

## FRONTAL DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA

Trabajo escrito por el  
Excmo. Sr. Barón de las Cuatro Torres  
en abril de 1893

A PENAS el hombre inventó el arte de los tejidos, cuando puso especial empeño en decorarlos con adornos y figuras formadas en el mismo telar o por medio de aplicaciones de otras telas. Estúdiense las antiguas civilizaciones, examínense las artes industriales de los pueblos primitivos, y se verá comprobada esta verdad, que atestigüen tanto los Sagrados Libros, como Homero, Herodoto, Virgilio, Homcío y demás escritores de la antigüedad, que accidentalmente nos han hablado de indumentaria y de artes suturarias.

A la caída del Imperio romano, los artistas, huyendo de aquel dilatado campo de disolución y espanto, se refugiaron en Constantinopla, donde durante algunos siglos pudieron fabricar los productos afamados que conoce la posteridad bajo el nombre de bizantinos y que constituyen una singular combinación de los elementos artísticos greco-romanos con los lujosos atavios de la civilización oriental. Mas tarde, a medida que iba afirmándose la paz pública en los pueblos europeos, el arte bizantino se irradiaba de nuevo hacia los lugares abandonados, y eran llamados y acariciados los productores de las admirables bellezas de la oriental metrópoli erigida por Constantino.

Adriano I, y su sucesor León III, fueron de los primeros en reclamar el concurso de los artistas griegos, y singularmente de los que se dedicaban a la fabricación de tejidos de seda, llamados a la sazón *olosérica*, según es de ver frecuentemente en los inventarios pontificios, donde se emplea latinizada esta palabra helénica, así por ejemplo, léese en uno de ellos: *Fecit vestem chrysoclavam habentem dominiae Ascensionis et Pentecostem*. Y en otro: *Fecit vestem chrysoclavam habentem historiam Nativitatis et Sancti Simeonis*: cuyos pasajes prueban que ya en aquel tiempo se empleaban en las vestiduras sacerdotales imaginarias histórico-religiosas. Esta piadosa práctica, lejos de disminuir, fué en aumento con el transcurso de los años; de suerte que, llegado el siglo XIII, la aguja era ya un verdadero pincel que trucaba

sin embarazo sobre ricos tejidos admirables con tornos, cubriendo sus espacios ora brillantes, ora de suaves y graduadas tintas que reproducían la Naturaleza entera. Reservado estaba, sin embargo, a los siglos XV y XVI el llevar éste a un colmo de perfección desconocido en nuestros tiempos y nunca bien ponderado, a tan feliz éxito contribuyó, sin duda, la nueva y última invasión de artistas griegos compelidos a abandonar su desolada patria (1453), cuando el afortunado Mahomet II implantó la Media Luna sobre las profanadas cúpulas de Santa Sofía; artistas que en su inmensa mayoría se refugiaron en la península italiana, centro a la sazón de todas las manifestaciones del arte, y país al que acudía el resto de Europa en demanda de modelos y de maestros.

Refrescada la memoria con estos datos históricos, pongamos de manifiesto ante nuestros ojos el importante objeto que es materia de nuestro estudio, y que figura hoy entre las ricas proezas acumuladas en la Exposición histórica-europea de Madrid. Consiste en un frontal de altar dividido en cuatro compartimentos, en los cuales vienen representadas interesantes escenas. Al fijarnos en él, dos cosas principalmente excitan nuestra atención: la significación de dichas escenas, o sea los personajes que vienen en ellas representados, y la procedencia y fecha de semejante trabajo. En vano, con el ilustrado y asiduo concurso del Sr. Dean de la Santa Iglesia de Tarragona, hemos tratado de investigar cómo y cuando aquella Catedral había adquirido ese frontal, tan notable por sus primores como desgraciado en sus deterioros. Nada se ha hallado que esparciera alguna luz, ni en los archiepiscopales ni en los documentos antiguos que se conservan en el archivo y secretaría del Cabildo. La tradición tampoco ha dejado oír su voz entre el personal subalterno que custodia los ornamentos del culto, ni las crónicas que hemos consultado hacen la menor indicación respecto de su origen, valor y atribuciones. Nos queda, pues, otro recurso para establecer razonables hipótesis, alumbrados tan solo por la antorcha de la crítica, después de observar con el mayor detenimiento tan importante obra en su conjunto y en sus menores detalles.

Ante todo, tratemos de precisar la época de su ejecución.

