

Juan de Ribera Berenguer: pintura expresiva y paisaje urbano

Román de la Calle
Universitat de València

RESUMEN

Aproximación a la trayectoria artística del pintor valenciano Juan de Ribera Berenguer (Valencia, 1935). Se estudian particularmente las series pictóricas dotadas de un fuerte expresionismo figurativo y compuestas a partir de intensas cargas matéricas. Entre este conjunto de aportaciones pictóricas, realizadas aproximadamente en el último medio siglo (1953-2009), encontramos un amplio repertorio de temas básicos: interiores emblemáticamente representativos, naturalezas muertas, abundantes paisajes urbanos y reiteradas miradas a la naturaleza.

ABSTRACT

An attempt to the artistic career of the Valencian painter Juan de Ribera Berenguer (Valencia, 1935). There are studies particularly about pictorials series with a strong figurative expressionism and made from an intense load of paint. Inside this group of pictorials contributions, made approximately in the last half of the century (1953-2009), it is found a wide collection of basic themes: interiors emblematically representative, still lifes, plentiful urban landscapes and a reiterated look at the nature.

“Un paysage est un état d’âme”.

Amiel (1821-1881).

I.- PAISAJES INTERIORES / PAISAJES EXTERIORES.

A menudo he pensado, contemplando numerosos trabajos pictóricos de Juan de Ribera Berenguer (Valencia, 1935), que –como pintor– ha sido siempre y ante todo un recalitrante descubridor / constructor de paisajes, a los que ha rastreado por doquier, para darles una nueva existencia y diferente configuración, al plasmarlos vitalmente sobre sus lienzos.

Por eso me permito hablar de la dualidad existente entre el conjunto de los paisajes interiores y las series de sus paisajes exteriores, en su mayoría –en esta última época– gigantesca-mente urbanos. Y abordo el tema ya directamente, teniendo en cuenta el título mismo de este epígrafe, pues si la segunda expresión (“paisajes exteriores”) destila explícitamente redundancia (¿acaso la noción misma de paisaje no implica, de por sí, una relativa exterioridad respecto al sujeto mismo?), la primera (“paisajes interiores”) supone abiertamente interpretar una buena parte de las visiones / representaciones, atormentadamente expresivas (por ejemplo de su estudio, de su taller), también como una forma muy particular e impactante de paisajismo intimista.

De hecho, cabe establecer y subrayar una mantenida conexión, a través de toda su trayectoria, encarnada precisamente en ese lenguaje artístico, tan inequívocamente suyo, que otorga vida y expresividad al tratamiento de la materia pictórica. Y justamente ese secreto palpito capaz de arremolinar la pincelada –densa en su textura, a veces brillante en su colorido, estudiada siempre– a la hora de dar cuerpo visual a los objetos y a los rostros, a los árboles y a las fachadas, a los celajes y a los atardeceres, a los tejados y a las

nubes, es lo que bien puede considerarse como característico recurso suyo, como dicción comunicativa persistente, obsesiva y resuelta.

¿Acaso no encontramos esas mismas estrategias pictóricas, aplicadas tanto en su memoria de los interiores convulsos como en los exteriores urbanos interminables en sus perspectivas, no sólo ciertamente en sus recurrentes visitas nostálgicas a los rincones “construidos” de su secreta intimidad, sino también en sus solemnes horizontes, abiertos sobre la ciudad?

Imposible me resulta, por ejemplo, dejar de citar, ahora, al hilo de esta cuestión, aquel cuadro suyo de 1979, óleo sobre lienzo, titulado escuetamente “Autorretrato” (de 130 x 97 cms), en el que, con un drástico recurso metonímico, Ribera Berenguer nos presentaba únicamente, bajo ese título, la pared de su estudio, simplemente colgada su bata oscura, muy manchada, de pintor, en un clavo y, a su lado, una desvencijada mesita de trabajo, repleta de pinceles, botes y cachivaches, colocados casi al desgaire, en compleja y caótica acumulación. Y ése era, sin más, su peculiar y sesgado autorretrato, identificándose austera-mente con el paisaje interior de su estudio, donde la intimidad queda, por completo, vinculada y prendida a cada objeto, a cada mancha, a cada segundo, pausadamente vivido.

