

MARÍA CAROLINA R. TABATA  
Universidad Central de Venezuela

## ENTRE LA MÚSICA Y LA PINTURA: ARMANDO BARRIOS, UN PINTOR VENEZOLANO DE LA EJECUCIÓN MUSICAL

**Resumen:** Entre los artistas plásticos venezolanos que han representado escenas musicales destaca uno que a lo largo de su carrera profesional dio importancia a esta temática por mantener una relación muy estrecha con la música, pues desde niño sintió afición por este arte. Nos referimos al artista plástico caraqueño Armando Barrios (1920–1999), quien elaboró una gran variedad de obras figurativas y semiabstractas, aproximadamente noventa y dos composiciones, en las cuales podemos apreciar una importante iconografía ligada a la música, lo que nos hace evidente a través de la muestra de elementos representativos como instrumentos, partituras, retratos de compositores y músicos en general, por sólo mencionar algunos aspectos. El presente artículo ofrece una reseña de la biografía del autor en la que se hace énfasis en su actividad pictórica y musical, una revisión de su formación artística y la puesta en práctica de los estilos plásticos sobre la figuración instrumental, y finalmente, un breve ejemplo de modelo de análisis de una de sus obras: *Homenaje a la música* (1986).

**Palabras clave:** iconografía musical, alegoría, arte contemporáneo, Venezuela, Armando Barrios.

Recepción: noviembre de 2017. Aceptación: diciembre de 2017.

## BETWEEN MUSIC AND PAINTING: ARMANDO BARRIOS, A VENEZUELAN PAINTER OF MUSICAL PERFORMANCE

**Abstract:** Among the Venezuelan plastic artists who have represented musical scenes highlights one, who throughout his professional career gave importance to this theme to maintain a very close relationship with music, because since childhood he felt fond of this art. We refer to the Caracas artist Armando Barrios (1920–1999), who produced a great variety of figurative and semi–abstract works, approximately ninety–two compositions, in which we can appreciate an important iconography linked to music, which makes us evident Through the sample of representative elements such as instruments, scores, portraits of composers and musicians in general, just to mention some aspects. This article offers a review of the author’s biography emphasizing his pictorial and musical activity, a review of his artistic training and the implementation of plastic styles on instrumental figuration, and finally a brief example of an analysis model of one of his works: *Homenaje a la música* (1986).

**Keywords:** musical iconography, allegory, contemporary art, Venezuela, Armando Barrios.

### Introducción

“La música me ha asistido para no dejar de vivir”.  
Armando Barrios

Armando Barrios ha reflejado una expresión y un efecto que lo caracterizan en gran parte de su producción pictórica: la sensibilidad del ser. Este pintor venezolano exhibe gran preferencia y gusto por los temas que demuestren escenas en las que los personajes expresen sentimientos y emociones o simplemente estén en un estado de quietud. Por ello, a lo largo de su experiencia compositiva, sus cuadros representan acciones con las que se pone en evidencia la práctica de otras disciplinas artísticas como la danza y música, así como también manifiesta situaciones que expongan estados de calma como lecturas, tejedoras o simplemente personajes en estado de contemplación. Esta condición propone a Barrios como un artista que presenta posibilidades temáticas diferentes a las comúnmente exhibidas y trabajadas en las artes plásticas: los temas religiosos, históricos, mitológicos. Pero entre esta variedad de contenidos, el artista destacó y trabajó con mayor frecuencia las representaciones de las escenas musicales (Fundación Armando Barrios, 2003, pp. 6–9), así como le daba un valor y significación especial a esa temática, ya que para Barrios “la música se hermanaba armoniosamente con sus ideales pictóricos [pues consideraba que] ambas artes se entrelazaban

en un mismo sentido espiritual y tendían a idénticos fines”. Por esta razón, la música se convertirá en un motivo continuamente manifestado en su pintura (Röhl, 1974, p. 16).

Esta afición por el arte musical que Barrios exhibió con insistencia en sus pinturas se encuentra ligada a la impresión emocional y sentimental que significó para él haber encontrado en un viejo baúl perteneciente a su tío materno, una flauta travesera y un libro que contenía unas obras de un pintor judío llamado Maurycy Gottlieb, situación que ocurrió cuando contaba con seis años de edad. El artista recuerda que aunque el instrumento musical estaba un poco deteriorado y defectuoso, ya que le faltaban algunas de sus piezas principales, se interesó tanto en él que se propuso sacarle sonido de manera autodidacta y sin ningún método de estudio. Es así como podemos observar que ese instrumento musical marcó su gusto hacia la música, y ello fue representado en uno de sus primeros cuadros de escena musical: *El flautista* (1940) (Imagen 1).



**Imagen 1.** Armando Barrios, *El flautista*, 1940, óleo sobre tela. Publicada en J. Röhl (1974), *Barrios*. Caracas: Ernesto Armitano Editor, p. 41.

Asimismo, apreciamos que es uno de los instrumentos que figurará reiteradamente en obras posteriores. Consecuentemente, el artista reconocerá que esta pintura es una forma de autorretratarse con el instrumento que ejecutó aquella vez. Ante esta situación, Barrios llegó a considerar que fue en ese momento de su vida, a los seis años de edad, cuando encontró de manera simultánea las dos ramas que lo caracterizarían durante toda su vida: la expresión a través de lo gráfico y el gusto por la música. Coincide también con este hecho el que Esteban Barrios, tío paterno de Armando, tenía los mismos gustos por la pintura y la música, por lo que apoyaba y estimulaba a su sobrino a desarrollar ambas disciplinas. Esteban principalmente era músico, pues componía y ejecutaba el violín y la mandolina. Además le gustaba fabricar y reparar ciertos cordófonos (entre ellos el arpa), los cuales, según la apreciación de Armando Barrios, solía tocar muy bien. De la misma forma, la mayoría de sus parientes participaban en las actividades musicales en familia, a las que según el conocimiento de Barrios se les denominaba “estudiantinas”. En ellas se solía tocar música tradicional venezolana con instrumentos de cuerda pulsada: mandolina, cuatro y guitarra (Barrios y Rivas, 2000, pp. 9–27).

Sus tías Luisa y Leonor eran pianistas, y esta última destacaba como profesora suplente de la Escuela de Música que se situaba en el mismo lugar de la Academia de Pintura, las cuales funcionaban en Caracas en el edificio de Santa Capilla, en la esquina de Veroes. Como en aquella época, en la década de los treinta, el conservatorio compartía el mismo espacio físico del inmueble en el cual funcionaba la Academia de Bellas Artes, es su tía Leonor quien lo motiva, a la edad de doce años, a inscribirse para recibir clases de pintura en la institución. Casualmente, resulta para él otro estímulo para desenvolverse en ambas disciplinas el modelo que le brindaba el director que para ese momento (1932) dirigía la academia. En este sentido Barrios relata:

Cuentan que el autor de esa introducción de la música en ese edificio de la Academia de Bellas Artes fue don Emilio Maury, el pintor, el famoso pintor que en aquella época en que ocurrió lo que voy a narrar, era director de la Escuela de Bellas Artes. Entonces él, que era un gran aficionado a la música y la cultivaba (dicen que tocaba bastante bien el violonchelo), era un músico de cierta formación, no era propiamente un intuitivo sino tenía una formación musical. [...] Empezó a dar unas clases de violonchelo a mis amigos muy íntimos, y ese fue el núcleo de lo que fue posteriormente la Escuela de Música. Después se agregaron otros: Llamozas, quien daba clases de violín, el viejo

Llamozas daba piano y así se fue nutriendo la Escuela de Música, a un extremo que llegó a tener mucho más importancia [...] que la Escuela de Pintura o Escultura (Barrios y Rivas, 2000, p. 15).

A partir de ese periodo Barrios afianzaba cada vez más su gusto por ambas ramas artísticas, ya que mientras él trabajaba con sus compañeros en la práctica de las artes plásticas se sentían acompañados por la música que les proporcionaban los alumnos del conservatorio, pues las clases se escuchaban claramente porque “lo que dividía la escuela no eran muros sino tabiquería, tabiques de madera”. Asimismo, el hecho de que ambas academias compartieran el mismo lugar permitía que se creara una relación de amistad entre músicos y artistas plásticos, quienes fuera de clases se reunían para conversar en la Plaza Bolívar. Entre algunos de los amigos que él recuerda se encuentran Rhazes Hernández López (flautista), Víctor Guillermo Ramos (fagotista), Ángel Sauce (violinista) y Antonio Estévez (oboísta) (Barrios y Rivas, 2000, pp. 26–27). Años más tarde, observamos que algunos de sus amigos músicos le dedicarían sus obras musicales, como fue el caso de Antonio Lauro, quien “compuso una pequeña obra para barítono y guitarra sobre un pequeño poema de Armando Barrios” (Fundación Armando Barrios, 2003, p. 28).

