

Un monumento del barroco barcelonés: La Iglesia de San Severo

Pilar Llopart

I. *Antecedentes históricos*

La Comunidad de presbíteros de San Severo, institución bajo cuyos auspicios se erigió la pequeña iglesia barcelonesa de igual nombre, se remonta a finales del siglo xv. La Bula de fundación lleva fecha de 10 de diciembre de 1479 y fue su principal impulsor el entonces obispo de Barcelona, Gonzalo Fernández de Heredia quien, en su calidad de embajador del rey Don Fernando en la Corte pontificia, se hallaba a la sazón en Roma. El Colegio estaba formado, en principio, por titulares de la Catedral y su número, en la época de mayor auge de la Comunidad, que corresponde aproximadamente al período de realización de la iglesia que nos ocupa, llegó a alcanzar 173 miembros; en 1791, al formarse el nuevo plan benefical de la Catedral, se vieron reducidos a 40. La Comunidad se vio afectada, naturalmente, por las leyes de desamortización y fue languideciendo paulatinamente; a principios de siglo sólo contaba con 14 presbíteros y hoy no llega a la decena.

Los beneficiados, a pesar de su número, no disponían al principio de iglesia propia en la que pudieran realizar los oficios a que estaban obligados por fundación. El Cabildo les cedió una capilla en la misma

catedral, la actual de San Olegario, hasta que el 7 de febrero de 1676 pasaron a ocupar la primera capilla, a la izquierda de la entrada principal, junto a la pila bautismal. Mucho antes, sin embargo, habían obtenido del Consell de Cent el disfrute de la pequeña iglesia de San Sebastián, levantada por un voto ciudadano cerca de la Llotja de Mercaders, fuera muralla, y en ella permanecieron hasta 1719, en que Felipe V concedió la iglesia a los Clérigos Menores, aun cuando por entonces los beneficiados ya habían construido su definitiva capilla.

La iglesia de San Sebastián presentaba inconvenientes a la Comunidad y no era el menor de ellos su alejamiento de la Catedral. Por esta razón, principalmente, se planteó en los Consejos celebrados por aquélla la cuestión de construir una iglesia o capilla privativa, de exclusiva propiedad del Colegio, lo más cerca posible de la Seo barcelonesa, a la que los beneficiados estaban adscritos y a cuyos oficios, por consiguiente, tenían la obligación de asistir.

La idea se puso en práctica rápidamente, pues el 31 de mayo de 1691, reunido el Consejo General de la Comunidad, bajo la presidencia de los entonces Administradores Onofre Garau, Jaume Rialp, Lluçia Marsal y Macià Armengol, al que

asistieron cincuenta y siete presbíteros, se expuso el resultado de las gestiones realizadas cerca del Obispo, que ya se habían iniciado el año anterior, encaminadas a obtener la oportuna licencia para erigir una nueva iglesia bajo la advocación de San Severo. Se había decidido levantar dicha capilla en la bajada de Santa Eulalia, en el lugar ocupado por tres casas propiedad de la Comunidad, una de las cuales la tradición reconocía como residencia del Santo obispo barcelonés, según atestiguaba una lápida colocada en su fachada [1]. La intención de los beneficiados era, pues, construir una pequeña iglesia, abierta al público, en la que se levantarían altar y sagrario, bajo la invocación del santo titular del Colegio, a fin de poder compaginar sus obligaciones en el coro catedralicio con las celebraciones propias de la Comunidad.

Los Administradores dieron cuenta al Consejo de la bendición de la capilla, que se había efectuado aquel mismo día, 31 de mayo de 1691, a las cinco de la mañana, en que el Rvdo. Lluçia Marsal «començà a celebrar Missa resada en dita nova iglesia, tocant una campana que està col·locada damunt dita iglesia, estant oberta la porta que hix en dit carrer de la devallada de Santa Fulàlia ... la qual funció se feu ab tota solemnitat y ab molta quietut, sens contradició de ningú» [2].

Pronto, sin embargo, comenzaron las dificultades. El Cabildo de la Catedral, disconforme al parecer con las actividades constructoras del Colegio de Beneficiados de San Severo, decidió, ya al día siguiente de la inauguración de la capilla, consultar con sus abogados la forma de impedir que aquella siguiera abierta, instando al mismo tiempo al Consell de Cent y a los Obreros de la Parroquia de San Jaime a que apoyaran su propósito. Dos años más tarde seguía aún el Cabildo empeñado en cerrar la nueva capilla, porque rece-

lababa «la disminució del concurs de la Iglésia Cathedral» y para ello trató de demostrar que «la llicència (que) donà lo Rector de Sant Jaume als beneficiats de Sant Sever per fer la capella nova fou ab violència». A pesar del particular empeño del capitular, Anton Sayol, que era también administrador del Hospital de Santa Creu, a quien el Cabildo había rogado «se servesca continuar est negoci y que no'l dexe de les mans, esperant de la bona direcció y cuidado tot bon èxstit», el proceso no prosperó [3].