Y otro tanto podría afirmarse de aquel otro trabajo suyo, que ahora me complace rememorar, titulado “Paisaje de los desamparados”, firmado en el año 1983 (de 195 x 235 cms), en el que se recogía un rincón de una escombrera o quizás se representaba, mejor dicho, el ángulo de unas casas abandonadas y en total derribo, saturado todo el entorno de trastos viejos y objetos desechados. Entre ellos destaca, a decir verdad, una imagen relegada al olvido de una virgen. De ahí el dramatismo de aquella representación y también del expresivo título. ¿No se apela en tal



Fig. 1. Alquería roja de Alboraya, 1955.

paisaje exterior a un evidente juego de intimidad transgredida, a la mostración alegorizada de un evidente abandono de las creencias y de los resortes devocionales, en el contexto actual de una paradójica realidad, sociocultural imperante?

En 1965 firmaba asimismo Ribera Berenguer, con el título “Muerte del día” un óleo sobre lienzo (de 175 x 100 cms). De nuevo se trataba de un paisaje, en este caso rural, estructurado de manera ascendente, dejando al espectador en una posición de radical inferioridad visual, hecho que le obliga indefectiblemente a contemplar cómo la composición trepa, con una cierta violencia perceptiva, hacia la parte superior del cuadro. Pero lo que aquí nos interesa, en esta trama argumentativa que ahora barajamos, es cómo entre las casas que cierran el horizonte, entre el camino serpenteante que sube la colina –para bifurcarse y rodear el poblado– y nuestra tensa visión se acumulan, una vez más, los residuos abandonados por la presencia humana: botes, ropa, sillas, restos domésticos que nos hablan precisamente de nuestra existencia más bien degradada, de nuestras huellas olvidadas. Y así el paisaje deviene si ya no íntimo (al haberse perdido el juego de la atracción romántica del paisaje rural) sí, al menos, firmado por la alargada sombra de la creciente deshumanización. Por ello la naturaleza titubea fuertemente, al quedar representada / apresada entre las alejadas casas del fondo y la escombrera circundante del primer término.

¿Cuántas veces hemos oído comentar que el paisaje es, antes que nada, un estado del alma? ¿Y por qué no dar la vuelta a la frase? ¿No cabe hablar del estado anímico como de una especie de secreto correlato con algún tipo de paisaje? Ahí quedan argumentados, en esta línea de cuestiones, sus cuadros “Estudio vacío” (100 x 81 cms) de 1978 y su “Estudio con figuras” (también de 100 x 81 cms) de 1985, para ejemplificar esa dualidad drástica, establecida entre lo lleno y lo

vacío, entre la alegoría de la soledad y la metáfora de la acumulación de recuerdos, encarnados en ambos paisajes interiores, que asumen y hacen suyos esas virtualidades humanas de la memoria, del olvido, del aislamiento y del abandono¹. ¿Por qué proyectamos, ciertamente, tan a menudo, nuestras condensaciones psicológicas sobre la realidad del entorno?

¿Acaso miramos, concebimos y nos relacionamos con el paisaje hoy igual que ayer? ¿No es cierto que la ilustrada categoría de “paisaje” aquella que, con rotundidad conceptual, se ha estado desplazando por el complejo horizonte de la historia de la modernidad, hablándonos explicativamente, una y otra vez, de nuestro entorno y también de nosotros mismos, está de luto y se apresta ahora con innegable perplejidad e insatisfacción a mostrarnos y demostrarnos que nuestros paisajes más inmediatos y habituales agonizan y se metamorfosean dramáticamente entre los cinturones urbanos? ¿Somos nosotros quienes ilusionadamente llamamos, desde la ciudad, a las puertas del campo, o es el campo, más bien, quien suplica y agoniza ante las puertas –siempre extensivamente móviles y cambiantes– de nuestras ciudades?