Con el pasar de los años, mientras Barrios se encuentra estudiando pintura, pero compartiendo con sus amistades musicales, decide sincerarse con los afectos que siente hacia la música, y a los diecisiete años de edad resuelve inscribirse en la Escuela de Música para estudiar teoría y solfeo. De manera simultánea ingresa al Orfeón Lamas, dirigido por Vicente Emilio Sojo. Esta actividad la realiza paralelamente al trabajo con las artes plásticas, pues en ese mismo año (1937) concluye sus estudios de pintura. Aunque Barrios ya conocía al maestro Sojo, resultado de compartir el mismo espacio de trabajo y estudio, es a partir de su participación en el Orfeón como Sojo se convierte en una figura representativa para el desarrollo musical y plástico del pintor. En primer lugar, le aporta mucho en cuanto a lo musical, ya que el maestro logra desarrollar en su discípulo un desenvolvimiento en el canto como solista, pues Barrios destaca por poseer un registro vocal de barítono. Con ello, Barrios consigue exhibir sus aptitudes en conciertos realizados en los diversos teatros de la ciudad caraqueña (Fundación Armando Barrios, 2003, p. 36), condición que le permite viajar y que en años siguientes lo motivará a formalizar sus estudios de canto lírico con el profesor Alfredo Hollander.

Por otra parte, Sojo lo ayuda en su ejercicio plástico, debido a que lo deja revisar los libros de historia que muestran los grabados de retratos de

los compositores, de los cuales hace algunas obras. Esta actividad la efectúa de noche, cuando se queda en la escuela escuchando música con el maestro. Entre esos cuadros surgen retratos de personajes como Juan Sebastián Bach, Claude Debussy, Ludwig van Beethoven, la serie de los polifonistas (donde se exponen músicos como Palestrina, Gioseffo Zarlino, Antonio Vivaldi, Girolamo Frescobaldi, Giovanni Batista Pergolesi, Claudio Monteverdi, Orlando di Lassus) y la Escuela de Chacao (con imágenes de Cayetano Carreño y el Padre Sojo). Barrios obsequia algunas de estas composiciones a la Escuela de Música, institución que da valor a las obras y le otorga un pago simbólico, pero que le sirve como un pequeño aporte. Igualmente obsequia varios cuadros a algunos de sus amigos más allegados. Por ejemplo, uno de los retratos de Debussy (1940) lo hace con la intención de dárselo a Evencio Castellanos para obtener una guitarra a cambio; a Barrios le interesa este trueque pues ejecuta este instrumento (Barrios y Rivas, 2000, pp. 34-41).

Esta relación entre ambas actividades incentiva a Armando Barrios a seguir incluyendo los motivos musicales en sus composiciones. Ya a partir de la década de los años cuarenta no se limita únicamente a la copia e inspiración de los grabados exhibidos en los libros de música, sino que comienza a pintar además escenas de prácticas musicales que quedan en su memoria. Un ejemplo de ello es el caso de su obra *Tambores* (1946) (Imagen 2), la cual surge a raíz de la experiencia de un viaje con su hermano José Antonio a Barlovento, donde observa a un pequeño grupo de ejecutantes que se encuentran celebrando las fiestas de San Juan. Con esta pintura obtiene el premio John Boulton en el mismo año que pinta su obra: 1946. También se nos presenta la composición *Tambores II* (1957) (Imagen 3), asunto igualmente influenciado por la apreciación de los bailes y fiestas populares que acontecían en Catia La Mar y Carayaca. Este cuadro es posteriormente solicitado por El Museo de Los Ángeles, California (Barrios y Rivas, 2000, pp. 41-53), el cual le fue concedido para formar parte de su colección. Pero una de las temáticas que incluye dentro de su repertorio de obras realizadas a partir de las vivencias y observaciones es el canto coral, especialmente el interpretado por niños, ya que Barrios durante su infancia fue monaguillo y como tal se incorpora a cantar en el coro de la iglesia, como lo demuestra su obra *Contrapunto* (1955) (Imagen 4), por sólo nombrar alguna de ellas. A esto se suma el afecto y el interés que siempre sintió hacia la música vocal por haber formado parte del Orfeón Lamas (Barrios y Rivas, 2000, p. 87).



Imagen 2. Armando Barrios, *Tambores*, 1946, óleo sobre tela. Publicada en Fundación Armando Barrios (2003), *Armando Barrios. Su vida, su obra. La música en su pintura*. Caracas: Fundación Armando Barrios, p. 52.



Imagen 3. Armando Barrios, *Tambores II*, 1957, óleo sobre tela. Publicada en Fundación Armando Barrios (2003), *Armando Barrios. Su vida, su obra. La música en su pintura*. Caracas: Fundación Armando Barrios, p. 52.



Imagen 4. Armando Barrios, *Contrapunto*, 1955, óleo sobre tela. Publicada en J. Röhl (1974), *Barrios*. Caracas: Ernesto Armitano Editor, p. 79.

Igualmente, Barrios hace retratos de algunos de los músicos más allegados y admirados por él, entre los que podemos destacar las imágenes de su maestro Vicente Emilio Sojo, el retrato de su compañero de canto Antonio Pardo Soublette y el de la niña María Antonia Frías,<sup>1</sup> por quien siente mucha admiración debido a su talento musical. Por otra parte, también empieza a pintar escenas que construye a partir de la imaginación o motivadas por un gusto musical. Tal es el caso de la obra *La bolera* (1942) (Imagen 5), que surge de la inspiración que significa para Barrios esta forma musical popular que lleva el mismo nombre; en aquel momento Sojo se encuentra haciendo un arreglo armónico de una composición musical en ese género (Barrios y Rivas, 2000, pp. 45-53).

---

<sup>1</sup> Esta niña, a la que Barrios apreciaba y tenía un gran cariño, murió muy joven. Como le gustaba la danza y le bailaba al artista cada vez que lo veía, éste la retrató con el traje de ballet. Es decir, María Antonia no realizaba esa actividad, sino que está representada con esta vestimenta para complacer su gusto y deseo de ser bailarina (Barrios y Rivas, 2000, p. 53).





Imagen 5. Armando Barrios, *La bolera*, 1942, óleo sobre tela. Publicada en Barrios y Rivas (2000), A. Barrios y R. Rivas (2000), *Diálogos*. Caracas: Editorial Arte, p. 42.

No obstante, el artista no se limita a extraer sus motivos y temáticas musicales exclusivamente de la realidad y la imaginación, sino que halla una manera particular de relacionar la pintura con la música. Barrios establece su forma de componer con base en ideas teóricas musicales, de las cuales surgen varias obras que llevan como título el nombre de ese estilo musical (Fundación Armando Barrios, 2003, p. 24). Tal es el caso del uso del contrapunto, el cual musicalmente consiste en varias líneas melódicas que suenan armónicamente de forma simultánea, que surge del término *punctus contra punctum*, que significa “nota contra nota” o “melodía contra melodía” (Randel, 1999, p. 120). Es decir, Barrios adapta esa idea a algunos de los aspectos formales de la pintura y consigue crear una especie de contrapunto plástico en el que las líneas y los colores se disponen conjuntamente en un mismo orden visual. Es como explica el artista: “Los elementos lineales del cuadro están como representando melodías que se suceden en forma paralela”. A partir de este concepto surgen obras como el *Homenaje a Bach* (1962) (Imagen 6), inspirada, según el mismo autor, en la forma contrapuntística que usaba el compositor barroco. En ella también propone una asociación personalizada de los colores con el timbre sonoro del compositor, ya que, según Barrios, la sobriedad de la música de Juan Sebastián Bach se relaciona con tonalidades sobrias como “los tonos marrones,

sepias, verde oliva, tonos muy tranquilos”. Debemos aclarar además que el artista está consciente de que la correspondencia entre sonidos y colores forma parte de una apreciación individualizada debido a que cada persona tiene su forma de percibir un estímulo determinado, por lo que, a diferencia del caso del contrapunto, no desarrolla esta idea como una técnica constante de trabajo. Sin embargo, Barrios reconoce que no siempre los cuadros que están titulados con un género musical son porque están elaborados a partir de la idea que esta sugiera: *Monodia* (1964), *Modulación* (1966), *Intervalo* (1967), *Acorde* (1967), *Monodia cromática* (1967), *Diatónico* (1970), *Atonal* (1970), *Unísono* (1970), *Monocorde* (1971), *Cadencia* (1972), *Interludio* (1972), *Impromptus* (1974), *Enarmonía* (1983), *En tonalidad menor* (1984), *Rojo cantábile* (1984), *Resonancia del verde* (1985), *Resonancia monocorde* (1985), por sólo nombrar algunos (Barrios, y Rivas, 2000, pp. 66–84).



Imagen 6. Armando Barrios, *Homenaje a Bach*, 1962, óleo sobre tela. Publicada en Fundación Armando Barrios (2003), *Armando Barrios. Su vida, su obra. La música en su pintura*. Caracas: Fundación Armando Barrios, p. 48.

