

MARTIRIO DE SAN BARTOLOME.

LE MARTYRE DE SAINT-BARTHÉLEMI.

RIBERA.

(Alto y ancho: 2,33)

Tanta es la verdad de este cuadro, que no puede mirarse sin tomar parte en la formidable escena que representa. Si el *naturalismo* hubiera menester de títulos para justificarse, le bastaría este triunfo. Pero quisiera yo saber, ¿tomó Ribera su asunto de las palabras de Hipólito, Metafrastes y Nicéforo, ó de lo que refieren San Antonio, el obispo Aquilino y Abdias Babilónico? Porque dicen los primeros que el apóstol San Bartolomé fué crucificado cabeza abajo en la Armenia mayor, y los últimos, aunque concuerdan con aquellos en el paraje, no convienen en el género de suplicio impuesto al Santo, afirmando que el martirio que sufrió no fué otro que el de cortar la cabeza despues de azotado con varas de hierro y cruelmente desollado por orden de Artages, hermano del rey Polemon. No sé cuál de estas dos tradiciones prefirió Ribera, pues atendiendo solo á lo que el lienzo representa, no es dable colegir si el aparato dispuesto para martirizar al Apóstol es una cruz, á cuyo travesañ, movable, le han atado las manos para levantarle en alto, ó un mero tronco con garrucha en su parte superior destinado á desollarle vivo teniéndole suspendido.

No hubiera incurrido en esta falta de claridad ningun pintor de la antigua escuela católica de los siglos anteriores al XVII. Su principal propósito habria sido dar á conocer minuciosa y fielmente, sin confusion ni ambigüedad, la idea propuesta á su bien aleccionado ingenio. Al paso que en el cuadro presente el martirio de uno de los mas grandes Apóstoles de la Iglesia está figurado sin la menor elevacion de miras, de modo que esta interesantísima escena puede confundirse con el suplicio de un hombre vulgar cualquiera; el artista católico de los siglos en que la pintura religiosa era ministra del culto, y nó ejercicio libre é independiente de la mente humana, hubiera sin duda alguna caracterizado al santo evangelizador de la India y del Asia superior con arreglo en un todo á la iconografía establecida por el arte de la primitiva Iglesia. No hubiera quizás emprendido la representacion del terrible drama del suplicio; pero en caso de lanzarse á poetizar y componer fuera del círculo de la mera caracterizacion simbólica, habria siempre respetado la tradicion en todo lo relativo á la figura del santo protagonista. Lo mas probable era que el instrumento del martirio hubiese solo aparecido como emblema: en tal caso, se hubiera representado á San Bartolomé como le figuraba el arte del siglo XIV, y como le figuraban todavia los esmaltes de Leonardo Limousin de la iglesia de San Pedro de Chartres, del tiempo de Francisco I, en que se vé al Apóstol teniendo en las manos el libro del Evangelio que predicó y el cuchillo con que fué desollado.

Por lo tocante á su figura, ¿cuándo habia de representar un pintor católico á un nazareno con el cabello rapado? ¿Cómo habia de trocarle jamás aquella barba naciente y juvenil que le dan los antiguos monumentos, por la áspera y negra barba raída que le dá Ribera, con ese espeso bigote que involuntariamente trae á la memoria al soldado español, osado y rapaz, de los tercios de Pescara y de Espinola?

¿Cuánta mas nobleza y elevacion en las imágenes de los Apóstoles de la buena época del arte cristiano! Sin mas que su larga cabellera, se los reconocia desde luego por santos: porque en efecto, no consentia la ley que la navaja ó la tijera tocasen á la cabeza de ningun nazareno desde el dia de su divorcio con la mundana vida comun. Antes del siglo XIV, ni siquiera el instrumento de su martirio aparecia en sus manos: la primitiva cristiandad, con mas levantada y pacífica idea, ponía su glorificacion en la doctrina, nó en la muerte. Así desde el siglo XIII, el atributo ó indicio que marca á cada Apóstol es el artículo ó proposicion que se le atribuye en la formacion de aquel admirable *Símbolo de la fé* ó *Credo*, compuesto por ellos antes de separarse para ir á derramar por las naciones la luz de la verdad y las aguas de la regeneracion.

