



# Bárbaro Rivas

Natural y trascendente







Galería **Odalys**

# Bárbaro Rivas

## Natural y trascendente

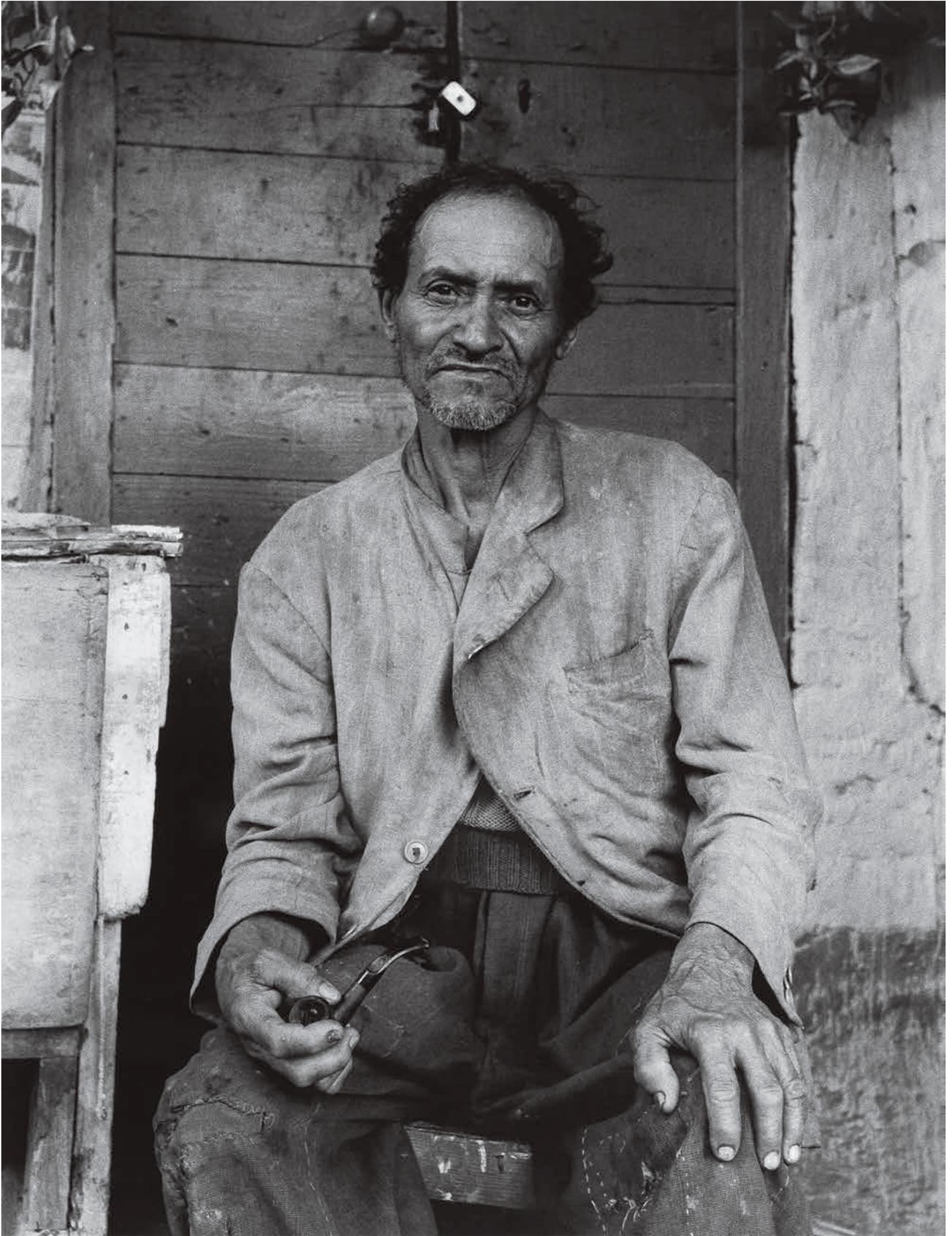
**Odalys Galería de Arte** - Caracas, Venezuela  
7 de diciembre de 2014 al 31 de enero de 2015

[www.odalys.com](http://www.odalys.com)



**Odalys Galería de Arte, C.A.**

C. Comercial Concreta, Nivel PB. Locales 115 y 116, Urb. Prados del Este, Caracas 1080, Venezuela  
Telfs: + 58 212 9795942, + 58 212 9761773. Fax: + 58 212 9794068  
[odalys@odalys.com](mailto:odalys@odalys.com) | [www.odalys.com](http://www.odalys.com)



Bárbaro Rivas al frente de su casa. Foto: Paolo Gasparini 1956



# Bárbaro Rivas: Historia y mitología

Francisco Da Antonio



1. La fábrica de chocolate. 1937

## I

Cuando Bárbaro Rivas llegó a los altos del Bar Sorpresa y recorrió con la mirada la sala donde habíamos reunido las obras de la exposición “Siete pintores espontáneos y primitivos de Petare”, se detuvo por un momento en el umbral de la puerta y visiblemente impresionado exclamó: “¡Qué cuadritos tan bonitos...!”. “Esos son tus cuadros”, le dije. “¿Mis cuadros...?”, preguntó incrédulo. Y avanzando hasta ellos a fin de verificar mi respuesta, dijo en voz alta “¡Ah caramba, es verdad... Si hasta les pusieron sus marquitos!”. Ese 23 de febrero de 1956, a los 62 años de edad, Bárbaro veía por primera vez en su vida sus obras en el contexto de una exposición, y acaso por primera vez también, debió reconocerse a sí mismo en el rol de pintor. “¿Por qué usted escogió un botiquín para una exposición de pintura?”, me preguntó un tanto incomodado un severo periodista el día anterior a la inauguración: “Porque no hallamos otro lugar donde hacerlo...”, le respondí. Y esa fue, así de simple, la verdad del asunto. Lo del Bar Sorpresa surgió de una manera felizmente presagiosa y sin proponérselo nadie. Sin embargo, la historia es algo más compleja y vale la pena reconstruirla ahora en obsequio de una más amplia comprensión de la leyenda del maestro petareño.

Mi recuerdo más lejano de Bárbaro Rivas se remonta al de un niño de seis años de paso en la casa del pintor, después de alguna de mis “expediciones” por las riberas del Guaire, en cuyas todavía caudalosas, aunque ya contaminadas aguas, alguna vez me bañé en compañía de otros compañeritos, para disgusto y preocupación de nuestras madres. Pero la imagen de aquel insólito y penumbroso recinto, apenas iluminado por el destello de una pobre claraboya sellada por un vidrio azul, se fijaría en mi memoria hasta reencontrarme, tres lustros después, con la atmósfera no menos misteriosa del caserón que posteriormente sería devastado por un incendio en 1959. Pasillos estrechísimos, de cuyos recorridos parecíamos volver en una dimensión rescatada del sueño, y luego reconstruida en la penumbra azul de las habitaciones desde cuyos techos -disimulados por cielos razos

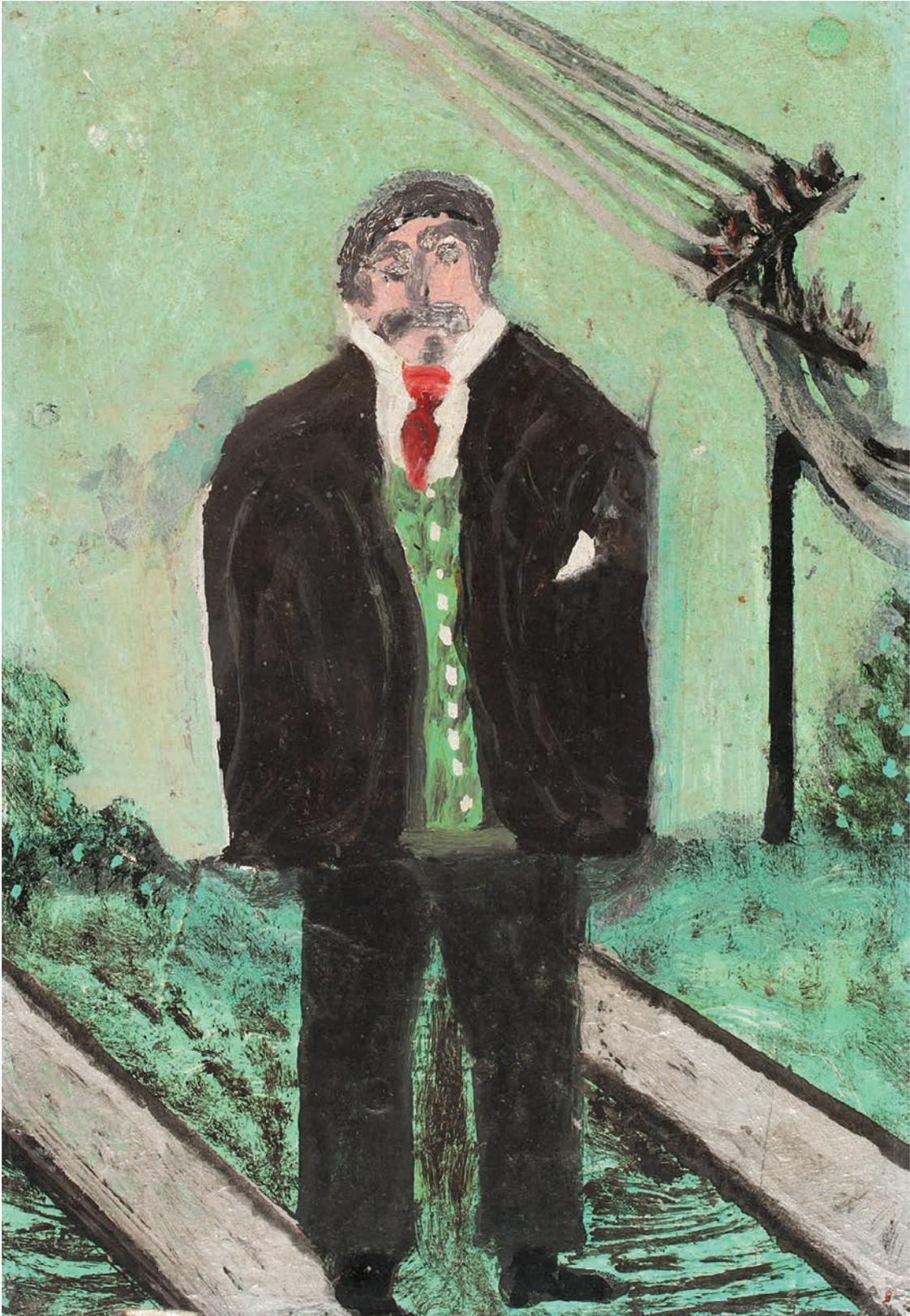
de trapo que anunciaban su inminente desplome- colgaban escapularios y corbatas, hachones y bujías, abalorios de vidrio, laminitas de latón y cuerpos de muñecas, tras cuyas formas adivinábamos, a lo largo de muros y enlucidos leprosos, a los solemnes Profetas del Advenimiento.

Yo venía de una adolescente y sacralizada admiración por Tito Salas, vecino y centro de preeminencia de los petareños, de quien intenté convertirme en discípulo poco antes de su viaje a los Estados Unidos, en 1946; y de mi encuentro con la pintura de Héctor Poleo y de Pedro León Castro -algo así como descubrir los epígonos de Flandes y del cuatrocento italiano-, y de toparme con la obra de Pedro Centeno Vallenilla, cuyo taller caraqueño -en el edificio Mercaderes- resultó para mí una estación tan obligante como el Taller Libre de Arte, calle por medio del Studio Centeno", y contemporáneamente del Curso de Composición y Análisis Plástico, dictado por el maestro Jaques Zwoboda en la escuela de El Cuño. Pero la llegada de 1949 devino un acontecimiento decisivo: 29 de enero se abrió en el Museo de Bellas Artes la exposición "Las Cafeteras", de Alejandro Otero, con la cual se cortaba en dos, como por una hojilla, la tradición figurativa de la pintura en Venezuela, abriendo la brecha a la irrupción del arte abstracto. Poco más tarde el propio Alejandro organizó en el Taller Libre una exposición de Reverón, cuya poética no se me había revelado hasta ese momento con tan sobrecogedora y secreta elocuencia.

Estimulado por tales sucesos, así como por el creciente desarrollo de la actividad cultural capitalina, el 17 de julio de 1949 abrí en la Escuela Rafael Acevedo de Petare el "Primer Salón de Jóvenes Pintores", junto a una breve muestra de pintura infantil. Luego de su clausura convine con el profesor Juan Bautista Castro, director del plantel, aparentemente ganado para estas actividades, en hacer un mural en el espacioso zaguán del instituto, tarea a la cual me enfrenté hacia fines de agosto, encaramado en un improvisado andamio suficientemente cómodo, sin embargo, para cubrir tanto la altura como los casi tres metros de largo de la superficie elegida. Se trataba de un tema presuntamente "proletario" -por estos mismos días se perfilaba la resistencia clandestina contra el gobierno militar-, un grupo de figuras un tanto apolíneas, desplegadas de pie frente al espectador, y cuyo fondo semi-abstracto, sugería una imagen fabril.

Una de esas tardes, en su ruta desde El Calvario hacia la bodega "La Minita", al pasar por la puerta entreabierta de la escuela, Bárbaro me vio trepado en el andamio, en pleno desarrollo del dibujo sobre el muro. A partir de allí, todas las tardes se detenía a saludarme y a contemplar con asombro, el avance de la composición. Un día se atrevió por fin a preguntarme: "¿Y ese que está ahí es el Libertador?", -dijo señalándome un personaje de pantalón garrasí, a la izquierda de una joven desnuda-. "No, Bárbaro, ese es un obrero". "Ah, un obrero...", respondió, seguramente insatisfecho y nada convencido por mi respuesta, según reparo hoy al escribirlo. Pero fue gracias a estos brevísimos contactos como Bárbaro y yo establecimos una comunicación adulta, llamada a consolidarse en términos de intereses comunes y amistad real, gracias a una circunstancia no menos fortuita como toda esta historia.