Aunque Barrios realizó algunos viajes a Europa, específicamente a Francia e Italia, donde estudió los nuevos estilos artísticos que se estaban desarrollando en ese continente, continuó realizando sus estudios musicales. Asimismo, siguió compartiendo en reuniones sociales con amigos interesados en conocer las formas musicales populares de Venezuela. Tal es el caso de

Guillermo Pardo de Leygonnier, a quien Barrios visitaba en su casa de París para ofrecerle recitales de música venezolana. En esa misma ciudad el pintor conformó un pequeño grupo coral, el cual dirigió y con el que recibió el nombre de “Maestro Bartolo”. En esos recitales también participó su amigo guitarrista Alirio Díaz. Del mismo modo, en Roma y en Siena vivió de un ambiente musical que lo fortaleció en su creación artística (Barrios y Rivas, 2000, pp. 72–87). En Florencia frecuentó la iglesia de Santa María Novella para escuchar cantos gregorianos, pues una de las cosas que le gustaba de las misas era la música vocal. De igual manera, los vitrales que formaban parte del diseño arquitectónico de las iglesias llamaban altamente su atención, elemento que se percibirá en algunas de sus obras de temática musical. Uno de los viajes que realizó con mayor satisfacción fue a Salzburgo, donde visitó la casa de Mozart, lo que le provocó un estado de meditación y un sentimiento muy espiritual (Fundación Armando Barrios, 2003, pp. 22–35).

En otra faceta de su vida Barrios logró desenvolverse en el área museística, cuando se le confirió la responsabilidad de dirigir en 1956 el Museo de Bellas Artes, convirtiéndose en un personaje primordial para el desarrollo de esa institución con el aporte de diversos elementos que fueron de gran importancia para su progreso, entre ellos el reacondicionamiento y la interconexión de las salas, la construcción de un espacio para las exposiciones temporales, la fundación del taller de conservación y restauración de las colecciones, la obtención de obras de arte egipcio así como de diversos artistas nacionales y extranjeros, la publicación de la revista *Visual* y la elaboración de un catálogo general de las obras del museo, y creación de actividades y talleres pedagógicos dirigidos a todo público interesado. Aunque este trabajo relacionado con los museos implicaba que las artes plásticas fueran las más favorecidas y consideradas, Barrios nunca dejó a un lado la música, razón por la cual cedió un espacio de la estructura para construir un auditorio “para música de cámara con capacidad para más de trescientas personas, dotado con un excelente piano de concierto” (Da Antonio, 2007, pp. 477–478). A esta labor se unieron personajes importantes de la cultura venezolana, como Juana Sujo y Pedro Antonio Ríos Reyna, quienes en algunas oportunidades colaboraron con aportes financieros *ad honorem* para cubrir los honorarios de los músicos que se presentaban en el nuevo auditorio. Igualmente, este espacio fue de gran contribución cultural y musical para los espectadores, ya que fue ahí donde los músicos contratados pudieron interpretar por primera vez en Venezuela obras como *El combate de Tancredo y Clorinda*, de Monteverdi, y *La resurrección de Lázaro*, de Carissini (Barrios y Reyna, 2000, p. 78).

Siguiendo la misma línea museística, debe destacarse que algunas de las exposiciones que las galerías caraqueñas dedicaron a este artista fueron

con el fin de mostrar su particular enfoque y desenvolvimiento respecto de la relación entre pintura y motivos musicales. De algunas de estas exhibiciones que se empleaban como un homenaje al arte musical se puede nombrar la del año 1986 por la Galería Freites, denominada con el mismo título de una de las obras del artista: *Del sonido a la forma*, en donde se intentaba comprender la correspondencia entre ambas artes, y realizada además con la finalidad de mostrar una búsqueda de equilibrio de estas disciplinas, ya que la pintura ha sido percibida como una actividad en donde “predominan exigencias intelectuales y evocativas, mientras que en la música prevalece un sentido más espiritual y efectivo” (Guédez, 1996, p. 3). En esa exposición se integraron desde sus primeras obras de temática musical realizadas en la década de los cuarenta, como *El flautista*, hasta las que recién había terminado en ese mismo año, como *Homenaje a la música*. Esta exposición complació mucho al artista porque en ella tuvo la sensación de que, con todas sus obras de temática musical exhibidas juntas en un mismo espacio, se encontraba en un auditorio y una sala de conciertos, con lo que sintió una gran satisfacción, ya que para él esto significaba que lograba expresar adecuadamente los temas musicales (Barrios y Rivas, 2000, p. 120). Igualmente, esta exposición le agradó mucho porque su amigo Alirio Díaz contribuyó en la inauguración ambientándola con un recital de guitarra (Fundación Armando Barrios, 2005, p. 28).

En otro orden de ideas, percibimos que el trabajo plástico-musical de Armando Barrios no se limitó única y exclusivamente a quedar plasmado en los lienzos. Podemos destacar también que algunas obras del artista fueron fotografiadas y empleadas para ilustrar otros medios. Libros como la *Antología de la música coral venezolana*,<sup>2</sup> portadas de varios números de la *Revista musical de Venezuela*, afiches tanto para la *Orquesta experimental* dirigida por Evencio Castellanos así como para la Ópera Metropolitana, carátulas de discos, escenografías para óperas como *Las bodas de Fígaro*, *La Traviata*, *Carmen*, *La Serva Padrona* y, finalmente, hasta estampillas ilustradas con obras de Barrios (Fundación Armando Barrios, 2005, pp. 162–164).

Como hemos podido observar, la música fue un elemento de gran influencia en la formación cultural de Armando Barrios, lo que vemos reflejado en sus obras a lo largo de toda su carrera artística. Especialmente apreciamos que la mayoría de las escenas musicales y los instrumentos que figuran en sus composiciones forman parte de recuerdos de las vivencias y experiencias del autor. Por ejemplo, se destaca la presencia de la flauta porque fue el primer instrumento que pudo ejecutar. Luego vemos especialmente

2 Colección que en tres volúmenes contiene una serie de partituras para el género coral, publicada por Lagoven (1990–1993–1996).

la utilización de una variedad de cordófonos, ya que eran tocados por familiares y amigos cercanos, como el caso de la guitarra ejecutada por su compañero Alirio Díaz y por él mismo; el violín era tañido por su tío Esteban, la mandolina por algunos de sus familiares, el cuatro por su padre, Serapio Barrios, y el piano por sus tías Luisa y Leonor. De igual manera, destacamos en sus obras la manifestación del canto vocal, motivado por sus experiencias en las corales con sus amigos del conservatorio.

A pesar de esta variedad instrumental, el artista reconocía el gusto por uno en particular, el cual figura con gran frecuencia en sus obras: el violonchelo. Barrios admitió que el placer que sintió por su sonido fue porque se asemejaba a la voz del hombre y por poseer un registro parecido particularmente al del barítono, que era el que él empleaba en el canto coral. De hecho el artista manifestó que si se hubiese dedicado a los estudios musicales habría ejecutado ese instrumento (Barrios y Rivas, 2000, pp. 61–62). Podríamos obtener de esta relación sentimental la razón de por qué la presencia tan frecuente de este cordófono en sus obras.

Finalmente, podemos observar cómo la vida de Armando Barrios transcurrió entre las dos disciplinas artísticas: la pintura, a la cual se dedicó de manera laboral e intelectual, y la música, la cual disfrutó de manera sentimental y emocional. Desde muy pequeño estuvo envuelto por las melodías que cantaba su madre mientras hacía las actividades hogareñas. En las festividades navideñas hacían parrandas y cantaban aguinaldos, los cuales llevaban de casa en casa para compartir un buen momento. En sus ratos libres le gustaba realizar actividades musicales como estudiar solfeo, leer biografías de compositores, así como historia de la música, analizar partituras orquestales y ejercitarse en armonía y contrapunto. De esta manera creció en un ambiente musical muy familiar (Fundación Armando Barrios, 2003, pp. 16–25).

Igualmente, de adulto se mantuvo cercano al ambiente musical, pues su esposa Reyna Rivas estudió, al igual que él, canto lírico, y participó en diversas óperas en Venezuela,<sup>3</sup> Estados Unidos y en algunos países europeos, como Francia e Italia. Su hijo Miguel Barrios destacó como guitarrista y compositor y su hija María Eugenia Barrios, además de ser una muy distinguida bailarina venezolana de fama internacional, también incursionó en el canto lírico. De aquellas anécdotas musicales familiares Reyna Rivas recuerda:

¡Cuánto Mozart se interpretó en nuestra casa! Armando y yo cantábamos *Las bodas de Fígaro*, amábamos la ópera. Siempre

3 Lamentablemente no nos fue posible precisar a cuáles se refiere la información.

dije que pocas veces oí las arias para bajo cantante o barítono en la ópera *Simón Boccanegra* de Giuseppe Verdi tan bellamente cantadas, tan profundamente expresadas como solía hacerlo Armando (Fundación Armando Barrios, 2005, p. 28).

Además, en estas reuniones se interpretaron algunas de las composiciones musicales creadas por Armando Barrios durante sus estudios de armonía y contrapunto. Una de ellas fue un vals titulado *Aguaclara*, nombre que lleva la casa de la familia de su esposa, en la que participó su suegra (la madre de Reyna Rivas) ejecutando al piano una *Canción de cuna* dedicada a sus hijos y un *Ave María* cantado en familia durante ciertas ceremonias religiosas (Barrios y Rivas, 2000, pp. 120–121).