Poco podemos decir de esta primitiva capilla, que tuvo un carácter provisional. Se construyó con gran rapidez, lo cual hace suponer que no presentaría complicación alguna, aprovechando en lo posible los muros de las casas en cuyo solar se edificó, como parece colegirse del escrito elevado a los Consellers de la Ciudad, que habla de que «per la crecció de la nova iglesia no se ha usurpat territori ageno a la Iglesia, ni se ha derruït casa alguna de seculars, puix sols se ha convertit en una petita iglésia la que antes y de temps immemorial era casa de la Iglésia ... de manera que així com haurían pogut reduhir las tres casas a una sola, y fer de la major part de ellas una sala per tenir concell, un hort o teraplè per recreo, o altre cosa semblant, han cregut poderne fer una iglésia per sas sagradas y eclesiàsticas funcions ...» [4].

La obra fue proyectada y realizada por Pau Termes, que cobró 45 libras y 14 sueldos por parte de los trabajos efectuados en la iglesia, y 11 libras y 2 sueldos por los que llevó a término en el campanario y la casa del

[1] ASS, *Llibre dels Consells*, años 1685-1700, fol. 69; tb. J. MANSEU, *Apuntes sobre la vida, martirio y traslación de las reliquias de San Severo*, Barcelona, 1904, pág. 22.

[2] AIIPB, Not. Bonaventura Torres, man. 4, años 1687-1695, fol. 220 y ss.

[3] AC, *Llibre de la Sivella*, tomo 7, folios 76-77.

[4] ASS, *Llibre del Consells*, cit., fol. 68.

3 Archivo. La parte de carpintería se encomendó al maestro Pau Bassas, al que veremos colaborar también en la iglesia definitiva y en diversas obras de la comunidad, que cobró 70 libras por la madera y mano de obra empleadas; realizó algunos trabajos de cerrajería el «mestre manyà» Salvador Casanovas.

Por lo que respecta a la decoración, la iglesia no debía ofrecer gran interés. Con todo, consta que en agosto de 1691 se pagaron a Ramón Pinós, dorador y pintor, 27 libras y diez sueldos «per feynas de son offici que ha fet en la iglésia nova» y, lo que es más importante, que en el altar mayor figuraba un cuadro de San Severo pintado por Pascual Bailón Savall, maestro de Viladomat. La pequeña capilla tuvo una vida efímera puesto que ocho años después de haberse inaugurado se iniciaron las obras de ampliación que debían cristalizar en la que hoy conocemos. De aquella iglesia primitiva se conservan tan sólo restos del campanario, que sobresalen por entre los muros de la terraza contigua a la actual, lugar de recreo de los alumnos de la escuela parroquial.

La erección de la «capella nova de Sant Sever»

La pequeña iglesia levantada en 1691 no debía satisfacer del todo las necesidades o los gustos de la Comunidad, puesto que no pasaron muchos años sin que surgiera el deseo de sustituirla por otra mejor y más capaz. Esta corriente de opinión, compartida a no dudar por todos los beneficiados, se manifestó en la Junta General celebrada el 20 de julio de 1698 y, en consecuencia, se decidió crear una comisión de la que formaron parte los Administradores entonces en funciones — doctores Pere Joan Mulet, que era el más antiguo, Andreu Torner, Agustí Ramoneda y Agustí Mateu — más cuatro personas por ellos designadas, que fueron los presbíteros Lluçia Mar-

sal, Onofre Garau, Jacint Calsina y Pau Bosch. La comisión, con plenos poderes concedidos por el Colegio, se encargó en adelante de los trámites necesarios para la erección de la nueva iglesia, de proponer a los artistas que debían encargarse de su realización y de todas las demás cuestiones relativas a su fábrica.

Diez días más tarde, el Presidente de la comisión recabó la opinión de los colegiados presentes acerca de la persona a la que debía proponerse el encargo de proyectar la nueva iglesia. «Fou resolt se digués a mestre Arnaudias mestre de casas se servis fer la trassa o idea de dita Iglésia pera que després se pugués pendrer la assertada resolució. La qual resolució fou participada a Mtre. Arnaudias y molt gustós digué pendria las midas quant antes». Arnaudias firmaba un mes después el contrato para realizar los trabajos de construcción de la iglesia y de la casa del sacristán, «fins que estigan a punt de embigar las teuladas» ante el notario de la Comunidad, Buenaventura Torres, y a principios del año siguiente entregaba el proyecto a la Comisión, que procedió a someterlo a la aprobación de los demás miembros del Colegio, fijándolo a tal efecto en una pared de la sala en que se solían celebrar las reuniones; lamentablemente, no ha sido posible hallarlo entre los papeles de la comunidad. La comisión, que había encargado ya al mismo maestro la obra de albañilería, confió la de carpintería a Pau Bassas, al que hemos visto intervenir en la primitiva capilla [5].

