

El martirio de San Bartolomé

MANUEL CANGA

Aunque nació en la localidad valenciana de Játiva en 1591, Jusepe de Ribera pasó la mayor parte de su vida en Italia, donde era conocido con el sobrenombre del *Españoleto*. Después de vivir durante varios años entre Parma y Roma, Ribera se instala definitivamente en la ciudad de Nápoles, casándose en 1616 con la hija del pintor Giovanni Bernardino Azzolino, a instancias del cual empezaría a trabajar para los clientes más influyentes y poderosos de la zona. No obstante, a pesar de haber alcanzado muy pronto la fama y de haberse convertido en uno de los pintores mejor remunerados de su época, Ribera acabaría sus días en la pobreza, asistido piadosamente por los frailes de San Martino en el barrio más humilde de Nápoles, donde pasó a mejor vida en 1652.

I

De un tiempo a esta parte, los especialistas han tratado de potenciar el lado más brillante y luminoso de su producción pictórica, destacando la amplitud de su paleta y el cromatismo cálido de obras como la *Asunción de la Magdalena*, *San Genaro en gloria*, la *Inmaculada Concepción* o *Los desposorios místicos de Santa Catalina*, realizadas entre 1636 y 1648. Sin embargo, lo cierto es que Ribera ha pasado a la historia por sus cuadros tenebristas de asunto religioso, en los cuales nos presenta unas escenas desgarradas, muy oscuras, que se mantienen muchas veces en el filo de lo insoportable. Y es que, como sabemos, Ribera quedó asombrado durante su estancia en Roma por la fuerza deslumbrante de Caravaggio, que marcaría su estilo de una forma decisiva.

Según escribía José Milicua¹ en un artículo publicado con motivo de la gran exposición dedicada a Ribera en 1992, nuestro pintor fue uno de esos *jóvenes forasteros* que se convirtieron al *novus ordo* naturalista funda-

¹ «De Játiva a Nápoles (1591-1616)», *Ribera*, Museo del Prado, Madrid, 1992, p. 22.

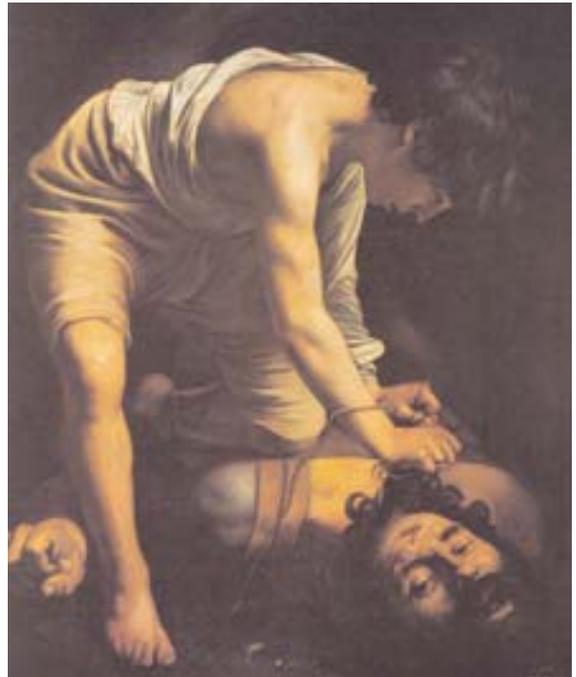
² *Obras Completas*, VIII, Revista de Occidente, Madrid, 1962, p. 577.

³ El concepto de «naturalismo» carecía entonces de las connotaciones que hoy se le atribuyen, en parte debido a la interpretación decimonónica del Barroco. El naturalismo designaba, según Bellori, la pintura al natural, con el modelo delante del pintor, sin la ayuda de dibujos ni bocetos previos. No obstante, hay que tener en cuenta que los grandes maestros como Claudio Lorena todavía componían sus paisajes a la antigua, realizando el cuadro en el estudio a partir de los apuntes tomados en el exterior.

do por Caravaggio, que remata la estética agonizante del Manierismo tardío y abre las puertas del Barroco. Ortega nos recordaba en su ensayo sobre Velázquez que la pintura de Caravaggio había dañado las retinas más sensibles de la época, hasta el punto de que algunos pintores viejos como Carducho descalificaban abiertamente su trabajo y lo llamaban el *Anticristo*. Sus cuadros, decía el filósofo, provocaban espanto y estupor, como los actos de un terrorista².