Asimismo, durante su trabajo en el taller el artista pintaba mientras cantaba, silbaba o escuchaba algunos de sus músicos más predilectos: Mozart, Beethoven, Bach, Vivaldi, Ravel, Debussy, Mahler, Albéniz, Puccini, Wagner, Saint Saëns, por sólo nombrar algunos de ellos. Con la música de estos maestros Barrios se inspiraba y se sentía acompañado mientras hacía sus composiciones plásticas. Y es de esta manera, acompañado de las artes plásticas y la música, como Barrios murió víctima de un problema cardíaco el 2 de diciembre de 1999, cuando se encontraba pintando en su taller. “Expiró junto con el último compás del *Concierto para fagote*, de Mozart” (Fundación Armando Barrios, 2003, p. 26), compositor que apreciaba y valoraba por considerar su música una “terapia, una siembra de paz en cuerpo y alma” (Fundación Armando Barrios, 2005, p. 115).

## **De la figuración tradicional al “cubismo”. Estilos de la obra de Armando Barrios**

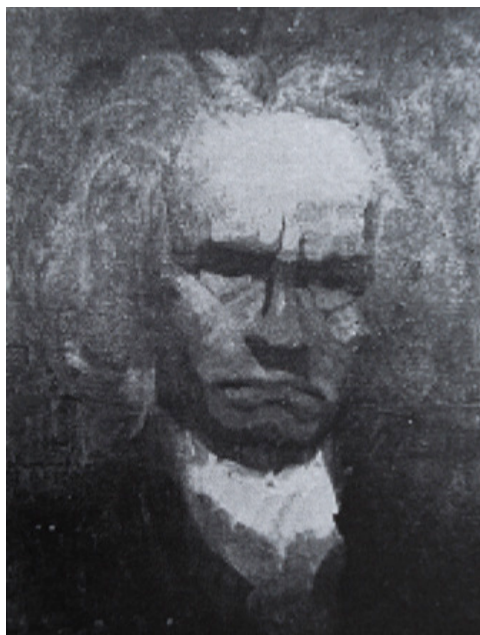
Armando Barrios se desarrolló en el arte contemporáneo, periodo precisado por la historia como aquel que se encuentra dominado por el desarrollo de las vanguardias. Éstas fueron los movimientos ideológicos, políticos y artísticos que surgieron a finales del siglo XIX y se desarrollaron durante el siglo XX, y que se encuentran en una posición de avance respecto de las convenciones establecidas por la comunidad europea, con la finalidad de renovar las tendencias e ideales que se consideraban ya caducos debido al poco aporte e innovación de modelos a la nueva sociedad. Las vanguardias se caracterizaron por el rechazo a los patrones establecidos en el pasado. Es por ello que las vanguardias artísticas en particular ofrecieron como propuesta una ruptura de las formas y los movimientos creativos que los precedieron, de manera que se podía “experimentar nuevas percepciones de un objeto” (Combalía, 1980, p. 115).

Las artes plásticas del siglo XX van a ceder a la fotografía la representación y reproducción de la realidad. Es por esa razón que las vanguardias, ya se tratara de representaciones abstractas o figurativas, no se comprometerán a mostrar y desarrollar una temática particularmente exigida por el contexto social, sino que el contenido quedará a la libre elección del artista con la finalidad de expresar como asunto primordial los elementos formales de la composición. Por ende, a partir de las prácticas vanguardistas se abandonaba “la función mimética de la pintura para centrarse en la experimentación de su materialidad” (Martínez Muñoz, 2001, tomo I, p. 7).

Consecuentemente, el arte contemporáneo se apreciará como un periodo más “liberal” en el cual el artista puede experimentar con los diversos aspectos que caracterizan la pintura: formas, estilos, modelos, técnicas, temáticas. No será más del interés del pintor presentar una obra que sea fiel a la belleza convencional, por lo que tendrá la posibilidad de exaltar su espontaneidad y expresividad personal. Sus trabajos plásticos debían presentar motivos originales. En consecuencia, en el arte contemporáneo el artista es libre de escoger y desarrollar la temática que pueda expresar sus necesidades, gustos, sensaciones y emociones que, además, le sirvan de experimentación con la diversidad de estilos. De igual manera, se percibe en el arte figurativo la continuación de asuntos y géneros que ya han sido desarrollados en el pasado como paisajes, retratos y naturalezas muertas, pero siendo esta vez originales en sus formas, e infieles a la realidad de la naturaleza (Gombrich, 2007, pp. 557-563).

Sin embargo, debemos señalar que debido al destiempo entre los avances culturales europeos y las tendencias plásticas venezolanas, Barrios comenzará a experimentar su educación pictórica a partir de las formas académicas tradicionales dictadas en la Escuela de Bellas Artes (1932). Es en esta primera etapa de estudio cuando el artista se instruirá al iniciarse en la observación de los modelos de pintores venezolanos como Arturo Michelena, Cristóbal Rojas y Martín Tovar y Tovar, personajes por los que Barrios sentirá una gran admiración. Igualmente, es la época en la que el artista estudia las técnicas del claroscuro a través de las copias de algunos pintores holandeses (Rembrandt), flamencos (Jan van Eyck) y españoles (Francisco Pradilla), que eran los documentos que se hallaban en la escuela. Barrios admitió que especialmente sintió una gran admiración por el trabajo artístico de Cristóbal Rojas, ya que fue quien dejó mejor expuesta la técnica del claroscuro holandés, lo que igualmente le sirvió como modelo para aprender esos modos y estilos (Fundación Armando Barrios, 2003, pp. 40-46).

No obstante, con la influencia de algunos profesores que habían pertenecido al Círculo de Bellas Artes<sup>4</sup> Barrios fue motivado a buscar nuevas formas artísticas que se desplegaran un poco de la pintura académica, por lo que a partir de 1937, cuando contaba diecisiete años, comenzó a experimentar con las ideas impresionistas impartidas principalmente por su enseñante Antonio Edmundo Monsanto (Fundación Armando Barrios, 2003, p. 46). Debemos aclarar que “el impresionismo no fue adoptado al pie de la letra por los artistas que vivían en Venezuela, ni estaba planteado para ellos [...] pintar como los vanguardistas franceses de fines de siglo” (Calzadilla, 1979, p. XX). En esta primera etapa de desenvolvimiento artístico observamos el desarrollo de géneros como el retrato y el paisaje, entre los cuales destacamos como un ejemplo de aquellos que se encuentran ligados a la temática musical el *Retrato de Beethoven* (1937) (Imagen 7). Igualmente, es en este periodo cuando Barrios deja a un lado las prácticas del claroscuro para darle mayor importancia al color a partir de la apreciación de los diversos fenómenos luminosos que se creaban en la atmósfera (Fundación Armando Barrios, 2003, p. 99).



**Imagen 7.** Armando Barrios, *Retrato de Beethoven*, 1937, óleo sobre tela. Publicada en Fundación Armando Barrios (2005), *La Pintura como Razón de Ser. Catálogo general 1930-1999*. Caracas: Ediciones Barrios, p. 41.

4 Grupo que surgió en el año de 1912 por la necesidad de reclamar la ejecución de las mismas técnicas y temáticas europeas ya caducas, que no permitían el progreso del arte venezolano (Calzadilla, 1979, p. XXI).



Luego, de la misma manera a través del aprendizaje que obtenía por medio de su maestro Monsanto, quien siempre demostró interés por las nuevas formas artísticas para impartirlas en la Academia, Barrios comenzó a experimentar con las técnicas cubistas desarrolladas por Pablo Picasso y Georges Braque. Estos artistas consideraron las ideas de Paul Cezanne, quien propuso que se debía reformar las reproducciones figurativas, exponiéndolas en un esquema plano a través de las pinceladas a modo de facetas y de formas geométricas como conos, cubos y cilindros (Gombrich, 2007, p. 574). De la misma manera, el artista se comenzó a motivar por el empleo de este nuevo estilo artístico, ya que como la fotografía fijaba las imágenes reales de la naturaleza, éste le permitía adentrarse en otras dimensiones de la pintura (Jiménez, 2000, p. 4). La principal idea de los cubistas fue “crear” un objeto partiendo de su transformación para no limitarse a la pura imitación de la naturaleza. Una idea más clara de ello se expresaba en las palabras de Pablo Picasso:

Hace tiempo que hemos renunciado a representar las cosas tal como aparece ante nuestros ojos. [...] Nosotros no queremos fijar sobre la tela la impresión imaginaria de un efímero instante. Seguiremos el ejemplo de Cézanne y elaboraremos nuestros cuadros con nuestros propios temas, tan sólida y permanentemente como podamos. ¿Por qué no ser consecuentes y aceptar el hecho de que nuestro verdadero fin es construir antes que copiar algo? Si pensamos en algún objeto, pongamos por ejemplo un violín, éste no aparece ante los ojos de nuestra mente tal como sería visto por nuestros ojos corporales. Podemos pensar, y en efecto lo hacemos así, en sus diferentes aspectos a un mismo tiempo. Algunos de ellos se destacan tan claramente que nos parece que podemos tocarlos y manejarlos; otros, son un tanto confusos. Y sin embargo, esta extraña mezcolanza de imágenes expresa mejor el “verdadero” violín que lo que cualquiera instantánea o cuadro minucioso pueda contener (Gombrich, 2007, p. 574).