Se iniciaron los trabajos el 19 de febrero de 1699, colocándose la primera piedra prescindiendo del acostumbrado ceremonial ordenado por el Ritual romano, «per ocasió de la poca capacitat del terreno, ja per estar tot un montó de terra y pedras...». La erección de la nueva fábrica suponía, naturalmente, la casi

[5] *Íd.*, fols. 147 y 155.

total demolición de las diversas construcciones que ocupaban el emplazamiento de la futura iglesia, aunque no el de toda la capilla construida en 1691, que se pretendía aprovechar en parte. Los trabajos de derribo no se completaron, sin embargo, de una sola vez, antes de empezar a levantar los muros. Si bien una gran parte se hallaba ya derruida a principios de 1699, más adelante, a medida que avanzaban las obras, se vio la necesidad de destruir las edificaciones que todavía quedaban en pie, hasta que, en enero de 1702, Miquel Calvet, «traginer», recibió siete libras y diez sueldos por «traurer la terra de la runa de la iglesia primitiva de Sant Sever». Sólo entonces, y una vez obtenido el permiso oportuno del obispo Benet de Sala, pudo procederse a la solemne colocación de la primera piedra.

El 8 de agosto de aquel año se situó la cruz en el lugar que más tarde debía ocupar el altar mayor y al día siguiente «fou posada la primera pedra en lo fonament de la part del Evangeli ... en la qual pedra està esculpit lo següent,

any 1699

sub Innocentio XII P.M.

Benedicto Sala episcopo Barnâ

Carolo Secundo Rege Hispaniae

Erecta Eccle. in honorem Sti. Severi

y different moneda» [6], según la costumbre.

A poco de haberse iniciado las obras, se reanudaron las disputas con el Cabildo catedralicio, que debía de ver con malos ojos el hecho de que los Beneficiados de San Severo, no sólo no habían abandonado sus proyectos respecto a la primera capilla, a pesar de la oposición de la catedral, sino que se atrevían a remozarla y aún a ampliarla, a dos pasos de la Seo. A pesar de todo, pudieron soslayarse las dificultades y proseguir a buen ritmo las obras de construcción, bajo la supervisión directa de Jaume Arnaudias. A partir

de octubre de 1699 se incorporó a la obra otro «mestre de cases», Joan Fiter, que colaboró con Arnaudias y pronto le sustituyó en la dirección de los trabajos. Ambos artistas, bien conocidos en el ambiente constructivo barcelonés de la época, sin ser creadores en el sentido estricto del término, fueron hábiles intérpretes de las corrientes de la época, aceptando de ellas lo que significaban de permanencia de los valores arquitectónicos tradicionales, sin intentar aventuras superiores a sus fuerzas.

En junio de 1700 el frontispicio alcanzaba ya «dos canas damunt del fonament». Se había decidido hacerlo de «pedra picada de Montjuic» porque así «apareixia de molta conveniència y adorno» [7]. No se siguió en su construcción la traza original proyectada por el maestro Arnaudias, como afirman casi todos los autores, puesto que constan en los pactos acordados entre los Administradores y el maestro Joan Fiter, con posterioridad al contrato, algunas variaciones importantes. En efecto, la altura inicialmente establecida por Arnaudias para la fachada era de «7 canes y un palm», pero, quizá para darle mayor énfasis, se decidió aumentarla hasta alcanzar las nueve canas y media «entre una pilastra mestre a la altra», es decir, toda la parte correspondiente al frontón; también se encargó Fiter de realizar las esferas que lo rematan, y que no aparecían en la traza de Arnaudias, «segons disposició y art de mestre de cases» [8].

Poco más de un mes, a partir de junio, tardó en colocarse el dintel de la puerta principal, acontecimiento que se celebró repartiendo «un ral de quatre als officials». En septiembre estaría ya la fachada terminada, a excepción de la parte deco-

[6] «Tres sous ab alguns ardots», según consta en el *Llibre de fàbrica*, fol. 41.

[7] *Llibre del Consells*, cit., fol. 166.

[8] AHPB, Not. Pere Pau Pujol, man. 3, año 1700, fol. 146.

5 rativa que se hallaba, con todo, muy avanzada, y antes de finalizar el año, Josep y Pau Bassas habían colocado el vigamen que Fiter cubrió a principios de 1701. Por la piedra empleada en el frontispicio, incluido su transporte y preparación — que fue excelente —, se pagaron 1.522 libras y 200 libras y 16 sueldos costó la mano de obra, que era el precio de las 143 canas y 35 palmos obrados, a razón de una libra y ocho sueldos por cana [9].