Si nos detuviéramos solamente a su traza y

factura, parece que deberíamos atribuir tan delicada labor a los últimos años del siglo xv o principios del xvi, en que, como acabamos de recordar, llegaron al apogeo de la perfección casi todas las industrias artísticas. Pero habida consideración a la costumbre que tenían los artistas de representar a los personajes históricos más antiguos con los trajes que veían en el mundo que les rodeaba, de ahí que debemos fijarnos en la indumentaria que aparece en el frontal, en las condiciones que ofrecen el contorno y el modelo de las figuras en los fondos arquitectónicos de cada cuadro, pues todo ello es indudable que debe tener algún carácter, recordar algún tiempo y lugar, y acaso retratar fielmente su hecho histórico que luego trataremos de esclarecer.

Empecemos, pues, por la indumentaria.

Nadie dudará, a poco que estudie el corte, forma y aspecto de los trajes, y proceda luego a su comparación, que son iguales o parecidos a los dominantes a principios del siglo xv en gran parte de Europa. Aquel largo ropón en forma de cumplida dalmática con mangas que lleva el Monarca dos veces representado, su elevada corona, la luenga barba que ennoblece su semblante; el jalón de falda corta y simétricamente acanalada que ciñe el cuerpo del doncel que tiene brincada la rodilla: el tocado de la dama que aparece en el último compartimiento, todo induce a suponer que esa labor fué ejecutada en el período de tiempo que hemos apuntado. La perspectiva de los fondos disuena a primera vista del conjunto armónico que presentan las figuras, pues las construcciones que en ellas se distinguen ofrecen una rara mezcla de elementos ojivales con otros del Renacimiento, mezcla que evoca una época ya posterior, a saber, el final del siglo xv. De ahí la falta aparente de concordancia entre la indumentaria y los fondos. Pero si recordamos que hubo un país privilegiado, la Italia, en que el Renacimiento clásico se anticipó en un siglo a las demás naciones, tanto que ya en 1359 Orcagna construyó en Florencia la famosa *Loggia del Lanzi*, de carácter completamente greco-romano; no extrañásemos que en una labor de la época señalada por nosotros aparezcan esas construcciones híbridas siempre que atribuyamos a la misma labor un origen y paternidad italianos. Nos confirma en esta creencia, no solo la corrección del dibujo, la belleza de las composiciones, la acertada aplicación de la perspectiva,

adelantos todos que eran desconocidos en las demás naciones, sino además la sencillez y seguridad de la línea, que eran peculiares a las escuelas italianas fundadas por Cimabuc (1240-1300), Giotto (1276-1336), Fra Angelico de Fiesole (1387-1455), Masaccio (1402-1443), Fra Filippo Lippi (1406-1469) y otros muchos, cuyas obras constituyen todavía el encanto y la admiración de nuestros tiempos. Además, si bien se observa, se descubrirá que los conjuntos o fragmentos góticos de esos fondos tienen el sabor especial que distingue la arquitectura medioeval italiana de la contemporánea de las demás naciones. Domina en ellos un exceso de simetría y de repetición exacta de los detalles decorativos, que se acomoda más al clasicismo antiguo que a las fantasías indómitas y caprichosas de los constructores de monumentos, especialmente civiles, tanto de Francia como de Alemania, de Inglaterra como de nuestra nación, durante el dominio del arte ojival. Las formas plásticas, engendradas por el arco canopial, tan comunes en las construcciones italianas de aquella época y que no se vulgarizaron en Europa hasta fines del mismo siglo, se destacan en el macizo central del edificio que aparece en el fondo del tercer compartimiento, así como despunta a su lado la cúpula oblonga que, a manera de tiarana, contienen varios templos florentinos y especialmente el duomo de Piza. En cambio, en el compartimiento segundo aparecen un pórtico y una iglesia de gusto romano con arcos de medio punto, y muy semejante a otro fondo contenido en un fresco de Spinello aretino, discípulo de Giotto, que representa una escena relativa a la vida de San Benito; por donde aquel argumento en su conjunto, parece haber inspirado la proposición que estamos examinando: ¡tanta es su semejanza!

Por todas estas consideraciones que a grandes rasgos enumeramos, hemos formado la convicción de que la labor es de origen y factura italianas; y además, por la asociación de datos referidos opinamos que debe reputarse de principios del siglo lv. Sentado este punto, acometamos la empresa de dilucidar quiénes son los personajes representados y cuáles son las situaciones de su vida que el autor trata de describir. Es evidente que la primera escena nos pinta un joven Príncipe que, hincado de rodillas ante un Monarca, renuncia una corona simbólicamente depositada a sus pies. En la segunda aparece ese mismo Príncipe

en idéntica actitud, rodeado de religiosos de la Orden seráfica, que le cubren con el tosco sayal de la misma Orden; revestido ya con este hábito, atraviesa en el tercer cuadro el anchuroso espacio que, al parecer, le separa del convento, y representa la cuarta escena al mismo personaje dirigiendo la palabra desde el sagrado púlpito a una escogida concurrencia que le oye con la mayor atención, y recogimiento.