Con este comunicado los cubistas pretendieron aclarar que no era necesariamente la transformación de la figura un motivo por el cual no podamos comprender su esencia. Es por esta razón que generalmente estos pintores escogieron temas y elementos que fueran identificados fácilmente, deformándolos de manera que aún fueran reconocidas sus morfologías originales. Sin embargo, la idea que se concebía con este género no era

mostrarle al espectador una forma bien trazada y definida, sino que se procuraba que los observadores participaran en la construcción del objeto tangible que reconocían, partiendo de los diversos fragmentos geométricos que se encuentran ahí inscritos (Gombrich, 2007, pp. 574-576).

No obstante, debe aclararse que existen varios tipos de cubismo, por lo que en cada una de las diversas etapas de experimentación observamos que se resaltan características determinadas. El cubismo temprano (1906-1909), también denominado cubismo cezariano, es aquel en el que se desplaza la imitación de los objetos reales de la naturaleza por la aplicación de formas creativas, el uso de colores no representativos del objeto expuesto y la integración de las diversas perspectivas que se pueden construir a través de un efecto de volumen distinto al tradicional (Ganteführer-Trier, 2004, p. 16) (Imagen 8). El cubismo analítico (1910-1912) consiste en presentar de manera simultánea y sintética los diversos ángulos de un elemento determinado, por lo que percibimos una mayor deformación de éstos (Imagen 9). En el cubismo sintético (1912-1913) el pintor realizará unos trazos esenciales para completar la composición al añadir algunos objetos reales (periódico, papeles, arena, clavos), lo que se conocerá como *collage* (Cabanne, 1983, tomo I, pp. 332-336) (Imagen 10).



Imagen 8. George Braque, *Instrumentos musicales*, 1908, óleo sobre tela. Publicada en A. Ganteführer-Trier (2004), *Cubismo*. Madrid: Taschen, p. 17.



Imagen 9. Pablo Picasso, *Muchacha con mandolina*, 1910, óleo sobre tela. Publicada en A. Ganteführer-Trier (2004), *Cubismo*. Madrid: Taschen, p. 51.



Imagen 10. George Braque, *Mandolina*, 1914, óleo sobre tela. Publicada en A. Ganteführer-Trier (2004). *Cubismo*. Madrid: Taschen, p. 82.

El arte venezolano tomó como modelo algunas revistas que mostraban el arte “nuevo” de ciertos cubistas, entre los que figuraba Pablo Picasso. El hecho de obtener como guía un documento de fuente secundaria nos sugiere que, al igual que el impresionismo, no se tomaron en cuenta todas sus técnicas y sus etapas de desarrollo con exactitud. Pero fueron realmente las obras de Cézanne las que se apreciaron como modelo para aplicar este nuevo estilo, ya que a través de las ideas que propuso este maestro de la pintura se pudo experimentar a través de la yuxtaposición de los planos la síntesis del color y la diversificación de los temas (Calzadilla, 1979, pp. XLV–XLVI). Barrios trabajó estas ideas del cubismo cezariano conjuntamente con el estilo impresionista hasta el año 1948, en donde dio valor a las formas geométricas (Fundación Armando Barrios, 2003, p. 99). Principalmente, reconoció que las figuras que usó con mayor frecuencia en su pintura fueron los óvalos y los triángulos. Entre algunas de sus obras desarrolladas en esta etapa de creación podemos hallar como ejemplo de temática ligado a lo musical su pintura *El cellista* (1948) (Imagen 11).



Imagen 11. Armando Barrios, *El cellista*, 1948, óleo sobre tela. Recuperado el 15 de octubre de 2017, de [webhttps://www.artsy.net/artwork/armando-barrios-el-celistap.57](https://www.artsy.net/artwork/armando-barrios-el-celistap.57)

Posteriormente, cuando en el año 1949 decidió realizar su primer viaje a Europa, a París específicamente, se comenzó a interesar por el desarrollo de las nuevas técnicas y estilos que se estaban impartiendo en la Academia de Bellas Artes Grande Chaumier. Fue con la abstracción con la que Barrios se empezó a separar y desinteresar de la figuración, a la cual siempre había estado acostumbrado, pero sin dejar de darle valor al color (Fundación Armando Barrios, 2003, p. 50). El arte abstracto surgió de la necesidad de exponer las expresiones internas del artista, por lo que el espectador no tiene la posibilidad de reconocimiento del asunto que el autor deseaba comunicar. Principalmente, Barrios se adaptó a un abstraccionismo lírico que consistió en el abandono del uso de todas aquellas formas que fueran reconocibles, con la finalidad de que el artista utilice los trazos, los colores, las manchas, elementos primordiales de este estilo, como un signo y grafismo con el cual explorar la gestualidad y “el mundo secreto de lo individual” (Alonso Campos, 1999, p. 1286).

Así, Barrios comenzó a explorar el mundo del abstraccionismo geométrico, considerado el movimiento artístico que propone los elementos básicos de la geometría como una manera de expresión global, ya que la intención de quienes trabajaban este estilo era la de buscar en las figuras geométricas una “correspondencia con las leyes generales del universo”. Tal abstracción permite que el espectador se desprenda de una realidad visual, de manera que a través de los elementos geométricos como el círculo, el cuadrado, el triángulo, las barras y las líneas éste pueda obtener un contenido más inmaterial y por ende más universal (Alonso Campos, 1999, p. 1186). Es especialmente la abstracción geométrica con la que el artista se va a desempeñar más, pues reconoció que desde pequeño sintió una gran afición por el estudio de la geometría. Cabe destacar que ésta, al igual que las matemáticas, fue una de sus materias preferidas en la escuela (Barrios y Rivas, 2000, p. 11).

De la misma manera, Barrios se apegó más a este tipo de abstracción porque es la que podía presentar mayor semejanza con las teorías de Cézanne, con las que se sentía identificado, ya que intentó transformar todas las figuras en formas geométricas. Como lo expresó el propio artista: “Si te pones a analizar mi pintura [...] encontrarás que siempre hay un esquema geométrico de fondo. Siempre hay una figura geométrica o varias figuras geométricas donde están inscritas las composiciones”. Con el estilo del abstraccionismo geométrico Barrios colaboró en 1952 con la decoración de los murales de la Universidad Central de Venezuela, ubicados en la Plaza Rectorado, así como también para la Universidad de Occidente, convirtiéndolos en unos de sus trabajos más representativos (Barrios y Rivas, 2000, pp. 58–63). En esta etapa el artista presentó una predilección por los tonos oscuros y definidos, así

como por las líneas curvas (Guevara, 1981, p. 22). Sin embargo, aunque el pintor experimentaba con la abstracción no dejaba de inspirarse en los temas musicales, por lo que presentó una obra en la que no hay presencia de formas reconocibles pero ligada a la ejecución musical. En esta pintura (Imagen 12) Barrios se basa en la figura real de un flautista, imagen que abstrae, indicando en el mismo título de la obra y entre paréntesis la existencia de tal ejecutante, *Estudio (flautista)*, 1950, con la finalidad de que el espectador pudiera conectarse con su idea.

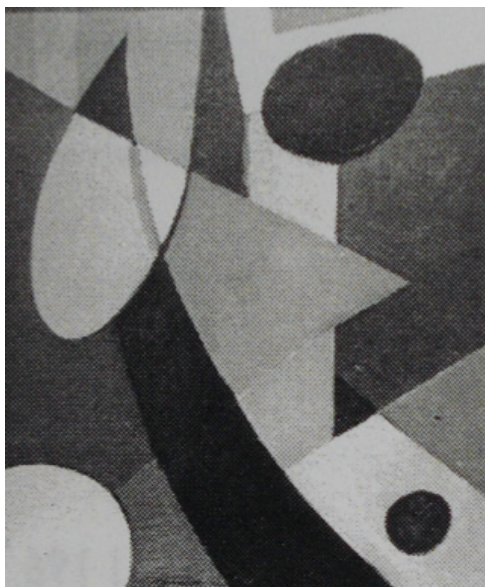


Imagen 12. Armando Barrios, *Estudio (flautista)*, 1950, óleo sobre tela. Publicada en Fundación Armando Barrios (2005), *La Pintura como Razón de Ser. Catálogo general 1930-1999*. Caracas: Ediciones Barrios, p. 61.

