un exemple prou eloqüent de la fortuna que va tenir aquest tipus de mobiliari durant el segle XX a Catalunya. El cor es va salvar de la Guerra Civil, però des d'aleshores, com que no exercia cap funció concreta, va penjar de la corda fluixa fins que, a partir de 1953, se'n va eliminar la tribuna juntament amb el cadirat i bona part del mobiliari que acollia. Per bé que els fets d'aquell moment

es van documentar i que aquest treball explica, per primera vegada, la dispersió del cadirat coral, encara en resten alguns detalls que continuen sota l'ombra de la incertesa. D'aquell conjunt primitiu, a Agramunt avui només se'n conserven vuit cadires amb les superestructures respectives. Van ser instal·lades al presbiteri i constitueixen el recordatori, tot i que simbòlic, de la importància que aquest moble va tenir durant gairebé més de quatre-cents anys per part de la comunitat de preveres i beneficiats agramuntins.

En el present treball explicaré les darreres troballes al voltant del cadirat coral i posaré fil a l'agulla en el capítol del desmantellament que va patir. El destí de la major part dels setials era fins ara una incògnita, atès que no existia cap notícia d'on havia pogut anar a parar o què havia passat amb els elements que no van ser instal·lats al presbiteri.

Així, durant el treball de recerca i de camp, vaig localitzar dos conjunts de cadirats corals, l'un a fora de Catalunya i l'altre a Balaguer, completament descontextualitzats. Les restauracions paral·leles respectives que han sofert tots dos grups han comportat certa distorsió d'aspecte en referència al seu disseny original. Això no obstant, les fortes similituds formals i de tècniques constructives entre elles van posar sobre la taula la possibilitat que formessin part d'un mateix conjunt. D'aquesta manera, l'anàlisi formal, iconogràfica i constructiva detallada —mitjançant la comparació de mides i de la proporció dels mòduls—, amb dades coincidents, van confirmar les sospites inicials: els dos cadirats havien format part d'un sol i mateix conjunt coral. I de seguida Agramunt va ser la primera candidata de la llista com a origen possible.

La confirmació final i definitiva no va trigar gaire a arribar gràcies a una imatge, l'única fotografia coneguda del cor i del cadirat d'Agramunt, presa abans de la Guerra Civil i publicada per

primera vegada per Joan Pons Farré el 1936 (figura 1). D'aquesta manera, es corroboraven els resultats que havia obtingut a través de l'estudi de les restes materials a tres bandes: que els dos conjunts localitzats fora d'Agramunt i els setials que encara restaven in situ són un mateix conjunt.

D'altra banda, aquesta recerca ha aportat una altra troballa interessant, car també proposo una filiació entre el cadirat coral d'Agramunt i l'antic moble coral de l'església de Sant Joan de les Abadesses, amb el qual comparteix tipologia estructural i constructiva, així com detalls morfològics i tècnics particulars, que només s'expliquen si acceptem que els dos mobles van ser creats per un mateix taller.

Sobre la topografia dels recintes corals

Als temples on hi havia comunitat no hi mancava mai el cor, espai tancat i privatiu des d'on els monjos, els canonges o els beneficiats podien seguir la litúrgia, les cerimònies i les celebracions i participar-hi. Per les seves característiques i funcions, l'espai comptava amb normes particulars i fins i tot amb codis propis de vestimenta. D'aquesta manera, el cor es dotava de tot el mobiliari necessari que facilitava el desenvolupament de la litúrgia i de les celebracions: la trona, els armaris dels llibres corals, els faristols, el llegender, els bancs i el moble de més entitat i gran d'una església: el cadirat coral. És una estructura que, a partir d'un mòdul constructiu —un setial—, es va repetint seqüencialment, articulant així la resta d'elements necessaris per al funcionament i l'ús del cor, la disposició del qual s'organitzava segons la jerarquia de la comunitat. El cadirat coral presenta trets que el defineixen i que el distingeixen, com és l'aparició de doble nivell de fileres de seients amb un nombre elevat de setials que podia arribar a ser superior a cent², la inclusió d'una cadira diferenciada o presidencial i, sobretot, el seient basculant, que permet aguantar les llargues hores litúrgiques, una característica que el diferencia clarament d'altres tipologies de seients d'una església, com ara el banc, la trona o les sedílies.

Si bé tradicionalment la historiografia havia destacat la singularitat i la particularitat dels cors ubicats al bell mig de les naus com un tret gairebé exclusivament hispà, tal com testimonia el cadirat coral petri dissenyat pel Mestre Mateo a la catedral de Santiago de Compostel·la pels volts de 1211³, autors més recents matisen aquest suposat tret, demostrant que el cor fora de l'àmbit presbiterial, d'on va sorgir, no responia a cap moda regional ni a cap fenomen sistemàtic⁴, ni tampoc resultava una topografia peninsular pròpia. Així, el recinte coral dins de la nau més enllà del trans-

septe també era conegut en altres territoris. A la basílica de Saint-Denis, on la funció de l'església com a panteó reial condicionava la situació del cor⁵, es disposava d'aquesta manera. També a Bard-le-Régulier el cor estava situat a la nau, on encara conserva, tot i modificat, el cadirat del segle XIV⁶. Els segles i la història, transformadors d'arquitectures i d'espais, farà que, en bona part dels temples, els cors es vagin allunyant progressivament de l'altar major, tal com va passar a l'església d'Agramunt.

La fortuna crítica del cor i del cadirat coral d'Agramunt

La literatura dedicada al cor agramuntí no és gaire extensa, però resulta suficient per, juntament amb les restes materials, dibuixar un retrat força fidedigne sobre la morfologia i la distribució del cadirat prèvies a les obres de 1953. En parla per primera vegada Joan Puig Ball en la monografia sobre la vila d'Agramunt, publicada el 1935⁷.

Per poder contextualitzar el moment de creació del cadirat i de la comunitat de preveres beneficiats que el va manar fer, hem de consultar la publicació *Beata Maria Acrimontis*, de Joan Pons Farré, obra presentada tres mesos abans d'esclatar la Guerra Civil. Pons Farré en fa un repàs detallat a través de la documentació d'arxiu, de l'organització, els càrrecs i el funcionament dels beneficiats. Aquest volum, juntament amb l'obra de Puig Ball, és valuós, perquè descriu el temple i el seu patrimoni abans de 1936, moment en què gran part dels seus béns i de l'arxiu es van perdre. A més, Pons Farré va publicar fotografies del temple, entre les quals hi havia l'esmentada imatge del cor abans de ser desmuntat definitivament⁸. No sabem qui en va ser l'autor⁹. La captura es va fer des del final de la filera del costat de l'Epístola, i s'hi veu el gran faristol central i la major part del cadirat, així com una mena de faristol corregut que només apareix a la filera oest. La foto, reproduïda posteriorment amb més qualitat en una reedició del llibre de 2009, ha estat clau per contrastar les fonts escrites i les evidències materials, i ha esdevingut fonamental per fer la reconstrucció del cor del present treball, saber els elements que el configuraven i la seva distribució (figura 1).

El 1981 Manuel Pal publica una guia de l'església on descriu la nova realitat de l'interior del temple i del cadirat després de la Guerra Civil i de la reforma de 1953. Es limita a situar-hi les arauits cadires en el presbiteri (figura 2), sense donar-ne més informació rellevant.

No és fins al 2003 quan Joan Yeguas, dins d'un article monogràfic sobre el patrimoni renaixentista i barroc de la parròquia, contextualitza el cadirat per primer cop, descrivint l'ús i les par-



Figura 1.
Imatge del cor d'Agramunt, a la tribuna alta, publicada per primera vegada per Pons Farré l'any 1936. Foto: Ajuntament d'Agramunt.

ticularitats del cor i del moble agramuntí, repasant-ne alguns aspectes iconogràfics i formals i destacant-lo com una obra força primerenca de l'art renaixentista a Catalunya (figura 3).

Finalment, la darrera publicació és firmada per l'historiador Ramon Bernaus. Es tracta d'un article que detalla el procés de les obres d'arranjament que van afectar la tribuna alta del cor i que van motivar la desaparició de tot el conjunt. Aquest text és imprescindible per la quantitat d'informació inèdita que aporta i que prové dels dietaris personals de l'historiador local Lluís Pons, el qual va anotar dades del desenvolupament dels treballs que es van produir entre desembre de 1952 i juny de 1953, període que inclou la primera fase d'intervenció i part de la segona¹⁰, que explicarem més endavant.