Debió ser a comienzos de octubre -ya para entonces el mural había desaparecido, en virtud del rigor de la censura escolar-, cuando al paso de Bárbaro en dirección a "La Minita", pintada sobre una bolsa de papel grueso, como las de cemento, con la cual el



2. Autorretrato en la línea férrea. Ca. 1965

hombre hacía sus precarias compras, descubrí una impresionante escena ejecutada en asbestina: dos o tres personajes bíblicos de proféticas barbas y grandes túnicas, inmersos en una tensa atmósfera de grises, ultramares y bermellones apagados. “¡Bárbaro!”, me acerqué asombrado, “¿qué tienes pintado en esa bolsa?”. Y él, como con temor respondió: “Un cuadrito que yo pinté, maestro...”. “Déjame verlo, ¡ése es una maravilla...!”. Del asombro había pasado al entusiasmo, con tal rapidez que ahora no lograba entender las evasivas y aparentes temores de Bárbaro, respecto a mi deseo por visitarle, por conocer su trabajo, por serle útil en cuanto estuviera a mi alcance... “Desde la llegada de Feliciano Carvallo al Taller Libre con sus marinas y paisajes en un estilo todavía muy escolar -escribió Juan Calzadilla a propósito de este encuentro-, no se había visto un acontecimiento tan trascendental como el hallazgo de Bárbaro Rivas. Encuentro insólito, puesto que no se dará otro caso como el del ingenuo de Petare, indiscutiblemente uno de los artistas más notables que ha dado Venezuela. Pintor innato, colorista intuitivo, en él se funden la necesidad absoluta de expresión con una voluntad oscura de otorgar una significación moral a las imágenes con las cuales ensaya un diálogo, una comunicación, un mensaje inspirado en la liturgia cristiana o en los ejemplos de la tradición. Cada cuadro suyo pone en juego el mundo de su propia experiencia. Si su obra vale para nosotros como plasticidad total, para el pintor era una manera de traducir mediante parábolas lo que pensaba acerca de los hombres y los hechos”.

De un inventario realizado por mí, basado en la identificación oral del propio Bárbaro, de unos veinte cuadros, breve saldo de su producción a lo largo de tres décadas, sólo nueve de ellos pudieron rescatarse, todo lo demás lo había consumido el tiempo, los elementos y la ignorancia pública. A mayores males y como resultado de una nueva crisis crepuscular alcohólica (la primera sobrevino en 1937) Bárbaro dejó de pintar en 1950. Con este cierre concluía cuanto alguna vez llamé el “período textural” de su pintura, una de cuyas piezas capitales sería *Domingo de Ramos* (hacia 1940) cuya anécdota queda referida al arribo de Jesús a Jerusalén: En este cartón de arenosa textura, el collage -técnica empleada por Bárbaro a lo largo de toda su trayectoria plástica- responde a una intención evidentemente decorativa: entre una abigarrada multitud que le sigue y agita palmas en su derredor, marcha Jesús sobre el jumento. El material extra-plástico, la lentejuela, lo utiliza aquí como un hábil recurso; no sólo la figura coronada de El Señor, así como la puerta de la ciudad están tratadas de esta manera, sino que aún el borrico, gracias a su Divino Jinete, participa de idéntica importancia en cuanto a sus arreos. En cualquier caso, este bello rectángulo “evoca las patéticas multitudes de los relieves románicos como si se tratara de crear más bien un cuadro de ánimas, con la levitación de los cuerpos que se agitan, crepitantes, mientras avanzan hacia arriba y hacia abajo, no hacia adelante, donde se alza la puerta”. Paralelo a la recuperación de su salud y a su rehabilitación plástica, corrió también la tarea de rescatar, salvar y preservar cuanto restaba de aquel pobre inventario. Gradualmente la postración fue cediendo y entrado el año 1953 pintó dos paisajes en gouache, sus primeras visiones retrospectivas del Pueblo del Buen Jesús: *Placita de Petare en 1910* y *Entrada de Petare (Antigua)*, recreando en sus imágenes la belleza de un mundo irrenunciable.

El resto de su producción data, en consecuencia, a partir de estas dos obras. *La salida de este mundo* fue otro de los cartones ejecutados en este primer tramo de su restablecimiento y una de las composiciones más complejas y emblemáticas de toda su producción y la cual parece responder a un orden de esotéricas resonancias, donde el ritmo secuencial se



3. Los venaditos en el Caurimare. Ca. 1965

nos manifiesta en términos de tiempos sucesivos, a la manera de la pintura de continuación: aquí la figura del Hijo del Hombre, rescatada de los infiernos, de la muerte, preside la estructura compositiva. Sobre El, la Paloma-Símbolo, blanca, sobre el azul del último plano y, a Sus pies, la tierra. Hacia lo alto, un cielo enmarcado por semi-circunferencias -suerte de archivoltas llamadas por Bárbaro "cielos y más cielos"- ascienden las almas de los sanos, mientras abajo, hacia un final de llamas, se precipitan las de los condenados. Una aura de herméticas resonancias circunda la temática de la cual no se escapan ciertos elementos en función decorativo-simbólico: un murciélago representaría Los Maleficios; una serpiente, El Pecado y un lago, extraño lugar inidentificable, complemento acaso de la vida superior -Espíritu, Tierra, Fuego, Aire y Agua-, del castigo o la compensación definitivos donde Dios parece objeto y negación de lo creado. Por lo demás, la figura del Sacrificado no se proyecta sobre sí misma como pudiera creerse; en realidad cuanto se describe es un estadio de continuación -y en este particular Bárbaro estaba totalmente consciente y para ello nos remitimos a la explicación que él mismo nos brindaba- por cuanto Jesús es rescatado de los infiernos y recibido por el Espíritu Santo en el Ámbito Celeste. Más allá de esta primera lectura, podrían desentrañarse imágenes y significados de muy diversos órdenes: el gran disco central inscrito en un rombo horizontalmente dispuesto al centro del cuadrado, estructura o módulo emblemático que veremos repetir en algunas piezas de su producción, tal como detectamos en *El carnaval de la vida* (hacia 1959) obra correspondiente a la serie de "Mi Primera Comunión", pero también en una estampa de tan devoto asunto como *La procesión de la Virgen* (1965), donde la figura del rombo asume una posición vertical y la Virgen de Guadalupe, recortada de alguna revista o calendario, sugiere las formas del pantocrator bizantino.

De 1954 en adelante comenzó a figurar en exposiciones colectivas; primero en la Escuela Práctica de Agricultura de Maracay, luego en el Salón Planchart de Caracas y, en 1954, en el XV Salón Oficial Anual de Arte Venezolano donde le fueron aceptados, y después adquiridos por los coleccionistas Miguel Otero Silva y Alfredo Boulton, los dos paisajes en gouache anteriormente señalados. Alguien ajeno al pintor enviaba sus cuadros y, aparentemente, tenía a su cargo la "representación" de una firma que, pese a su reciedumbre, no era posible materializar en persona alguna. Ese "alguien" naturalmente, era Francisco Da Antonio; pero hasta el nombre de "Bárbaro Rivas", para un artista de tan poética y dramática expresividad, parecía una invención afortunada tras cuyas resonancias podía esconderse una impostura. Ajeno a tales presunciones, a comienzos de ese mismo año comencé a preparar un texto con ánimo de publicarlo en algún periódico capitalino y al impulso de éste propósito, aprovechando la presencia de un fotógrafo ambulante, invité a Bárbaro a fin de hacerle un retrato sentado a la puerta cochera del viejo Hospital Pérez de León, sobre la calle Federación. Tal como le vemos de paltó, corbata y sombrero, enmarcado por las tres o cuatro juntas del maderamen del portalón, la expresión facial y la mirada de Bárbaro revelan, sin embargo, una, para mí, por aquel tiempo, inexplicable desconfianza. No obstante, ese fue el material, texto y fotografía entregados por mí a la "Página de Arte" de *El Nacional*.

El 25 de abril de 1954, efectivamente, publicó *El Nacional* un breve reportaje "El curioso caso de Bárbaro Rivas": "El suceso comenzó -escribe el redactor- cuando un pintor desconocido, alguien aseguró que se llama Bárbaro Rivas, envió por intermedio de una tercera persona, dos cuadros que fueron aceptados por el XV Salón de Arte Venezolano. La misma tercera persona aseguró que el tal 'Bárbaro Rivas', pintor ingenuo y autodidacta andaba



4. Las tres comadres. Ca. 1962

por los 20 años ¿Quién será este Bárbaro Rivas, pintor demasiado hábil para ser tan joven y demasiado primitivo para ser ingenuo? La curiosidad se acentuó cuando nuestro amigo Francisco Da Antonio se acercó a la redacción de la página de arte para entregarnos la verdadera efigie -decía él- de Bárbaro Rivas, el pintor 'desconocido' de Petare. Y esa misma curiosidad hizo crisis cuando nos dimos cuenta de que aquel retrato no era de un joven, sino un hombre, del pueblo, de más de 50 años ¿Quién es por fin Bárbaro Rivas?". De seguidas el periodista adelanta una rápida encuesta: "No lo conozco -dijo Luis Alfredo López Méndez- pero el nombre y el apellido suenan muy bien". Tampoco Genaro Moreno, "artista abstracto que sigue al neoplasticismo objetivista", ni Martín Leonardo Funes, "secretario del Taller Libre de Arte", ni tampoco el maestro Manuel Cabré, "el pintor que sabe vida y milagros de viejos y de jóvenes artistas". El único que curiosamente puede describir las misteriosas señas personales del tal Bárbaro Rivas, es nuestro amigo Francisco Da Antonio, quien nos dejó mecanografiada una especie de novelada biografía del "anónimo pintor". Y de esos datos hemos extractado lo siguiente:

La obra de Rivas, aunque poco numerosa, comienza por los años de 1920. De lo que hemos podido rescatar, dos óleos, por ejemplo, datan del 23: *Paisaje de Baruta* y *El rebaño*. De entonces a esta parte, de su prolífica labor apenas logramos reunir diez cosas en buen estado. Todo lo demás, aún mucho de lo pintado sobre paredes y muros, ha desaparecido entre duras privaciones. Es pues, así, como Bárbaro Rivas viene a ser el pintor autodidacta de más dilatada labor pictórica en nuestro país, lo que por otra parte constituye probablemente la mayor garantía de su honradez y espontaneidad. Nacido de humilde origen, peón de ferrocarriles, albañil, carpintero y pintor de brocha gorda han sido los más socorridos oficios en el transcurso de sus 56 años, los que, dicho sea de paso, con frecuencia suponemos equivocados por la memoria no muy fiel del pintor.

Esta información aparecía ilustrada con la reproducción de *Placita de Petare en 1910* y por la fotografía de la puerta del Hospital Pérez de León al pie de la cual se leía: "¿Podrá tener veinte años ese presunto Bárbaro Rivas?". A mí me resultó un tanto amarillista el asunto, pero lo atribuí al propósito de crear cierta expectativa periodística y generar un mayor interés por la obra y la personalidad de un artista hasta ese momento inédito. De este año, 1954, datan, por cierto, dos piezas maestras realizadas también a la gouache sobre soportes de cartón gris: *El Juicio Final* y *San Juan y El Niño*, éste último "copia" de la obra *Los niños de la concha*, de Bartolomé Esteban Murillo. Pero la fidelidad del petareño respecto a Murillo concluye justamente allí donde éste organiza sus recursos escenográficos, de ese clima de nubes y angelillos con los cuales circunda el español sus menudos personajes. Bárbaro construye una escena más colorida y más real: un riachuelo correteando entre plantas silvestres y pequeños guijarros amarillos enmarcados por las grandes rocas del último plano. Un mundo más próximo a su concepto del paisaje, tal como fuera visto a través de su sensibilidad y de su rica experiencia vivencial. El otro rectángulo, una obra de mayor formato, constituye la versión original de *El Juicio Final*, tema sobre el cual realizó Bárbaro Rivas varias, y a veces también, muy diversas traslaciones: delante de un muro de ladrillos rojos que le separa de un jardín de rosas blancas, Jesús recibe los primeros resurrectos cuyas temblorosas presencias se entregan con humilde y delicado gesto en los brazos de su Salvador vestido de roja túnica y ultramarina clámide. Al fondo, bajo un cielo de dorados destellos y borrascosas nubes, las tumbas se abren al paso de los ennegrecidos cuerpos. A la izquierda una gran montaña, tan oscura como los nubarrones que cruzan de un extremo a otro la escena, cierra los límites del coto sepulcral. El primer plano, un piso de baldosas de entrecruzadas líneas, acentúa la movilidad compositiva del conjunto.



5. El cercado ajeno. Ca. 1965

Debió ser hacia fines de 1954 cuando una tarde, a la entrada del Museo de Bellas Artes me topé con el maestro Cabré, quien luego de los saludos de rigor me preguntó: “Da Antonio, ¿qué está pasando con Bárbaro Rivas...?”. Como respecto a Bárbaro yo no tenía conocimiento de nada en particular, mi respuesta debió parecerle tan ingenua que de inmediato agregó: “Mire Da Antonio, yo le sugiero presentar a Bárbaro Rivas, porque están circulando muchos comentarios sobre usted y eso lo va a perjudicar si no se aclara. Nadie ha visto a ese señor y en las planillas del Museo los datos de consignación de las obras de Bárbaro son los de usted. Tráigalo a Caracas, apersónelo en alguna parte, pero hágalo ver...”. Yo me quedé en una sola pieza y apenas si tuve palabras para agradecerle al maestro aquel llamado, y en buena medida, solidario gesto de generosidad.