No iban muy rezagados los trabajos en el interior de la iglesia. En el verano de 1701, Fiter empezó a cobrar la cantidad ajustada en 315 libras por acabar el presbiterio, hacer el oratorio contiguo y «entretallar» o esgrafiar toda la nave. El presbiterio, todavía sin altar mayor, que se colocaría algunos años más tarde, se acomodó provisionalmente con una cortina de lino, pero la decoración estaba ya concluida, al menos en su mayor parte. En abril del mismo año, Jeroni Escarabatxeres, el maestro escultor responsable de la parte decorativa, había dibujado e indicado luego en la bóveda y muros de la iglesia los temas del esgrafiado, que Fiter se ocupó de llevar a la práctica; también parte de las claves de bóveda y seis cartelas de estuco distribuidas entre el presbiterio y la sacristía, talladas por Escarabatxeres y doradas por Francisco Mas, estaban ya terminadas, si bien las restantes claves que debían colocarse en las capillas laterales y en el sotocoro no se realizaron hasta fines de 1703. Igualmente, figuraban ya las vidrieras correspondientes a los seis ventanales de la iglesia, pintadas por Francesc Saladrigues, aunque no todavía el rosetón que le fue abonado en septiembre de 1703. El adorno de la portada comprendía, a principios de 1701, la hornacina con la imagen del santo titular, las pilastras y los escudos que las coronaban y poco más tarde las gárgolas y los restantes elementos.

En vista de que las obras se hallaban considerablemente avanzadas, por no decir casi terminadas, se solicitó el permiso para bendecir la iglesia, «que és igual que la anterior, pro mes decent y capaç», procediéndose a hacerlo el 1.º de enero de 1702. Las obras concluyeron, prácticamente, el 23 de febrero de 1704, día en que los Administradores entregaron al maestro de casas seis libras en concepto de «estrenes» para los oficiales. Habían durado exactamente cinco años y cuatro días. A pesar de que no siempre las circunstancias favorecieron su normal desarrollo, y no nos referimos tan sólo a los conflictos internos que tuvo que sostener la Comunidad sino a la crisis política y económica por la que atravesó durante aquellos años la sociedad barcelonesa, los trabajos de construcción de San Severo no se interrumpieron en ningún momento.

La pequeña iglesia de San Severo, tal como podemos contemplarla en la actualidad, con ser la única conservada en Barcelona perteneciente al pleno Barroco, no es, de hecho, en parte al menos, la misma que surgiera de las manos de sus creadores. En 1911, el arquitecto Pericas procedió a su restauración, desprendiendo el encalado con que habían sido cubiertos los bellos esgrafiados de muros y bóveda. Darius Vidal se encargó de dorar de nuevo el altar y los restantes adornos de carpintería, reparando también la pintura que cubría la mitad del ábside y que las goteras habían casi destruido.

Las obras de la iglesia comportaron, lógicamente, un dispendio extraordinario que debía afectar a la economía de la Comunidad. Según se desprende del *Llibre de Fàbrica*, la suma de gastos de construcción se elevó a 10.909 libras, 18 sueldos y 3 dineros, si bien esta cantidad no

[9] Una cana = 1.555 mm.; un palmo = = 194 mm.

incluía el valor de las casas en cuyo solar se edificó, ni el dinero que se gastó en tramitar permisos, bulas o sostener los pleitos que el Colegio se vio obligado a mantener. Los fondos procedían, en su mayor parte, de rentas de la Comunidad, de censos, testamentarias, o donaciones de devotos particulares y eclesiásticos, pero también ingresaba en la caja de la obra moneda procedente de la propia *Caixa del Tall* de la Comunidad. Aunque ésta poseía importantes bienes, tuvieron que arbitrarse a veces recursos extraordinarios, como colectas entre los miembros del Colegio y aun así anduvieron, en ocasiones, escasos de dinero, de modo que el Administrador tuvo que adelantar dinero de su propia bolsa. Tal vez por ello se nota, a lo largo de la obra, un decidido afán ahorrativo, reflejado en la adquisición de «trossos de rajoles», por ejemplo, o en la poca calidad del revocado exterior; en el empleo de cascajo o «reble» para rellenar los muros, en la vulgaridad de la cubierta ... Esto se hace tanto más patente si se la compara con otras construcciones contemporáneas, como la jesuítica de Belén. Claro es que eran muy distintos los objetivos y, por supuesto, los medios de ambas comunidades. Por otra parte, la Compañía, que tan decisivo papel desempeñó en la expansión del arte de la Contrarreforma, tenía, por así decirlo, la obligación de levantar en Barcelona un edificio ejemplar, digno de su prestigio. Hay que reconocer, con todo, que si San Severo no se caracteriza en conjunto por una notable riqueza material, sus constructores tuvieron el acierto de confiar su trazado a unos maestros que supieron darle admirables proporciones, y es ahí donde reside, en último término, su indiscutible valor artístico.