Descripció topogràfica, tipològica, constructiva i materials del cadirat coral d'Agramunt

El cor, inicialment, se situava en el segon tram de la nau principal i ocupava tot l'espai de davant de l'antic presbiteri, fins que l'any 1876 es va moure de lloc. L'operació va consistir a recular tot el conjunt coral fins als peus de l'església i pujar-lo a una tribuna alta¹¹. No sabem les raons exactes ni en quin context es va produir aquest trasllat, però podem pensar que la reducció de membres de la comunitat¹² i la poca rellevància

que aquesta atorgava al cor en va motivar el canvi d'ubicació. Indubtablement, aquest primer moviment marcaria l'inici del declivi del cadirat com a moble, que es consumarà amb el desmantellament final que va patir a partir de 1953.

Desconeixem si la tribuna alta ja estava construïda abans del trasllat o si es va haver d'aixecar ad hoc. Se situava a uns vuit metres d'alçada i això provocava que el cadirat quedés per sota de la rosassa de la façana occidental. Avui en dia encara es veuen les marques d'aquesta construcció a banda i banda del cancell actual.

La disposició i distribució del cadirat a la tribuna alta repetia la que hi havia quan estava a la nau¹³, és a dir, es trobava formada per una única renglera en forma de U, recolzant la superestructura a les parets, i amb la cadira d'honor o presidencial ubicada al final de la filera del costat de l'Epístola. A més, el recinte coral estava delimitat per envans als costats de les naus laterals i al sector de l'oest. S'hi accedia a través del presbiteri i cloïa aquest costat una tanca de fusta¹⁴.

Cal dir que un altre element associat al cor, l'orgue, un instrument de 1760, també es va haver de canviar de la seva ubicació original, situada damunt d'un arc del segon tram de la nau principal, per ser col·locat més a prop de la tribuna alta, a la nau meridional, damunt de la porta d'accés lateral. Aquesta operació es va fer el 1885¹⁵.

Respecte al moble coral, sabem la data exacta de construcció i d'instal·lació del cadirat en el cor primitiu gràcies a la inscripció que resseguia



Figura 2.
El conjunt del cadirat coral d'Agramunt instal·lat al presbiteri, actualment. Foto: V. Roonthiva.



Figura 3.
Alguns dels temes tallats dels reposamans en forma de medalló del cadirat d'Agramunt que podem veure actualment al presbiteri de l'església. Foto: V. Roonthiva.



Figura 4.
Dos dels relleus calats del coronament de la superestructura, amb la inscripció commemorativa. Foto: V. Roonthiva.

tot el coronament de la superestructura, i de la qual actualment tan sols en conservem una mica menys de la meitat (figura 4). Considero que la inscripció commemorativa es devia repartir entre els 25 dorsals, sense comptar els quatre dorsals angulars (figura 5). Puig Ball és el primer que fa una transcripció del text, tot i que en la traducció hi ha una errata i hi apareix 1582 en lloc de 1532:

In Dei nomine amen abuit comple mentum presens opus hujus cori die dessima mensis Martii anno Dni Millesimo quingente simo trigesimo secundo regnante Carolo Dei gratia Impera Tore¹⁶.

Pons també en fa una transcripció, amb lleugers canvis respecte al de Puig, com ara l'omissió de la primera paraula de la inscripció:

[...] Nomine – Amen – Abuit – Comple – Mentum – Presens – Opus – Huius – Cori – Die – Dessima – Mensis – Martii – Anno – Dni – Millesimo – Qungentesimo – trigesimo – secundo – regnante – carolo – dei gratia – impera – tore¹⁷.

Yeguas actualitza la transcripció ordenant el sentit de les paraules i marcant les inscripcions perdudes dins de claudàtors:

[NOMINE – D(omi)NI – AMEN – ABUIT – COMPLE – MENTUM – PRESENS – OPUS – HUIUS – CORI – DIE – DESSIMA – MENSIS – MARTII – ANNO] A MILLESIMO – QUI(n)GENTESIMO – TRICGESIMO – SECUNDO – REGNA(n)TE – CAROLO – DEY – GRATIA – INPERA – TORE¹⁸.

El cadirat agramuntí estava format inicialment per 25 setials¹⁹ corresponents al mateix nombre de dorsals, però hem de considerar que se'n degué perdre una cadira en el primer trasllat. Aquesta devia ocupar l'espai que corresponia a la porta d'accés al cor un cop instal·lat a la tribuna i que comunicava amb l'escala lateral, ubicada al costat de l'Evangeli²⁰. L'obertura lateral es veu clarament a la fotografia de Pons Farré (figura 1). En el primer trasllat no només es va haver de suprimir la cadira, sinó que també va caldre mutilar la part baixa del dorsal corresponent per fer que aquest punt fos transitable.

Així mateix, Pons Farré detalla els conflictes seculars que es patien entre la comunitat i el rector per l'ocupació de la cadira d'honor. Gràcies a aquesta informació se sap que, tot i ser una comunitat de beneficiats, hi havia una jerarquia que requeria la presència d'una cadira presidencial reservada al membre de més edat i que esta-

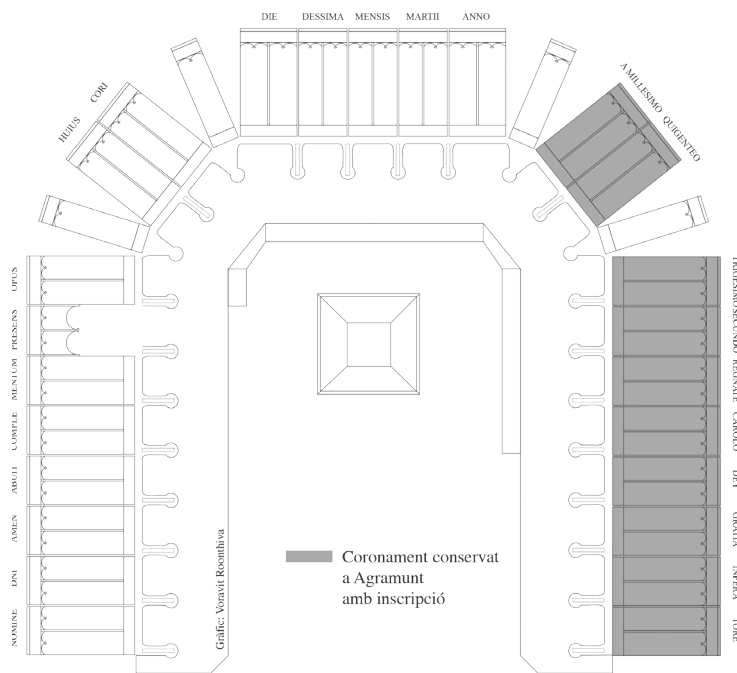
va ubicada al sector que es va fotografiar²¹. Dis-sortadament, no tenim més dades sobre aquest setial d'honor, ni documentals ni materials, per tant, resta la incògnita de conèixer la manera com aquest es diferenciava de la resta del conjunt²².

Tot el moble agramuntí es va fabricar amb fusta de roure. No obstant això, en diverses parts no visibles, és a dir, en l'estructura, s'hi emprà fusta de pi. El primer exemple de cadirat a Catalunya realitzat amb fusta de roure el trobem en el cadirat de la catedral de Barcelona, iniciat per Pere Sanglada²³. A partir d'aquest conjunt, el roure es va començar a utilitzar de manera més freqüent i preferent en ulteriors projectes corals²⁴.

La matèria primera podia ser d'origen local o importada²⁵, però, en qualsevol cas, es tractava d'un suport ben apreciat per les propietats i per la resistència que oferia, qualitats que la feien adient per fabricar mobiliari d'ús diari i quotidià. A més, era una fusta molt resistent als insectes xilòfags i a la humitat moderada, propietats que degueren conèixer a l'hora de triar-la.

En l'àmbit estructural, la superestructura està composta per un respall alt, un dorsal i un coronament (figura 6), on es concentra tota l'ornamentació a base de grotescos i de la repetició alterna de parelles simètriques de centaures alats i de figures d'esfinxs amb extremitats inferiors caragolades (figura 4), elements propis del catàleg renaixentista. En el muntatge actual del presbiteri es va respectar la disposició original, però es va variar l'angle de posició del coronament respecte a la primitiva, fent-lo més vertical²⁶, en lloc de la posició antiga, gairebé horitzontal, a manera de visera, que mostra la foto de Pons Farré (figures 1 i 6).