¡Entonces la crónica del periodista no había sido un «tubazo», cuanto la denuncia subliminal de un presunto fraude donde yo aparecía en la mira de todos los fusiles! Así surgió la idea de preparar una exposición individual de Bárbaro, o en su defecto una donde él figurara como la pieza fundamental, siempre que dicho evento se realizara en Petare, y consecuentemente obligase a todos a visitar el Pueblo del Buen Jesús a fin de constatar *in situ*, la existencia de un artista cuyo nombre “parecía tan sólo una invención afortunada”. Visto de esa manera, el proyecto resultaba perfectamente posible por cuanto desde los días del Grupo Arbor, en 1953, acariciaba la idea de organizar una “exposición retrospectiva de tres siglos de la plástica local”. De esta suerte el problema quedaba reducido al financiamiento -enmarcaje de obras, impresión de catálogos, invitaciones, etc- y en la consecución de un espacio respecto a lo cual tenía tres alternativas: esperar hasta las vacaciones escolares de 1955 y exponer en la escuela “Rafael Acevedo”, donde ya había montado, desde 1949, varias exposiciones de jóvenes artistas; otra sería rehabilitar los sótanos de la Iglesia Parroquial en cuyos espacios instalamos el Grupo Arbor, y en última instancia, tratar con los directivos de la Sociedad Maraury, víctima por estos tiempos de muy malos momentos. Por una u otra razón se fueron complicando las cosas hasta convencerme, luego de casi un año de gestiones, esperas y evasivas de todo tipo, de la imposibilidad de contar con ninguno de dichos locales. Debió ser por entonces; hacía finales de 1955, cuando mi amigo Fidel Eduardo Villanueva -un joven y emprendedor comerciante- arrendó los altos de una casa situada a una cuadra de la Plaza Sucre: una bella galería con tres ventanas abiertas hacia el Ávila, sobre la calle Miranda y otra orientada al oeste, sobre la Calle Madelaine, con vista al muro posterior de la Capilla del Santo Cristo de la Salud, en la Iglesia del Buen Jesús.

“¿Y por qué no lo hacemos aquí?”, me preguntó Fidel a comienzos de 1956: “Sacamos la sinfonola y la instalamos afuera frente al mostrador y aquí colocamos las mesas en hilera, desde la ventana hasta el fondo, para que los visitantes recorran la exposición alrededor de las mesas, y a quienes quieran sentarse a tomar algo... pues ¡también se les sirve!”. De esta manera, sin pensarlo dos veces, decidí montar la exposición en el Bar Sorpresa. El día anterior a la apertura, en compañía de Fidel -quien asumió la impresión de las invitaciones mientras Apolinar hacía lo propio respecto a los catálogos- nos dedicamos a visitar la prensa capitalina: “Veinte obras integran la primera exposición de primitivos que se lleva a cabo en Venezuela”, tituló *La Esfera* el reportaje preparado por Pedro Francisco Lizardo; *La Calle* y *El Universal* certificarían por su parte, la presencia de los artistas representados en la muestra: Rafael Lira, Jesús María Arvelo, Antonio Díaz, Bárbaro Rivas, Víctor Guitián y dos pintores anónimos de comienzos de siglo. Poco más o menos a las 3 de la tarde del 23 de febrero de 1956, a punto de culminar el montaje -las



6. El florero blanco. 1964

invitaciones fueron cursadas para inaugurar a las 4:30 p.m.- llegaron Carlos Dorante y una joven fotógrafa enviados por *El Nacional* y en obsequio a la insistencia de Dorante por conocer y entrevistar a Bárbaro, les conduce hasta la vieja casa El Calvario donde Francisco Rodríguez Rivas, otro de los amigos del grupo, daba los últimos toques al atuendo del pintor: un cansado traje de casimir negro recién llegado de la tintorería; camisa blanca de estreno, cuyos almidonados puños casi cubrían las manos del artista; zapatos recién pulidos y su inseparable “sombbrero” negro, su atuendo habitual para los Jueves Santos aunque jamás, como en esta ocasión, luciría tan riguroso. Tan riguroso y flamante que al salir a la calle los chicos del vecindario corrían tras de nosotros al grito de “Adiós cará... miren a Barbarito disfrazado!”.

¿Qué pensaba entre tanto aquel hombre analfabeto y marginal, casi un miserable sin la menor idea para dónde ni a qué diablos le llevábamos y, pese a sus reservas -de las cuales nadie se percató al presentarse al periodista: «Bárbaro José Rivas, para servir a Dios y a usted», ni a lo largo de la ruta hacia el Bar Sorpresa-, se dejaba hacer con la mayor naturalidad? A una pregunta aparentemente inocente, Francisco Rodríguez le explicó sobre la exposición de sus cuadros; pero él ni sabía de «exposiciones», ni creía en eso de «sus cuadros». Y esto lo supe después de los acontecimientos cuando Bárbaro me confesó que para él, desde aquella tarde en “La Minita”, todo eso de “su pintura” no era sino ¡una burla de mi parte! Esa “burla” había comenzado en 1949 y sólo concluía ahora, en 1956, en el Bar Sorpresa. “Bárbaro Rivas Existe y Pinta desde hace Medio Siglo”, tituló *El Nacional* del 24 de febrero, “Bárbaro Rivas -afirma Carlos Dorante- un pintor espontáneo de extraordinaria calidad, dejó ayer de ser una incógnita. El pintor existe. Es un hombrecillo vivaz, de corazón tribilinero -como una campana de Navidad- con un alma grande, ancha donde caben ángeles de todos los colores, con perros recogidos en la calle, con un niño adoptivo ‘que le sobró al terremoto de El Tocuyo’, de 61 años en paz con Dios y unos sesenta cuadros pintados sobre latas, telas, maderas, paredes, que hoy por hoy están llamando tanto la atención que se le considera como la revelación plástica de los últimos tiempos en lo que se refiere a pintores ‘espontáneos’ o ‘primitivos’.

“En torno a Bárbaro Rivas -continúa Dorante- se estaba creando una leyenda. Todos los años, desde hace por lo menos tres, el pintor Francisco Da Antonio, petareño también como Bárbaro y su ‘descubridor’, se presentaba en los Salones de Arte, tanto oficiales como privados e inscribía a Bárbaro Rivas. La gente -no se sabe por qué- comenzó a dudar: Bárbaro Rivas es un nombre demasiado literario. -No existe-. Y llegaron al infundio: ‘¡Ese es Da Antonio que se hace pasar por otro!’. Los cuadros son de una sorprendente frescura, de una ingenuidad expresada en un intuitivo manejo de color con gran sobriedad, con sencillez difícilmente accesible a muchos pintores. A tal punto han gustado que Bárbaro Rivas todavía no ha sido rechazado la primera vez de los Salones Oficiales, inclusive en XVIII, al cual concurrió con dos obras y en el cual, como se sabe, fueron rechazados las dos terceras partes de los concurrentes, inclusive el propio Francisco Da Antonio”. De este modo, según se supo luego, se me sancionaba por “la impostura”, pero también se “me orientaba” con pedagógico sentido, respecto al camino que verdaderamente debía seguir “mi” pintura.

El subsiguiente 8 de marzo, a escasos cuatro días de la clausura en Petare, un Jurado de Calificación integrado por Manuel Cabré, Alfredo Boulton, Arturo Uslar Pietri, Ramón Martín Durbán y Gaston Diehl le otorgaba unánimemente a Bárbaro Rivas,



7. Paisaje. Ca. 1958

el Premio para Paisaje “Arístides Rojas” correspondiente al XVII Salón Oficial, por su cuadro *Barrio Caruto en 1925*. A mediados de año solicité a la Junta de Conservación y Fomento del Museo de Bellas Artes la autorización correspondiente para exponer a Bárbaro Rivas en el Museo, la cual me fue concedida, gracias también al “visto bueno” del pintor Armando Barrios, director del instituto. El viernes 26 de octubre, a las 6 pm., en una suerte de *vernissage* experimental, instalada en el claustro noroeste del edificio y en base a cuarenta obras, compendio retrospectivo de las tres décadas en la obra del maestro, abrimos su primera exposición individual. Avanzando sobre el pasillo frente al jardín central, el extraordinario reportaje fotográfico del artista, realizado por Luigi Scotto, por mandato de don Enrique Puig-Corvé, miembro del Consejo Directivo de la revista *El Farol*, gracias a cuyos auspicios se imprimieron el catálogo de la retrospectiva y mi monografía “Bárbaro Rivas. Apunte para un Retrato”, cuyos primeros ejemplares circularon esa misma tarde. Por primera vez en la Historia de la Cultura en Venezuela, un artista salido de lo más hondo del cauce popular, alcanzaba tales merecimientos. Bárbaro Rivas se incorporaba a la Historia del Arte como uno de los más relevantes pintores venezolanos del siglo XX, según quedó internacionalmente confirmado al obtener la única Mención de Honor y Medalla de Oro adjudicada a la representación nacional en la IV Bienal de Sao Paulo, en Brasil, al año siguiente.

Ayer en Bellas Artes -certifica el diario La Calle del 13 de noviembre de 1956- se dio cita una parte de la población capitalina. Se calcula, según cifras consideradas modestas, que en el tiempo que estuvo abierto el recinto, alrededor de 2 mil personas desfilaron por sus salas y galerías. Había cuatro importantes exposiciones: 1) la colectiva de Guevara Moreno, Régulo Pérez y Jacobo Borges; 2) la del pintor primitivo Bárbaro Rivas; 3) la del escultor Eduardo Gregorio y 4) la de fotografías “Raíces” de Fina Gómez. Además, como de costumbre, las exposiciones permanentes de los clásicos venezolanos Arturo Michelena, Cristóbal Rojas, Tovar y Tovar y otros grandes maestros.

Mis primeros pasos convalescientes -escribió don Ramón Díaz Sánchez para El Universal del día 11 de ese mismo mes- me encaminaron al Museo de Bellas Artes. Allí iba a recibir una verdadera sorpresa: las simultáneas exposiciones de Bárbaro Rivas, pintor ingenuo de los alrededores de Caracas, y de Fina Gómez, refinadísima compatriota residente en París y dedicada al cultivo de la fotografía. Califico de sorpresiva la simultaneidad de estas muestras porque hasta el momento de mi visita no había advertido el agudo significado de sus contrastes. En cuanto a la disposición de las obras en el Museo, no sé hasta qué punto haya sido un designio del nuevo director el que las pinturas de Bárbaro Rivas lindaran con las fotografías de Fina: deliberada o no, esa disposición resultó un acierto. Comenzando por los respectivos valores técnicos -continúa el escritor-, la enseñanza de tan disímiles expresiones es extraordinaria e inolvidable. Pensando en esto, dentro de la más ortodoxa definición del arte que es lujo y ocio según Reinach, no faltará quien opine que el instrumento de Fina Gómez realiza mejor el ideal del artista que los procedimientos de Bárbaro Rivas, viejo pintor de brocha gorda cuyos materiales son trozos de lata, tablas de deshechos y cartones. Otro tanto podría decirse de los motivos. Mientras Fina Gómez baraja paisajes internacionales a la caza de esas complejas raíces que emergen del suelo en crispaturas alucinantes, Bárbaro se conforma con sus vecindades, o sea, los modestos paisajes foráneos y las estampitas de temas bíblicos que recoge quizá en las calles y debe limpiar antes de someterlas a un proceso de transfiguración candorosa. En suma, Bárbaro Rivas, ingenuo, se busca y encuentra a sí mismo en los portales humildes y en los paisajes sencillos. Fina Gómez, culta y civilizada, persigue una solución más compleja: después de dar un rodeo por el mundo en coloquios con gentes sabias y agudas, toma al elemental escenario del campo mas no para pedirle el retoño de la flor sino la retorcida y seca raíz cuyo gesto ilusorio remeda la



8. Portales y barandas. Ca. 1963

vida. Muy otra cosa vemos en las pinturas de Bárbaro Rivas. Al mirarle en las diversas fotografías de su persona que acompañan la exhibición, se le advierte el asombro que le producen las cosas y los fenómenos que ha presenciado. Este mismo gesto de pasmo y esta misma ausencia de espíritu crítico -concluye Díaz Sánchez- se ve florecer en sus óleos, ya representen paisajes o gentes.

## II

Bárbaro Rivas nació en Petare el 4 de diciembre de 1893, el segundo de cinco hermanos (¿Vicente?, Trina, José y Teotiste) nacidos al amor del músico y compositor parroquial Prudencio García, director de la “Banda Sucre”, y de Carmela Rivas. Hijo bastardo, su infancia y juventud transcurrieron al lado de su madre, quien le instruyó cuanto había de aprender de la vida del Pastor Galileo, de la grandeza y Omnipresencia de Dios, pero también de los peligros y seducciones del Maligno.

Debió ser al comienzo del siglo cuando Bárbaro, aún muy niño, visitó por primera vez a Caracas. Ahora bien, ¿sería el propio don Prudencio -cofrade masón, según me confesó poco antes de su reciente muerte el maestro Rafael Castro Barinas, compilador de la música de los viejos compositores petareños- quien le llevó a la capital en ocasión de alguna ceremonia de la hermandad en cuyo templo debió conocer las geometrías, rombos, esculturas y demás símbolos y elementos masónicos que, eternizados en su memoria visual afloraron, al correr de las décadas, en su obra de pintor adulto según vemos en *El carnaval de la vida* y *La salida de este mundo*, por decir lo menos? Cuando medio siglo más tarde vuelva sobre aquella Caracas *belle-époque* de su infancia, su pincel recreará con cálida y fresca policromía el arbolado recinto de la Plaza Bolívar con su vistosa glorieta y los músicos de la Banda Marcial uniformados a la francesa -catedral y montañas al fondo- ofreciéndonos, de paso, una curiosa visión del afectado tránsito de los caballeros y de sus caricaturescas damas bajo el aura de un tiempo sin memoria.

Aparentemente Bárbaro comenzó a trabajar en la empresa ferroviaria -por él llamada “el ferrocarril alemán” - hacia los catorce años de edad, desempeñándose primeramente como muchacho de servicio y como señalero de banderas, y luego como peón de líneas en el tramo de Petare a los Valles del Tuy. Un día visitará a Maiquetía donde le sobrecogerá el monumento de *Las Estaciones*, calle por medio de la Plaza Lourdes, en cada una de cuyas ermitas, a manera de un inmenso viacrucis, los grandes relieves policromados recrean las escenas de la Pasión de Jesús cuya imagen crucificada se eleva sobre la gruta central del hemiciclo.