II. *Análisis descriptivo*

La iglesia de San Severo se halla emplazada en el corazón del recinto

primitivo de la ciudad, en la zona que reúne mayor cantidad de monumentos de todas las épocas y que constituye, por sí sola, una muestra viva de la evolución de las formas artísticas en el ámbito barcelonés. Fue construida, como ya se ha indicado, en el lugar ocupado por unas casas propiedad de la Comunidad de Beneficiados, en el tramo de la Bajada de Santa Eulalia más próximo a la Catedral y que después adoptó el nombre de la iglesia. Condicionada por las características del terreno en que se levantó, entre muros medianiles, es de reducidas dimensiones (23×12 m.) y su plano, por tanto, obligadamente simple. Consta de una sola nave, ensanchada por dos capillas a cada lado cuyos muros de separación actúan de contrafuertes interiores de la bóveda. Se alarga en la parte delantera formando un vestíbulo o nártex, totalmente cubierto por el coro, y por la parte posterior se cierra por un presbiterio, ligeramente alzado sobre el nivel general, limitado por un ábside poligonal de tres lados, visibles al exterior.

Las capillas, muy poco profundas ($2 \times 3,35$ m.), se abren a la nave mediante arcos de medio punto. Sobre ellas, y en toda la longitud de la iglesia, corre un triforio en el que se colocaron tribunas y cuyos dos lados se comunican con el coro.

En el presbiterio se abren dos puertas rectangulares que dan acceso por su parte derecha a la sacristía, y por la izquierda a la antigua capilla del Sacramento, que luego pasó a ser coro de la Comunidad y hoy ha recuperado su primitiva función.

Los muros de separación de las capillas están decorados con pilas-tras; unas, pequeñas, laterales, sobre las que se apean los arcos de aquéllas, y otras, de mayores dimensiones, acusan en la nave dichos muros de separación. Estas grandes pilastras, de gran efecto visual, se terminan en capiteles y basas de orden toscano y se apoyan en un basamento. Por en-

7 cima de ellas corre, a lo largo de la iglesia, un entablamento en el que la cornisa, formada por una elegante gradación de toros y escocias, lleva en su parte inferior una hilera de grandes dentículos. Sobre la cornisa, las pilastras se continúan en unos falsos arcos torales, hasta enlazar con las correspondientes del otro lado.

La cubierta se resuelve por un vulgar tejado a dos vertientes, sostenido por un sólido armazón de madera que descansa en las paredes de la nave. Por el interior, aparece la característica bóveda de lunetos, de cuatro aristas convergentes en una central, que decora la correspondiente clave.

La construcción no implicaba grandes dificultades técnicas y, además, se llevó a término empleando materiales pobres, reservando los más ricos para la parte ornamental. Esto era un rasgo común a la mayoría de construcciones de la época, en las que todos los elementos de la parte alta se resolvían, generalmente, utilizando obra sencilla y moldeados de yeso, pero con una apreciable dignidad de formas.

Una de las partes más sobresalientes del edificio es, sin duda, su fachada, resuelta con una sobriedad y elegancia singulares. En piedra de Montjuïc, de aparejo regular y perfectamente tallada y ensamblada, se divide en tres cuerpos verticales mediante dos grandes pilastras, de 75 cm. de ancho. El cuerpo central, de mayor altura, rematado por un gran frontón de pronunciadas vertientes, está flanqueado por dos cuerpos simétricos y más estrechos, perfilados en sus extremos por otras tantas pilastras menores que, como las centrales, adoptan el orden toscano. Estos cuerpos laterales terminan por la parte superior en dos grandes curvas, casi semicírculos perfectos que, partiendo de debajo de los extremos del frontón central, mueren cerca de una ancha cornisa, divisoria de dichos cuerpos, y se

rompe para dar paso a la parte central de la fachada. El frontón superior, que cierra el frontispicio, aparece adornado por unos remates, especie de acróteras que terminan con una piedra esférica.

Rompen la austeridad de la superficie, además de las grandes cornisas que en ella proyectan su sombra, unas pequeñas puertas y ventanas rectangulares, situadas en los cuerpos laterales y protegidas las segundas con gruesas rejas de hierro. En el cuerpo central, y siguiendo el esquema común a gran número de iglesias de la época, se suceden la portada, la hornacina y el óculo.

Debe su mérito la portada a la perfección del trabajo de escultura realizado por Escarabatxeres. Flanqueando la puerta, excepcionalmente bien proporcionada — la anchura corresponde a los dos tercios de la altura —, aparecen cuatro pilastras decoradas con una especie de almohadillado, alternando la figura rombooidal y la hexagonal, excepto en las bases y capiteles; antes de su unión con éstos, el tema geométrico viene sustituido por la mitra y los clavos, emblemas del Santo titular. Sobre ellas corre un entablamento, de tipo dórico, con sus triglifos y metopas, esculpidas éstas con muy bajo relieve de motivos vegetales, de excelente factura, las cuales, en el punto de su apoyo sobre las pilastras, desaparecen casi bajo dos escudos del Santo, uno a cada lado, que en altorrelieve reproducen de nuevo las insignias del obispo mártir. A su alrededor y surgiendo de dos cuernos de la abundancia situados en la base se hallan flores y frutos y, por encima de ellos, dos palomas con las alas extendidas miran el oscuro, que remata una pechina rodeada de volutas.