Les cadires segueixen la tipologia francesa²⁷, ben coneguda ja des del segle XIII i àmpliament estesa per la península Ibèrica i gran part d'Europa. Apareix dibuixada en el quadern de Villard de Honnecourt (1220-1240) i constitueix un model clàssic de cadirat en l'ideari medievalista, inclòs com a arquetip en el *Diccionari raonat de l'arquitectura francesa* (1866), de Viollet-le-Duc. Un dels exemples més antics i ben preservat és el de la catedral de Poitiers (Poitou), datat a la segona meitat del segle XIII²⁸ (figura 7). Aquesta tipologia de setials es configura mitjançant costats elaborats amb una sola peça de fusta, amb la part superior que pot estar en pendent envers la paret, per donar inclinació a la colzera o braçalera i així ajudar a descansar els braços quan l'usuari havia d'estar dret; la part frontal del costat, força decorada, sol estar composta per una columneta adossada en la part alta, complementada per un reposamà que sobresurt del perfil del costat, que pot ser treballat en forma figurativa, vegetal o de medalló en el cas particular dels cadirats medievals catalans²⁹, i del qual participa el moble agramuntí. Aquest element té la funció d'ajudar



Hipotètica distribució de les inscripcions del coronament abans de 1953

Figura 5. Proposta de distribució de les inscripcions del coronament per a cada dorsal en el cadirat primitiu. Dibuix: V. Roonthiva.

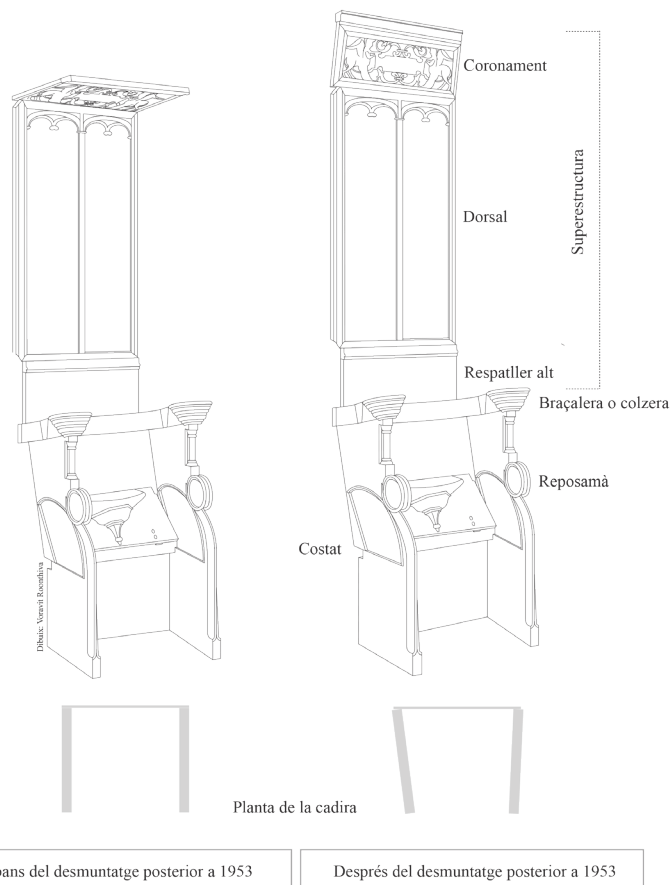


Figura 6. Axonometria d'un setial, abans i després de la reforma de 1953, amb indicació i nomenclatura de les parts estructurals. Dibuix: V. Roonthiva.



Figura 7.
Filera del cadirat sobirà del costat de l'Evangeli. Catedral de Saint-Pierre de Poitiers. Foto: V. Roonthiva.

l'ocupant a aixecar-se. El tram següent del frontal mostra un perfil de quart de cercle que desemboca amb perfil recte final fins a terra. Aquesta darrera part habitualment està rematada per un senzill motlluratge o per una columneta adossada³⁰.

Aquesta tipologia incorpora el tradicional seient abatible o basculant, tret que caracteritza la cadira coral i que, en el cas que ens ocupa, és practicable mitjançant frontisses de metall. El seient presenta dues cares: la llisa, per seure, i la misericòrdia, element auxiliar característic destinat als moments en què l'ocupant havia d'estar dret. A Agramunt la misericòrdia està treballada en forma de cul de llàntia i la part superior presenta una lleugera inclinació per dotar-la d'una millor ergonomia (figura 20).

El taller encarregat d'executar el cadirat d'Agramunt degué tenir com a referència models propers i de prestigi: el de la catedral de Girona³¹, el desaparegut de la de Lleida³², el de la de Tarragona³³, però sobretot el del cor de la seu de Barcelona. El ressò de la reforma «a la romana» del conjunt coral medieval barceloní degué ser important. El sobrealçat de la superestructura fet per Antoni Carbonell, *el Menor*, el 1519³⁴, amb l'addició d'un fris de grotescos daurats inexistents en el disseny gòtic, treballats amb calats sobre fons blau i vermell, així com els plafons

pintats dels dorsals executats per Joan de Borgonya un any abans, devien provocar, sens dubte, un gran impacte en el seu moment (figura 8).

El cadirat agramuntí és deutor de l'obra de Barcelona, tant en l'aspecte formal com en el constructiu. El seu treball presenta una hibridació entre les formes i les solucions tradicionals i les renaixentistes. Si en el cas de la Ciutat Comtal es tracta d'una transformació orgànica natural, d'una actualització d'estil, a conseqüència d'un canvi en els gustos estètics, en el cas d'Agramunt l'obra es realitza en una única campanya, conjugant els dos mons, el medieval i el modern, en el mateix moment.

Com hem vist, dins de la tradició medieval, el taller agramuntí manté la forma dels costats dels seients, però, a més a més, hi aplica una solució de caràcter pràctic i d'optimització d'espai, com és l'ús del costat angular en forma de V, que és present en altres conjunts corals a partir del primer quart del segle XV. Per bé que aquesta solució pot semblar d'ús comú a Europa, de moment tan sols l'he poguda resseguir en els exemples de la Corona d'Aragó, perquè és una fórmula estranya en la resta de territoris de la Península i també en el continent³⁵. Els angles en forma de V en els cadirats catalans permeten aprofitar al màxim l'espai generat pel canvi de pla de l'entrega de



Figura 8.
Detall dels elements renaixentistes afegits en la superestructura del cadirat medieval de la catedral de Barcelona. Foto: V. Roonthiva.

les fileres perpendiculars. Habitualment, el punt on conflueixen les fileres desemboca en un espai rectangular mort, desaprofitat, tal com passa al cadirat de la Chaise-Dieu o en els conjunts tardans de la catedral de Sevilla o Zamora. El cadirat agramuntí presentava aquests angles en V, la qual cosa possibilitava col·locar dues cadires a cada angle del cor, sense comprometre la visibilitat ni la comoditat dels seus ocupants (figura 1).

Les reformes modernes de la superestructura de la seu de Barcelona indubtablement devien servir com a model per a Agramunt, on es desenvolupen formes i repertori renaixentistes, com ara l'ús del calat a les taules del coronament per crear grotescos i bèsties (figura 4). No puc precisar si, com en el cas barceloní, hi havia taulons vermells o blaus darrere dels calats. En el muntatge actual es van col·locar simples fulloles que contrasten amb el to fosc de la fusta de roure. Aquesta incorporació tan primerenca de models «a la romana» permet parlar d'un taller permeable a les novetats, la qual cosa converteix el conjunt agramuntí en una de les primeres referències del llenguatge renaixentista a Catalunya³⁶.

Les obres de 1952-1953 com a punt i final per al cor secular

Les obres d'arranjament de l'església en el període de 1952 i 1953 van suposar la supressió i l'eliminació definitiva del cor i, de retruc, la per-

dua de gran part del seu mobiliari, malgrat que, ironies del destí, el cor, juntament amb els retaules de la Puríssima i del Roser, s'havien salvat de la destrucció de 1936³⁷.

La primera fase de les obres va ser dirigida per l'arquitecte Alejandro Ferran i finançada per Patrimoni Artístic Nacional, organisme dependent del Ministeri de Cultura, atès que l'edifici havia estat catalogat com a monument nacional el 3 de juny de 1931³⁸. La protecció que li atorgava la catalogació només afectava l'estructura primigènia medieval³⁹, mentre que les addicions i les transformacions posteriors, com ara les capelles annexes i el cor, en quedaven fora perquè no eren considerats elements «romànics». Com es veurà, aquesta condició serà decisiva en la dispersió de part del cadirat.