Pero si la infancia y primera adolescencia aparecen inmersas en un mundo equilibrado y diáfano, tan sólo estremecido por los miedos del terremoto de 1900 y por el paso del Cometa Halley, cuya presencia provocó en 1910 un estado de terror mundial, Bárbaro no tardará en descubrirse presa de una realidad social azotada por la miseria y el pecado, bien distante de la bella utopía de sus sueños impúberes. ¿Dónde quedaron entonces aquel claro camino de la vida cristiana, la perfecta moral de un orden superior? Mas no importa el caer inevitable y el ser arrastrado por los hombres y los vicios, cuanto alejarse de Dios. ¿Cómo no explicarnos así el entrañable acento místico, henchido de temores y esperanzas, en un hombre absolutamente analfabeto y marginal cuyo único instrumento de comunicación será tan sólo el de su pintura? Transcribir el Lenguaje Divino, que nadie



9. "Trolí-bus" y papagayos. Ca. 1962

pudiese decir que jamás había encontrado, en plena calle, Su Palabra, he allí la misión a cumplir, su verdadero apostolado.

Estos años, la década de 1920, marcan el inicio de su pintura y de su primer mural, pintado en la pared exterior de la casita materna, a medio camino del barrio Caruto, desde cuyo patio viera pasar las dilatadas “puntas” del ganado en dirección al matadero de Petare, pero también el tiempo de la dispersión de los hermanos -don Prudencio murió en 1920 y quizá también Carmela en esta misma década- y el momento de inventarse un nuevo domicilio, a propósito de lo cual se instaló frente al río Guaire, en las ruinosas tapias de un caserón semi-destechado, al borde la línea férrea, extramuros de El Calvario local. Debió ser hacia 1926 cuando pintó sobre dos planchas de latón, ahora enriquecidas por una perdigonada de óxido, su célebre *Paisaje de Baruta* -probable reproducción de alguna fotografía- y *El rebaño*, donde Bárbaro barruntó y luego borró a Jesús y a un apóstol por el camino, repitiendo luego dichas figuras sentadas al pie de un árbol frente a una laguna, en un momento de tranquilo reposo en la atención de las primeras ovejas del Rebaño Anunciado. A la derecha sobre la colina del último plano y como rescatado de los primitivos europeos, un ángel cruza en parsimonioso y elegante vuelo, el transparente azul de la campiña petareña.

Los sucesos del 14 de febrero de 1936, luego de la muerte del general Juan Vicente Gómez, quien gobernó al país con silenciosa y recia mano, debieron despertar en Bárbaro una conmoción aún más grave que el terremoto de su infancia y los miedos del cometa. Y en efecto, después de treinta años de paz y de obligado mutismo, Venezuela enfrentaba el drama de un nuevo acontecer político precipitado en turbulentos cauces de violencia popular y desconcierto: el Gran Rector había muerto y el país parecía condenado a la orfandad y al caos. Bárbaro, víctima de sus propios terrores, agotaba sus fuerzas como al advenimiento del Día del Señor, y la crisis que se venía gestando no tardó en sobrevenir en la forma de una grave inanición crepuscular, cuyas sombras le mantuvieron nueve meses acorralado entre fotutos y silbidos, vuelos de pájaros nocturnos, relámpagos extraños y polvorientos ángeles. Al término del túnel -“cuando López Contreras estaba echando los rieles p’ la calle”, según me contaba- emprendió la ejecución de esa maravillosamente envejecida estampa, *La fábrica de chocolate*, cuya opulenta arquitectura parece como vista en los Libros de Hora del Medioevo o en las antiguas tapicerías persas.

Apenas recuperada la salud -aunque no su trabajo en el ferrocarril- Bárbaro devino en peón de albañilería, constructor de cruces de cemento para las tumbas del cementerio local y de bateas para usos domésticos, pero también en pintor de brocha gorda, actividad más acorde con su anónimo quehacer de pintor *naïf*. De 1939 data *La Palomera*: una pequeña quinta con su jardín y su verja sobre la cual Bárbaro sobrepuso, en mayúsculas negras, el nombre de la casa y a la izquierda del porche un personaje a quien mencionaba como el propietario del inmueble; este único personaje, recortado en cartón y encolado al soporte, constituye el primer collage identificado en su obra. Parece como obvio que el uso de moldes y plantillas, tan común en la decoración de las casas, debió ser aprendido muy rápidamente por Bárbaro así como se adiestraría, apenas iniciado en su nuevo oficio, en la preparación del color y sus mezclas. Lo importante del asunto queda referido a la excepcionalidad de su intuición para convertir unas técnicas tan rutinarias en recursos plásticos cuyos parangones nos remiten, por fuerza, a la historia



10. Los venados. Ca. 1962

del cubismo. Dos años más tarde (¿o en 1946?) tal como vimos al comienzo, ejecutó *Domingo de Ramos* donde el material extra-plástico, incorporado al soporte en función decorativa, será la lentejuela aplicada tanto a la figura de Jesús como a los arreos del jumento y a la puerta de la ciudad.

Ahora bien, pese a la circunstancia, según la cual, a partir del cubismo el arte de nuestro siglo experimentó la transformación de las apreciaciones estéticas fundamentando nuestras valoraciones, por encima de cualquier otro significante, en la estructura formal -vale decir, en la "plasticidad total", en la expresividad gestual y/o en el concepto- quizá no debe descartarse la posibilidad de que las percepciones del tiempo por venir vuelvan a conferirle a la temática de los pintores, o cuando menos al estudio de ellas, una importancia tan relevante como aquélla que constituyó el eje de las concepciones artísticas desde el Giotto hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX. "En el fondo -coincidimos con Hausentein- el cuadro de género sólo resulta fatal, cuando pretende suplantar por el tema, el espíritu de la forma".

Dentro de este orden de ideas estimo improcedente anteponer reservas en torno a la investigación temática en la obra de Bárbaro Rivas. Y aún creo necesario repetir que si algo reclamará la atención de los siglos venideros respecto a su pintura, será justamente el propósito de desentrañar los contenidos narrativos de una poética aparentemente tan familiar para nosotros pero llamada a cobrar dentro de un lapso, quizá no muy distante, la categoría de claves cifradas. Quienes nos sucedan deberán enfrentar el enigma de Rivas -el enigma de una época y de una historia- tal como hoy asumimos a Hieronimus van Aeken: descartada toda discusión respecto a la calidad, belleza, reciedumbre y expresividad formal, la indagación deberá centrarse en el misterio de sus contenidos y colateralmente en la leyenda de su biografía. Claro que ni aún así queda planteado el asunto con precisión absoluta, porque fuera de las dificultades propias de todo proceso de identificación e inventario, uno de los problemas más graves lo constituye la multiplicidad de títulos adjudicados por coleccionistas y *marchands des tableaux* a una misma obra; las interpretaciones equívocas o simplemente deductivas de la crítica, y si se quiere también, las falsas autorías, las atribuciones alegres y más recientemente, las falsificaciones a granel, todo lo cual, en su conjunto, acrecienta las dificultades y refuerza los yerros.

Para quienes conocimos a Bárbaro desde nuestra infancia y más tarde estuvimos tan cerca de él convirtiéndonos en testigos de primera mano de su trabajo y de su drama, gran parte de esa obra -sobre todo aquella referida al paisaje de Petare y a ciertas historias y tradiciones del ámbito local- deviene lectura de fácil interpretación, por cuanto corresponde incluso a nuestras propias vivencias. Pero Bárbaro nació 37 años antes de nosotros y las leyendas y consejas que poblaron su infancia y vida adolescente correspondían a un tiempo muy anterior a su nacimiento: él las conoció por tradición oral de sus mayores y las hizo también suyas, enriqueciéndolas con su propia concepción del mundo y de los hombres. Para mí, por ejemplo, la gran mayoría de estas últimas -como muchas de sus peculiares transcripciones bíblicas- resultan intraducibles. ¿Qué suceso narra en *Los tres jinetes* (hacia 1961), la presencia de esos tres caballeros presuntamente armados cuyas cabalgaduras irrumpen en la noche de Petare bajo un foganazo de espectral luminosidad? Ese cuadro llegó a las manos de un coleccionista con el título de ¡*Los Tres Reyes Magos!*



11. Estación del ferrocarril de Petare. Ca. 1965

El paisaje, así como también los sucesos, y a veces hasta los personajes en la pintura de Rivas -a diferencia de nuestros *naïf* cuyas "historias" son, por lo general, ejercicios fabulatorios- transcriben una realidad vista o recreada retrospectivamente, salvo, claro está, aquellos de carácter bíblico donde sus exteriores, no obstante, asumen de una u otra manera, el paisaje local. Bárbaro identificaba en sus cuadros no sólo a quien vivía en ésta o aquella casa -cuyas características arquitectónicas reproducía con fidelidad- así como la calle o el lugar donde transcurría la escena, sino también el oficio, la edad, los nombres, las virtudes y los vicios de sus personajes, tal como el del joven de camisa naranja y pantalones blancos que en su *Barrio Caruto en 1925* aparece sentado en plena labor tras del madrinero y a quien un Jefe Civil ordenó encarcelar a fin de facilitar la seducción de la hermana del muchacho, la cual aparece de pie, a la derecha de este último.

Pero hay otras obras donde los cambios no son generados por las transformaciones urbanas cuanto por las vivencias, o quizá mejor por los conflictos existenciales del artista: *La Virgen lavando* es un tema desarrollado básicamente a partir de la anécdota según la cual la Virgen, de blanca falda y blusa azul, lava en una batea de chorreante espuma los pañales del Niño Dios que tres ángeles levantan y cuelgan en las ramas de un árbol, según vemos en el primer cuadro de esta serie, pintado en 1957. Al fondo se barruntan unas colinas, y a la izquierda de la composición una casa de rojizas tejas frente a cuya puerta se distinguen, sobre las baldosas del piso, dos tobos repletos de ropa blanca. Hacia 1962 Bárbaro realizó una segunda versión, la cual figura en el catálogo de la colección de la Fundación Polar: en ésta, las colinas aparecen a la izquierda y por detrás de la casa, mientras a la derecha otras dos casas de techos rojos destacan sobre un cielo de azul cobalto intenso. La Virgen lava sobre una inestable perpendicular mientras los ángeles, vistos aquí como párvulos desnudos, continúan llevando las piezas hasta la copa del árbol tras el cual se distinguen otras dos casas de sendas puertas negras. Pero en el primer plano de la composición, ahora mucho más alto y abierto, un pequeñín, el Niño-Dios, a los pies de la Madre, juega con tres o cuatro perritos echados en su derredor.

Uno o dos años más tarde, en nueva versión, el paisaje cambia casi por completo (Col. Antonio Ovalle Olavarría). Ahora el rectángulo no es visto verticalmente sino a lo largo de una línea de horizonte que divide la franja del cielo de un territorio desnudo, donde se levantan dos breves bohíos en la sección derecha. En el extremo izquierdo, lavando en su batea al pie del árbol, vemos a la Virgen con el Niño a su espalda. Pero ya no hay ángeles, ni pañales, ni colinas, ni animales. La Madre ha quedado con su Hijo en un ámbito de escuetas y terrosas gamas. En la tabla de la Colección Lutecia Adam, pintada hacia 1966, acaso la última de la serie, la Virgen con el Niño a la espalda, como fundidos en un solo cuerpo con la batea, ocupan el centro del cuadrado dispuestos ligeramente hacia la izquierda. El fondo es un plano desnudo, no una pared, cuanto una extensión desolada vista en profundidad y cuyo horizonte corta una franja de cielo de dramáticas perpendiculares. Casi monocromáticos, los personajes aparecen dibujados por la gestualidad de una pincelada de negro sobre el ocre desnudo de la plancha de cartón-piedra como para acentuar la sensación de soledad de una escena, donde el rostro del Niño es tan sólo una mueca y el de la Virgen un cráneo descarnado, casi espectral.

Bárbaro era un místico en estado primitivo. Bastaba ver sus últimos cuadros -rememoraba Calzadilla en 1970-, en donde toda la serenidad había desaparecido, confundida con una materia vertiginosa, incapaz de tolerar el brillo de los colores puros de antes, ennegrecida por una fe aún más atormentada y solitaria al verse desasistida por la mano que antes la



12. Rosas y margaritas. Ca. 1965

guiaba, y gritando en la pintura. Se trata aquí de un orden mucho más expresionista, revelado a través de una serie de obras privadas de calma, como sucede en los autorretratos, tema reiterado una y otra vez, al lado de esas crucifixiones que llevan el último rostro de Bárbaro, el más triste de todos. Vemos una sensibilidad prodigiosamente volcada sobre sí misma, que hace de su vida miserable el gran tema de su pintura. Se puede comprender por qué impresionaron aquellas obras finales, mucho más improvisadas y sintéticas, pero más profundas y espirituales, si bien menos cromáticas. El espacio queda resumido en dos o tres planos, tratados dentro de una manera más gráfica y en una composición donde las figuras se han reducido al mínimo, resultando de ello obras sin anécdota; ese facetamiento dinámico de formas angulares y ondulares que daba a su pintura un carácter peculiar, a tono con el escalonamiento de los planos de color para producir la impresión de una gran tensión interior, llegó casi a desaparecer, y en su lugar encontramos pinturas resueltas en uno, dos o tres grandes planos generales, sobre los que destaca una atormentada figura. Apreciamos una concepción más escueta, más torpemente realizada, un colorido que intenta representar más el conflicto interior que las visiones y sueños coloreados del pintor.