El asunto es que el gran maestro lombardo iba a romper con toda la pintura que se había realizado durante el siglo XVI mediante el rechazo sistemático de las bellezas ideales y el tratamiento novedoso de la luz, con acusados contrastes de luz y sombra. A finales del XVI los artistas empezaron a darse cuenta de que ya no se podía seguir dando vueltas a lo mismo, que ya no se podían hacer más piruetas, que no podían seguir pintando figuras imposibles con cuello de cisne y que era preciso avanzar en otra dirección. Por ese motivo, la aparición de Caravaggio fue celebrada con entusiasmo por los artistas más jóvenes, que enseguida se lanzaron a pintar del natural³ las escenas más oscuras y violentas, siguiendo así los pasos de aquel artista rabioso que gozaba pintando efébos y que se había atrevido a pintar a la Virgen con los pies sucios.

Durante la primera mitad del siglo XVII, los seguidores de Caravaggio -desde Ribalta hasta Ribera, pasando por Caracciolo, Stanzione, Serodine, Spada, Filippo Vitale, Valentin de Boulogne y un largo etcétera- dejaron de mirar al cielo y volvieron la cara hacia la realidad más concreta e inmediata, buscando la inspiración entre los restos de la sociedad y los desheredados de la fortuna. Fue entonces cuando los centros más avanzados de la época se vieron de pronto inundados por la marea



negra de la pintura tenebrista, que trataba de simbolizar la relación del sujeto con lo real mediante una depuración sistemática de lo imaginario. Podría decirse, incluso, que aquellos pintores fueron capaces de transformar la realidad más vulgar y más prosaica en un espacio de trascendencia, dando paso, de ese modo, a una concepción dramática del ser que situaba a Dios en el centro de un espacio en movimiento.

La pintura de Ribera debe entenderse en el contexto de la Contrarreforma impulsada por el Concilio de Trento (1543-63), que, además de reforzar los principios dogmáticos del catolicismo, se ocupó de confirmar el valor sacramental de las reliquias⁴ y de fomentar el culto mariano y la veneración de los santos. Por esa razón, la mayor parte de su obra se compone de un buen número de escenas tomadas de las fuentes evangélicas, algunos retratos y poco más, lo cual no le impidió atender a otros encargos de naturaleza muy distinta que respondían también a una finalidad de tipo moralizante, como los cuadros de *Ixión* y *Tizio* que se conservan en el Museo del Prado.

Pero, en términos generales, sabemos que Ribera dedicó la mayor parte de su tiempo a pintar a los santos y a los mártires, a todos aquellos que destacaron por llevar una forma de vida extrema, caracterizada por el espíritu del sacrificio y la renuncia, y cuya imagen podía desempeñar una función pedagógica entre los fieles. Es el caso de Santa María egipciaca, que abandonó la prostitución para retirarse al desierto, donde aguantó durante la friolera de sesenta años con tres hogazas de pan duro; la Beata Lucía, también llamada la *Casta*, que se arrancó los ojos para entregárselos en una bandeja al hombre que se había enamorado de ellos perdidamente⁵; San Pablo, el ermitaño, considerado el padre de los anacoretas, que renunció al trato de los hombres y destinó su vida a reflexionar sobre la muerte en el interior de una cueva; o el apóstol San Bartolomé, que prefirió que le arrancasen la piel a tiras antes que renunciar a sus creencias religiosas.

Las autoridades de la Iglesia vieron siempre a sus mártires como figuras emblemáticas de lo sagrado⁶, porque su resistencia al tormento y su comportamiento ejemplar los habían situado en un plano diferente, muy distinto del que habitan el común de los mortales. De hecho, algunos de los escritores más combativos de la Iglesia primitiva llegaron a decir que la sangre derramada era el semen de los cristianos, la semilla productiva, estableciendo así una correspondencia implícita entre la muerte y la promesa de futuro. Para animar a sus compañeros encerrados en las prisiones de Cartago y recordarles que el camino de la santidad está lleno de espinas, Tertuliano señalaba en su famosa carta de