Ce tableau est d'une vérité si saisissante qu'on ne peut le contempler sans prendre part à la sombre scène qu'il représente. Si le réalisme avait besoin de titres justificatifs, ce triomphe seul lui suffirait. Mais en présence de ce tableau un doute m'embarrasse, et je me demande: Ribera a-t-il pris son sujet dans les textes d'Hippolyte, de Métaphrastes et de Nicéphore, ou bien dans le récit de Saint-Antoine, évêque d'Aquilée, et d'Abdias de Babylone? En effet, les premiers disent que l'apôtre Saint-Barthélemi fut crucifié la tête en bas dans la grande Arménie, et les seconds, bien que d'accord avec les autres par rapport au lieu, diffèrent à l'égard du genre de supplice infligé au Saint, et affirment que le martyr souffert par lui ne fut autre que d'avoir la tête tranchée, après avoir été fouetté avec des verges de fer, et cruellement écorché-vif par ordre d'Astyage, frère du roi Polémon. J'ignore laquelle de ces deux traditions a choisie Ribera: car en s'en rapportant seulement à ce que représente cette toile, on ne sait pas si l'appareil disposé pour martyriser l'Apôtre est une croix à la poutre transversale et mobile, à laquelle il a été attaché par les mains pour être dressé en haut, ou bien un simple poteau, avec une poulie à la partie supérieure, devant servir à l'écorcher vif et à maintenir son corps suspendu pendant le supplice.

Ce défaut de clarté ne se retrouverait assurément pas chez aucun peintre de l'ancienne école catholique des siècles antérieurs au XVII.^{me} Le but principal de l'artiste eût été de faire connaître fidèlement et minutieusement, sans confusion et sans ambiguïté, l'idée que son génie, bien discipliné par l'étude, se serait proposé de développer. Tandis que dans le tableau que nous avons sous les yeux, le martyr d'un des plus grands Apôtres de l'Église est figuré sans la moindre élévation de vues, de façon que cette scène d'un si puissant intérêt, peut se confondre avec le supplice d'un homme vulgaire, n'importe lequel; l'artiste catholique des siècles où la peinture religieuse était toute au service du culte, et non un exercice libre et indépendant de l'esprit humain, cet artiste, disont-nous, aurait sans aucun doute caractérisé le Saint qui évangélisa l'Inde et la haute Asie, strictement d'après l'iconographie établie par l'art de l'Église primitive. Peut-être n'aurait-il pas pris à tâche de représenter le drame terrible du supplice; mais dans le cas où il se fût hasardé à poetiser son sujet et à composer en dehors du cercle de la simple caractérisation symbolique, il eut accepté la tradition dans tout ce qui a rapport à la figure du saint personnage. Le plus probable c'est que l'instrument du martyr aurait paru seul comme emblème: dans ce cas Saint-Barthélemi aurait été représenté comme l'art le figurait au XIV^{me} siècle et comme le figurent encore les émaux de Léonard Limousin de l'église de Saint-Pierre de Chartres, du temps de François I, et qui reproduisent l'Apôtre tenant dans les mains le livre de l'Évangile qu'il avait prêché et le couteau qui servit à l'écorcher.

Relativement à la figure, quand serait-il venu à l'esprit d'un peintre catholique de représenter un nazaréen avec les cheveux courts? Se serait-il jamais avisé de changer la barbe naissante et juvénile que lui donnent les monuments anciens, en cette barbe âpre et noire et sale que lui attribue Ribera, avec cette moustache épaisse qui rappelle involontairement le soldat espagnol effronté et pillard des tercios de Pescara et de Spinola?