Aparte de *La Virgen lavando*, hay otras series como la *Placita de Petare en 1910*, vale decir, la placita de "La Libertad", cuya transformación arquitectónica corre pareja a la propia contingencia existencial de Bárbaro, despojando al paisaje de referencias urbanas hasta convertirlo en una suerte de planteamiento constructivo, casi totalmente abstracto. Lo mismo ocurrió respecto a *El Nacimiento*, otra de sus series fundamentales, en torno a cuya temática procede recordar que a partir de 1956 y hasta 1966, Bárbaro pintó por lo menos uno de estos cartones en cada Navidad. La serie "Los venaditos" se inicia en 1950 con la "copia" de una estampa de calendario: ¡*El refugio de los gamos*, de Gustav Courbet!, continúa en base a su experiencia como peón de ciertas partidas de caza en el Ávila y desemboca en imágenes cada vez más sintéticas como la versión homónima de la colección Lissette Vargas Colmenares (hacia 1965), erróneamente llamada *La cascada*. En la pintura de Bárbaro estas torrenteras deben ser vistas en profundidad: desde el fondo del paisaje el río avanza hacia nosotros en dirección a los venaditos ubicados al extremo inferior derecho de la composición, allí donde el río alcanza su mayor anchura. Cuando se trata de cascadas, el cauce es visto de perfil, como en esa suerte de refinado gobelino pintado al duco sobre cartón-piedra de la colección Jimmy Alcock, cuyas aguas se precipitan a modo de un denso chorreón de espumas desde lo alto de algún repecho avileño.

*El Rebaño*, *El Barrio Caruto en 1925*, *La Crucifixión*, *El ferrocarril de La Guaira* y el *Autorretrato de la fotografía*, serían otros de los principales núcleos temáticos de sus series. En el caso de los autorretratos surge, por cierto, una variante donde se cumple, sin embargo, el mismo proceso de despojo y de síntesis expresiva en imágenes que no guardan ninguna relación entre sí salvo, naturalmente, aquélla de la presencia del artista: en *El encuentro* (1954), Bárbaro certifica su hallazgo de Escalona, aquel niño huérfano escapado de un retén y asumido, a partir de allí, como hijo del pintor; luego en *La caída de Bárbaro* (hacia 1962), en la cual nuestro amigo aparece tirado al pie de la cama mientras sus dos acompañantes, vecinos del barrio Baloa, acuden en su auxilio. Después serían *La hermana del pintor* y *Bárbaro en riña familiar*, ambas de 1964 aproximadamente, cuyos protagonistas desempeñan los mismos roles: Trina, con machete en mano; Escalona, sentado con el cuatro y Bárbaro furioso por la conducta de la hermana y por el incesante charrasqueo del cuatro por parte del muchacho. Y acaso finalmente, el *Autorretrato con Francisco Da Antonio* (hacia 1965) pintado unos meses antes del célebre *Autorretrato*, de la colección Galería de Arte Nacional, donación de Simón Alberto Consalvi.



13. El farolero "antigua". Ca. 1958

Ahora bien, la serie más peculiar de las realizadas por Bárbaro sería aquélla bautizada por él mismo como “El día de mi Primera Comunión” y de la cual hay por lo menos cuatro cartones identificados hasta hoy, pero sin ninguna relación cronológica entre sí, y en cierto modo también, sin mayores vínculos respecto a las imágenes entre unos y otros. El primero de ellos correspondería al titulado por el propio Bárbaro *La Primera Comunión* (1964): como transparentando la fachada de la iglesia del Buen Jesús, el pintor nos detalla las naves laterales con el altar del Cristo de la Salud a la izquierda, y en la nave central el Retablo Mayor con la pormenorizada descripción del Tabernáculo, el nicho dedicado al Niño Jesús, la Asunción de la Inmaculada arriba y los cuatro Evangelistas a izquierda y derecha del dorado paramento al pie del cual, seguramente en 1900, un niño bastardo, analfabeta e inocente, recibió por primera vez el Pan Eucarístico, tal como aparece descrito en otra lámina pintada hacia 1965: en un primer plano, suerte de Ara consagratória, el Cordero Místico sobre el cual parece como flotar la imagen del Corazón de Jesús -tal como ha sido llamada esta pieza- y sobre él, la Inmaculada desde cuya eminencia se desprenden, a derecha e izquierda y por entre los cuatro evangelistas, sendos cortinajes. El tercer cuadro de esta serie es otro breve cartón pintado hacia 1958 cuyo tema es el de un niño trajeado de blanco y acosado, en plena calle, por una oscura banda de pájaros diabólicos. Bárbaro daba constancia de la dramática indefensión de un niño que al cumplir los siete años de edad, según los rígidos criterios de entonces, alcanzaba el “uso de razón” y, en consecuencia, podía discernir entre el bien y el mal y enfrentarse al mundo protegido tan sólo con las precarias armas de su Primera Comunión. El cuarto y último de estos capítulos correspondería -a mi juicio- a *El carnaval de la vida* (hacia 1959) un magnífico rectángulo de la colección Moisés Feldman. Al extremo derecho, sobre una bella senda cercada por verdes y floreadas plantas, un niño de blanco traje comulgante observa con temor y curiosidad el panorama del mundo: el carnaval de la vida cuyo itinerario él también deberá cumplir entre peligros, seducciones y gente regidos por Satán desde lo más profundo de los círculos infernales cruzados por cometas e indescifrables facies: ahora el niño deberá elegir entre el camino de flores, en cuyo término un ángel demoníaco prepara su comunión satánica, o el más arduo y difícil, lleno de piedras y de zarzas pero al final del cual, rodeado de sus santos y sus ángeles, le aguarda su Salvador.

### III

Cuando en 1966 Juan Calzadilla abrió, en la Galería 22 de Caracas, la última de las exposiciones celebradas en vida por Bárbaro y en la cual se exhibió su más reciente producción: cartones, telas y tablas pintadas con dramática fuerza donde los bermellones y los grises, los negros y las tierras quemadas le imprimían un carácter aún más grave a la tenebrosa presencia de unas formas cruelmente atormentadas por la violenta gestualidad del trazo en composiciones cada vez más esquemáticas y abstractas, las corrientes artísticas respaldadas por nuestra dirigencias culturales -funcionarios, jurados, críticos, coleccionistas- pivotaban, tal como es de tradicional rigor en nuestros oficialismos estéticos [siempre que las tendencias cuenten con el aval de lo consolidado en las grandes metrópolis internacionales], en base a dos proposiciones antagónicas: el llamado “arte experimental” y la cinética, por una parte, y por la otra, las “nuevas figuraciones” cuyas imágenes grotescamente deformadas según los patrones estilísticos impuestos por Caves, Bacon y De Kooning, servían de tinglado para quienes, haciendo alarde de presuntas convicciones revolucionarias y arrestos tremendistas, declaraban pintar en términos de “una permanente y sostenida resistencia contra la sociedad capitalista”. La pintura de



14. La prisión de Luisa Cáceres. 1957

Bárbaro Rivas aludía un orden supremamente Divino con la clara y profunda certidumbre del hombre de verdadera fe: “Dicen que la tierra es firme -le oí decir un día- ¡Firme’s el Cielo! ¿Quién ha visto caerse una estrella...?”.

A estas alturas del siglo, los de la Galería 22, el proceso insurreccional venezolano, luego de cuatro años de inútiles y desesperadas acciones urbanas había sido reducido casi a cero, así como los frentes de combate de la guerrilla interiorana aislados en dos o tres núcleos rurales, agotaban toda posibilidad de éxito militar o político, con lo cual llegaba a su fin entre nosotros, la onda expansiva de la Revolución Cubana. Otra insurrección de un orden bien distinto por cierto, se anunciaba en la música de cuatro jóvenes ingleses de Liverpool, en el movimiento hippie, en la introducción de la píldora anti-conceptiva y, subsecuentemente, en los términos de la liberación sexual. Entre tanto las noticias de Vietnam inventariaban los horrores, las muertes y la tragedia de otra guerra condenada al fracaso. Miles de niños morían de hambre en Biafra, mientras el desarrollo del pop-art y del action-painting internacionalizaban el arte norteamericano, y Rudolf Nureyev asumía la presencia masculina como figura protagónica del Ballet Clásico. Los asesinatos del Presidente John F. Kennedy y de Martin Luther King, la rebelión del Black Power, la Guerra de los Seis Días en el Medio Oriente, el Mayo Francés y la defenestración de la Primavera de Praga, serían otras de las dramáticas secuencias de aquella deslumbrante y memorable década cuyo telón cerraba la odisea de Neil Armstrong y Edwin Aldrin, émulos de Yuri Gagarin -el primer astronauta de la historia-, quienes el 20 de julio de 1969 hollaban con sus botas el polvo de la luna.

Bárbaro ingresó al Hospital Pérez de León hacia fines de la última semana de febrero de 1967, coincidiendo con el proceso de filmación del breve y poético cortometraje de Jesús Enrique Guédez, dedicado a la obra y personalidad del pintor, cuyo guión y dirección artística estuvieron a mi cargo, y la cámara, plena de nítidas y elocuentes imágenes, en manos de Pablo Salas, joven camarógrafo colombiano. Las tomas personales de Bárbaro, por razones obvias, fueron entre sacadas de una película anterior de Abigail Rojas en oportunidad de una entrevista realizada por mí para el programa de TV 5, “Crónica de Caracas”. En el ínterin, Teotiste Rivas de Fernández, la hermana menor de Bárbaro, residente en la Isla de Margarita, se trasladó a Petare, instalándose en la cabecera del enfermo hasta el último momento. Francisco Rodríguez Rivas sería el otro samaritano en el capítulo final.

En las tardes, de regreso del liceo donde por entonces trabajaba, me detenía en el hospital y conversaba con Bárbaro hasta el comienzo de la noche: su mayor preocupación y su única queja, lo recuerdo muy bien, estaba referida a los médicos -cuyas atenciones, así como las de todo el personal del instituto fueron particularmente solícitas- que no le permitían trabajar: “¡Hable con los doctores, pa’ que me dejen pintar un cuadrito...!”. El viernes 10 de marzo lo noté muy pálido y cansado y contra su habitual locuacidad, particularmente silencioso; durante el día, me informó uno de los médicos, que se habían registrado vómitos de sangre, en virtud de lo cual acorté mi visita a fin de facilitar su descanso. Yo no volvería hasta el domingo por cuanto el sábado no estaríamos en Petare. Bárbaro se me quedó mirando fijamente y con voz lenta y cansada, me dijo sin apartar la vista: “Bueno, maestro... sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando...!”, una de las más conocidas estrofas del célebre tango de Carlos Gardel, la cual no hubiese imaginado nunca en un ser de tan insólita cultura como Bárbaro. Mi falta de intuición



15. "La niña fotógrafo". Ca. 1962

me impidió captar el significado de aquella frase que atribuí a un rasgo de su frecuente humor, pero también al probable deseo de dormir por parte del enfermo. Y no fue sino basta el mediodía del domingo 12, cuando capté el verdadero sentido de sus palabras: “¡Pancho -era Francisco Rodríguez Rivas quien me telefoneaba desde el Pérez de León-Bárbaro acaba de morir...!”. Bárbaro me había despedido con aquella frase, pero también me había dado la clave de una toma de conciencia sobre la cual jamás se pronunció antes: la vida había llegado a su fin, pero su presencia correspondía ya al devenir histórico de los hombres. Este es, por cierto, el capítulo al cual se refirió Miguel von Dangel en un reciente artículo de *El Diario de Caracas*, a propósito de sus polémicas declaraciones sobre el Premio Nacional de Artes Plásticas y de su participación en la Bienal de Venecia 1993, con su monumental ciclorama de *La Batalla de San Romano*.

Con el mismo interés con el cual registraron desde los días del Bar Sorpresa la irrupción de Bárbaro en el acontecer plástico contemporáneo -*Ultimas Noticias, El Universal, La Esfera, El País, La Calle, El Nacional, El Heraldo*, así también revistas y semanarios como *Elite, Bohemia, Momento*- todos los medios escritos de la capital asumieron el seguimiento de la enfermedad del artista, así como ahora la noticia de su muerte que recibió los honores de las “Primeras Planas”, crónicas y reportajes a toda página y los obituarios correspondientes al fin del año 1967.

Por nuestra parte apenas conocido el desenlace, dispusimos preparar los restos del artista y organizar su velatorio en la Sociedad Maraury, donde permaneció en Capilla Ardiente hasta el martes 14, a las 4 de la tarde, cuando finalmente, rodeado de sus viejos amigos, de artistas, críticos, vecinos, periodistas y curiosos congregados a lo largo de una cuadra, partió el cortejo con el féretro en hombros hasta viejo el cementerio local, a poco menos de un kilómetro al oeste de la ciudad. Unas cuantas semanas después un fotógrafo amigo me hizo llegar dos panorámicas del funeral, bajando la calle Pacheco desde la bodega La Minita hacia la calle de El Comercio -hoy avenida Francisco de Miranda-; y allí, en plena calle, luego de los escolares con sus grandes coronas de flores y entre los primeros grupos un tanto anónimos del acompañamiento, sin que yo ni nadie nos hubiésemos percatado de ello en tales momentos, descubrí la figura del maestro Manuel Cabré quien fue a Petare a rendir aquel inesperado y silencioso homenaje a quien, seguramente, acompañó hasta su última morada.

# Bárbaro Rivas y la Iconografía Cristiana Occidental

María Magdalena Ziegler



16. Ángeles con coronas. Ca. 1964

Cuando el hombre aún no tenía techo y las penumbras de las cuevas eran su refugio, una mirada temerosa hacia el vasto universo era suficiente para crear aquellos seres superiores, a quienes se les atribuía el poder de regir los destinos de todos. Estos seres podían ser representados o asociados a algún animal y en ocasiones a los astros del cielo. Para Bárbaro Rivas, formado en una religión monoteísta, la católica, el creer en un ser superior fue esencia y materia de su trabajo: «¡Firme's el cielo! ¿Quién ha visto caerse una estrella?»<sup>1</sup> –decía–. Esa gran intuición de inmensidad y el conversar pausado de quienes hilaron para él las historias y leyendas de apóstoles, mártires o santos fueron conformando la hermosa y rica mitología judeocristiana que tanto nutrió la fe de nuestro artista.