Los románticos lo sabían bien, al establecer ese secreto y fuerte enlace con la naturaleza, con las ruinas, con la fuerza del mar o con la impactante sublimidad de las tormentas, a partir de la agitada o tranquila fluencia de la propia mirada humana dialogando con ella. Pero también quiero incidir en un hecho clave: la presencia del paisaje, tanto natural como urbano, tanto el paisaje exterior como el interior, supone asimismo una paralela afirmación y creencia en la existencia de la realidad circundante. El paisaje puede ser la sombra de mi yo, al ser vista e interpretada por mí la naturaleza, es decir puede ser una parte de mí mismo proyectada en ella, pero sin duda también es “lo otro”, lo que precisamente me envuelve y rodea, lo que me protege, intimida o

¹ Para estas referencias que hacemos, en este artículo, a obras concretas del pintor, puede consultarse la monografía de Carlos Areán Ribera Berenguer. Colección Arte Español Contemporáneo, nº 18. Ediciones Fernán Gómez. Madrid, 1982. Publicaciones patrocinadas por la Revista Arteguía.



Fig. 2. Plaza Redonda, 1957.

amenaza. Quizás por eso sólo hay paisaje cuando hay diálogo con la realidad, con la ciudad, con el medio rural o con el panorama imaginario, ficticio o soñado.

Justo, pues, a partir de ese fundamental encuentro entre el sujeto y la realidad o entre la realidad y el sujeto –y sólo desde ese radical encuentro– es como se puede hablar con pleno derecho del paisaje. Y no olvidemos, para ratificarlo, que no siempre históricamente la naturaleza ha sido vista pictóricamente como paisaje. Y, ese paso, es sin duda un logro de la humanización de la realidad circundante, llevado a cabo por la inquietud creativa del sujeto humano.

Ahí está la clave antropológica y social de ese acto pictórico que implica la construcción / representación del paisaje como entorno. Y porque interpretamos ese entorno como paisaje, podemos asimismo intervenir en él (“*tableau vivant*”) y hasta domesticarlo. Y podemos igualmente captarlo / guardarlo en nuestra memoria y ofrecerlo a los demás, dejando siempre nuestras particulares huellas en él, transformado en juego pictórico o en registro fotográfico. Y así nos lo llevamos / lo dejamos, marcado con nuestra firma y nuestros recuerdos.

En realidad, hay que reconocer que la existencia plural de los paisajes –con sus variadas tipologías– se sustenta y ratifica, en líneas generales, a partir de la doble vía que se establece entre (a) la mirada objetivante, que fundamenta su acción en la decisiva creencia en el valor de las propiedades de un mundo exterior y (b) el latido fuertemente intimista, que, a su vez, se encarna directamente en el reflejo de una naturaleza personalmente concebida y subjetivamente conformada.

Entre ambas opciones –en ese propiciatorio y fértil encuentro entre el entorno y el sujeto– se despliega, a fin de cuentas, como ya hemos indicado, *la noción de paisaje*, que vendría a cubrir –al menos– los siguientes referentes y sentidos: (1) el paisaje como configuración física de un determinado contexto geográfico: cabría hablar así

de nuestro descubrimiento de los paisajes reales o de la realidad vista como paisaje; (2) el paisaje como aspecto vivencial, descubierto y propiciado por un sujeto, culturalmente activo, justamente desde un punto de vista existencialmente determinado, frente a la naturaleza: Tendríamos así los paisajes subjetivados y las correspondientes vivencias del paisaje.

Más de una vez me ha sorprendido la afirmación reiterada e inexacta de que Ribera Berenguer ha descubierto el paisaje urbano y se ha entregado a su cultivo pictórico, en series dedicadas a la ciudad de Valencia, al filo de la década de los noventa, siendo ésta –hasta hoy– su más reciente entrega biográfica. En tal sentido me gustaría apuntar, con un guiño y una referencia directamente personal, cómo el primer cuadro que descubrí, a decir verdad, de Ribera Berenguer, depositado en una Institución Valenciana, fue precisamente un paisaje urbano suyo, del “*Mercado de Mossen Sorell*”, óleo sobre lienzo (de 150 x 160 cms). Firmado nada menos que en el año 1957. Años más tarde, precisamente en 1996, tuve la ocasión de reencontrarlo en una exposición sobre los pensionados de Paisaje de la Diputación de Valencia².