Por encima, el frontón, curvilíneo y roto, inicia ya la forma de S y sus cornisas, bastante salientes, descansan en una hilera de dentículos y en otra de modillones. En su centro, sobre los sillares, hallamos nueva-

mente el escudo del Santo, en relieve, sostenido por dos angelitos, en escultura casi de bulto redondo, apenas descansando en el muro, que indican con la mano el símbolo que sostienen. Son de gusto muy delicado y dignos de figurar entre nuestra mejor escultura barroca. Separando el frontón de la hornacina corre una sencilla cornisa, decorada en sus extremos por el repetido tema religioso del corazón envuelto en llamas. De la ruptura del frontón y apoyadas en dos ménsulas, nacen las dos pilastras que flanquean la hornacina, superpuestas a otras más anchas y casi incrustadas en el muro, llenas por entero de decoración floral admirablemente resuelta y de bellísima factura. Una pechina esculpida hace de bóveda de cuarto de esfera de la hornacina, en una solución frecuentemente adoptada tanto en portadas como en retablos al tratar de albergar imágenes de bulto.

En el interior se encuentra la imagen del titular, en piedra, como todo el frontispicio, aunque presenta vestigios de policromía. Es de tamaño natural y aparece en actitud de bendecir, revestido con los ornamentos propios de su dignidad — capa pluvial, mitra, guantes, cruz pectoral — empuñando con la mano izquierda el báculo y levantando la derecha, como iniciando el signo de la cruz. Tanto por su posición como por el tratamiento dado a los ropajes, que caen en discretos pliegues, y, en general, por la expresión de la imagen, totalmente distinta a la que figura en el altar mayor, puede adscribirse mucho más a una fórmula renacentista que al pleno Barroco. Escarabatxeres se muestra en ella moderado y clásico, sin concesiones tremendistas ni arrebatos místicos, más cerca del eclecticismo de un Forment o un Ordóñez, en quien podía muy bien haberse inspirado para esculpir su San Severo — recordemos la imagen que figura en el trascoro de la catedral barcelonesa — que en el énfasis de

un Tramulles. Se nota, con todo, una cierta insuficiencia técnica, una timidez fruto, probablemente, de su poca práctica en el trabajo en piedra. No olvidemos que Escarabatxeres se titula «escultor y fuster» y que, por tanto, debía sentirse más a sus anchas en la talla en madera, como lo probará al realizar las tribunas. Este hecho, que le perjudica cuando se trata de esculpir obras de un cierto tamaño, tiene efectos positivos en el trabajo de alto y bajo relieve. En efecto, en los temas vegetales, en los pequeños objetos, la piedra adquiere en las manos del artífice unas calidades que la acercan al alabastro o a la madera.

La portada se cierra con un amplio frontón que da al conjunto un aire sobrio y clasicista, delimitado por una simple cornisa de proporciones semejantes a la que corre sobre los cuerpos laterales. Situadas bajo cada uno de los ángulos de la base y como única ornamentación, figuran dos gárgolas, esculpidas también por Escarabatxeres, de gusto arcaizante. Señalemos también el óculo, que no figuraba en el primitivo proyecto, exento también de decoración y cerrado por una vidriera, obra de Francisco Saladrígues, que en disposición radial compone el tema tantas veces repetido de la mitra y los clavos, con la fecha de su ejecución, 1699. El original fue sustituido en 1911 por una réplica.

La relativa austeridad de la fachada contrasta con el esplendor de la decoración interior. Sin caer en la delirante ornamentación, propia del barroquismo más exaltado, conserva un marcado respeto por la estructura, que jamás desaparece; antes bien, queda realizada por los elementos del acabado. Posee, dentro de la sencillez de los materiales empleados, un empaque del que carecen otras iglesias mucho mejor dotadas. Esta sensación se consigue mediante la adecuada distribución de la carpintería artística que enriquece, además

9 del triforio con sus magníficas tribunas, el presbiterio, las capillas laterales, el coro y las puertas de acceso a las dependencias contiguas a la nave central.