Bárbaro Rivas no aprendió nunca a leer y a escribir. Sus oídos fueron las ventanas del conocimiento. Sus ojos se alimentaron de las formas, colores, imágenes y estampas del viejo Petare, de sus tradiciones, fiestas y personajes. En él renace una tradición iconográfica que se remonta a tiempos coloniales y que había sido olvidada –de alguna manera– durante el siglo XIX. Más que una simple y llana crónica, la obra del pintor refleja el espíritu de un Dios que ha dejado de ser sólo Verbo para ser Imagen (imagen visual). Los sermones y las enseñanzas son traducidos en extraños y simbólicos colores que dan forma a peculiares figuras que habitan un espacio particular y –por qué no– sagrado. En su mundo íntimo, Bárbaro Rivas comprendió que creer no es sólo hincarse en una plegaria o hacer alarde de las buenas acciones. Su obra, de la misma manera que la del anónimo artista medieval, es el más sincero acto de fe que hombre alguno pudo mostrar.

No pretendemos hacer aquí un análisis riguroso de la obra de Bárbaro Rivas en el ámbito del arte religioso universal, sino ofrecer al espectador la oportunidad de recordar y relacionar libremente a nuestro artista con algunas obras que puedan constituir

---

1. Frase citada por Francisco Da Antonio en: "Bárbaro Rivas en el arte del siglo XX", en catálogo de la exposición *Bárbaro Rivas. La intuición pictórica*. MACC, 1984.

un modelo de los grandes temas de la iconografía cristiana tradicional, y que, de ninguna manera, damos por sentado que fueron conocidas por él. No es importante cuán lejos o cerca de la iconografía cristiana tradicional se hallen sus interpretaciones de los temas bíblicos, su Cristo crucificado padece igual que el de Ugolino di Tedice o el de Rubens, su estrella de Belén brilla tan fuerte como la de Benozzo Gozzoli o Murillo. El conocimiento de estampas y cuadros religiosos no impidió que tratara las cosas como las sentía, como su imaginario las concebía. No era importante para él la verosimilitud de los elementos de sus composiciones, más fuerte fue el deseo de transmitir a todos su comprensión de ese hermoso, terrible y a veces doloroso mundo de las historias religiosas. Bárbaro Rivas no parece haber deseado imitar a nada ni a nadie. Sin embargo, es posible acercarlo a Vincent van Gogh y Armando Reverón por su singular destino o modo de vida, o a Marc Chagall, por su lenguaje plástico. Pero la individualidad de su figura corre por su propio cauce y su obra es hoy su constante resurrección. «¿Qué a que usted no me adivina cuál es el mejor pintor del mundo?... ¡El Sol! que's el que le pone color a las cosas...»<sup>2</sup>.

## La Crucifixión

En el marco de la temática religiosa cristiana la escena de la crucifixión de Nuestro Señor Jesucristo es, ciertamente, la más prolíficamente tratada en las variadas expresiones artísticas (pintura, escultura, orfebrería). Además constituye el centro de toda la iconografía cristiana, alzándose como símbolo de esta religión. La estructura iconográfica –o simbólica– de la crucifixión, de acuerdo al conocimiento que de ella poseemos, inició su formación en el siglo VI de nuestra era. Fue en los años del 800 cuando quedaron firmemente establecidas las figuras y símbolos que acompañan la escena descrita en los Evangelios:

Pusieron una inscripción en la cruz con motivo de su condenación, que decía: «El rey de los judíos». Junto con Jesús crucificaron a dos ladrones, uno a su derecha y otro a su izquierda... (Marcos, 15, 26-27). «Y luego uno de ellos tomó una esponja, la empapó en vinagre y, poniéndola en la punta de una caña, le daba de beber a Jesús...» (Mateo, 27, 48). «Como al mediodía, se ocultó el sol y todo el país quedó en tinieblas...» (Lucas, 23, 44). «Junto a la cruz de Jesús estaban su madre y la hermana de su madre, y también María, esposa de Cleofás, y María Magdalena...» (Juan, 19, 25).

En Europa podemos hallar interpretaciones del tema de la crucifixión donde Cristo aparece solo en su cruz con los iconos de su madre y San Juan a cada lado, o bien situado en un despliegue de figuras que pueden intervenir o no en la escena referida. En La Crucifixión de Pieter Paul Rubens, se hallan presentes ambos ladrones, la Virgen María, San Juan y María Magdalena, los soldados romanos y otros detalles que han servido para el enriquecimiento iconográfico del tema a través del tiempo. Bárbaro Rivas ha interpretado la escena de la crucifixión, seguramente, a partir de la tradición oral de quienes le rodearon. Nos presenta a Jesús en la cruz sin ninguna otra compañía más que el texto «INRI» (Iesus Nazarenus Rex Iudaeum). Su representación se asemeja a la realizada por Ugolino di Tedice en el siglo XIII, por el dramatismo que ambos artistas imprimen a la divina figura de Cristo, dándole de esta manera más importancia al sentimiento transmitido que a la similitud natural del cuerpo lastimado del Señor, siendo ésta una

2. Frase citada por Francisco Da Antonio en: "Bárbaro Rivas en el arte del siglo XX", en catálogo de la exposición *Bárbaro Rivas. La intuición pictórica*. MACC, 1984.



17. Rescatando la oveja. Ca. 1965

de las características esenciales en el arte medieval europeo. Bárbaro Rivas sumerge su Nazareno en una atmósfera pesada y lúgubre, como la descrita por San Lucas, lo que da a su pintura un fuerte acento de doloroso sufrimiento.

Por otra parte, su ingenua invención le permite reproducir la escena completa de la crucifixión, en la cual se observan desde el personaje que coloca el letrero sobre la cruz de Jesús, hasta María Magdalena abrazada al tronco de ésta. Bárbaro Rivas hace de una composición en apariencia tan difícil, algo sencillo donde cada figura ocupa el lugar que le corresponde, donde no se han omitido símbolos o detalles que podrían llamarse esenciales en un tema a veces tan complejo como es el de la crucifixión de Cristo.

## La Última Cena

Esta escena representa el momento en que Jesús compartió la cena del cordero pascual con sus apóstoles antes de morir en la cruz. En los primeros tiempos del arte cristiano la escena mostraba la consagración del pan y el vino por parte de Jesús, inaugurando así el rito central de la Iglesia (la misa):

Mientras comían, Jesús tomó pan y después de pronunciar la bendición lo dio a sus discípulos diciendo: «Tomen y coman todos de él; este es mi cuerpo». Después tomando la copa de vino y dando gracias se la dio, diciendo: «Beban todos porque esta es mi sangre, la sangre de la Alianza, que será derramada por una muchedumbre para el perdón de los pecados del mundo» (Mateo, 26, 26-28).

Un Misal Franciscano del siglo XIV representa ese momento de la consagración pascual; los apóstoles reunidos alrededor de la mesa siguen atentos las palabras de Jesús. La presencia del pan en las manos de Nuestro Señor y la copa sobre la mesa son la referencia necesaria al acontecimiento, no se requiere nada más.

En el siglo XV Leonardo da Vinci surge como el creador de un modo distinto de interpretar la Sagrada Cena, paralelo al establecido tiempo atrás. Este artista italiano olvida la consagración del pan y prefiere el instante en el cual Cristo anuncia que uno de los presentes habrá de traicionarle esa misma noche. Vemos cómo los discípulos aturcidos o sorprendidos inquieren entre sí el nombre de aquel traidor. Esta tradición en las interpretaciones de La Última Cena continuó hasta el siglo XIX, cuando podemos hablar de una disminución –significativa, por demás– del tema religioso en el arte occidental. Arturo Michelena, gallardo representante del academicismo venezolano decimonónico, realizó su interpretación del tema, basado en lo expuesto, en obras como la citada del Misal Franciscano. No importa si el punto de vista es distinto, al igual que la ubicación espacial de los apóstoles, lo que debe resaltarse es la prolongación del momento representado. La instauración del acto central de la misa cristiana es el centro de interés para Bárbaro Rivas en la interpretación del tema en cuestión. Su obra no difiere más que en un sentido plástico-formal de la obra del Misal Franciscano del siglo XIV. Los elementos iconográficos empleados por nuestro artista son los tradicionales. No importa la perspectiva invertida o la poca naturalidad de los personajes, sino más bien el ambiente de ceremonia observado, que se hace indispensable en este tema. Bárbaro Rivas no obvia, en consecuencia, resaltar el rito de la misa instituido por Cristo en la cena, el cual se convierte en el punto céntrico de la misma. Así lo entendió este artista al considerar que allí se concentraba la fuerza y la manera de expresar el gran sacrificio realizado por el Hijo de Dios.



18. El "besamano". Capilla del Calvario. Petare. 1954

## El Juicio Final

Se denomina Juicio Final, según las Sagradas Escrituras, a la segunda venida de Cristo, en la cual todos los muertos habrán de resucitar y se unirán a los vivos para ser juzgados, decidiéndose así el destino final de sus almas, el cielo o el infierno:

Cuando el Hijo del Hombre venga en su Gloria rodeado de todos sus ángeles, se sentará en su trono como Rey glorioso. Delante de él se reunirán todas las naciones... (Mateo 25, 31-32).

El arte medieval europeo de los siglos XII y XIII fue el primero en realizar obras referidas a este magno día. Pero la representación europea más famosa de este acontecimiento es, quizás, la realizada por Miguel Ángel Buonarroti en la pared ubicada detrás del altar de la Capilla Sixtina. En este fresco, Cristo (como el juez supremo) alza su brazo derecho en actitud amenazante, dispuesto a echar fuera de su reino a todos aquellos que no merecen estar dentro de él. Una multitud de personajes rodea a Jesús, los más importantes dentro de la iconografía de esta escena religiosa son: la Virgen María –que acompaña a su hijo–, los apóstoles y santos que conforman el Sagrado Tribunal, y los ejércitos angélicos, encargados de llevar al cielo a los bienaventurados y de lanzar al infierno a los condenados.

En la Venezuela colonial de inicios del siglo XIX, la interpretación del Juicio Final adquiere matices que serán los característicos de las obras de este tipo en casi toda la Hispanoamérica de aquel tiempo. La Santísima Trinidad surge como el Gran Juez, y el Arcángel San Miguel es el encargado de controlar la entrada de las almas buenas al cielo; sin embargo, algunos santos ofrecen su ayuda a las ánimas que se hallan purgando sus culpas. En 1962, Bárbaro Rivas realizó su propia imagen del Juicio Final. No sigue el tipo colonial y opta por colocar a Jesucristo en una nube a la derecha rodeado de pequeños ángeles, mientras el Arcángel San Miguel hace sonar las trompetas que anuncian que la hora final ha llegado. Por otra parte, los condenados imploran inútilmente la clemencia divina, mientras que los que han sido aceptados en el cielo retozan alegremente en campos floridos. Bárbaro no coloca en su obra ni demonios ni diablos cerca de los que sufrirán el castigo eterno; para él, el hecho de no estar entre las flores del amor de Cristo es, tal vez, suficiente condena.

## La Huida a Egipto

Después que partieron los Magos, el Ángel del Señor se le apareció en sueños a José y le dijo: «Levántate, toma al niño y a su madre y huye a Egipto. Quédate allá hasta que yo te avise; porque Herodes busca al niño para matarlo» (Mateo, 2, 13).

Esta es la sencilla narración que se encuentra en el Evangelio sobre el legendario episodio. De ella se infiere que las figuras que deben formar la escena son: José, la Virgen María y el Niño Jesús; a estos personajes se unen el asno que los traslada y uno o varios ángeles que los protegen. Este tema presenta una variante bastante común –sobre todo en el arte que corresponde al período de la Contrarreforma–, la de mostrar una escena de descanso en este largo viaje hacia Egipto.

En una pequeña ilustración perteneciente a la serie “Heures á l’ usage de Paris”, del siglo XV se encuentran en primer plano la Virgen y el Niño montados sobre el asno, y San



19. El Niño de Murillo. Ca. 1960

José guiando el camino al tiempo que tira del animal. Tal como es usual, los personajes se mueven en un paisaje que incluye además, a campesinos y labradores realizando sus jornadas habituales, sin percatarse del paso de tan trascendentales protagonistas. Por otro lado, la obra de Caravaggio presenta la imagen antes referida, mostrándonos a los personajes de la escena descansando tras haber transcurrido el agotador viaje. Tenemos en esta pintura un ángel músico, quien con su suave melodía deleita a los cansados viajeros. La intención de este artista italiano era la de hacer a los personajes más humanos, otorgándole detalles de la realidad. Bárbaro Rivas decide representar la escena descrita, agregando un elemento sobre el asno que transporta a la madre y su hijo: sobre el animal coloca una especie de palio que es trasladado por cuatro ángeles. De esta manera nos recuerda las figuras que desfilan en las populares procesiones de Semana Santa. San José va al frente indicando el camino que ha de seguirse a través de la hermosa noche estrellada que Bárbaro Rivas ha pintado como ofrenda al Niño, que es buscado cruelmente por los hombres de Herodes. Nos sorprende que siendo éste un tema poco común en la historia de la pintura en Venezuela, el artista lo haya tomado prácticamente como uno de sus predilectos, pues realizó sobre él varias versiones.

### La Adoración de los Pastores

En el texto de los cuatro evangelios sólo el de San Lucas hace referencia a los pastores que guiados por un ángel llegaron al pesebre a conocer y adorar al Mesías esperado:

En la región había pastores que vivían en el campo y que por la noche se turnaban para cuidar sus rebaños. El ángel del Señor se les apareció, y los rodeó de la claridad de la Gloria del Señor, y todo esto les produjo un miedo enorme. Pero el ángel les dijo: «No teman porque yo vengo a comunicarles una buena nueva que será motivo de mucha alegría para todo el pueblo. Hoy nació para ustedes en la ciudad de David un Salvador que es el Cristo Señor. En esto lo reconocerán: hallarán a un niño recién nacido, envuelto en pañales y acostado en un pesebre». De pronto otros ángeles aparecieron, y todos cantaban: «Gloria a Dios en el Cielo y en la Tierra paz a los hombres de buena voluntad». Fueron los pastores apresuradamente y hallaron a María y a José con el recién nacido en el pesebre... (Lucas 2, 8-16).