4 La costumbre de venerar los restos de los santos ha estado muy extendida entre todos los pueblos de la tierra, aunque algunos han logrado mantenerla con un grado de sofisticación encomiable, como aquellos orientales que adoraban la huella del pie de Kasyapa Buda. Durante los primeros siglos de nuestra era, los cristianos se vieron obligados a tomar como reliquia cualquier cosa que hubiera rozado el cuerpo de sus mártires, desde los objetos más banales de uso cotidiano hasta las herramientas del suplicio o incluso la arena manchada del Coliseo, porque las autoridades tenían prohibido desenterrar a los muertos y trocear los cadáveres. El poeta José Angel VALENTE decía que se tiene por reliquia *lo que da testimonio de la glorificación de la materia*, aunque sea en sus aspectos más terribles y menos soportables (*Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets, Barcelona, 1991).

5 El psicoanalista Jacques Lacan había señalado en su seminario sobre *La angustia* (1962-63) que los ojos de Lucía y los pechos cortados de Santa Agueda podrían ser interpretados como una manifestación sacrificial del objeto a, ese "resto" caído en la dialéctica del sujeto con el Otro que causa el deseo.

6 En la antigua Roma la palabra *sacramentum* designaba al mismo tiempo el "juramento" de fidelidad prestado a los cónsules y el "dinero" que debía entregar el litigante que había perdido un juicio al Sumo Pontífice, al *Pontifex Maximus*. Para los romanos ambas acciones tenían el carácter de un compromiso adquirido con los dioses que no se podía romper bajo ningún concepto. Posteriormente, los primeros escritores apologeticos tradujeron el término griego *mysterion* por *sacramentum*, condensando en una sola palabra el carácter secreto de sus ceremonias y la responsabilidad que adquirirían los neófitos al entrar en un nuevo orden, un orden que garantizaba la protección del Señor y establecía unas reglas de comportamiento.

7 Daniel RUIZ BUENO: *Actas de los mártires*, BAC, Madrid, 1996.

8 Para autores como Georges Bataille lo sagrado está relacionado con el concepto del "sacrificio", que, a su juicio, constituye el núcleo del fenómeno religioso. Bataille pensaba que la finalidad del sacrificio no era otra que arrancar al sujeto del mundo profano y abrir el espacio de la *intimidad*, esa intimidad cuya búsqueda da sentido a la existencia de las religiones (*La parte maldita*, Icaria, Barcelona, 1987; *Teoría de la religión*, Taurus, Madrid, 1991; *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1992). La especulación de Bataille se apoya en un trabajo clásico de Roger CAILLOIS: *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 1996.

9 "Muerte y resurrección", *Obras Completas*, II, Revista de Occidente, Madrid, 1957, p. 151. En "El ocaso de las revoluciones" decía Ortega que lo más importante para el hombre es aquello por lo que está dispuesto a morir, porque la muerte es el aparato que mejor registra la jerarquía de nuestros entusiasmos vitales (III, p. 219).

10 *La ciudad de Dios* (2ª), *Obras Completas*, XVII, BAC, Madrid, 2000, pp. 908 ss.



Exhortación a los mártires que los espartanos practicaban una ceremonia sagrada que consistía en azotar a los jóvenes aristócratas con objeto de probar su resistencia y su valor, añadiendo a continuación que todos los sufrimientos de este mundo no son nada comparados con la felicidad suprema de la gloria celeste.

Desde luego, la lectura de los textos que narran las peripecias de los mártires cristianos resulta escalofriante, porque nos devuelve la imagen de unos seres que no retrocedían ante las torturas más crueles y espantosas, que sabían mantenerse con firmeza aunque fueran condenados a tragarse toneladas de horror, sin levantar la mano para protegerse ni darse a la fuga. Porque el mártir es el testigo de la palabra, el que ofrece un testimonio *consumado por la muerte* en un acto supremo de caridad y fidelidad a Dios⁷. Los mártires, en suma, eran verdaderos cristianos, cristianos de pura cepa, que amaban a sus enemigos y eran capaces de perdonar a sus propios verdugos.

Por esa razón, la figura del mártir ha estado siempre como envuelta en un halo soberano y misterioso, que deslumbra por la fuerza de una entrega radical, definitiva y sin condiciones⁸. Ortega había señalado que *El martirio de San Mauricio y la legión tebana*, un lienzo pintado por el Greco en 1582, era una *invitación a la muerte*, y que el gesto de San Mauricio tratando de convencer a sus compañeros llevaba resumido *todo un tratado de ética*⁹. Porque Mauricio, proseguía, había tomado en vilo su propia vida y la iba a regalar, y su actitud estaba cargada de *sentido*.