Combien plus de noblesse et de grandeur n'y a-t-il pas dans les images des Apôtres de la bonne époque de l'art chrétien! Rien qu'à leur longue chevelure on les reconnaissait de suite pour des Saints: la loi en effet ne permettait pas que le rasoir ou les ciseaux touchassent à la tête d'aucun nazaréen à partir du jour de son divorce avec la vie mondaine du commun des hommes? Avant le XIV^{me} siècle, pas même l'instrument de leur supplice ne paraissait dans leurs mains: la chrétienté des premiers temps, inspirée d'une idée plus haute et plus pacifique, mettait leur glorification dans la doctrine, et non pas dans la mort. Ainsi à partir du XIII^{me} siècle, l'attribut ou signe qui personnifie individuellement tous les Apôtres, c'est l'article ou proposition qu'on attribue à chacun d'eux dans la formation de cet admirable *Symbole de la foi* ou *Credo*, composé par eux avant de se séparer pour aller

Aquel artículo vá escrito en un rollo que el Apóstol tiene en su mano, y no hay manera de confundir á uno con otro ¹.

Pero tomemos las cosas como son, y prescindamos de lo que debió ser para hacer justicia al artista en el terreno en que plugo á Dios colocarle. Olvidemos que el arte fué un día el santo y comedido intérprete de la leyenda sagrada, y hagámonos cargo de que no basta toda la virtud del genio para hacer retroceder al hombre tres ó cuatro siglos, ni aun con objeto de mejorar de senda. La pintura del siglo de Ribera era franca y resueltamente materialista, y entonces aquel era mas consumado pintor que mejor sabia imitar la forma exterior y sensible, la carne, la piel rugosa, los huesos, la musculatura, aun á costa de la belleza inmaterial é interna.

Bajo este punto de vista, es grande sin duda el mérito de este cuadro. Su composicion, felicísima, considerada como drama: toda de fuego, toda de movimiento. Hállase ésta dividida en tres hermosos grupos: el del Santo y los sayones que le izan como una vela; el de los soldados que á la derecha del espectador asoman; el del pueblo, que á la izquierda y en segundo plano asiste al suplicio. La naturalidad, la fuga, los contrastes, figuran como principales dotes en esta produccion. El rostro del Apóstol, aunque no ofrece ni asomos de la belleza que le atribuyó el ídolo Berit interrogado por sus sacerdotes sobre la llegada de San Bartolomé á la Armenia mayor, tiene grande expresion, y no carece de devocion y santa conformidad. Dos robustos y fornidos sayones, á su espalda, tiran denodadamente de las cuerdas de que pende la víctima. El ahinco feroz con que cumplen su odioso ministerio y el deseo de consumir aquel tormento dan á sus actitudes un movimiento energético, ignoble, tremendo; al paso que el semblante embrutecido del soldado que apoya el codo en un sillar del arruinado templo que en el fondo descuella, respira una complacencia atroz, indescriptible. Con sus ojos abultados por la ponzoña del vicio y de la sed de sangre, parece estar observando una maniobra para él ordinaria é indiferente. Para él lo mismo se iza un hombre que un aparejo, y lo mismo se desuella á un cristiano que á un cordero. Otro sayon ase por una pierna al Santo como para aligerar su peso y ayudar á sus compañeros á levantarlo, y clava en él una mirada llena de asombro y maravilla. Juzgo que quiso Ribera pintarle sorprendido de la constancia y sobrenatural entereza de aquel justo, para que en alguna manera triunfase en esta escena de brutalidad y horror la comunicativa virtud del cristianismo. A esta reunion de nobleza y de barbarie, de santidad y de delito, dió el pintor el lugar preferente, y á su contemplacion el segundo término, donde se vé agrupado al pueblo atraído por aquella novedad.

El cuerpo del mártir, bañado de brillante luz, triunfa completamente de los objetos que le circuyen. La vestidura roja del sayon de la derecha; las de los otros dos del opuesto lado, una verdosa y otra de un tono entre ceniza y amarillo rebajado; las dos columnas truncadas del arruinado templo, en que se compendia el portentoso milagro obrado por el Apóstol en la ciudad de Albanópolis, cuando para convertir al rey Polemon hizo que en presencia de éste y de toda su corte se desplomasen el simulacro de Astarot y todos los demás ídolos allí adorados; por último, aquellas cabezas de soldados armados de lanzas, forman un conjunto de color, sombrío y energético, que contrasta admirablemente con el celage, en algunas partes luminoso, que en el fondo se divisa.