En realidad, Ribera Berenguer, se encuadró históricamente dentro de la entonces llamada “nueva figuración” (eso sí, con un cierto toque de realismo mágico, a veces más destacado y otras más velado, según los casos) ya en plena década de los sesenta. Una década en la que ciertamente destacó con fuerza en los medios artísticos madrileños. Ya antes y por entonces había acaparado galardones, reconocimientos, pensiones y premios. Y en aquella coyuntura había experimentado con apasionamiento también sobre diversos géneros pictóricos, dentro de la fuerza expresiva que siempre le caracterizó, prestando especiales cuidados –ya entonces– a las materias plásticas y a las texturas. De esta manera, desarrolló un mundo propio, basado en la antropomorfización de los objetos, a través de un barroquismo formal, cargado de simbolismos,

² Pensionados de Paisaje de la Diputación de Valencia. Sala Parpalló. Valencia, 1996. Catálogo.



Fig. 3. Mercado Moceen Sorell, 1959.

alegorías y juegos literarios, que daban fuerza a la narración figurativa que, desde entonces no ha dejado de cultivar en las décadas siguientes, hasta esta misma actualidad. Un excelente ejemplo de este mundo narrativo, de relectura histórica, de barroquismo simbólico y misterioso, al que nos referimos ahora, puede ser su obra “Meninas en tres espacios. Homenaje al realismo”, obra de 1983, con sorprendentes medidas (340 x 300 cms).

En ese sentido, la historia de nuevo retomada expresivamente sigue habitando e invadiendo todas sus propuestas, también los paisajes, junto con los interiores con figuras, las naturalezas muertas al igual que los motivos religiosos o las visiones descriptivas e intimistas de su estudio. También los tejados de las ciudades, los paisajes urbanos y las habitaciones, siempre rodeadas de misterio, han sido temas y géneros recurrentemente visitados. Incluso cabe hablar de series concretas en su itinerario pictórico, no siempre sujetas a rígidas cronologías, ya que suelen ser intermitentemente revisitadas / retomadas, una y otra vez. Bien es cierto que, igualmente, existen determinadas acentuaciones y preferencias, en momentos concretos, a favor de unas u otras series. Tal sucede, por ejemplo, con los paisajes urbanos, a partir de la década de los ochenta o con sus interiores con figuras en esa misma década. Y esos matices, en una reconsideración retrospectiva de su trayectoria, como ahora estamos abordando, no deben olvidarse, a fin de marcar claramente el perfil histórico de un recorrido artístico, tan intenso –productivamente– como ha sido el del pintor valenciano Ribera Berenguer.

II.- EXPRESIVIDAD E HISTORIA EN EL CONJUNTO DE SU PINTURA.

Hace años, alguien calificó resumidamente a Ribera Berenguer de “eterno expresionista figurativo”. Y quizás haya sido y sea ése el más adecuado calificativo para definir la paulatina oscilación de su quehacer pictórico en torno a un eje estilístico constante y rotundo, al cual ha sido profundamente fiel. Porque en él –y a lo largo de todo su itinerario– siempre ha sido difícil saber dónde puede terminar realmente la fuerza de la

expresividad, en relación con lenguaje plástico que practica y dónde cabe hablar ya, en concreto, de resuelta “autoexpresión”, de proyección emotiva, respecto a la personal encarnación de sus querencias, obsesiones y ensueños individuales en sus obras.

Recuérdese, en esta línea, su composición del año 1986, titulada “Alegoría de la soledad en dos cuadros”, donde la atmósfera creada para apelar a la experiencia de soledad y aislamiento, se diversifica en dos versiones bien distintas: una interior (en su estudio: paisaje interior) y otra exterior (en la orilla del mar). Se trata de un inmenso y sorprendente cuadro dual, cada una de cuyas partes mide 290 x 250 cms.