Otra cosa es que los Padres de la Iglesia recomendaran el martirio para alcanzar la recompensa de la vida ultramundana y que exhortaran a los fieles a perder el miedo, recordando que Dios es eterno y omnipotente, y que, si fuese necesario, sería capaz de juntar las partículas desechas del cadáver el día de la Resurrección¹⁰. No se puede ignorar, por tanto, que la actitud extremista de los primeros cristianos -que tomaban al pie de la letra la enseñanza apostólica- estaba condicionada por su creencia en la otra vida, una vida beata, incorruptible y eterna, ajena por comple-

to al sufrimiento y libre ya de las tribulaciones del pecado. Por eso decía San Agustín, el padre de los padres, que el objetivo de los mártires no fue la lucha por la vida, sino el *desprecio* de la vida por el Salvador.

En consecuencia, no debe sorprendernos que la mayoría de los escritores más radicales del Siglo de Oro afirmaran que los goces de este mundo son una ilusión, una *basura*, como decía Santa Teresa, y que llevarsen a cabo una verdadera apología de la aniquilación, creyendo que la muerte era la vía más eficaz para adentrarse en el reino de los cielos¹¹. En el Libro Tercero de su *Guía espiritual*, Miguel de Molinos escribía que los *grados de la humildad* -la virtud por excelencia del cristiano, junto con la pobreza y la obediencia- *son las calidades del cuerpo enterrado; estar en el ínfimo lugar sepultado como muerto, estar hediondo y corrompido a sí mismo, y en su propia estimación ser polvo y nada*.

No se puede explicar con mayor claridad y contundencia el significado de la palabra "mortificación", que constituye el eje principal de la vida mística y nos descubre el sentido escatológico del proyecto religioso. Al fin y al cabo, sabemos bien que los promotores intelectuales de la Contrarreforma trataron de convertir la vida de los católicos en un gigantesco cuadro de vanitas, diseñado para recordarles que el tiempo vuela y que el hombre tiene las horas contadas¹².

II

El *Martirio de San Bartolomé* es un óleo realizado por Ribera hacia 1628 que se conserva en el Museo Pitti de Florencia, y que, en opinión de Alfonso E. Pérez Sánchez, podría estar relacionado directamente con otros dos martirios de Caravaggio: el de *San Mateo*, de San Luis de los Franceses, y el de *San Pedro*, de la Iglesia de Santa María del Popolo en Roma. El tema de la obra está inspirado en un relato apócrifo medieval recogido por el dominico Santiago de la Vorágine, donde se explica que el apóstol fue desollado vivo por negarse a sacrificar a los dioses y pro- pagar las doctrinas de Jesucristo.

La escena nos presenta a San Bartolomé rodeado por una caterva de oscuros personajes que están moviéndose de un lado para otro discutiendo y preparando la carnicería. Se trata, por tanto, de una representación de máxima intensidad, que parece destinada a subrayar la proximidad de un dolor indescriptible y a movilizar la empatía del espectador. Incluso podría decirse que se trata de una escena con propiedades sinestésicas, que estimula al mismo tiempo los sentidos de la vista, el oído y el

11 Santa Teresa comenzaba su *Libro de la vida* recordando que, de pequeña, había pensado muchas veces escapar de su casa para ir a gozar de Dios, esto es, para ver si conseguía que los moros le cortasen la cabeza (*Obras Completas*, Editorial de Espiritualidad, Madrid, 1994, p. 5).

12 Santiago Sebastián señalaba en su libro *Contrarreforma y barroco*, publicado por Alianza, que la meditación sobre la muerte formaba parte de los ejercicios espirituales de los jesuitas, que veían en ella el mejor antídoto para luchar contra el veneno de la vanagloria. Enrique Valdivieso ha reunido en su obra *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro* los cuadros más representativos de esa vertiente barroca, que fueron inspirados por obras como el *Arte del bien morir*, de Rodrigo Fernández de Santaella, la *Alegoría del tránsito de la muerte*, de Alejo de Venegas, el *Tratado de la vanidad del mundo*, de Fray Diego de Estella, las *Meditaciones espirituales*, de Luis de la Puente y el *Discurso de la Verdad*, de Miguel de Mañara.

olfato. No en vano se decía que Ribera mojaba sus pinceles en la sangre de los mártires.