Sin duda son las tribunas la obra maestra de Escarabatxeres, bien secundado por el dorador Francesc Mas. Fueron proyectadas por el escultor según un tipo único para todas ellas y forman una especie de caja cúbica y achaflanada, algo saliente hacia la nave y dividida verticalmente en dos o cuatro departamentos, ya que las que corresponden al presbiterio son dobles. El antepecho está suntuosamente decorado con motivos de acanto, totalmente dorados, y en los chaflanes y eje central aparecen bustos infantiles apoyados sobre decoración floral. La celosía ofrece menos suntuosidad, aunque su trabajo es de gran delicadeza, y la parte que corresponde a la luz de las ventanas ostenta una decoración más atormentada y, tal vez, excesiva.

La balaustrada que cierra el coro es bastante más simple, pero no menos elegante. Está distribuida en tres cuerpos, enmarcados por pilastras ornamentadas al exterior por bustos de *putti* orlados de hojas; en cada cuerpo se alinean una serie de siete balaustres en forma de ánfora, sin decoración, totalmente dorados. Sobre las pilastras se alzan cuatro grandes jarrones en madera estucada y doradas las asas y filetes, que dan un aspecto absolutamente profano al conjunto. Hay que señalar también la magnífica decoración de las puertas que dan a la sacristía y capilla del Sacramento, obra de Escarabatxeres, que repite en cierto modo el *leit-motiv* de la decoración, aunque aquí haya optado por el orden corintio; en conjunto, parecen pertenecer a una fase más avanzada del barroquismo, presintiendo ya el rococó. Otro de los elementos de indudable valor histórico es el pequeño órgano de San Severo, único del período barro-

co que se conserva aún en funcionamiento en Barcelona. Fue construido por Josep Boscà en 1721 y su caja mantiene la estructura adoptada para las tribunas, pero con mayor riqueza decorativa.

Con las tribunas, el esgrafiado comparte la primacía en lo que respecta a los valores estéticos. Siguiendo la técnica que empezó a divulgarse en Barcelona a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, en entusiasta adopción de la moda italiana, y que permitía obtener resultados sumamente decorativos con un coste mínimo, el «entretallat» de San Severo fue dibujado en las paredes de la iglesia por Escarabatxeres, encargándose Fiter de su ejecución. Está constituido por un relieve de escasos milímetros, distribuidos en una serie de plafones que se repiten temáticamente al repetirse también los elementos arquitectónicos y cubre el interior de las pilastras, un ancho friso bajo la cornisa, toda la bóveda con los falsos arcos torales y los lunetos, las aristas de las pequeñas bóvedas que cubren las capillas, el intradós de los arcos que las separan de la nave, así como el sotocoro. Tienen los plafones simetría bilateral y la temática se resuelve a base de motivos de acanto y otros elementos de la flora artística, parejas de querubines sosteniendo el escudo con los símbolos del Santo, aves afrontadas, en una mezcla de temas religiosos y profanos que revelan un excelente sentido de la decoración, dando color y viveza al edificio.

El retablo mayor, realizado años después de haber finalizado la obra de arquitectura, se inserta dentro de la corriente que, sin abandonar del todo el esquema clásico, imprime un poderoso movimiento al conjunto dominado por un elemento central, que es el que adquiere toda la importancia. El espíritu barroco no se detiene ahí en la epidermis; la distribución renacentista en varios pane-

les, uno de los cuales puede revestir algo más de preponderancia, queda superado por esa nueva jerarquización, en que cada elemento tiene ahora su propia e insustituible función.

En el caso de San Severo se aprecia claramente la evolución sufrida por los retablos barrocos durante el primer tercio del siglo XVIII. Después de un período de vigencia del salomónico, del que son buenos ejemplos los retablos de La Gleva, Prada o Cotlliure, el gusto se inclina por una sustitución total de valores: hasta ahora, sin atreverse a romper el esquema renacentista, la fantasía se adueñaba tan sólo de las formas, multiplicando adornos y retorciendo elementos; a partir de ahí, es el esquema el que cambia, en tanto que la parte decorativa se despoja de aquella exuberancia, retornando a los fustes clásicos, apenas historiados. Un núcleo central, en el que aparecerá el Santo titular, quedará enmarcado por una arquitectura organizada, en la que la decoración no logrará ocultar la estructura. El retablo de San Severo, que recuerda al que Sunyer realizará para Santa Clara de Vic (1721), aparece dividido en tres cuerpos superpuestos, totalmente esculpido con motivos vegetales el inferior, a modo de zócalo; el central aparece centrado por un camarín impracticable, flanqueado por tres pares de columnas exentas ornamentadas por guirnalda de pequeñas florcillas y rematadas por capiteles dóricos, y coronado por un entablamento con friso decorado y una movida cornisa que se curva en arco de medio punto sobre la hornacina. El cuerpo superior, algo más pequeño, adopta una forma parecida y viene rematado con un gran arco orlado por una guirnalda y el símbolo del Espíritu Santo rodeado de nubes y rayos de luz. En cuanto a las imágenes albergadas en él, son de buena factura la de San Severo y la Inmaculada que preside el cuerpo superior, así como las de San José y San-

ta Eulalia, a ambos lados del retablo. De menos calidad, y algunos incluso francamente feos, son los querubines que aparecen a los pies de las dos imágenes principales. En conjunto, el retablo es una suntuosa muestra del barroco de inspiración académica, completado, además, por una pintura mural que prolonga la decoración arquitectónica de la nave, reproduciéndola pictóricamente, y embellece la media cúpula del ábside con el tema de la glorificación del Santo.