El ciego fanatismo de los gentiles, las humillaciones que padecieron los Apóstoles de Jesucristo, las persecuciones y aquellos martirios horribles con que el paganismo sensual recibió á los propagadores de la ley del propio sacrificio, de seguro no ocurrirán con igual energía al pensamiento del que contemple este cuadro. Pudieron quizá ser estos los sentimientos que al *Spagnoletto* animáran al dar á su idea esta forma de bronce y al animarla con este resuello de fuego; pero ciertamente su falta de belleza y de idealismo alejarán toda emocion santa y devota de cualquier alma nutrida con las bellas creaciones del arte cristiano de los buenos tiempos.

Este lienzo, que es uno de los capitales de Ribera, lleva en el Real Museo del Prado el núm. 42. Ha sido publicado antes de ahora en la *Coleccion litográfica de cuadros de S. M.*

répandre parmi les nations la lumière de la vérité et les eaux de la régénération. On voit cet article écrit sur un rouleau de papier que chaque Apôtre tient à la main, et il devient par suite impossible de les confondre entre eux ¹.

Mais prenons les choses telles qu'elles sont, et laissons de côté ce qui aurait dû être pour rendre justice á l'artiste sur le terrain où il plut á Dieu de le placer. Oublions qu'il y eut un jour où l'art fut l'interprète saint et docile de la légende sacrée, et ne perdons pas de vue que toute la vertu du génie est insuffisante pour faire rétrograder l'homme de trois ou quatre siècles, pas même pour le ramener dans la bonne voie. La peinture, dans le siècle de Ribera, était franchement et hardiment matérialiste, et le peintre le plus consommé était alors celui qui savait le mieux imiter la forme extérieure et palpable, les chairs, les os, les muscles, aux dépens même de la beauté immatérielle et morale.

Sous ce point de vue, ce tableau a incontestablement un très-grand mérite. Comme effet dramatique, la composition en est des plus heureuses: tout y est feu, tout y est mouvement. Elle est répartie en trois beaux groupes: celui du Saint et des exécuteurs qui le hissent comme une voile, celui des soldats qui se laissent voir à la droite du spectateur: celui du peuple qui, à gauche et sur le deuxième plan, assiste au supplice. Le naturel, la force, les contrastes figurent comme qualités principales dans cette œuvre. Le visage de l'Apôtre, bien qu'il n'offre pas même l'ombre de la beauté que lui attribuait l'idole Berit interrogé par ses prêtres sur l'arrivée de Saint-Barthélemi dans la grande Arménie, a beaucoup d'expression, et ne manque pas de dévotion et de sainte conformité. Deux robustes et athlétiques bourreaux, placés derrière lui, tirent de toutes leurs forces les cordes auxquelles la victime est suspendue; la vigueur, empreinte de férocité qu'ils mettent à remplir leur odieux ministère et leur ardeur à consommer le supplice, donnent à leur attitude un mouvement énergique, hideux, effroyable; tandis que l'expression abruti des traits du soldat appuyant le coude sur une assise du temple en ruines que l'on aperçoit dans le fond, respire une satisfaction atroce, impossible à décrire. Les yeux tuméfiés par la torpeur du vice et la soif du sang, il semble être-là à regarder une manœuvre toute ordinaire et indifférente: on dirait que pour lui il n'y a pas de diversité entre l'homme que l'on suspend et la volure que l'on hisse, et que l'on écorche un chrétien de la même manière qu'un mouton. Un autre aide-exécuteur saisit le Saint par une jambe comme pour rendre le poids du corps plus léger et aider ses compagnons à l'enlever, et fixe sur lui un regard plein de stupeur et d'admiration. Je pense que Ribera a voulu le peindre surpris de la constance et de la force d'âme surnaturelle de ce juste, afin de faire place jusqu'à un certain point dans cette scène de brutalité et d'horreur, au triomphe de la vertu communicative du christianisme. Le drame où figurent réunis la noblesse, la barbarie, la sainteté et le crime, a été mis en première ligne par le peintre: le second plan représente les spectateurs composés de groupes du peuple attiré par cette nouveauté.