Desde el punto de vista formal observamos que el *Martirio de San Bartolomé* es un cuadro apaisado de gran formato que presenta una composición compleja, abierta y dinámica, y que está protagonizado por la figura monumental del santo, a quien vemos situado en primer término, justo en la zona del centro. Ribera lo ha representado en escorzo, en una postura muy forzada que sugiere un movimiento de caída y subraya la presencia de una línea diagonal. Comprobamos así que toda la escena está determinada por la posición de San Bartolomé, cuyo cuerpo se presenta como el eje principal de la estructura compositiva. El cuerpo domina completamente en las representaciones sagradas de los países católicos, a diferencia de lo que sucedía en los países protestantes del norte, cuyos artistas no tuvieron más remedio que dedicarse a la pintura de género, el paisaje, la naturaleza muerta o los interiores vacíos de las iglesias, como es el caso de Pieter Saenredam.

Nuestro pintor tenía un dominio absoluto de la técnica del *sfumato* y solía aplicar las veladuras más sutiles para matizar, dar relieve y sugerir volumen. Sin embargo, también es de notar que su pincelada era un poco más dura, más corta y más pastosa que la de Caravaggio, lo cual le permitía destacar mejor el grano de la materia y la textura rugosa de algunas superficies, como la piedra, los tejidos o la piel del cuerpo. En este caso, observamos que Ribera ha pintado a nuestro santo como un hombre maduro de figura estilizada y largas extremidades, enjuto y seco, de facciones pronunciadas, barba canosa y mirada penetrante, y que ha trabajado con esmero la superficie del cuerpo para reproducir fielmente las arrugas de una carne macilenta, ajada por el tiempo y la penuria.

Pero además también notamos la existencia de otro eje diagonal formado por la figura del personaje que aparece en la zona izquierda del cuadro, en medio de la penumbra. Estamos, pues, ante una composición en aspa que genera una tensión visual muy fuerte y que subraya un juego de oposiciones entre los dos personajes más importantes, que avanzan o se mueven en direcciones contrarias. Vemos así que la puesta en escena ha sido organizada a conciencia para disparar el componente dramático de la representación, y que el artista ha empleado todos los recursos que tenía a su alcance para provocar tensiones y subrayar algunas diferencias que operan en el plano simbólico.

En la parte izquierda del cuadro tenemos a un verdugo vestido con harapos que está atando los pies del mártir, y en el lado opuesto vemos arrimarse a otro personaje de rasgos similares que parece estar afilando sus cuchillos. El pintor les ha dado el mismo tratamiento a ambos, ocupándose de marcar la dureza de sus rasgos mediante un claroscuro muy acusado que resalta el carácter un tanto diabólico de la expresión. Se aprecia además que Ribera los ha pintado en una postura similar para trazar una equivalencia semántica entre ellos e imprimir un cierto ritmo visual a la escena. Por si fuera poco, los dos verdugos dirigen su mirada hacia el espectador para captar su atención y convertirle en un elemento más del cuadro. Los artistas barrocos trataban de potenciar al máximo la participación del observador mediante la técnica del *trampantojo*, el *trompe l'oeil*, y la configuración de un espacio coextenso, jugando con la ilusión de que el marco *es puramente accidental, y no algo que define un plano pictórico impenetrable*, según explicaba John Rupert Martin¹³.

La postura del verdugo que asoma la cabeza por el lateral derecho resulta un tanto extraña y, hasta cierto punto, contradictoria con respecto a la propia gravedad del asunto representado, pues parece como si



¹³ *El barroco*, Xarait, Bilbao, 1986, pp. 129 ss.



14 Sobre el tema de la relación entre la pintura tenebrista y el teatro puede verse el artículo de Silvia Danesi Squarzina incluido en el catálogo de la exposición que el Museo del Prado dedicó a Caravaggio en 1999: "Pintura y representación: "Caravaggio, valiente imitador del natural"^m.

hubiera saltado a la escena con la única intención de saludar a los espectadores y salir en la foto. Su aspecto recuerda un poco a la imagen socarrona de *Demócrito*, aunque también podríamos emparentarlo con alguno de los personajes que aparecen en el *Sileno ebrio* del Museo di Capodimonte, realizado en la misma época que *Los borrachos* de Velázquez.