El projecte inicial, amb un criteri força discutible basat en la unitat d'estil segons les idees vuitcentistes de Viollet-le-Duc, només es va executar parcialment per problemes pressupostaris. En origen contemplava la supressió de la tribuna alta⁴⁰ i la reordenació de tot el sector presbiteral per tornar-lo al disseny de planta primitiu, refent dues pilastres seguint el model cruciforme original⁴¹ i substituint una arcada d'arc apuntat que s'havia construït entre els segles XVI i XVII⁴² i que ocupava dos trams inicials de la nau principal. Aquesta modificació posterior va tenir lloc per la necessitat d'ampliar l'espai del presbiteri⁴³, atès que el disseny romànic, certament curt



Figura 9.

El grup de costats i seients amb misericòrdia del cadirat d'Agramunt que avui conformen set cadires, instal·lades en el presbiteri de l'església de Sant Joan de l'Hospital de València. Foto: V. Roonthiva.

i amb poca superfície presbiteral, devia crear problemes no previstos a l'origen, amb l'altar major i el retaule enmig, la qual cosa dificultava el desenvolupament de la litúrgia promoguda a partir de la Contrareforma.

En qualsevol cas, amb prou feines es va poder fer la restitució de les dues pilastres i dels arcs torals corresponents. Exhaust el pressupost en aquesta fase, la que precisament afectava l'estructura romànica i la que només estava dins de la catalogació, Patrimoni Nacional Artístic va donar per finalitzades les obres i va plegar, tot i que encara quedaven pendents diverses actuacions, entre les quals hi havia pavimentar el presbiteri i instal·lar el nou altar⁴⁴.

Davant d'aquesta situació, el rector de la parròquia, mossèn Antoni Saboya (1948-1955), va promoure la continuació dels treballs seguint el mateix criteri de restitució estilística de la primera fase, però evidentment sense el suport econòmic del Ministeri de Cultura. Per continuar la feina es va haver de crear una junta de fàbrica que recollia les aportacions dels feligresos, administrava els treballs pendents d'acabar⁴⁵ i també comprava els equipaments necessaris⁴⁶. La consigna era clara: finalitzar tot el que havia quedat pendent de resoldre.

La supressió de la tribuna alta va ser diligentment executada. Dissortadament, no s'ha pogut localitzar cap document, ni al bisbat ni a l'arxiu parroquial⁴⁷, per conèixer en quin moment exacte els responsables d'aquella operació van decidir desfer-se de part del cadirat.

Per tant, dins de la pura especulació i fins que no aparegui cap document que ho pugui aclarir,

penso que la decisió sobre què calia fer amb el mobiliari havia de ser prou fàcil: un cop eliminada la tribuna alta juntament amb el cor, ja no tenia cap sentit conservar un conjunt voluminós que ocupava molt d'espai i que, a més, amb la idea de les reformes de deixar l'arquitectura prístina i lliure de qualsevol element considerat distorsionador, no es contemplava reubicar-la en la seva disposició íntegra i original dins del temple, enmig de la nau.

Sigui com sigui, només deu costats, d'almenys vint-i-sis, van romandre a la parròquia, segurament els que presentaven un estat de conservació millor o els que es va considerar que tenien la iconografia de les colzeres més interessant. Deu d'uns vint-i-nou dorsals i coronaments originals, amb la part de les inscripcions més rellevants, també van ser conservats. Altrament, els quatre dorsals dels xamfrans es van reaprofitar en el nou muntatge, que són els que hi ha ara sota les quatre pilastres angulars, per la qual cosa van haver de ser escapçats i van perdre tot el remat superior. De misericòrdies, n'hi va haver vuit que van restar a Agramunt. Amb aquests elements preservats es van muntar i adaptar a la conca absidal del presbiteri les vuit cadires actuals, presentades amb els dorsals respectius.

La resta de peces del conjunt, és a dir setze costats, entre ells quatre cantoneres i, com a mínim, dinou dorsals amb les inscripcions corresponents, i setze misericòrdies, però també unes altres estructures, com ara el gran faristol o la porta d'estil mudèjar⁴⁸, que tancava l'accés a la tribuna esmentada, van sortir de l'església per sempre més.

Darreres troballes

Els elements retrobats

On va anar a parar la resta del cadirat que no es va voler conservar a Agramunt? Després del desmembrament ningú n'havia pogut saber res més, ni hi havia cap constància de l'alienació ni del destí de les peces que en van sortir⁴⁹. Considero que la venda del cadirat es degué fer tan aviat la tribuna alta es va desmantellar. És possible que la transacció ja estigués emparaulada durant les obres, quan la parròquia va ser informada que Patrimoni Artístic no restauraria el moble⁵⁰. Tampoc hi ha la certesa de si es va vendre en un sol lot o en diversos, o si hi va haver un intermediari o més. El que se sap del cert és que, després de marxar d'Agramunt, els elements sobrants van ser dividits i venuts en lots diferents. La dispersió en almenys dues destinacions distintes així ho indica. En qualsevol cas, la falta de documentació de la venda i la pèrdua de rastres per traçar les transaccions mostra que la sortida de part del cadirat de l'església es devia realitzar de manera molt discreta.

En efecte, és notori el buit documental referent a les transaccions de compravenda, que, d'altra banda i en el context de què parlem, era habitual. També cal fer notar que els dos compradors que van adquirir sengles lots, i dels quals dono referència per primera vegada en aquest article, mai van saber quin era l'origen de la seva compra o, com a mínim, si aquesta informació se sabia en el moment de l'adquisició, no va arribar als hereus, atès que tots dos en descoixien la procedència.

D'aquesta manera, un primer lot del cadirat agramuntí va ser adquirit pel matrimoni format per Luis de Muller i de Ferrer i Blanca de Morenés i Carvajal, barons de la Real Jura, per a la seva finca de Banyeres del Penedès. Aquesta compra es dué a terme en un moment indeterminat entre 1953 i 1960 a un antiquari que, segons la família, tenia botiga a la província de Tarragona, possiblement a Reus, Tarragona o Valls. És ben significatiu que, juntament amb el cadirat, el matrimoni també se'n va endur diverses talles, entre les quals hi havia una imatge de Sant Bernat i que la documentació específica que prové «de la última capilla de la izquierda»⁵¹ del monestir de Poblet.

El lot comprat comprenia vuit costats i entre cinc i quatre seients amb misericòrdies, i no en constava cap dorsal o remat de la superestructura. Posteriorment, el 1996, la família va oferir el cadirat al rector de l'església de Sant Joan de l'Hospital de València. Immediatament, els elements van ser portats a Serra per ser restaurats al taller de fusteria Hermanos Arnal⁵², on es van integrar els costats i els seients en noves es-



Figura 10.

Repertori de temes tallats als reposamans en forma de medalló del grup de cadirat d'Agramunt que actualment es troba a València. Els dos medallons de la filera inferior, el central i el de la dreta, apareixen a la fotografia de Pons Farré. Foto: V. Roonthiva.

tructures necessàries per muntar-lo. Els treballs es van efectuar entre desembre de 1996 i abril de 1997⁵³. Finalitzada la intervenció, el cadirat s'instal·là en el presbiteri de l'església de Sant Joan, darrere de l'altar, on actualment es presenta formant una filera de set setials (figura 9).

De tot el conjunt, podem dir que tan sols els vuit costats i tres seients amb misericòrdies són els originals, ja que, com a mínim, hi va haver un seient que no va arribar mai a l'església després de la restauració. La resta de l'estructura és una reconstrucció de 1997, com ara les braçales, les quals presenten un motlluratge més simple que l'original. Gràcies a la fotografia de Pons Farré (figura 1), he pogut situar tres costats valencians en el cor primitiu. En la dita imatge podem observar clarament els temes de les decoracions dels reposamans en forma de medalló que hi ha al costat de l'Epístola. En primer terme, hi apareix tallat a la foto, però identificable, un costat amb un cap de querubí dins el medalló. En el tercer, s'hi observa el tema de l'àliga caçant una rata. Tots dos temes els trobem en el setè i el cinquè costats, respectivament, del muntatge valencià.

Juntament amb la iconografia anterior, els costats que van anar a parar a València presenten les representacions següents als reposamans, que relaciono segons la seva posició actual, d'esquerra a dreta (figura 10):

— Primer costat

Cara esquerra: sense talla (és un costat terminal).