Sinceramente, el particular expresionismo figurativo de Ribera Berenguer, respaldado / reforzado por reiteradas visitas al realismo mágico, puede ser así, a la vez, tanto una estrategia –casi una metodología de trabajo, diríamos– como un objetivo, que acaba por convertirse en impronta estilística claramente definitoria, quizás no monocrorde, pero sí unitaria en su modo de abordar el proceso creativo frente a los imperativos del lienzo en blanco. A Ribera Berenguer –hay que insistir– le atraen abiertamente los contrastes y las contraposiciones, pintadas o sugeridas, analizadas o simplemente expuestas.

Muchas veces he pensado en la figura / personaje de Juan de Ribera Berenguer como en una especie de histórico *out-sider* del que, en igual medida, cabría afirmar que llegó a destacadas cotas de reconocimiento muy anticipadamente, ya en la década de los sesenta, como que luego quizás –una vez construida y formulada su “poética”, teniendo ya elaborado plenamente su personal lenguaje– permaneció indiferente a otras citas con ese curioso destino histórico, que rige el pulso y el devenir de las tendencias artísticas. Ribera Berenguer ha seguido fiel al destino de su pintura, ha continuado ejercitando y ejerciendo su pautado papel, pincel en mano, en el silencio de su estudio o en la aislada azotea que corona –desde la finca de hierro– el panorama sorprendente e interminable de la ciudad.

A decir verdad, consagrado a esa insistente devoción suya por el tratamiento de la materia, de las texturas, de la factura y de las composiciones



Fig. 4. Hospital, 1960.

minuciosas pero cargadas de valores expresivos, Ribera Berenguer (en una recurrente paradoja) ha sido siempre o un heterodoxo intérprete de la ortodoxia o un ortodoxo depurador de heterodoxias. De ahí su constante pugna personal por profundizar y seguir penetrando en las claves de su lenguaje y ampliando incansablemente sus esfuerzos y rendimientos creativos.

Ese mismo *leit-motiv* –no suficientemente subrayado por los comentaristas– que es la presencia, no siempre explícita pero sí constante en su poética, del tema de *la temporalidad* en tantas obras suyas, se convierte en obligado y elocuente motivo de reflexión.

¿Acaso no es el recurso pertinente al tiempo, como categoría estética, una de las palancas-clave que potencian la fuerza expresiva de los objetos y de cualesquiera elementos figurados en sus lienzos? La intemporalidad implica distanciamiento y frialdad, mientras que cualquier atisbo de huella temporal marca definitivamente el carácter, da vida e historicidad a la representación. Allí donde hay narratividad se halla camuflada la presencia del tiempo, como ocurre en los paisajes urbanos de Ribera Berenguer, que desde la década de los ochenta cobran nuevas y ambiciosas dimensiones. Sirvan de ejemplo algunas citas vinculadas a la relación de la ciudad de Valencia con el mar, en sus obras³: “Casas y playa. Malvarrosa”, 88 x 175 cms, 1987; “El Cabañal desde la calle de la Reina”, 130 x 204 cms, 1988; “Puentes hacia el mar”, 58 x 165 cms, 1988; “Ciudad de Valencia desde el mar”, 65 x 81 cms, 1994, o “Paisaje del puerto y de la ciudad de Valencia”, 90 x 109 cms, 1993.

Pero la temporalidad no sólo se vincula a las fachadas de las casas, al color de los cielos, a las tonalidades de las tierras o al crecimiento desmesurado de las estructuras urbanas. En igual medida las huellas de la temporalidad se han dado siempre en sus planteamientos figurativos, fueren cualesquiera los temas asumidos por

Ribera Berenguer en ese guiño de recalcitrante expresionista figurativo que le caracteriza.

¿Cómo olvidar, en ese sentido, su diversificada atención (por ejemplo) a los desechos y basuras, a los restos de animales muertos en el campo o a los fragmentos de barcazas recostados, en total abandono y desguace, en la playa, a las habitaciones-estudio cargadas abundantemente de recuerdos y de objetos –o terriblemente vacías, por contra–, junto a los paisajes de tierras erosionadas? ¿Cómo no traer a colación su ya antigua predilección por las viejas construcciones rurales, ahora recuperadas en sus sorprendentes composiciones de temas urbanos? ¿Cómo relegar su preocupación honda y sentida por la trascendencia desde el ángulo de la religiosidad iconográfica o sus evidentes lecturas de la historia (a través de ciertos *d'après / homenajes* a la pintura), amén de su interés por la muerte, la memoria, el misterio de la vida o la soledad voluntaria o forzada, como temas de intenso toque antropológico?