Para acusar todavía más el dinamismo y la sensación de movimiento, el artista ha buscado producir un efecto de expansión hacia el exterior, haciéndonos creer que la escena se abre y se prolonga en todas direcciones. Ribera ha jugado con la ilusión del fuera de campo mediante varios procedimientos, entre los que cabe destacar el tratamiento de la luz, el fraccionamiento de las figuras y la gestión de las miradas. De ese modo, el pintor ha logrado que nos situemos ante el cuadro como si estuviésemos contemplando un fragmento de lo real; un fragmento que, sin embargo, y esto es lo notable, mantiene el sentido unitario de la escena. En realidad, parece como si el artista se hubiera limitado a apartar el telón de un teatro¹⁴ para invitarnos a contemplar el espectáculo de una escena intolerable, que nos pone en suspenso y nos obliga a contener la respiración. El cuadro se nos presenta así como una ventana abierta hacia el horror, sin cortinas ni barreras que perturben la mirada.

La potencia de la puesta en escena está condicionada por la articulación de la estructura compositiva y la iluminación, que determina, a su vez, la configuración global del espacio y la ilusión de profundidad. Ribera solía trabajar con una perspectiva corta para focalizar la atención del espectador sobre el asunto principal, que se desarrolla siempre en primer término. Si exceptuamos algunos lienzos como *El niño cojo*, *El sueño de Jacob*, *San Francisco de Asís en éxtasis* y alguno que otro más - como los dos grandes paisajes conservados en la Iglesia del Convento de las Agustinas Recoletas de Monterrey, en Salamanca-, comprobaremos que la mayor parte de sus cuadros presentan un fondo cerrado, que suele abrirse en las zonas laterales mediante el esbozo de un barranco, una montaña o un celaje. Se trata de un recurso utilizado para dar mayor profundidad al espacio y despejar la oscuridad agobiante de la escena.

Los pintores barrocos sustituyeron los artificios matemáticos de la perspectiva por otros elementos puramente plásticos que permitían trabajar el espacio de manera más directa e intuitiva. El pintor del Seiscientos es un maestro en el arte de producir ilusiones perceptivas, y no necesita ya incluir referencias arquitectónicas ni recurrir a los trucos de la geometría euclidiana para simular el espacio de tres dimensiones. Le basta con la mancha y el color. Ribera ha creado la ilusión de profundidad mediante el uso radical del claroscuro, distribuyendo las luces de

manera puntual y dejando grandes superficies en sombra. Por consiguiente, estamos ante una puesta en escena muy dinámica que nos descubre el combate de las fuerzas perceptivas primarias: las fuerzas de cohesión y las fuerzas de segregación.

Las sombras funcionan como un elemento de cohesión que neutraliza nuestra capacidad de reconocimiento, que nos impide distinguir de manera adecuada los límites del espacio y que suspende la diferencia cualitativa entre la figura y el fondo. De hecho, por detrás de San Bartolomé se adivina la presencia de varios personajes anónimos que parecen puras sombras, siluetas que se desplazan y se mezclan con el fondo sin que podamos apreciar sus verdaderas proporciones, ni su forma ni su figura. Porque el cuadro barroco se nos presenta como un espacio de tensiones que cuestionan el concepto de la *Gestalt*, cuyos principios fundamentales son la simplicidad, la regularidad y el equilibrio. Ribera ha logrado plasmar la opacidad de un mundo que se resiste mediante una iluminación tenebrista que deshace los contornos de la realidad y que tiende a convertir el espacio de la escena en un lugar inhóspito, aterrador, donde no cabe ni una gota de placer.

III

En la parte inferior de la pintura nos encontramos, además, con el fragmento de una estatua clásica que aparece con el rostro vuelto hacia abajo, y que, según la leyenda recogida por Santiago de la Vorágine, representa al dios Baldach, destrozado milagrosamente por San Bartolomé. En principio, podría decirse que el artista ha colocado dicho fragmento en una zona de escaso peso visual para rebajar la importancia de los ídolos paganos y cuestionar el modelo clásico de belleza, que se apoya en los conceptos de medida y proporción. Sin embargo, basta con observar el cuadro detenidamente para comprobar que se trata de un motivo muy pregnante y llamativo, que no está ahí por casualidad y que desempeña una función dramática de primer orden.