Le corps du martyr, inondé de lumière, triomphe complètement des objets qui l'environnent. Le vêtement rouge de l'aide-exécuteur de droite, et ceux des deux bourreaux au côté opposé, l'un vert et l'autre d'un ton tenant le milieu entre la couleur cendre et le jaune foncé; les deux colonnes brisées du temple en ruines, où se résumait le miracle surprenant opéré par l'Apôtre dans la ville d'Albanopolis, quand pour convertir le roi Polémon il fit érouler à terre, en sa présence et devant toute sa cour, la statue d'Astaroth et celles de toutes les autres idoles que l'on y adorait; enfin, ces têtes de soldats armés de lances, forment un ensemble d'un coloris sombre et énergique qui contraste admirablement avec le fond éclairé d'une lumière vive en plusieurs endroits, que l'on aperçoit dans le lointain.

Le fanatisme aveugle des païens, les humiliations que souffrirent les Apôtres de Jésus-Christ, les persécutions et ces martyres affreux avec lesquels le paganisme sensual accueillit les propagateurs de la loi du sacrifice personnel, ne se présenteront certainement pas avec une égale énergie à la pensée du spectateur contemplant ce tableau. Ce furent peut-être-là les sentiments qui animèrent l'*Espagnolet* lorsqu'il donnait à son idée cette forme de bronze et jetait dessus ce souffle de feu; mais assurément l'absence de beauté et d'idéalisme qui y frappe éloignera toute émotion sainte et dévote des âmes nourries des belles créations de l'art chrétien, dans son bon temps.

Cette toile, une des principales de Ribera, porte au Musée du Prado le num. 42. Elle a été précédemment publiée dans la *Collection lithographiée des tableaux de S. M.*

¹ A la verdad, el autor del precioso libro *Rationale divinarum officiorum* no está sobre este punto de acuerdo siempre con los monumentos. El artículo del Credo que Guillaume Durand atribuye á San Bartolomé, es el que dice: *Ascendit ad caelos, sedet ad dexteram Dei Patris Omnipotentis*; pero M. Didron asegura que en el apostolado de piedra figurado en el cerramiento del coro de la catedral de Alby, el artículo que distingue á nuestro Apóstol es: *Credo in Spiritum Sanctum*, que el *Rationale divin. Offic.* aplica á San Mateo. Nosotros, deseosos de verificar la cita de Didron, hemos buscado en Santa Cecilia de Alby la figura de San Bartolomé entre los Apóstoles, barbados é imberbes; pero desgraciadamente nuestra visita á la famosa catedral recayó en los dias de lluvias y tormentas del mes de agosto de 1858, y la grande oscuridad interior del templo frustró nuestro propósito.

¹ Il est vrai de dire que l'auteur du livre précieux intitulé *Rationale divinarum officiorum* n'est pas toujours d'accord sur ce point avec les monuments. L'article du Credo que Guillaume Durand attribue á Saint-Barthélemi est celui qui dit: *Ascendit ad caelos, sedet ad dexteram Patris Omnipotentis*; mais M. Didron assure qu'à l'intérieur de la clôture du chœur de la cathédrale d'Albi, où les Apôtres son représentés en pierre, l'article du symbole qui distingue Saint-Barthélemi est: *Credo in Spiritum Sanctum*, que le *Rat. divin. Off.* applique á Saint-Mathieu. Le désir de vérifier la citation de M. Didron nous avait fait chercher dans Sainte-Cécile d'Albi la statue de Saint-Barthélemi parmi les Apôtres, barbus et sans barbe; mais malheureusement notre visite á la célèbre cathédrale eut lieu pendant les jours de pluie et d'orages du mois d'août de 1858, et la grande obscurité de l'intérieur du temple rendit toutes nos recherches infructueuses.

REAL MUSEO DE MADRID.



RIVERA pinxit

Lit.º de J. J. MARTINEZ editor Arco de S.º M.º 7.º Madrid.

C. NANTEUIL del.

MARTIRIO DE S. BARTOLOMÉ.