La tradición identifica a este ángel con Gabriel. La escena de la adoración de los pastores no aparecerá en el arte sino hasta finales del siglo XV. El artista español Juan B. del Maino, siguiendo las composiciones anteriores a la suya, referidas al tema, muestra a los pastores reposando embelesados ante la maravillosa visión del Hijo de Dios. La gloria celestial se hace presente con los angelitos que revolotean sobre la Sagrada Familia, que humildemente deja que se acerquen al recién nacido.

Los pastores de Bárbaro Rivas han llegado hasta el pesebre con maracas, cuatro y furrucos, para loar al Niño, que reposa iluminado por una fulgurante estrella de Belén. Ovejas blancas y negras de traslúcida apariencia se aproximan en gran cantidad, mientras María descubre al Niño Jesús a la vista de un pastor maravillado.

# Bárbaro Rivas y la pintura clásica

Luis Pérez Oramas



20. El camino amarillo. 1959

Contra la opinión –según la cual el venezolano Bárbaro Rivas sería un artista *naïf*– quiéramos argumentar, o recordar, la manifestación de una evidencia obliterada, inadvertida, que yace tras sus temas, sus motivos, sus recurrencias de pintor y constituye la superficie visible de una obra pictórica incomparable, cuyo antecedente más cercano en la historia de la pintura latinoamericana sería, con muchos bemoles, el uruguayo Pedro Figari. Esa evidencia sugiere que este artista absolutamente vernáculo fue, también, un artista clásico. Bárbaro Rivas sería, según ello, el más clásico de los pintores venezolanos del siglo XX. Con lo cual habría que considerar también cómo, en países que se han visto sometidos a procesos de autonegación y autodenigración, en sociedades que se han impuesto a sí mismas recursos de autolegitimación forzados, abruptos, negacionistas, eurocéntricos, a menudo la cultura más clásica subsiste, se transforma y se transmite en el seno elocuente y sorprendente de la cultura popular.

Una mirada atenta a la pintura de Bárbaro Rivas encontrará en sus obras, en la suma articulada de sus cuadros, con el perfil de un carácter único y por lo tanto con el prodigio de un estilo inconfundible, una articulación sorprendente, quizás inesperada, de erudición y de intuición. Erudición de una cultura que, imbuida de fe y de culto, de religiosidad y de leyenda, transmite y transforma en contenidos explícitos un imaginario a la vez bíblico e histórico. Vista esta obra compleja y fascinante como repertorio iconográfico se manifestaría en ella una recurrencia de temas y motivos, de obsesiones y leyendas, de parábolas y visiones sólo comparables desde la altura de nuestra mirada contemporánea con aquella que nutrió, durante los siglos de una edad clásica, entre 1630 y 1863, a la gran pintura retórica.

Bárbaro Rivas habrá sido entonces, en nuestro siglo moderno, el más sistemático representante de una pintura inmersa, embebida, enraizada en las culturas del Libro y de lo escrito. Con ello, y para cernir este aspecto en la pintura de Rivas, habría que distinguir dos configuraciones «legendarias» que vislumbran como suelo iconológico

de su obra: el libro bíblico y la leyenda histórica. Pocos –o ninguno– de nuestros artistas se han caracterizado como Rivas por la sistemática figuración de escenas bíblicas, evangélicas, religiosas. Tales escenas, hechas pintura por Rivas en una obsesiva repetición de motivos, coinciden claramente con el repertorio iconológico de la pintura clásica: Anunciaciões, Visitaciones, Nacimientos, Adoraciones, leyendas de Herodes, Degollaci6n de los Inocentes, Huidas a Egipto, Bodas de Caná, Jesú s sobre las aguas, Pasiones, Crucifixiones, Resurrecciones, Apocalipsis, Juicio; Moisés, Salom6n, el Serm6n de la montaña, la Peste, el Yacente; pastores, peregrinos, anacoretas, ermitas.

Por otra parte, en menor grado, la pintura de Rivas se nutre de leyendas históricas: la Conquista, Bolívar, el Libertador entrando a Lima, el Samán de Güere, los caudillos (G6mez, Castro), la epopeya de los Andes. Estas obras deberían relacionarse, a nuestro juicio, con otras de género menor –las únicas en nuestra historia del arte que pueden compararse con lo que en el plano de una historia occidental de la pintura signific6 por ejemplo Peter Brueghel– en las que la vida cotidiana del artista se transforma en leyenda: el ciclo de Escalona, la peste en Petare, el crimen de Gadea, el descarrilamiento, etc. Como si la pintura de Rivas fuese, justamente, el soporte a trav6s del cual la vida ordinaria se transforma en leyenda, y la leyenda oral –esa fuente paradigmática del Libro– en imagen, vale decir, en paradigma ic6nico.

La paradoja respira alrededor de este «genio del pueblo»: a la vez, indiscutiblemente, el mayor de los artistas «ingenuos» y el más erudito de los pintores. Pero la constataci6n de esa paradoja –que no es sino aparente– impone, no obstante, reconocer en este artista una absoluta indiferencia a la naturaleza «libresca» de esa cultura y, por lo tanto, una absoluta libertad para hacer de ella un universo propio, plenamente visual. De allí, entonces, procedería la intuici6n en la que aquella erudici6n legendaria y teol6gica, religiosa e histórica, para nada libresca, se encarna en formas inusuales, inusualmente modernas en el contexto de la pintura venezolana.

Estaríamos así frente a lo específicamente diferencial de la obra de Rivas: una temática cuyo repertorio iconográfico se debe a los pintores librescos y eruditos que encarnaron en la historia del arte occidental a la «gran manera clásica» –Carracci, Domenichino, Cortona, Bril, Lanfranco, Guercino, Rosa, Poussin, Claude, Stella, Swanevelt, Reni, Gentileschi, etc.–, se haría pintura en la obra de Bárbaro Rivas en la repetici6n y en la variaci6n de recursos y soluciones formales que evidencian claramente una intuici6n emancipada de las regulaciones «clásicas». El problema, que es general en cuanto concierne a la naturaleza y a la densidad inadvertida de las culturas populares, se particulariza como un asunto estratégicamente relativo a la pintura, a lo estrictamente pict6rico.

La voluntad de hacer una pintura narrativa cuyos efectos visuales pudiesen ser comparables con los de la elocuencia ret6rica es indisociable del *corpus* clásico y determina la historia de la pintura occidental hasta bien entrado el siglo XIX. En efecto, si los pintores «clásicos» produjeron el repertorio iconográfico de tales temas legendarios e históricos, una vez liberados de las seculares reservas filosóficas que inhibieron durante siglos a las prácticas imitativas, lo hicieron inscribiendo el arte de la pintura en un gran marco ret6rico y teniendo por guía, por regulaci6n y por ambici6n a una cultura libresca signada por el paradigma de un modo narrativo, «escritural».



21. El pasmo en el templo. Ca. 1965

«Lea usted –escribía Poussin en una célebre carta– la historia y el cuadro, a fin de saber si cada cosa es apropiada a cada tema «<sup>1</sup>, *tras cuya frase estaba, con una certeza que deja poco margen al error, la pretensión de leer el cuadro como una historia. Nadie ignora que esta adecuación de lo pictórico a la escritura narrativa produjo efectos en la pintura que son, paradójicamente, puramente visuales. Y nadie ignora que tales efectos, la tensa relación de lo visual y lo verbal que se agudiza en ese capítulo de la historia de las artes visuales, tendieron a ir despojando a la pintura de toda regulación narrativa hasta llegar, por aquellos años del siglo XIX en que Manet terminaba de acariciar su Olimpia, a una estética pictórica marcada, en palabras de Georges Bataille, por «la decisión de no expresar nada en pintura cuyo equivalente discursivo sea posible»<sup>2</sup>».*

No se puede afirmar, en honor a la verdad, que la obra de Bárbaro Rivas proceda de una decisión similar a aquella descrita por Bataille como gesto inicial de la pintura moderna. Pero, en honor de las evidencias visuales, todo indica en la pintura de Rivas un procedimiento cuyos efectos terminan por ser equivalentes a los de una pintura moderna, emancipada de la gramatología escritural. Estaríamos con ello ante una pintura plenamente imbuida de sus temas, que son clásicos y hasta eruditos, que son librescos en el repertorio iconográfico de Occidente, pero frente a los cuales la pintura no pretende jamás desasirlos de su contenido de fe y de emoción para convertirlos en puras entelequias pictóricas. Siendo pues sus contenidos clásicos, la apariencia y la superficie de los cuadros de Bárbaro Rivas sería moderna. Decirlo, aunque es paradójico, no deja de ser significativo si, como es sabido, el problema básico de la modernidad en pintura consistió en supeditar todo a los problemas de la superficie pictórica. La pintura de Bárbaro Rivas, incluso cuando procede a la representación de espacios en profundidad, es siempre magistralmente plana, siempre lúcidamente vertical.

¿Cómo pudo un hombre analfabeto producir tal suma de obras en las que se reúnen el repertorio libresco, bíblico y legendario de la pintura clásica? ¿Cómo pudo un artista «ingenuo» –con todas las precauciones que exige el uso de tal calificación– alcanzar una sistemática evidencia de modernidad en su obra? ¿Cómo se explica, a la vez, esta erudición innata y esta explícita intuición?

Yo diría que la «erudición» del pintor Rivas es, además de visual, también puramente oral. Su pintura no procede de un verbo escrito sino de una palabra transmitida, del legado secular y colectivo encarnado en una voz (mítica, legendaria). Con ello, habiendo elaborado sistemáticamente los temas de la erudición bíblica e histórica directamente desde las voces que la encarnan en la transmisión oral de la cultura, sin la interferencia opaca de lo escrito, la pintura de Rivas se ha economizado un obstáculo que signó, dificultándola laberínticamente, a la figuración de esos temas en la pintura clásica.

«Quien escribe –ha dicho Pascal Quignard– se deshace de la voz, como quien desuella el sentido y abate la elocuencia de un mundo»<sup>3</sup>. Esta ausencia de voz, esta afasia, como una herida infinita e incurable, ha sido y es el gran problema, la gran aporía y el límite de toda cultura escrita, de toda escritura. Con ello, la pintura clásica, relacionada como la de Rivas, por sus temas, con el Libro, pero con una versión del Libro como escritura y

1. Cf. Nicolas Poussin, «Carta a Chantelou», 28 de abril de 1639, en Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Hermann, París, 1989, p. 45.

2. Cf. Georges Bataille, «Manet», en *Oeuvres complètes*, IX, Gallimard, 1979, p. 159.

3. Cf. Pascal Quignard, *Petits Traités*, 1, Gallimard, p. 124.



22. Autorretrato con fondo amarillo. Ca. 1965

no con aquella del Libro como voz a la vez magnífica y silvestre que se hace pintura en la obra de Rivas, se vio en la necesidad de suplir con sus figuras esa ausencia, y debió –tal fue su gran destino histórico–reinventar una elocuencia figurativa que supliera la pérdida de voz en las cenizas mudas de lo escrito. Yo diría, al contrario de esto, que la pintura de Bárbaro Rivas procede directamente de la elocuencia del mundo, porque procede directamente de sus legendarias voces.

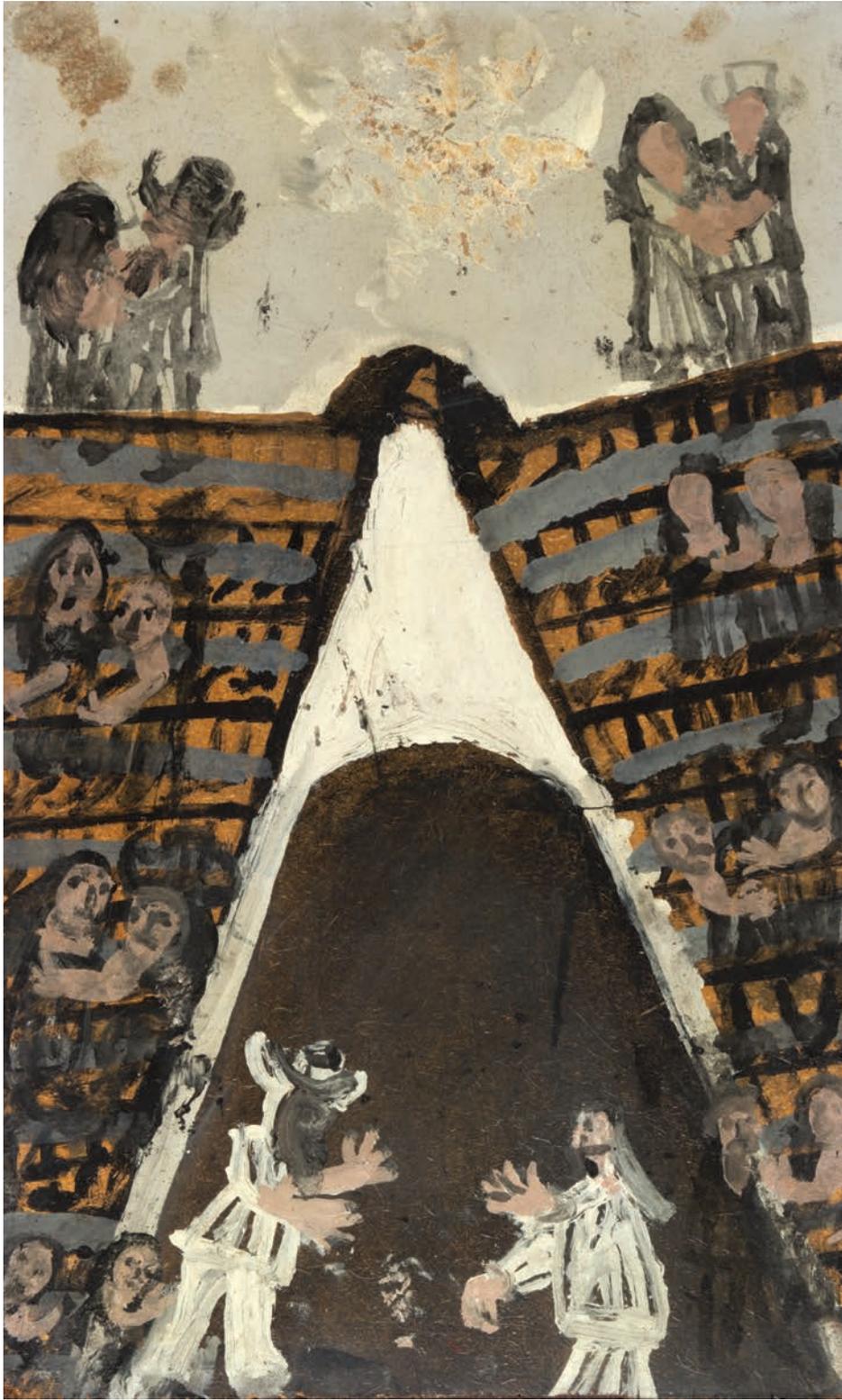
Sucedería entonces en las obras de Bárbaro Rivas, más allá de muchas y sorprendentes coincidencias de temas y motivos clásicos en una consecuente e intuitiva fidelidad a la iconografía canónica, algo análogo a aquello que Erwin Panofsky describió en su célebre estudio sobre el Renacimiento, cuando consideró justamente cómo una cultura medieval, en buena medida oralizada, disoció los temas de la cultura clásica confiriéndoles una nueva e inédita figuración y, viceversa, cómo los motivos iconográficos de la cultura clásica se *reifcaron* también, soportando nuevos temas y contenidos, en modernas «moralizaciones» de lo antiguo<sup>4</sup>.