Incluso ese curioso estatismo (sus personajes, sus muñecas, sus vírgenes o posan o están muertos o pertenecen a otras coordenadas simbólicas y trascendentes) que intencionadamente impone a la presencia de lo humano, rodeada siempre de objetos que nos hablan del ayer, en medio de una atmósfera y un ambiente que, en sus rotundidades expresivas, se resuelven en eco de un mundo simbólico y retrospectivo, no puede ignorarse –en absoluto– si se desea, de hecho, desgranar las claves del mundo tan particular como específico de Juan de Ribera Berenguer⁴. Piénsese en algunos de sus trabajos: “Virgen abandonada”, 100 x 73 cms, 1984; “Composición con tres imágenes”, 153 x 115 cms, 1994-1998; “Estudio con figuras”, 100 x 81 cms, 1985; “Mis Meninas”, 300 x 290 cms, 1979-1980; o “Desnudo en la playa. Resaca”, 125 x 150, 1969.

Ciertamente que pueden diferenciarse –como se ha venido haciendo– múltiples etapas en la trayectoria de su pintura. Pero diríase que sin

³ Puede consultarse a este respecto la publicación Ribera Berenguer: el mar y la materia, 1953-1996. Editada por la Autoridad Portuaria de Valencia, con motivo de la muestra llevada a cabo, con el mismo título, en el Edificio del reloj del Puerto. Valencia, 1996.

⁴ En relación con ese mundo simbólico y religioso, que también ha ocupado intensamente la actividad pictórica de Ribera Berenguer, puede consultarse la publicación: Ribera Berenguer. María en el año del espíritu. Área de Cultura. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1998.



Fig. 5. Mi estudio, 1973.

innecesarios saltos ni oportunistas reconversiones. Su quehacer fluye, hace meandros y posibilita retornos. Seguro de sí mismo, mantiene a ultranza la fidelidad a su lenguaje y a sus predilecciones estéticas.

Como otros destacados nombres de su generación, merece, sin duda, que se reconsidera globalmente –y sin apasionamientos coyunturales– el lugar que hasta hoy, y a lo largo de más de cinco décadas, ha ocupado Ribera Berenguer –con su persistente actividad– en el contexto de la plástica valenciana contemporánea. Sin duda, era el momento oportuno para que un estudio de nuestra revista académica recogiera los aportes básicos de su itinerario, desde su pertenencia al ya mítico grupo Parpalló hasta la actualidad. Y en tal arco cronológico no pueden faltar determinadas miradas hacia los paisajes urbanos, en las propuestas de Ribera Berenguer, ni cuando comenzaba a principios de la década de los cincuenta ni tampoco ahora, en esta primera década del siglo XXI.

III.- PAISAJES URBANOS. LA CIUDAD DE VALENCIA.

En tal sentido, no estaría exento de interés llevar a cabo una especie de juego comparativo entre la figuración de los primeros paisajes urbanos de Ribera Berenguer y la modalidad representativa de los más recientes homenajes pictóricos suyos a la ciudad de Valencia. Por supuesto que no caeremos en tal tentación, dado el espacio determinado del que disponemos prudentemente, en este texto, pero sí que podríamos sugerir al lector que lo intente, como espectador de las obras de nuestro pintor.

De hecho, Ribera Berenguer –retomando una tradición nunca olvidada e intermitentemente atendida a través de la historia de nuestra pintura, por distintos artistas, no sólo contemporáneos⁵– ha desarrollado una amplia dedicación al tema del paisaje urbano, muy especialmente

centrada en la propia ciudad de Valencia, bien se trate de rincones especialmente pintorescos, de grandes panorámicas trazadas sobre la ciudad, desde el centro histórico mismo, o de concretos trabajos dedicados a sus barrios marítimos y al puerto valenciano.