III. *San Severo, un ejemplo de academicismo*

Cuando se trató de construir la pequeña iglesia que acabamos de describir, a finales del siglo XVII, el barroco señoreaba en Europa. Mientras llegaba al apogeo de su difusión, el dinamismo, la fastuosidad, empezaban ya a dar muestras de cansancio. Italia seguía dando la pauta en arquitectura, bajo los modelos de Bernini y Borromini, vivificadores de Palladio y Vignola. Pero estos últimos seguían siendo en Barcelona los indiscutibles maestros, seguidos por la mayoría de constructores. Cataluña, apartada del conjunto peninsular en el terreno artístico, seguía un tanto al margen y con retraso la evolución estilística y, por otra parte, el modelo jesuítico, que puede considerarse como un grupo aparte dentro del movimiento barroco, tuvo aquí singular influencia.

La iglesia de San Severo es una de las muestras más acabadas de las tendencias clasicistas, que nunca abandonaron del todo nuestra región, y una de las primeras que se concluyó dentro del estilo. La disposición de la planta, como hemos visto, no presentaba ninguna novedad ni solución original; el tipo puede verse ya en el siglo XVI, en el colegio de la Compañía de Jesús en Murcia, en una capilla llena todavía de resabios góticos. Algo parecido

11 puede decirse de su alzado, con sus capiteles, con arcos de medio punto y su decoración apilastrada — señalemos, de paso, lo difícil que resultó aclimatar en el levante peninsular la columna, reivindicada por el barroco en todo su protagonismo —, como también parece vulgar la solución de falsa bóveda de lunetos para cubrir la iglesia.

El frontispicio, sin presentar tampoco una notable originalidad, se destaca por la elegancia y severidad de sus líneas, cualidades que no poseían ya la mayoría de sus predecesoras y que tampoco se vislumbraban en sus contemporáneas. Su tipo de división por grandes pilastras en tres zonas no se encuentra en las iglesias de jesuitas como la de Belén o la de la Santa Cueva, en Manresa, pero lo hallaremos en iglesias posteriores, como Santa Marta, San Felipe Neri o la de Ribarroja, en Tarragona. No se hallan, tampoco, en otras iglesias, el frontón rectilíneo y las curvas semicirculares en que vemos convertidas las aletas de San Severo; lo corriente es, o bien el frontón curvo, al estilo del modelo propuesto por Alejandro de Rez para la iglesia de la Ciudadela que manifestaba al exterior la bóveda de cañón, o su sustitución por una gran cornisa, como las dos iglesias barcelonesas citadas, e, incluso, que el frontón y las aletas curvas formen una sola cornisa, perfilando toda la fachada, como ocurre en las iglesias jesuíticas antes mencionadas. Muy pocos casos se mantienen en pleno siglo XVIII, con el frontón todavía recto.

La portada de San Severo es, sin duda, una de las partes que presentan mayor interés y ello no por apar-

tarse del esquema tradicional, al que sigue fielmente, sino por la delicadeza de su ejecución. En cuanto al interior es preciso subrayar el interés de la decoración. Si la parte externa del edificio es una muestra de ortodoxia clasicista, en la interna expresa una mayor riqueza imaginativa, convirtiendo al pequeño templo en un espectáculo visual, más adecuado aparentemente para las celebraciones mundanas que para el recogimiento piadoso. La belleza de los esgrafiados, la profusión de carpintería artística, la abundancia de dorado, las elegantes tribunas, contribuyen a dar color a la iglesia, a proporcionarle una suntuosidad insólita en templos de tan reducidas dimensiones.

En la iglesia de San Severo se utilizaron todos los recursos típicos del barroquismo: el empleo de la arquitectura decorativa, la profusión del ornato que invade todo el espacio, los esgrafiados, de gran valor plástico, las tribunas, el delicado órgano ... Pero sus constructores se sirven de ellos sin caer, como era frecuente, en excesos de decorativismo o en aparatosas escenografías, manteniéndose siempre en un plano de discreta contención. ¿Falta de genio creador tal vez? ¿Exceso de timidez? Arnaudias y Escarabatxeres, artífices del edificio, no podían hacer otra cosa. Sorprende justamente que en la Barcelona de finales del siglo XVII surgiera una obra como la iglesia de San Severo, racional, absolutamente equilibrada dentro de la corriente que trataba de afirmarse, pensada en todos sus detalles y que, increíblemente, no parece hija de un período política y económicamente turbulento y desafortunado.