Cara dreta: *green man* de perfil, amb barba i orelles vegetals. Porta una fulla a manera de barret.



Figura 11.
Repertori dels reposamans del cadirat d'Agramunt que avui formen part de la col·lecció privada de la família Tarragona. Foto: V. Roonthiva.

- Segon costat
Cara esquerra: bust masculí de perfil, porta un picarol com a arracada i un barret en forma d'escudella.
Cara dreta: bust masculí en posició frontal. Va abillat amb una roba i un barret que el podrien identificar amb un religiós.
- Tercer costat
Cara esquerra: gerro en forma de copa amb fruita (peres?).
Cara dreta: bust masculí amb un barret bevent d'una carabassa.
- Quart costat
Cara esquerra: bust masculí de perfil. Retrat d'Erasme de Rotterdam?
Cara dreta: un ocell amb orelles atrapa un llangardaix o un dragó.
- Cinquè costat
Cara esquerra: motiu geomètric constituït per formes que recorden quatre caps d'ocell que subjecten un anell central amb el bec.
Cara dreta: àliga caçant un ratolí o una rata.
- Sisè costat
Cara esquerra: bust masculí de perfil, porta un barret lligat al cap.
Cara dreta: Janus.
- Setè costat
Cara esquerra: mitja lluna amb perfil antropomorf.
Cara dreta: cap de querubí nibat amb dos parells d'ales.
- Vuitè costat
Cara esquerra: bust masculí de perfil, amb un barret en forma d'escudella.
Cara dreta: bust amb el cap cobert d'un vel.

Un altre grup del cadirat localitzat va ser venut en un segon lot. El va adquirir Eduard Tarragona en algun moment sense concretar de la dècada de 1960. La família només recorda que la transacció es va acordar amb un drapaire o amb un antiquari d'alguna localitat de la Franja o de la província de Lleida⁵⁴.

Actualment, aquest grup forma part del fons patrimonial de la família Tarragona, incorporat en un cadirat fet *ex professo* i instal·lat al vestíbul de la finca familiar, situada al número 7 del carrer del Miracle de Balaguer, avui establiment hotelier⁵⁵. Sens dubte, aquest conjunt, minoritari en nombre, està constituït per elements que devien ser més difícils de vendre en el mercat. Es tracta dels quatre costats angulars en forma de V —dos dels quals van ser mutilats per adaptar-los al muntatge que podem veure actualment—, dos costats terminals i dos seients amb misericòrdia. És possible que tres misericòrdies més siguin originals, tot i que han estat incorporades en unes taules noves fetes de pi. Igualment, tampoc hi ha constància que comprassin cap element de la superestructura. Cal dir que els reposamans dels costats angulars van rebre decoració amb repertori floral. Un altre costat presenta un bust de perfil a la cara de l'esquerra, cobert amb un casc amb ales i portant una flor que li surt de la boca. A la cara de la dreta s'hi representa un altre bust de perfil masculí amb un barret lligat al mentó (figura 11).

El muntatge que avui podem veure a Balaguer es va fer entre 1968 i 1970. El projecte de reconstrucció —o, més ben dit, de recreació— va haver d'adaptar els elements originals als costats en V, però també a les particularitats de l'espai que l'acollia, una cantonada del vestíbul, condició que va obligar a disposar el cadirat en forma de L (figura 12). En definitiva, Eduard Tarragona va adquirir els elements originals solts i després els va fer reconstruir i adaptar.

Atesa la dificultat d'integrar quatre costats angulars i dos costats terminals, es va haver de fer molta reconstrucció, amb l'addició de moltes parts noves que imitaven les originals. És difícil, a primera vista, discernir les parts antigues de les parts reconstruïdes. Per arribar a un grau de mimetisme tan elevat, l'operació va haver de ser inevitablement intervencionista: els dos costats angulars dels extrems van ser mutilats parcialment per poder-los adaptar al conjunt, i els costats terminals, en origen destinats als extrems finals, van ser units per la part no treballada, a fi de convertir-los en un sol costat amb dues cares tallades i aprofitar-lo per col·locar-lo entre dues cadires. A més a més, com que en mancaven referències i es desconeixia l'origen dels elements, els responsables dels treballs del muntatge van considerar que els respatlles podrien



Figura 12.
El grup d'elements del cadirat d'Agramunt, avui integrats en un muntatge que es troba en una finca particular de la família Tarragona a Balaguer. Foto: V. Roonthiva.

haver tingut decoració, i així n'hi van incorporar una de bàsica composta de rectangles i un cercle gravats al bell mig de cadascun dels respatlles. Com que es va utilitzar fusta de pi per fer-ne totes les parts noves, i en ser una fusta de color i veta diferents del roure, s'hi va aplicar un tint per homogeneïtzar tot el conjunt visualment. Tanmateix, la característica veta del pi, així com l'estat de conservació d'aquesta fusta, amb una important concentració d'orificis de sortida d'anòbids, ajuden a detectar les parts noves de les originals. Amb els elements agramuntins i amb la fabricació de parts noves, en total es van realitzar i recrear nou cadires.

En el grup de València i d'Agramunt he pogut determinar la localització exacta de dos dels costats angulars en la imatge de Pons Farré (figura 13).

Una obra vinculada a Agramunt: El cadirat de Sant Joan de les Abadesses

Durant el procés de recerca també vaig tenir l'oportunitat d'estudiar un altre conjunt, igualment descontextualitzat, que presenta certes particularitats constructives i formals igualment híbrides entre el gòtic i el renaixement, i que de seguida vaig relacionar amb el cadirat d'Agramunt, tot i que descartant que n'haguessin format part. Em refereixo a l'antic cadirat coral de l'església de Sant Joan de les Abadesses (Ripollès) (figura 14).

Les grans concomitàncies formals i tècniques entre els dos conjunts suggereixen que els dos mobles van ser executats per un mateix taller.

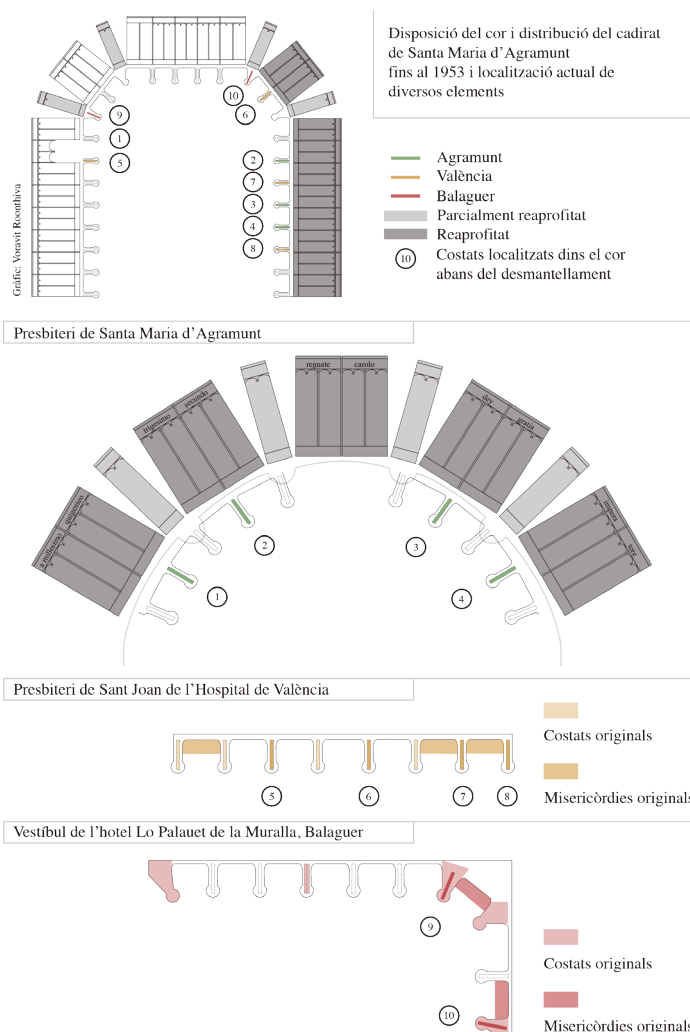


Figura 13.
Reconstrucció en planta del cadirat d'Agramunt en la tribuna alta, amb les plantes i la configuració actual dels tres grups del moble dispersos que coneixem. També hi ha indicat, mitjançant la fotografia de Pons Farré, la localització exacta dels elements del cadirat que eren a la tribuna alta i tal com estan en la seva situació i ubicació actuals. Dibuix: V. Roonthiva.