Al no sentirse totalmente afín con la abstracción comenzó a integrar figuras semiabstractas que, aunque no son del todo claras, exponen pequeñas sugerencias para que las imágenes puedan ser reconocidas por el observador, tal como lo presenta con su obra de temática musical *Trío* (1954), en la que podemos apreciar, en su lado derecho, la sugerencia de un violonchelo (Imagen 13). Por tanto, partiendo de todas estas experiencias estilísticas, es a partir del año 1954 cuando Barrios define sus propias ideas y gustos respecto de los aspectos formales de la pintura, por lo que retoma la figuración, pero conservando los aspectos geométricos como base y estructura de la composición. A partir de esta etapa el artista vuelve a darle relevancia a aspectos como la luz y el color,

comenzando a desarrollar elementos como el ritmo (Fundación Armando Barrios, 2003, p. 99). En este caso, debemos aclarar que el término ritmo en las artes plásticas difiere del que se maneja en la música. En principio, la teoría de la música lo define como aquel aspecto que se encarga de establecer las duraciones de los sonidos y los silencios, los cuales se encuentran organizados según un determinado pulso (Randel, 1999, p. 421). A diferencia de ello, como la pintura no posee tales elementos sonoros, ésta define el ritmo como el aspecto que hace posible crear un efecto de movimiento, los cuales se encuentran asociados a diversos tipos de actividades: muscular, espiritual, mecánico, fisiológico, emocional. Igualmente, se encuentra relacionado con el tamaño y la disposición de los colores en el espacio, todo ello con la finalidad de crear sensaciones (Berger, 2002, pp. 10–31). Es como nos expresa René Berger:

Las sensaciones que soportamos de calor, de luz o de frío, los sentimientos que experimentamos de alegría, de gozo o de tristeza, incluso las ideas que nos formamos, en cuanto son para nosotros una experiencia vivida, se acompañan de una conmoción más o menos grande y más o menos duradera. [...] En una palabra, no hay nada que nos afecte que no nos “conmueva” verdaderamente, o sea que no nos ponga en movimiento. [...] El lenguaje es capaz de transmitir, por medio del ritmo, las inflexiones de nuestra vida interior (Berger, 2002, pp. 32–33).



**Imagen 13.** Armando Barrios, *Trío*, 1954, óleo sobre tela. Publicada en J. Röhl (1974), *Barrios*. Caracas: Ernesto Armitano Editor, p. 70.

Por tanto, para Barrios el ritmo es un elemento primordial para poder representar la música, pues considera que ante todo aquél es una sucesión de

movimientos. Lo percibe como aquella capacidad de crear dinamismo en la obra, lo que se puede obtener principalmente a través de las líneas, las cuales, según el autor, no sirven solamente para resaltar el contorno de las figuras sino que funcionan como una forma de escritura que “narra” un evento (Barrios y Rivas, 2000, pp. 47–52).

Podríamos considerar que es a partir de la segunda mitad de la década de los años cincuenta cuando se constituye la última fase de la identificación estilística del autor, ya que en ella propone una condensación de las ideas primordiales de cada una de las formas artísticas que cultivó. De sus experiencias con la pintura tradicional académica, especialmente de artistas como Zurbarán y Rembrandt, considera la luz, así como la figuración. Del impresionismo igualmente reconoce las teorías en torno a la luz y el color. Del cubismo la construcción de las figuras a partir de las formas geométricas,<sup>5</sup> y del abstraccionismo podemos considerar que lo emplea para reducir algunas imágenes y crear el espacio indefinido que rodea a sus personajes en algunas de sus obras (Barrios y Rivas, 2000, pp. 47–105). En esta etapa definitiva en la pintura de Armando Barrios podemos observar que existe una gran evidencia de su trabajo con la temática musical, por lo que podríamos destacar como un ejemplo de ello su obra *Sonata II* (1965) (Imagen 14).



**Imagen 14.** Armando Barrios, *Sonata II*, 1965, óleo sobre tela. Publicada en Fundación Armando Barrios (2005), *La Pintura como Razón de Ser. Catálogo general 1930–1999*. Caracas: Ediciones Barrios, p. 146.

<sup>5</sup> Es importante destacar que Armando Barrios no fue un cubista ortodoxo, sino que tuvo una manera muy particular de emplear algunas de las ideas y formas desarrolladas por este estilo de las artes plásticas.



La necesidad de búsqueda y encuentro con su estilo propio no necesariamente indica que el autor no haya seguido perfeccionando y experimentando con sus formas, por lo que su aporte creativo no acaba en las épocas subsiguientes. Nos referimos a algunos aportes que manifiesta a partir de la década de los setenta, que consistían en la aclaración de los colores, predominando entre ellos el blanco, con la influencia de la luz sobre los objetos. Esto deviene principalmente de la inspiración que le produjo la impresión que creaba Zurbarán con el uso de la luz y el color blanco. Entre algunas de las obras de temática musical representativas de esta manifestación estilística observamos *Adagio* (1989) (Imagen 15), en donde la luz “que atraviesa diagonalmente el cuadro [...] une los dos elementos musicales, la violinista y la violonchelista”. No obstante, sea cual sea el estilo que haya definido y desarrollado Barrios, él siempre se consideró un perpetuo cubista por continuar apoyando las ideas expuestas por Cézanne en torno a la construcción de la obra a través de componentes geométricos. Como él mismo lo expresaba: “Yo he sido un cubista toda mi vida, desde que empecé a configurarse mi personalidad. Siempre han estado presente las bases o normas cubistas” (Barrios y Rivas, 2000, pp. 109–119).



Imagen 15. Armando Barrios, *Adagio*, 1989, óleo sobre tela. Publicada en *Revista Nacional de Cultura*, LXV (329), 2004, p. 32.

Ahora, en relación con las técnicas usadas por el artista, observamos que a lo largo de su trayectoria pudo experimentar sus composiciones a través del uso de diversos materiales de las artes plásticas, así como también visualizamos la preferencia por algunos de ellos. En este caso hacemos referencia a la materia o material, porque es como resalta René Berger cuando explica que es un elemento que puede influir en la sensación y percepción de la obra (Berger, 2002a, p. 78). Por ejemplo, debido a las técnicas que le impartieron en la escuela Barrios llegó a pintar con acuarela, pero no la desarrolló mayormente porque la consideró un elemento que no resistía al tiempo. Con el pastel realizó algunos apuntes personales porque para él hacer una obra con esa sustancia significaba una pérdida, ya que explicaba que el material debía aplicarse sobre papel y éste en nuestro clima, con el tiempo, se podía llenar de hongos. Ocasionalmente, en cambio, logró usar gouache, creyones, carboncillo, tinta china, tiza, grabado. Del mismo modo, experimentó con la técnica del fresco, pero no sólo con la elemental, que era la impartida en la academia de su país natal, sino con la que aprendió en el Liceo de Roma durante su estadía en Italia en 1958, que consistía “en un fresco pompeyano que es brillante” y que puede ser sacado del muro para plasmarlo en la tela. Pero ante todas estas técnicas destacó y dio mayor preferencia al óleo porque lo asumió como el material que se adapta y moldea a todas las posibilidades: desde convertirlo en casi una acuarela al mezclarlo con solvente, hasta lograr con él un efecto pastoso, por lo que consideró este material su principal medio expresivo (Barrios y Rivas, 2000, pp. 43–79).

Independientemente de la técnica, el material y el estilo utilizado por el autor, Barrios demostró que lo más relevante en su pintura fue la presencia de la figura humana. Expresó que fue a través de ésta como se podían presentar expresiones y gestualidades, las cuales exponían las cualidades espirituales del ser. Por ello, el artista presentó como principal característica el reflejo de la serenidad y la paz interior de sus personajes, lo que consiguió a través de las figuras en estado de quietud, en postura de reposo y con actitud calmada, condición que no impidió que existiera ritmo en la composición —escenas musicales, de baile y demás actividades dinámicas—, ya que este elemento sugería también movimientos lentos y pausados. Además, el gusto por la representación humana provenía del reto que significó figurar dos o más elementos que, aunque eran de la misma naturaleza, no se veían iguales en cuanto a sus caracteres y sus apariencias, sino que exponían una esencia y morfología individual (Röhl, 1974, pp. 28–30), como expresó el pintor: de la misma manera “que no hay dos huellas digitales iguales, así tampoco hay dos trazos tuyos iguales” (Barrios y Rivas, 2000, p. 85).

Finalmente, debemos concluir señalando que Armando Barrios no sintió la necesidad de acoplarse a la moda y seguir al pie de la letra los movimientos de las artes plásticas que se estaban desarrollando en un periodo determinado, por lo que no percibió la pintura como un medio de competencia con otros artistas (Fundación Armando Barrios, 2005, p. 8). Tomó en cuenta autores y estilos de varios periodos con los cuales se sintió identificado para crear su propio lenguaje, pues aunque éstos no formaron parte del arte del momento, consideró que mientras permanecieran en el tiempo y se tenían presentes pasaban a formar parte de la contemporaneidad (Barrios y Rivas, 2000, p. 86). Por tanto, su necesidad fue definir una forma de expresar su sensibilidad personal, así como darle valor a las temáticas que pudieran mostrar la esencia del ser, destacándose entre ellas las escenas musicales (Fundación Armando Barrios, 2005, p. 8).