Al seguir la dirección de las líneas compositivas descubrimos que el artista ha situado la cabeza en la parte inferior del eje central, en un lugar que funciona al mismo tiempo como el vértice de un triángulo invertido formado por las líneas diagonales. Por consiguiente, podríamos afirmar que la cabeza está colocada en el punto nodal de la obra, en ese punto donde convergen varios vectores o líneas de dirección. Pero, además, también notamos que el pintor ha querido realzar su importancia mediante el tratamiento de la luz, acentuando la relación de contraste



con el fondo para convertirla en un punto luminoso aislado, que reclama la atención del espectador de manera especial. Como sabemos, la iluminación condiciona el sistema de jerarquías y determina el peso visual de los motivos iconográficos, es decir, su poder dinámico intrínseco.

Se aprecia también que Ribera ha trabajado la cabeza con mucho cuidado para hacernos creer que estamos contemplando algo tangible, un objeto compacto y voluminoso que ocupa una porción real del espacio. La pintura europea solo pudo emanciparse definitivamente de la escultura con la llegada de Velázquez, que, según la opinión de Ortega, había logrado retraer la pintura a la *visualidad* en estado puro. El autor de *Las Meninas* había reducido los valores táctiles al mínimo para resaltar el aspecto visual del objeto, transformando la imagen pintada en un espectro, en una auténtica apariencia, en un *fantasma luminoso*.

Por otro lado, también hallamos la presencia de otro elemento que contrarresta el peso visual de la cabeza cortada y que ya no está sujeto a la fuerza de la gravedad. Nos referimos a ese foco de luz que está situado en las alturas, fuera de campo, en un lugar que no vemos y que, por esa misma razón, adquiere un peso extraordinario en el conjunto de la composición. Se trata de una representación simbólica del Verbo, la luz de la palabra, cuya presencia está marcada por la mirada de San Bartolomé¹⁵, que introduce un vector de dirección muy poderoso y localiza el verdadero centro dinámico fuera del cuadro. Como decía Eugenio d'Ors, las estructuras barrocas prefieren la forma de "fuga": un *sistema abierto que señala una impulsión hacia un punto exterior*.

El pintor ha sido capaz de dar forma a un concepto teológico de gran calado mediante un manejo muy sutil de la técnica y la composición, ajustándose en todo momento a los principios de la verosimilitud perceptiva. De manera que, además de hacer visible lo invisible y señalar que existe un lazo luminoso entre Dios y sus criaturas¹⁶, Ribera ha logrado escenificar la presencia de algo que excede la percepción y el entendimiento, algo que está fuera del marco y que participa del concepto de lo infinito. Nuestro pintor ha trabajado la puesta en escena con mucha inteligencia para provocar un juego de tensiones plásticas que subrayan una antítesis entre el Dios judeocristiano, representado por la luz, y los dioses antropomórficos del paganismo, representados por el fragmento de la estatua derribada.