Es como si Ribera Berenguer se hubiese dedicado casi plenamente, en este período intermitente de varios lustros, a sacar a la pintura –al menos temáticamente– de su estudio. Es ésta otra dualidad efectivamente dada en su trayectoria: la existencia de una especie de alternante zigzagueo estratégico entre el trabajo ejercitado en el interior del estudio y la pintura realizada al aire libre, que, a decir verdad, no cabe separar de aquella otra diferenciación ya establecida entre los citados paisajes interiores y los paisajes exteriores, bien sean rústicos, amparados por el atractivo de la naturaleza, o urbanos, potenciados por la densidad existencial de nuestra memoria.

De aquellos ensimismados rincones, llenos de íntimos recuerdos y diversificados objetos –convertidos en testigos de su cotidiana existencia– pasa a una persistente y compleja representación del entorno urbano, asumido como espectáculo y como escenografía vital. Porque, efectivamente, de un espectáculo se trata: escenografías de un paisaje que de tanto querer incorporar la impronta de la realidad acaban por parecernos –a veces– algo casi exclusivamente imaginario, por el inusual punto de vista potenciado. Sólo el reconocimiento de tal entorno ciudadano –a vista de pájaro– nos percata de la fidelidad –transformada– de la representación que se nos ofrece, convertida en documento. Ésa es su ineludible carga histórica, prendida de la temporalidad, que gradúa la percepción agudizada de Ribera Berenguer.

¿Quién no ha sentido alguna vez esa curiosa e indefinible sensación –mitad vértigo y mitad estupor– que nos invade al contemplar, desde una elevada azotea, la extensión interminable y

⁵ El mismo Ribera Berenguer en un escrito titulado “La historia pictórica del paisaje urbano de la ciudad de Valencia y su entorno actual” aborda este tema, como si quisiera informarse, ratificar y justificar sus antecedentes en esta tarea. El texto se recogía en las páginas 21-23 en el catálogo Homenaje a Valencia. El paisaje urbano de Valencia en la pintura de Juan de Ribera Berenguer, editado con motivo de su exposición dedicada monográficamente al paisaje urbano, en la Galería El Ensanche. Valencia, 1988.



Fig. 6. Paisaje viejo de Valencia, Barrio del Carmen, 1985-86.

densa del tejido urbano, que se abre a nuestros pies? De alguna manera, los cuadros de paisajes urbanos de Ribera Berenguer, después de verlos estéticamente como pintura –como paisaje plástico de la misma pintura– se me presentan sociológicamente o bien como documentos cargados de historia e información o como motivo de íntima rememoración de aquellas lúdicas aventuras –compartidas– por las terrazas y tejados de mi infancia, cuando nos es dado descubrir precisamente, por vez primera, la ciudad como paisaje.

Quizás, al primer momento de inquieto asombro y vértigo, no tarda en seguir el afán por el reconocimiento, la curiosidad y la pesquisa. Tratamos paulatinamente entonces de descubrir, en medio del sorprendente panorama, la respectiva situación de ciertas referencias arquitectónicas, orientando así nuestra mirada, en medio del laberinto de sensaciones visuales que tal contexto nos ofrece. Igual sucede cuando revisamos el plano de la ciudad, interesados por ubicar en él el exacto lugar de nuestra vivienda o los principales ámbitos donde se distienden nuestras experiencias cotidianas o los monumentos y construcciones, que como hitos, las marcan y posibilitan.

Sin duda, Ribera Berenguer ha querido motivar, con idénticos efectos, la misma experiencia perceptiva, a partir de estas complejas y minuciosas composiciones pictóricas, que se entroncan evidentemente con ciertas propuestas paisajísticas actuales, que han centrado su interés en la concreta temática de la ciudad de Valencia como espectáculo urbano, conjunto y unitario⁶.

No es ya el detalle costumbrista de una calleja solitaria, la esquina saturada de tipismo o el edificio más característico del entorno lo que se convierte en centro de atención, como en otras coyunturas él mismo también exitosamente ha practicado. Es, diríamos, la abrumadora “totalidad” –como en un gran angular– lo que se busca preferentemente como *leit-motiv* de la propuesta

pictórica respectiva. Es la unidad, y a la vez su interna diversidad visual, lo que se quiere reflejar inmediatamente sobre el lienzo.