### **Un modelo de análisis iconográfico de la obra *Homenaje a la música* (1986) de Armando Barrios**

Luego de analizar la evolución del trabajo artístico de Armando Barrios debemos percatarnos de que el pintor expuso en todos sus periodos una gran variedad de obras ligadas a la temática musical. Estas composiciones no se han limitado a un asunto específico como la presentación de instrumentos o escenas particulares, sino que van más allá, surgiendo según su gusto, vivencias e inspiración. Ante tal situación creemos conveniente para el análisis iconográfico la categorización de las obras según las características que éstas tienen en común y que se convierten en una constante en la producción de Barrios. A su vez, esta clasificación de las imágenes se constituye desde la confluencia de las ideas que han sido expuestas por los musicólogos en sus escritos sobre el análisis de la iconografía musical (Rosario Álvarez, Nicoletta Guidobaldi, Florence Gétreau, instituciones como la UAM). A partir de la revisión de estos postulados, en este caso proponemos la estructuración y el análisis de las obras de Armando Barrios en varios renglones: retratos, que pretende reconocer a los personajes representativos de la música en una época y lugar determinado; homenajes y alegorías, valorando los contenidos simbólicos de las obras; representación de la ejecución instrumental, para evaluar los diversos elementos representativos de la música, desde los instrumentos musicales y accesorios necesarios, hasta las posiciones usadas por los ejecutantes y las formas como se establece un grupo musical; representaciones de ejecución vocal, destacando los signos y elementos clave para la identificación de tal actividad (la cual dividimos en dos posibles alternativas, canto a capela y canto con acompañamiento instrumental).

Así, para el presente artículo tomaremos como modelo de análisis de las obras del artista contemporáneo Armando Barrios una de sus pinturas

que ubicamos en la clasificación de los homenajes y alegorías, definiendo esta última como el recurso empleado con frecuencia en las artes plásticas para representar figurativamente una idea abstracta, como justicia, virtud, alegría, genio, caridad, amor y música, por nombrar sólo algunas de ellas (Cabanne, 1983, tomo I, p. 30). Las manifestaciones de esas ideas suelen ser exhibidas a través de la figura humana, las cuales portan o se acompañan de algún atributo para poder ser identificadas (Revilla, 2007, p. 27).

La imagen de Armando Barrios (Imagen 16) que seleccionamos como representación de esta categoría de estudio es un óleo que representa a dos figuras femeninas, ambas ubicadas sobre una superficie poco definible: una dispuesta en un primer plano, que se encuentra de espaldas y llamaremos figura uno, y la otra que llamaremos figura dos, que se halla de frente en un espacio sutilmente más distanciado.



Imagen 16. Armando Barrios, *Homenaje a la música*, 1986, óleo sobre tela. Recuperado el 15 de octubre de 2017, de <http://maestrosdelapinturavenezolana.blogspot.com/2009/04/armando-barrios.html>

Distinguimos que la figura uno es una mujer de piel blanca que se encuentra ligeramente recostada sobre un objeto que parece ser un mueble de descanso. Su cuerpo, que recorre el cuadro desde la parte superior derecha (con su cabeza) hasta la parte inferior izquierda del mismo (con sus piernas), se presenta de espaldas al espectador, pero su rostro nos muestra su perfil

izquierdo. Éste tiene unos rasgos muy finos y femeninos, destacándose una nariz respingada, boca pequeña y ojos entreabiertos que expresan que el personaje se encuentra en una actitud de embelesamiento. Su cabello es oscuro y está recogido, del cual sobresale una porción de su oreja izquierda. Su brazo derecho flexionado sirve como apoyo a su peso corporal, mientras que su brazo y mano izquierda yacen extendidos sobre sus caderas y parte de la pierna. La mujer viste un traje largo con mangas largas, de color negro, al cual se le hacen unos pequeños pliegues a la altura de las piernas.

En contraposición a la figura uno, visualizamos en un segundo plano la figura dos, de tez blanca, que se muestra reclinada sobre la misma superficie de descanso. Presenta su cuerpo de frente al observador, atravesando el lienzo desde la parte superior izquierda (con su cabeza) y continúa en línea recta hasta finalizar en la parte superior derecha (con sus piernas). Del mismo modo, esta figura se diferencia de la primera porque lleva un vestido largo con mangas largas, pero de color blanco. Al igual que el otro personaje, ésta muestra unos rasgos muy sutiles como la nariz fina y respingada, boca pequeña, ojos entreabiertos que están dirigidos hacia su lado izquierdo, pero con una expresión de mirada perdida que se abstrae de la realidad que la rodea. En esta mujer sí distinguimos el trazo de las cejas, y al igual que la otra tiene el cabello oscuro y recogido.

En este segundo caso el personaje porta un instrumento de cuerpo ovalado. En él se distingue solamente la caja de resonancia de color marrón claro, el puente (o pequeño travesaño que va en la parte inferior sobre el que se sujetan las cuerdas) de tonalidad oscura, al igual que la boca que es la abertura en forma redonda en la parte central del instrumento, y el diapasón y el mástil alargado. Finalmente, observamos dos delicadas líneas de color blanco ligeramente percibidas que podrían representar las cuerdas. La figura dos, con su brazo izquierdo flexionado, apoya su mano y sus dedos unidos sobre el mástil del instrumento, mientras que su brazo derecho, igualmente flexionado, lo apoya sobre la parte alta de la caja de resonancia en la que también dispone su mano. Esta posición en la que se encuentra este personaje da la sensación de que está sosteniendo la parte alta de su cuerpo a partir de la suspensión de su espalda, o también por el apoyo sobre el instrumento musical.

Como ya hemos hecho alusión, el espacio y la superficie en el que se localizan las dos mujeres son abstractos y por tanto indefinidos, aunque los podríamos dividir en tres partes. Aquella que visualizamos en el fragmento superior de la pintura que está compuesta por segmentos principalmente verticales con diversas tonalidades de marrones, y que sugiere ser la pared o fondo del lugar en el que se encuentran los personajes. La sección central e inferior que se nos muestra de color rojo y sobre la que descansan los cuerpos

de las mujeres. Y, por último, el elemento de forma ovalado y de color gris ubicado en la parte central e inferior derecha sobre el que se apoya la figura uno, que simula ser un cojín o almohada.

Observamos en esta pintura que la línea va a ser usada para destacar algunos detalles de las figuras, por lo que son los diversos campos de color los que establecen el contorno de las formas. Igualmente, la luz desempeña un papel importante al destacar algunas partes de las imágenes, especialmente el rostro y el cuerpo de la figura dos, el cuello de la figura uno y las manos de ambas. En este caso pareciera que el uso de la iluminación se creara a partir de varias perspectivas. Con ayuda de las sombras y las pequeñas líneas que sirven para hacer los detalles se crea volumen en las figuras y por tanto permiten apreciar un aspecto tridimensional en la imagen. Esto ayuda a contrarrestar aquellas superficies en las que existe la condición de color plano, que es cuando los pigmentos no se encuentran limitados por una línea o elemento que determine cada uno de los campos y contornos, lo que crea una apariencia bidimensional (Berger, 2002a, pp. 249–256).

Con estas referencias, especialmente por la presencia del cordófono, podemos distinguir que la escena que se nos expone está relacionada principalmente con la temática musical, y más específicamente con la representación alegórica de ese arte, condición que Barrios confirma con el título de la obra: *Homenaje a la música* (1986). Globalmente, hemos podido observar que se trata de dos mujeres que se deleitan con el arte musical: una que ejecuta lo que podría sugerir la figura de un laúd y la otra que lo escucha.

Para comprender la condición alegórica de la música debemos señalar como breve referencia histórica que es aproximadamente a partir de la Edad Media cuando se intenta representar de forma figurativa el arte de los sonidos, encarnándolo en una mujer que ejecuta algún instrumento musical, objeto que variará y dependerá de acuerdo con la época en que se representa la imagen. En la Edad Media se exhibía la figura femenina percutiendo un conjunto de campanas con un martillo, o también podía mostrarse con un órgano portátil o un arpa, y desde el Renacimiento y el Barroco podía figurarse con algunos cordófonos como el laúd, la tiorba, la viola y el violín (Hall, 2003, tomo II, p. 226). Notablemente, la mayoría de estos instrumentos son la representación de la música práctica, considerada aquella que permite crear los sonidos que motivan al sentido del oído, a diferencia de la música teórica, que era expuesta a través de la disposición de personajes como Pitágoras, quienes fueron los primeros en descubrir las relaciones científicas y numéricas entre los sonidos a partir del uso del martillo y la herrería (Ausoni, 2006, p. 13).