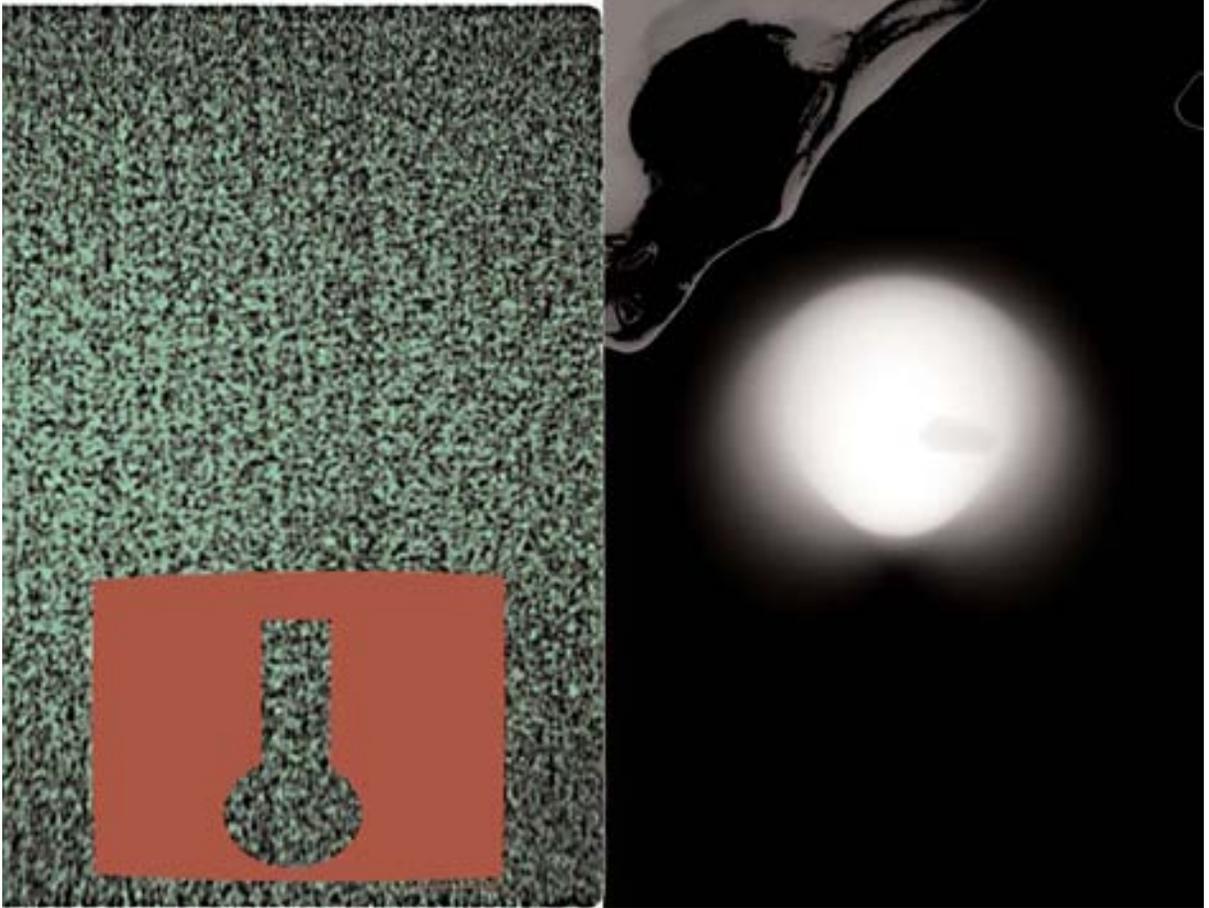
Pero, además, también podría afirmarse que la composición se sostiene sobre una estructura narrativa articulada en tres planos diferentes: el plano del sujeto, el plano de la escena y el plano que localiza la presencia

15 Freud nos enseñó que Dios es una *sublimación* de la figura paterna y que la relación de los hombres con sus dioses reproduce la relación de los niños con sus padres (*Tótem y Tabú, Obras Completas*, V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 1841). Desde la perspectiva infantil, el padre es visto como una figura omnipotente que está en las alturas, muy cerca del cielo. De hecho, cuando el sacerdote alza sus brazos y mira hacia arriba en la ceremonia de la misa está reproduciendo inconscientemente la posición del niño con respecto a su padre, solicitando que lo acoja en su seno y perdona sus travesuras.

16 En la *Subida al Monte Carmelo*, San Juan de la Cruz comparaba la iluminación mística con el proceso perceptivo, señalando que Dios se comunica pasivamente, así como al que tiene los ojos abiertos, que pasivamente, sin hacer él más que tenerlos abiertos, se le comunica la luz; y este recibir la luz que sobrenaturalmente se le infunde es entender pasivamente (*Obras Completas*, BAC, Madrid, 1994, p. 335).

de Dios, ese Dios escondido que se manifiesta bajo la forma sensible de la energía luminosa, lo heterogéneo en estado puro, el relámpago que deslumbra, alfa y omega.

El *Martirio de San Bartolomé* podría valer, en definitiva, como un ejemplo paradigmático del sistema de representación forjado durante el primer tercio del siglo XVII. Un sistema de representación simbólico que se define por su capacidad sintética, por el manejo tenebrista de la luz, por su tendencia a mantener el sentido unitario de la puesta en escena, por la conformación dinámica del espacio, por la complicación deliberada de las formas y por su afán de explotar la angustia del espectador y el sentimiento de culpa.



Luis Lamadrid: *Solaris*