El resultado visible de esta disyunción, en el caso de Rivas, y para la pintura venezolana a través de su legado, es una obra plenamente moderna con temática clásica. No se trata aquí de mantener visualmente los motivos clásicos –parábolas evangélicas, conciertos campestres, bacanales– emancipándolos de su contenido literario; se trata de figurar, prerreflexivamente, un contenido literario y clásico, otorgándole una apariencia cuya única –o mejor– analogía sería la de una figura moderna. La pintura de Bárbaro Rivas depende, pues, con primordial «ingenuidad», de la decisión de conferirle a un contenido canónicamente discursivo una figuración puramente visual, como si no hubiese entre la voz y la imagen mediación alguna, como si no hubiese ningún «discurso» regulando la transición entre la palabra y la figura. Lo que así surge es fruto de una libertad insólita. Esta inherencia de la pintura a las voces que la nutren –y a la voz, es decir, a aquello que no tiene ni puede tener figura visual– la inscribe en un campo de imposibles pictóricos y de utopías figurativas. Sin quererlo, sin habérselo propuesto, sin buscarlo, Bárbaro Rivas elabora en su pintura una forma de elocuencia visual que suspende, para perplejidad del espectador y para prodigio de sus cuadros, la conciencia habitual según la cual habría entre toda voz y toda imagen –cuando se las quiere hacer relativas entre ellas a través de algún artificio humano, siempre, mediando y mediatizando– un aparato discursivo. Lo propio de esta pintura, con ser erudita, residiría justamente en esa directa elocuencia que la caracteriza; consistiría en ser, como pintura, el equivalente idéntico –impensable– de una voz encarnada (y no, como toda pintura erudita, la suplencia impotente de su pérdida en la escritura). Pintura de una voz, pintura de un pensamiento (visual) encarnado, plenamente incorporado a un organismo vivo, la de Bárbaro Rivas no puede sino manifestarse en configuraciones insólitas, insólitamente «modernas», en las que la «figura» avecina siempre al «monstruo» y la forma se acerca siempre a lo «informe».

Esta ubicación no transitiva, inmediata y plena, sin interferencia y sin mediación de olvido, de la pintura en el mundo (de la cultura) que la nutre sólo puede ser la consecuencia de una «ingenuidad» magnífica. Sería ésta una pintura inteligente por estar absoluta y existencialmente encarnada en la «vivencia» de sus temas y, por esa misma razón, sería ésta una pintura plenamente «ingenua». Pero a condición de comprender

---

4. Cf. Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, 1981, pp. 136–137.



23. "La escalera de la vida". Ca. 1966

la noción de «ingenuidad» desde una perspectiva ontológica exigente y casi metafísica: como el operador de posibilidad de una creación fundamentalmente «prerreflexiva». Y todo sucedería entonces ante nuestros ojos como si las obras de Rivas hubiesen logrado el prodigio de convertir el repertorio clásico de la pintura erudita y libresca en algo a la vez distinto y previo, en un «mundo sin común medida con nuestros pensamientos»; como si tales obras encarnasen, ante nuestros ojos a la vez intrigados y maravillados, la versión pictórica de aquella «frecuentación ingenua del mundo» que Merleau-Ponty afirmaba necesaria y anterior a toda forma de reflexión<sup>5</sup>.

Así se emparentarían los dos grandes maestros de una pintura moderna en Venezuela, Armando Reverón y Bárbaro Rivas, encarnando ambos las dos vías distintas pero coincidentes de una revelación (inesperada) de lo puramente pictórico. Y así se confirmaría, una vez más, que la modernidad ha sido entre nosotros un efecto y un encuentro, nunca un proyecto ni una búsqueda.

La pintura de Rivas se opondría, en una paradójica coincidencia de efectos modernos sobre la historia del arte venezolano, al gesto de Reverón, a su decisión de sólo conformar su pintura en acuerdo con la densidad pura de lo visible, excluyendo todo recurso de aportación legendaria o narrativa y revelando con ello la materialidad cruda del hacer pictórico. Bárbaro Rivas no ha hecho otra cosa durante su laboriosa vida de pintor que intentar encarnar, inadvertidamente, un contenido legendario, bíblico e histórico en las coordenadas planas de una pintura que se olvida de su diferencia intrínseca con relación a aquellos discursos y aquellas voces; como si entre la pintura y las leyendas que en ella se figuran no hubiese necesidad ninguna de «conformación narrativa», como si no hubiese interferencia alguna entre la artificiosa linealidad de la narración y la contundente presencia del plano pictórico. Y de esa magnífica «certeza» –en todo utópica y sólo en Rivas posible–, de esa iluminadora «ingenuidad» según la cual una leyenda –y toda leyenda– puede prescindir en el plano pictórico de los artificios de su narratividad sin perder con ello en nada la elocuencia de su palabra originaria, surgiría esta pintura sin olvido, esta pintura henchida de voz y sólo sensible a una visión inmemorial.

Texto tomado de: Revista Art Nexus. N° 30. Oct - Dic 1998. Art Nexus - Arte en Colombia. Luis Pérez Oramas. PP 73-76. Panamericana - Formas e impresos, S.A.

5. Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, París, 1964, pp. 76-77.



24. Las vecinas. Ca. 1965



25. El techo rojo. Ca. 1962

1.  
**La fábrica de chocolate.** 1937  
Asbestina sobre cartón,  
28 x 35 cm  
Abajo derecha: "Bárbaro Rivas  
1937"
2.  
**Autorretrato en la línea férrea.**  
Ca. 1965  
Conocida como "José Gregorio  
Hernández"  
Óleo sobre cartón piedra,  
32 x 22.5 cm
3.  
**Los venaditos en el Caurimare.**  
Ca. 1965  
Conocida como: "La cascada"  
Óleo sobre cartón piedra,  
59 x 49 cm
4.  
**Las tres comadres.** Ca. 1962  
Conocida como "Las tres santas"  
Óleo sobre cartón piedra,  
61 x 39.5 cm  
Abajo derecha: dos huellas
5.  
**El cercado ajeno.** Ca. 1965  
Óleo sobre cartón piedra,  
60 x 59 cm  
Abajo derecha: dos huellas
6.  
**El florero blanco.** 1964  
Óleo sobre cartón piedra,  
39 x 29 cm
7.  
**Paisaje.** Ca. 1958  
Óleo sobre cartón corrugado  
sobre contrachapa,  
28.5 x 43.4 cm  
Arriba izquierda: "Barbaro  
Rivas"
8.  
**Portales y barandas.** Ca. 1963  
Conocida como "Arcadas de  
Petare"  
Óleo sobre cartón piedra,  
37 x 60 cm  
Abajo izquierda: dos huellas
9.  
**"Trolí-bus" y papagayos.**  
Ca. 1962  
Óleo sobre cartón piedra,  
44 x 54.5 cm  
Abajo derecha: "BR"
10.  
**Los venados.** Ca. 1962  
Óleo sobre cartón piedra,  
29.5 x 31.8 cm
11.  
**Estación del ferrocarril de  
Petare.** Ca. 1965  
Óleo sobre cartón piedra,  
95.5 x 69.5 cm  
Arriba centro: "Bárbaro Rivas"
12.  
**Rosas y margaritas.** Ca. 1965  
Duco sobre contrachapa,  
34.5 x 26.5 cm
13.  
**El farolero "antigua".** Ca. 1958  
Óleo sobre cartón piedra,  
37.5 x 47.5 cm
14.  
**La prisión de Luisa Cáceres.**  
1957  
Óleo sobre cartón piedra,  
52 x 48 cm
15.  
**"La niña fotógrafo".** Ca. 1962  
Óleo sobre cartón piedra,  
61.5 x 43.5 cm  
Abajo derecha: "BR"
16.  
**Ángeles con coronas.** Ca. 1964  
Óleo sobre cartón piedra,  
36.5 x 61 cm
17.  
**Rescatando la oveja.** Ca. 1965  
Óleo sobre cartón piedra,  
37 x 59 cm
18.  
**El "besamano". Capilla del  
Calvario. Petare.** 1954  
Grafito, lápices de cera y tizas  
sobre cartón,  
32 x 21 cm
19.  
**El Niño de Murillo.** Ca. 1960  
Óleo sobre cartón piedra,  
43 x 31 cm
20.  
**El camino amarillo.** 1959  
Óleo sobre cartón piedra,  
42 x 50 cm  
Abajo derecha: "B. Rivas. Petare.  
1959"
21.  
**El pasmo en el templo.** Ca. 1965  
Óleo sobre cartón piedra,  
60 x 50.5 cm  
Abajo derecha: "BR"
22.  
**Autorretrato con fondo  
amarillo.** Ca. 1965  
Duco sobre cartón piedra,  
50.5 x 50.5 cm  
Abajo derecha: dos huellas
23.  
**"La escalera de la vida".**  
Ca. 1966  
Óleo sobre cartón piedra,  
59.8 x 36.4 cm
24.  
**Las vecinas.** Ca. 1965  
Conocida como: "Sta. María  
Sta. Ana"  
Duco sobre cartón piedra,  
40 x 40 cm
25.  
**El techo rojo.** Ca. 1962  
Óleo sobre cartón piedra,  
40.5 x 40.5 cm

---

*Las obras: La fábrica de chocolate (N° 1),  
Los venaditos en el Caurimare (N° 3)  
y El camino amarillo (N° 20), se exhiben  
por cortesía de FUND-AMOS, Centro  
de Investigación Histórica. Petare.  
Edo. Miranda.*

## Galería **Odalys**

### **Bárbaro Rivas** **Natural y trascendente**

Odalys Galería de Arte (Sala 1)  
Caracas, del 7 de diciembre de 2014  
al 31 de enero de 2015

### **Coordinación general** Odalys Sánchez de Saravo

**Asistencia a la Coordinación**  
Ronnie Saravo S.  
Mantura Kabchi Abchi

**Curaduría y selección de obras**  
Francisco Da Antonio

**Fotografía**  
Abel Naím

**Diseño gráfico**  
Roberto Pardi Lacruz

**Museografía**  
Odalys Sánchez de Saravo

**Montaje**  
Taller 33, C.A.

**Impresión**  
Editorial Arte

**Tiraje**  
1.000 ejemplares

Todas las obras catalogadas y documentos reproducidos en esta publicación, proceden de colecciones particulares a cuyos propietarios nos complace reiterar nuestro agradecimiento.

### **Odalys Galería de Arte, C.A.**

C. Comercial Concreta  
Nivel PB. Locales 115 y 116  
Urb. Prados del Este  
Caracas 1080, Venezuela  
Telfs: +58 212 9795942,  
+58 212 9761773  
Fax: +58 212 9794068  
odalys@odalys.com  
odalys.sanchez@gmail.com  
www.odalys.com

**Directora**  
Odalys Sánchez de Saravo

**Director**  
Salvador Saravo Rocchetti

**Departamento de Administración**  
Carmen Cruz de Sánchez

**Departamento de Operaciones**  
Ronnie Saravo Sánchez

**Relaciones Públicas**  
José Manuel Sánchez G  
Jéssica Saravo Sánchez

**Departamento de Computación**  
Guillermo Rivero  
Mantura Kabchi Abchi

**Recepcionista**  
Dehildred Cerró

**Servicios Generales**  
Sergio Villalta Aguirre  
Ángel Torres  
Eitan Estrada  
José Rafael González

**Fotografía**  
Abel Naím  
Karina Saravo Sánchez

**Diseño Gráfico**  
Roberto Pardi Lacruz

RIF: J-30108555-8

© ODALYS EDICIONES DE ARTE,  
2014  
Caracas, Venezuela

**Galería Odalys, S.L.**  
Orfila 5, 28010, Madrid, España  
Telfs.: +34 913194011  
+34 913896809  
galeria@odalys.com  
info@odalys.es  
www.odalys.com

**Directora**  
Odalys Sánchez de Saravo

**Director**  
Salvador Saravo Rocchetti

**Asistente a la Dirección**  
María Donaire Ríos

**Departamento de Operaciones**  
Ronnie Saravo Sánchez

**Servicios Generales**  
Víctor Redondo Donaire

**Departamento de Computación**  
Guillermo Rivero  
Mantura Kabchi Abchi

**Fotografía**  
Abel Naím  
Karina Saravo Sánchez

**Diseño Gráfico**  
Roberto Pardi Lacruz

CIF: B86701638

**Odalys Galería de Arte**  
8300 Nw 74th terr Tamarac  
Fl 33321. USA  
Telf.: +1 954 6819490  
miami@odalys.com  
www.odalys.com