Así, ligada a la alegoría de la música se expone la representación del sentido del oído, que también en oportunidades era figurado a través de la mujer. Este criterio de personificación fue principalmente empleado a partir del siglo XVI, en donde la figura femenina se ubicaba en un espacio interior distinguido, como la de los palacios o se situaba en un paisaje exterior, donde se encontraba realizando la actividad que concerniera a ese estímulo, que en este caso sería la ejecución de un instrumento. Posteriormente, en Italia y Holanda los artistas pintaban a estos personajes usando la ropa de la época y se encontraban acompañados por otros individuos. Especialmente, cuando la mujer se encuentra ejecutando un laúd se le relaciona con la imagen de Venus, diosa grecorromana cuya presencia entre los mortales se asociaba a la inspiración de la música, “la armonía de los sonidos y el placer de los sentidos” (Ausoni, 2006, p. 39). También existen otros tipos de composiciones en los que Venus no es el personaje que ejecuta el instrumento, sino que acompaña al músico que sí lo practica, tal como sucede en la temática “Venus de la música”. Este asunto posiblemente surge de las diversas composiciones de Tiziano, quien en varias pinturas expuso a una mujer desnuda y tendida sobre un mueble, acompañada de un músico que en algunas oportunidades se presenta ejecutando un laúd y en otras un órgano. Se explica y se aprecia que estas obras “tienen en común que el músico no presta atención alguna a su propia interpretación” (Revilla, 2007, p. 421). Independientemente, ambos temas (música y Venus) se relacionan, ya que casualmente tanto la figura de Venus como la de los instrumentos musicales son concebidos como símbolos del amor (Hall, 2003, tomo II, pp. 15 y 274).

Si partimos de estas observaciones históricas podemos recalcar que Armando Barrios muestra con su obra una reverencia y consideración a la música que está representada alegóricamente por la figura femenina que viste de blanco y ejecuta el laúd. A su vez, el elemento femenino personifica el sentido de la audición, el cual está recalcado por la figura uno, que muestra parte de su oído izquierdo, con lo que indica que oye y presta atención a todo, tal como sucedía desde la época románica, cuando en algunas pinturas se resaltaba el órgano receptor para indicar que se percibía y se escuchaba “todo” (Revilla, 2007, p. 445).

Asimismo, la escena nos recuerda al tema de la “Venus de la música” representado por Tiziano como *Venus recreándose con el amor y la música* (Imagen 17), en la que el ejecutante parece estar distraído de su actividad, tal como sucede en la obra de Barrios en donde la mujer que posee el instrumento tiene la mirada perdida en señal de desatención y despreocupación. Igualmente, en este caso podríamos sugerir que la figura uno sería la representación de Venus, que es el personaje que se complace y se abstrae cómodamente con la ejecución instrumental.



Imagen 17. Tiziano, *Venus recreándose con el amor y la música*, 1548, óleo sobre tela, Museo del Prado, Madrid. Recuperada el 15 de octubre de 2017, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Venus\\_recreándose\\_en\\_la\\_música#/media/File:Venus\\_and\\_organist\\_and\\_little\\_dog.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_recreándose_en_la_música#/media/File:Venus_and_organist_and_little_dog.jpg)

Principalmente, música, sentido del oído y Venus son los tres asuntos y elementos simbólicos que se pueden asociar a la composición *Homenaje a la música* de Armando Barrios. Estos temas se pueden corresponder porque presentan atributos similares. A pesar de la gran variedad de personajes y alegorías que están relacionadas con la figura femenina y los instrumentos musicales, como musas, ninfas y sirenas, en la obra de Barrios no existen otros caracteres que nos distinguan que se trata de esas otras personificaciones. Por ejemplo, no podríamos concluir que se trata de la representación de santa Cecilia,<sup>6</sup> debido a que este personaje, además de llevar un órgano portátil, por lo general se le añaden atributos religiosos, como figuras angelicales, una palma en las manos, atributo de los mártires, y corona de flores o aureola (Ausoni, 2006, p. 148).

Asimismo, desligándonos un poco del análisis simbólico de la obra, podemos observar que la intención de Armando Barrios no fue hacer una representación fiel a la morfología del instrumento musical, así como tampoco a la posición en que éste debe ser ejecutado. En primer lugar, apreciamos que aunque el artista destaca partes esenciales del cordófono para su

<sup>6</sup> Virgen o mártir de origen romano, considerada la patrona de la música por un error de interpretación del texto *Passio sanctae Ceciliae*.



reconocimiento, obvia algunos otros aspectos que serían fundamentales para su posible ejecución, entre los que señalamos principalmente las cuerdas, los trastes y las clavijas. Es decir, con la falta de estos elementos el artista sugiere una posible falta de accesorios primordiales para generar la sonoridad. Pero por esta condición no debemos juzgar la composición, ya que si el objeto ha sufrido modificaciones es debido al estilo propio de Barrios y no por falta de conocimiento sobre lo que pintó. Por ejemplo, observamos el uso de los colores planos o la extensión de líneas que se combinan con otros espacios, causando una simplificación del laúd. Esto sucede en el caso del diapasón, el cual se alarga convirtiéndose en parte de la superficie posterior, privándolo de los otros elementos que deberían estar en la parte superior del mástil, como las clavijas y el clavijero.

Por otra parte, se aprecia que Barrios altera la posición en que debería ser ejecutado el instrumento, pues la interpretación musical es una actividad que se realiza normalmente de pie o sentado, y generalmente los músicos que ejecutan los cordófonos pulsados deben hacerlo de manera sentada. Aunque este aspecto no parezca relevante debe ser tomado en cuenta porque de él depende qué tan real pueda ser la escena representada, ya que musicalmente las posiciones y técnicas con las que se ejecuta un instrumento son importantes porque de ellas depende la calidad sonora e interpretativa. Pero en el caso de la pintura de Barrios esta condición tiene una razón de ser, y es que a partir del año 1959 y durante la década de los sesenta el artista comenzó a componer obras colocando el lienzo, las formas y los personajes en posición horizontal, donde también acostaba a las figuras con la finalidad de crear una sensación de quietud y relajamiento, característica que logramos visualizar en *Homenaje a la música* (Barrios y Rivas, 2000, p. 103).

## Bibliografía

- Alonso Campos, J. (Dir.) (1999). *Historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ausoni, A. (2006). *La música*. Barcelona: Electa.
- Barrios, A. y R. Rivas (2000). *Diálogos*. Caracas: Editorial Arte.
- Berger, R. (2002a). *El conocimiento de la pintura: el arte de verla*. Barcelona: Noguer.
- \_\_\_\_\_ (2002b). *El conocimiento de la pintura: el arte de apreciarla*, vol. 3. Barcelona: Noguer.
- Cabanne, P. (1983). *Hombre, creación y arte. Enciclopedia del arte universal*, 2 vols. Barcelona: Argos-Vergara.
- Calzadilla, J. (1979). *Obras singulares del arte en Venezuela*. Caracas: Euzko Americana de Ediciones.
- Combalía, V. (1980). *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Blume.
- Da Antonio, F. (2007). *Textos sobre arte*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.

- Friedmann, S. (2004). Artistas judíos. Maurycy Gottlieb, *La palabra israelita*, 22 de octubre de 2004, p. 16.
- Fundación Armando Barrios (2003). *Armando Barrios. Su vida, su obra. La música en su pintura*. Caracas: Fundación Armando Barrios.
- \_\_\_\_\_(2005). *La Pintura como razón de ser. Catálogo general 1930-1999*. Caracas: Ediciones Fundación Armando Barrios.
- Ganteführer-Trier, A. (2004). *Cubismo*. Madrid: Taschen.
- Gombrich, E. (2007). *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon.
- Guédez, V. (1996). Armando Barrios y la renovación de una autenticidad. En *Armando Barrios. Catálogo* (marzo). Caracas: Galería Freites.
- Guevara, R. (1981). *Ver todos los días*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Hall, J. (2003). *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, 2 vols. Madrid: Alianza Editorial.
- Jiménez, M. (2000). *Armando Barrios. Esencia y presencia. Catálogo* (13 de febrero-1 de marzo). Caracas: Galería Freites.
- Martínez Muñoz, A. (2001). *Arte y arquitectura del siglo XX. La institucionalización de las vanguardias*, 2 vols. Caracas: Montesinos.
- Randel, D. M. (1999). *Diccionario Harvard de música*. México: Diana.
- Revilla, F. (2007). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- Röhl, J. (1974). *Barrios*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.

**María Carolina R. Tabata** es Magister Scientiarum en Musicología Latinoamericana (2015) y licenciada en Artes, mención Artes Plásticas (2009) egresada de la Universidad Central de Venezuela es autora de dos artículos de iconografía musical publicados en las revistas universitarias (*Ricerca*, Medellín, 2015, y *Núcleo de Iconografía Musical*, Lisboa, 2015). Participó en el evento *Música in crescendo*, con la presentación de la exposición “Una visión de la cultura musical venezolana a través de la iconografía musical” (Cerdeña, Italia, 2015). Ha sido ponente de estrategias educativas interdisciplinarias con el tema de iconografía musical (Universidad Central de Venezuela, 2015), y el tema de artes y matemáticas (Universidad Central de Venezuela, Universidad Simón Bolívar, Universidad de Oriente Venezuela, Universidad de Carabobo, 2012-2013).  
Correo: iconomusical@gmail.com