12 - SANT JOAN DE LAS ABADESAS. Detall del Chor

Figura 14.
Vista parcial del desaparegut cadirat coral de Sant Joan de les Abadesses. Compareu-ne la solució angular amb la figura 1. Fototípia Thomas.



Figura 15.
Cadira d'honor del cadirat de la catedral de Mòdena. Foto: V. Roonthiva.

Aquest cadirat estava ubicat al cor que se situava als peus de l'església, encaixat dins la nau atrofiada del temple romànic. Donava servei a una comunitat de canònics augustinians establerta al monestir des de l'any 1083⁵⁶ i secularitzada el 1592, per la qual cosa podem pensar que el cadirat que va arribar fins a la Guerra Civil no era el primer amb què es dotà la comunitat. Gairebé tot el conjunt, inclòs l'orgue, va desaparèixer o va quedar molt malmès després de 1936⁵⁷.

Era un conjunt força interessant en el context català, tot confeccionat amb fusta de roure i format per seixanta-cinc cadires⁵⁸ que ocupaven tot l'espai disponible del cor i que es distribuïen en dos nivells en forma de U, formant el cadirat sobirà i el cadirat jussà, la qual cosa obligava a construir accessos al nivell superior entre les fileres baixes (figura 14).

Les cadires es complementaven amb una superestructura formada per dorsals amb una doble superposició d'arcuacions cegues ogivals, rematats per plafons treballats per la part visible que estaven flanquejats per crosses o volutes vegetals que suportaven un plafó rectangular⁵⁹, també treballat amb temes figuratius, i tot coronat per petits timpans en forma de petxina (figura 14). Aquesta singular solució de la part alta de la superestructura presenta analogies amb els remats de cadirats corals del nord d'Itàlia, com els de les catedrals de Spilimbergo⁶⁰ i de Mòdena (figura 15), per posar-ne un parell d'exemples, executats entre 1475 i 1477.



Figura 16. Fragments i elements del cadirat coral antic de Sant Joan de les Abadesses, exposats en el museu del monestir. Foto: V. Roonthiva.

De tot el cadirat, actualment només se'n conserven, exposats al museu del monestir, set costats molt mutilats a la part posterior, un costat sencer i tres cadires muntades completament, amb les misericòrdies respectives treballades en forma de cul de llàntia. Flanquegen el conjunt de tres setials els dos únics plafons de tancament lateral del cadirat jussà conservats, treballats amb relleus de les virtuts en la part alta, tal com proclamen les inscripcions: «Fortitudo», «Temperantia», «Prudentia» i «Charitas». De la superestructura n'ha quedat poca cosa, i tan sols n'han arribat sis plafons amb set escenes, entre les quals hi podem veure Jesús foragitant els mercaders del temple, la presentació de Jesús al temple i la Nativitat. Així mateix, en el museu s'ha evocat com s'articulava la superestructura amb un muntatge amb diversos elements, tot i que no segueix la disposició original de la part de remat i en manca el coronament amb el timpà en forma de petxina (figura 16).

Tot i l'estat fragmentari del conjunt santjoanenc, també amb ajuda d'imatges d'abans de 1936 i una anàlisi formal i constructiva de les restes materials, he pogut vincular aquesta obra amb la seva anàloga de l'Urgell. A banda de la



Figura 17. Repertori iconogràfic representat als reposamans en forma de medalló de l'antic cadirat de Sant Joan de les Abadesses. Foto: V. Roonthiva.

qüestió del repertori iconogràfic (figura 17), l'estudi formal de les solucions tècniques i constructives evidencia punts de contacte estrets amb Agramunt que només es poden explicar amb la hipòtesi següent: tots dos conjunts van ser obra del mateix taller.



Figura 18. Inscripcions en lletra gòtica en el coronament del cadirat d'Agramunt (dos superiors) i en els plafons de tancament laterals del cadirat de Sant Joan de les Abadesses. Foto: V. Roonthiva.



Figura 19. Configuració de la part alta del frontal dels costats. El primer és d'Agramunt. Els dos següents en forma de pilastres pertanyen al cadirat de Sant Joan de les Abadesses. Foto: V. Roonthiva.



Figura 20. Miseriòrdies d'Agramunt (a dalt) i Sant Joan de les Abadesses (a baix), en forma de cul de llàntia. Foto: V. Roonthiva.

Els paral·lelismes més evidents són l'ús dels costats angulars en forma de V, per crear un seient en xamfrà amb els dos costats del rerecor, així com l'articulació de la part superior de la superestructura «a la romana», tot i que el projecte santjoanenc era més ambiciós, inspirat en aquest cas en la rematada del cadirat de la seu de Tarragona⁶¹, amb la incorporació de croses o volutes vegetals que suporten plafons inclinats. També el tipus d'epigrafi indica un mateix taller, amb inscripcions en lletres gòtiques treballades en baix relleu i amb els mateixos traços rígids i detalls decoratius (figura 18).

Aquesta combinació de tradició i innovació també es manifesta en altres aspectes. Així, els costats repeteixen el mateix mòdul medieval que trobem a Agramunt, però sense el motlluratge format per fulles que recorre la part semicircular del frontal. Per contra, a Sant Joan apareixen predominantment petites pilastres amb fusts, d'ornamentació fitomòrfica i geomètrica, en lloc de columnetes (figura 19), la qual cosa fa pensar que aquest conjunt es degué executar després de l'agramuntí, durant el segon quart del segle XVI. Els dos conjunts comparteixen l'ús de la mènsula en forma de cul de llàntia de tres cares a la miseriòrdia, treballada en un sol bloc de fusta, és a dir, el plafó del seient i la mènsula són una mateixa peça⁶² (figura 20).

No hem de deixar d'esmentar alguns exemples de solucions decoratives compartides que són subtils. És el cas de l'aparició d'un característic petit cercle tallat que inscriu una petita flor de quatre pètals lobulats que es repeteix sistemàticament en totes les bases de les petites pilastres dels tres costats visibles de Sant Joan (figura 19). A Agramunt aquest detall també apareix als quatre frontals dels costats angulars del grup de Balaguer, repetint-ne la disposició, les proporcions i la tècnica formal. La forma de rematar la incisió feta amb gúbia en forma de u que puja del costat lateral i es remata sense continuació també és força característica de la manera de treballar d'aquest taller (figures 3, 10, 11 i 17). Veiem, doncs, com l'ús d'eines específiques, que trobem en un conjunt i en un altre, també ajuden a establir un vincle. És també el cas d'una petita gúbia que permet fer incisions poc profundes, de menys d'un centímetre, i muntar composicions que recorden

els números en grafia àrab. Aquestes incisions, de caràcter decoratiu, es troben en els dos laterals de tancament de Sant Joan, i també apareixen en alguns arcs dels dorsals d'Agramunt, els quals presenten maneres similars de resoldre les composicions decoratives (figura 21). El motlluratge del frontal del reposamans també és idèntic en els dos conjunts, amb bordons o motllura de boet a les dues cares i un perfil en u per la part central (figura 22).

Finalment, s'ha d'esmentar que a Agramunt he detectat incisions o marques localitzades a sota de les colzeres. Es tracta de números en grafia romana (V, XI, XII, III...) fets amb enformadors i que es poden interpretar com una numeració original que servia per guiar la composició del moble. A causa del moviment que han sofert els costats en el muntatge posterior a 1953, aquestes inscripcions estan desordenades i només les he observades en el grup del costat de l'Epístola. Aquestes marques, pròpies de la construcció de mobles, indicarien un taller de fusteria especialitzat en mobiliari i amb experiència en construcció de cadirats corals, tal com testimonien els dos conjunts que he presentat aquí.

A manera de conclusió

He pogut quantificar què és el que es conserva del conjunt primitiu i, a més, he identificat i he localitzat alguns elements dins de la seva posició anterior a 1953, tant de les peces que romanen a Agramunt com de la major part de les que estan disperses. Pel nombre inicial, és probable que en manquin dos costats més, que no són a València ni a Balaguer, els quals conformarien una cadira. És temptador pensar que correspondria al setial d'honor. Així mateix, també queda pendent localitzar set seients amb les misericòrdies corresponents. La pèrdua més destacable són els elements de la superestructura: falten la major part dels dorsals, és a dir, quinze peces amb els coronaments respectius.