En los primeros momentos, habiendo considerado ese trabajo de origen nacional y nacional el argumento, sospechamos si podría referirse al infante D. Jaime, hijo primogénito del rey de Mallorca (1), que renunció la corona que debía heredar a la muerte de su padre y entró en la Orden franciscana, con gran admiración de todos los cortesanos.

Pero fijándonos después en la decoración de los trajes del Monarca y del Príncipe, decoración que consiste en un campo azul sembrado de flores de lis, y en el nimbo que rodea siempre al generoso doncel, comprendimos que estábamos en un error y que por fuerza pertenecían a la casa real de Francia estos dos personajes, uno de los cuales debía de venerarse en los altares, circunstancia que tampoco es aplicable al infante don Jaime de Mallorca. Inútil y molesto sería para el lector la narración de la serie de investigaciones a que procedimos para despejar la interesante incógnita. Por fin, después de mucho titubear, nos fijamos en la noble figura de San Luis, obispo, hijo de D. Carlos de Anjou, rey de Nápoles, sobrino segundo por su padre de San Luis, rey de Francia, y por su madre sobrino también de Santa Isabel, reina de Hungría, ilustre vástago, por tanto, de la familia real de Francia (2). En el

(1) Jaime II.

(2) Los siguientes párrafos del más eminente de los cronistas catalanes refieren, con aquella ingenuidad pintoresca que es característica de su estilo, cuándo y cómo tomó esta decisión el hijo de Carlos de Anjou, y descubre al propio tiempo un hecho histórico y generalmente desconocido, cual es la íntima amistad que trabaron los dos Príncipes durante su permanencia en Perpiñán, con la mutua promesa que se hicieron después de verificada la boda del rey Jaime II de Aragón con Blanca de Anjou, hermana del Santo de que nos ocupamos. He aquí el texto:

«E com lo matrimoni fo complit, dura la festa de VIII jorns que estegren tuyt ensemps, e apres preseren comiat los uns dels altres e lo rey Carles ab sos fills tornasen. E com fo al coll de Paniças, lo senyor rey de Majorques exili a carrera e entrasen a suelo e de suelo a

*Año Cristiano*, del P. Croisset, viene descrita la ejemplar vida de ese gran Santo, de la cual vamos a entresacar sólo los rasgos principales y más adecuados al caso, para que se vea la concordancia de las representaciones del frontal con el texto que transcribimos a continuación.

Nació en Brignoles de la Provenza en 1274, y fué inclinado a la piedad desde su más tierna infancia. En 1284, dos años después de la revolución general de Sicilia, el rey de Aragón se hizo a la vela para poner sitio a Messina, y en el camino dió un combate naval en que Carlos II, entonces príncipe de Salerno y padre de nuestro Santo, fué hecho prisionero por los aragoneses, tres días antes de que llegase el rey Carlos, su padre, que venia en su socorro con gran número de bajeles.

Murió éste pocos meses después, y el rey Carlos II estuvo cuatro años en prisión, de la que salió a instancias y por la negociación del Papa Nicolás IV y de Felipe *el Hermoso*, rey de Francia; los cuales se obligaron a hacer que Carlos, conde de Valois, renunciase sus derechos a la corona de Aragón y consintiese en que el Papa diese a Jaime de Aragón la investidura del reino de Sicilia, entregando en rehenes para seguridad del tratado a sus tres hijos (uno de los cuales era nuestro Santo) con cincuenta ricos-hombres. Contaba Luis sólo catorce años cuando fué enviado a Cataluña para que se pusiese en libertad a su padre.



(Continuará)

Perpenya. E lo señor rey de Mallorques tench los aquí de VIII jorns, e dins aquells VIII jorns entra tanta de privadesa entre monsenyer En Lluís, fill del rey Carles, e infant En Jacme, fill major del rey de Mallorques, que diuse que entrells se prometeren, que lo hu faes ço que laltre faria: axi que sacordaren que cascu renunciara als regnes quels devien prevenir, e quels metessen en lo orde de mosenyer senct Francesch.

«Si que a poch de temps si mes monsenyer En Lluís, fill del rey Carles e renunciá al aretatge, e puix fo bisbe de Tolosa, mal son grat, e puix mori e fo canonizat per lo Papa per molts miracles que Deus feu per ell en vida e en mort e vuyt son feyts per tota chestiandat e sen fá festa.

«E axi mateix com infant en Jacme, fill del rey de Mallorques, qui era lo major e millor e devia regnar se rete frare menor e renunciá al regne. E com será passat daquesta vida axi mateix creu, que será sanc en Paradís.»

—(*Crónica d'en Ramon Muntaner*, pág. 556-57. Barcelona, imprenta de *La Renaixensa*, 1896.)