Malgrat les pèrdues i la manca d'informacions escrites, el present estudi constitueix un bon punt de partida i de referència en cas que en el futur es poguessin localitzar les peces mancants.

Per últim, però no menys important, cal dir que la metodologia d'estudi ha pogut establir un vincle versemblant, a través de l'anàlisi i la comparació de les solucions constructives i formals, entre el cadirat coral d'Agramunt i el de Sant Joan de les Abadesses. D'aquest taller, fins ara desconegut i actiu a partir del segon quart del segle XVI, se'n pot destacar que tenia experiència en la construcció de mobles corals, era conservador per l'ús de la tipologia de cadira gòtica francesa, però receptiu a les novetats «a

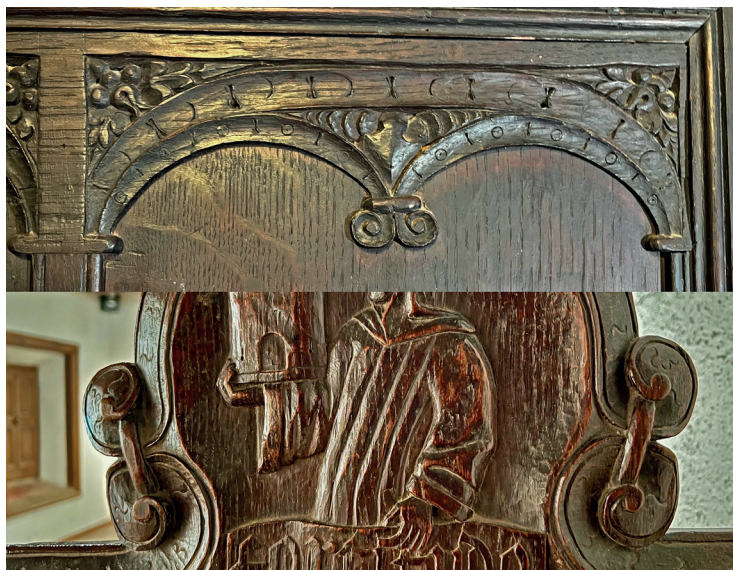


Figura 21.
Detall dels motius decoratius presents a Agramunt (a dalt) i Sant Joan de les Abadesses (a baix). Foto: V. Roonthiva.



Figura 22.
Part frontal dels reposamans, amb motllura de boet a totes dues cares. A la dreta, Agramunt; a l'esquerra, Sant Joan de les Abadesses. Foto: V. Roonthiva.

la romana». D'altra banda, devia ser un grup itinerant, o almenys acceptava encàrrecs en un territori ampli, i s'adaptava a les exigències i a les necessitats particulars de cada comunitat (una filera de setials a Agramunt, dues a Sant Joan de les Abadesses). És un taller que, a falta de trobar-lo i relacionar-lo amb les fonts conservades, només el podem testimoniar a través de les restes materials aquí estudiades, i no descarto que es puguin veure incrementades amb futures troballes de fragments de cadirats corals en col·leccions privades.

* Aquest article neix durant els treballs de camp realitzats durant la meua tesi doctoral, titulada *Els cadirats corals a Catalunya i a Mallorca fins a 1399. Anatomia, tipologia, tècniques constructives i materials*, dirigida per Licia Buttà, dins del programa de doctorat d'Estudis Humanístics de la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili.

1. Com el del cadirat coral de Santa Clara d'Astudillo, alienat el 1931. Á. FRANCO (2010), «La sillería de Santa Clara de Astudillo», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 81, p. 251-277.

2. A la seu de Mallorca hi ha cent onze cadires i a Barcelona, cent deu.

3. R. OTERO i R. YZQUIERDO (1990), *El coro del Maestro Mateo*, La Corunya, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

4. E. CARRERO (2019), *La catedral habitada: Historia viva de un espacio arquitectónico*, Bellaterra, Edicions de la UAB, El Espejo y la Lámpara, 17.

5. D. BERNÉ i M. WYSS (2015), «Le fonctionnement de l'ancienne abbatale», a P. DELANNOY (dir.), *Saint-Denis: Dans l'éternité des rois et reines de France*, París, La Nuée Bleue / Place des Victoires, p. 99-111.

6. S. BERTRAND (2008), *L'ancien prieuré de Bar-le-Régulier*, Liernais, Éditions de la Cassine.

7. J. PUIG (1935), *Agramunt: Ensayo folklórico, histórico y artístico*, Manresa, Imprenta y Encuadernaciones de San José, p. 155-116.

8. La manca d'imatges del cor agramuntí és singular, si ho comparem amb altres esglésies que conserven més material gràfic dels conjunts corals d'abans de 1936 (Vallbona de les Monges, Sant Joan de les Abadesses, Sant Cugat del Vallès...). En aquest cas particular estaria relacionat amb la ubicació del cor agramuntí, en la tribuna alta, una topografia que no hi facilitava l'accessibilitat.

9. Pons Farré cita Joan Puig Ball, el germà Joan de les Escoles Cristianes, Ramon Pons i Josep Avilès, sense especificar detalls d'autoria en cap de les imatges publicades: J. PONS (1936), *Beata Maria Acrimontis: Notes històriques de l'església major d'Agramunt*, Barcelona, Edicions i Publicacions SPES, p. 161.

10. R. BERNAUS (2016), «Les obres de restauració de l'església parro-

quial d'Agramunt», *Sió: La Revista d'Agramunt i de la Ribera*, 625, p. 39-45.

11. J. PUIG (1935), *Agramunt: Ensayo folklórico...*, op. cit., p. 155; J. PONS (1936), *Beata Maria Acrimontis...*, op. cit., p. 39-40.

12. La comunitat, que havia arribat a ser de 25 a 30 membres al segle xv, disminueix a 13 el 1782. El 1936 només hi quedaven tres beneficiats, un rector i un vicari. J. PONS (1936), *Beata Maria Acrimontis...*, op. cit., p. 68-147.

13. J. PUIG (1935), *Agramunt: Ensayo folklórico...*, op. cit., p. 156.

14. Ibídem, p. 155.

15. J. PONS (1936), *Beata Maria Acrimontis...*, op. cit., p. 43.

16. J. PUIG (1935), *Agramunt: Ensayo folklórico...*, op. cit., p. 156.

17. J. PONS (1936), *Beata Maria Acrimontis...*, op. cit., p. 40.

18. J. YEGUAS (2003), «Escultura del renaixement i barroc a l'església d'Agramunt», *URTX: Revista Cultural de l'Urgell*, 16, p. 147-164.

19. J. PUIG (1935), *Agramunt: Ensayo folklórico...*, op. cit., p. 155; J. PONS (1936), *Beata Maria Acrimontis...*, op. cit., p. 39-40.

20. J. PUIG (1935), *Agramunt: Ensayo folklórico...*, op. cit., p. 155.

21. J. PONS (1936), *Beata Maria Acrimontis...*, op. cit., p. 144-146.

22. A les comunitats canòniques catedralícies, la cadira presidencial, reservada al bisbe, presenta solucions constructives i decoratives que la diferencien de la resta dels setials. Així mateix, sol estar ubicada en els sectors considerats més privilegiats. En el cas de la catedral de Barcelona, és la segona cadira del costat de l'Evangeli, que, a més, es dota d'una monumentalitat estructural que la distingeix de la resta del conjunt. En determinades comunitats de clausura, la situació era similar. A tall d'exemple, a l'església dels benedictins de la Chaise-Dieu (Alvèrnia), la cadira presidencial, reservada a l'abat, se situa en la filera del cadirat sobirà i és la primera cadira entrant a la dreta des del rerecor. També es distingia per la seva superestructura diferenciada, més profusament decorada, tot i que els canvis i les guerres n'han modificat substancialment aquesta característica.

23. M. R. TERÉS (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*, 5, p. 51-64. Al conjunt coral de la seu de Girona, de cronologia una mica més reculada, es va fer servir roure només per construir-ne la infraestructura, mentre que per a la fabricació de la resta del moble hi va haver una preferència per fusta de frondoses. V. ROONTHIVA (en premsa), *Els cadirats corals medievals a Catalunya i a Mallorca en el context europeu: Tipologies, tècniques constructives i materials* [tesi doctoral], Tarragona, Universitat Rovira i Virgili.

24. El cadirat de la seu de Tarragona o el de Vic en són exemples.

25. A. CORTÉS i J. VALERO (2021), «Hic est chorus: Noves dades sobre el cadirat gòtic del cor de Santa Maria del Pi», *Lambard: Estudis d'Art Medieval*, 29, p. 291-334. Al nostre país, el roure s'extreia, en les dues varietats que presentava (el de fulla gran, *Quercus petraea*, i el roure martinenc, *Quercus pubescens*), de la zona del Montseny, i era una fusta ben apreciada des d'antic per la seva resistència. Per aquest motiu es feia servir també en la construcció de vaixells, tal com indica Pere Gil en la seva *Geografia de Catalunya*, escrita pel volts de 1600. El comerç de la fusta de roure a l'edat mitjana estava centralitzada a Bruges, que controlava la matèria primera provinent de la Lliga Hanseàtica. Darreres investigacions en l'àmbit del patrimoni amb la finalitat d'obtenir patrons de comparació de la fusta de roure, majoritària en el patrimoni de França i de les regions del nord, han pogut determinar l'origen geogràfic exacte de l'obtenció de la que es considerava la millor fusta de roure, extreta dels boscos de Polònia. Això no obstant, la diferència de varietats que se'n podien aconseguir, determinada per les característiques de cadascuna, era coneguda, i es triava en funció de les necessitats que hi havia. Per exemple, per construir estructures arquitectòniques o navals, hom feia servir preferentment la varietat *Quercus robur*, denominat popularment roure pèrol, un arbre molt estès al continent europeu de clima atlàntic i que proporciona una fusta densa, difícil de treballar, però resistent. Per fabricar objectes d'art i mobiliari, es triava el *Quercus petraea*, abundant al Montseny, però també a les regions sota la influència del clima continental atlàntic. V. ROONTHIVA (2018), *El cor de la catedral de Barcelona: Aproximació als materials i a la tècnica construc-*

- tiva del cadirat. *Intervencions de restauració* [treball final de màster], Lleida, Universitat de Lleida, Repositori de la Facultat de Lletres, p. 71-72, <<https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/66645>>
26. Posició que facilita la visió i la llegibilitat de la part més ornamentada del conjunt.
27. H. REINERS (1909), *Die Rheinischen chorgestühle der frühgotik: Ein kapitel der rezeption der Gotik in Deutschland*, Estrasburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).
28. C. ANDRAULT-SCHMITT (2013), «Les stalles du XIII^e siècle, un chief-d'œuvre et un jalon», a C. ANDRAULT-SCHMITT (dir.), *La cathédrale Saint-Pierre de Poitiers: Enquêtes croisées*, La Crèche, Geste Éditions, p. 283-297.
29. A. PONS i L. GONZÁLEZ (2019), «La sillería gòtica del convento de San Francisco de Palma: Historia, topografía y aspectos iconográficos», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 104, p. 473-476; V. ROONTHIVA (en premsa), *Els cadirats corals medievals...*, op. cit.
30. Com passa als cadirats de l'església de Saulieu i de Bard-le-Régulier.
31. J. NADAL (2017), «El cor i l'orque de la catedral de Girona entre dues visites pastorals (1930 i 1940) separades per una guerra», a *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, p. 99-127.
32. F. FITÉ (2000), «Franci Gomar i el nou cor de la Seu Vella de Lleida», *Seu Vella: Anuari d'Història i Cultura Seu Vella*, 2, p. 185-230.
33. I. COMPANYYS i N. MONTARDIT (2000), *El cadirat de cor de la seu de Tarragona: Història i iconografia dels medallons*, Tarragona, Indústries Gràfiques Gabriel Gibert, col·lecció Pau de les Postals, 17.
34. M. CARBONELL (2000), «Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona», *Locus Amoenus*, 5, p. 117-147, <<https://doi.org/10.5565/rev/locus.106>>.
35. V. ROONTHIVA (en premsa), *Els cadirats corals medievals...*, op. cit.
36. J. YEGUAS (2003), «Escultura del renaixement...», op. cit., p. 150.
37. M. PAL (1981), *Santa Maria d'Agramunt*, Agramunt, Parròquia d'Agramunt, p. 21.
38. Ibídem, p. 7.
39. L. PONS (1990), *Notícia d'Agramunt*, Lleida, Diputació de Lleida, Ajuntament d'Agramunt, p. 87-90.
40. No sabem si amb la intenció de traslladar després el mobiliari coral a un altre espai.
41. R. BERNAUS (2016), «Les obres de restauració...», op. cit., p. 39-45.
42. J. PUIG (1935), *Agramunt: Ensayo folklórico...*, op. cit., p. 155; J. PONS (1936), *Beata Maria Acromontis...*, op. cit., p. 37.
43. M. PAL (1981), *Santa Maria d'Agramunt...*, op. cit., p. 21; L. PONS (1990), *Notícia d'Agramunt...*, op. cit., p. 87-90.
44. R. BERNAUS (2016), «Les obres de restauració...», op. cit., p. 43-44.
45. Ibídem, p. 39-45.
46. L. PONS (1990), *Notícia d'Agramunt...*, op. cit., p. 90.
47. Agraïm a l'Arxieu Diocesà del Bisbat d'Urgell i a Mn. Jaume Mayoral que hagin buscat infructuosament entre els arxius respectius qualsevol document que pogués fer referència a la venda del cadirat. També faig constar la meua gratitud per haver-me deixat accedir al cadirat coral, a pesar dels compromisos del calendari propi de les festes nadal·lenques.
48. J. PUIG (1935), *Agramunt: Ensayo folklórico...*, op. cit., p. 156; J. PONS (1936), *Beata Maria Acromontis...*, op. cit., p. 40.
49. R. BERNAUS (2016), «Les obres de restauració...», op. cit., p. 45.
50. Ibídem.
51. Arxieu del Conjunt Històric de Sant Joan de l'Hospital de València. Carpeta «Sillería».
52. Vull agrair a Elena Salvador i a la Fundació Conjunt Històric de Sant Joan de l'Hospital de València que em facilitessin la informació que reproduïxo aquí.
53. Arxieu del Conjunt Històric de Sant Joan de l'Hospital de València.
54. Agraïxo a la família Tarragona que em donessin permís per poder accedir al cadirat a fi de poder-lo estudiar i fotografiar, com també la informació facilitada.
55. Agraïxo a Daniel Vilarrubias que em posés sobre la pista d'aquest grup de setials.
56. A. PLADEVALL (2012), «El monestir de Sant Joan, de cenobi benedictí a canònica clerical», a M. CRISPÍ i M. MONTRAVETA (ed.), *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Santa Joan de les Abadesses, Junta del Monestir de Sant Joan de les Abadesses, Consorci Ripollès Desenvolupament, p. 18-37.
57. F.-X. MINGORANCE (2012), «Les restauracions del monestir en els segles XIX i XX», a M. CRISPÍ i M. MONTRAVETA (ed.), *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Santa Joan de les Abadesses, Junta del Monestir de Sant Joan de les Abadesses, Consorci Ripollès Desenvolupament, p. 176-190.
58. F. MIRALPEIX i T. AVELLÍ (2012), «El patrimoni artístic de Sant Joan de les Abadesses a l'època moderna», a M. CRISPÍ i M. MONTRAVETA (ed.), *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Santa Joan de les Abadesses, Junta del Monestir de Sant Joan de les Abadesses, Consorci Ripollès Desenvolupament, p. 148.
59. Uns remats similars precedents els trobem als cadirats corals de la seu de Saragossa i de la catedral de Tarragona, tots dos obra dels mestres Francesc i Antoni Gomar, de la segona meitat del segle XV. I. COMPANYYS i N. MONTARDIT (2000), *El cadirat de cor de la seu de Tarragona...*, op. cit.
60. C. FURLAN; P. CASADIO i E. CIOL (1997), *Il coro ligneo del Duomo di Spilimbergo. 1475-1477: Storia, restauro, documentazione iconografica*, Spilimbergo, Comune di Spilimbergo.
61. Aquest conjunt fou executat per Francesc i Antoni Gomar pels volts de 1478. I. COMPANYYS i N. MONTARDIT (2000), *El cadirat de cor de la seu de Tarragona...*, op. cit., p. 21-30; F. FITÉ (2000), «Franci Gomar i el nou cor...», op. cit., p. 185-230.
62. Això implicava l'ús d'una important quantitat de fusta i la pèrdua d'una bona part d'aquesta en tallar la misericòrdia. Es feia d'aquesta manera per donar resistència a un element que havia de suportar pes i tensions per les dues cares.