Es más, Ribera Berenguer, como si deseara realmente trasladar al espacio pictórico la referencia directa al punto mismo de observación desde donde se establece y genera la inabarcable perspectiva, no duda lo más mínimo en potenciar el efecto de profundidad, al introducir, a veces, ciertos elementos en un primerísimo plano (figura femenina desnuda, cesto con flores, maceteros o barandilla de balcón con muebles) reproduciendo así el contraste del salto al vacío, al que debe someterse nuestra mirada en la interpretación narrativa de la obra. Sirvan de adecuado ejemplo de lo dicho sus obras: “Homenaje a Valencia antigua desde mi estudio”, 215 x 200 cms, 1985-1988; “Calle Progreso, Cabañal”, 195 x 142 cms, 1987; “Avenida barón de Cárcer y figura”, 140 x 100, 1988; o “Gran conjunto de la ciudad de Valencia”, 310 x 160 cms, 1990.

Es como si un reto personal impulsara a Ribera Berenguer a continuar emprendiendo esa meta del “más difícil todavía”, en lo que respecta a tales macroproyectos de representación, a caballo entre el viejo realismo mágico por él tantas veces cultivado y la estricta figuración expresiva de la arquitectura, capturada a vista de pájaro.

Con todo ello, el espectador queda fuertemente atrapado en la sorpresa escenográfica que le envuelve y hasta puede que deje volar su imaginación, a la vez que participa en la singular apuesta de ubicación y reconocimiento del entorno ciudadano que se le ofrece.

La pintura de Ribera Berenguer se ha convertido, a decir verdad –tratándose de una de las más decididas apuestas personales, llevada a cabo en su ya dilatada trayectoria artística– en espejo pormenorizado y expresivo del paisaje urbano valenciano. La ciudad –Valencia, reiteradamente en este caso– se ha visto reflejada en la apasionada crónica que ha ido, día a día,

⁶ Merece ser consultado, en esta línea de cuestiones referentes al paisaje urbano, el libro-catálogo Ribera Berenguer 1953-2007, editado por el Consorcio de Museos de la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana, con motivo de la exposición retrospectiva que se le dedicó institucionalmente, celebrada en el Palacio del Almudí, de la ciudad de Valencia, en el año 2007. Posiblemente sea, hasta el momento, su más reciente muestra.

“redactando” con sus pinceles, silenciosamente, en torno a su existencia y desarrollo. Toda una cadena de homenajes a su ciudad, a nuestra ciudad y a su historia. ¿No le gusta precisamente a él titular así a determinadas composiciones suyas?

Pero se trata de homenajes a una ciudad tradicionalmente bien conocida, mirando hacia su diacronía arquitectónica. No reproduce, por fortuna, los abusos constructivos que por doquier nos siguen amenazando y ponen en duda la sostenibilidad de nuestro futuro desarrollo. Prefiere recuperar, traer a la memoria, nuestro viejo y habitado entorno urbano. Levanta acta, con sus pinceles, de las huellas dejadas por la vida en nuestro contexto existencial.

En esa línea de cuestiones, frente a esta serie de obras de Ribera Berenguer, se trata, por mi parte, al menos, de dejar sentado cómo nuestras relaciones con el paisaje-real, con el paisaje-artístico o con el contexto, entre escenográfico y fantástico de sus propuestas pictóricas, difícilmente tendrían pleno sentido y alcance si se plantearan, sin más, al margen de ese vital horizonte pedagógico, que apunta tanto hacia nuestra realización

personal, en cuanto sujetos de experiencias estéticas, como hacia la difícil situación por la que atraviesan las persistentes tensiones entre la cultura del bienestar y el desarrollo medioambiental (cada vez, a este ritmo, más insostenible), es decir ante las obligadas e ineludibles exigencias de los imperativos de la preservación de la naturaleza. Sin duda, no podemos considerar actualmente la naturaleza con idéntica tranquilidad ética y con los mismos interrogantes ontológicos como lo hacían nuestros ancestros.

Quizás por eso mismo estas pinturas que comentamos cobran un nuevo sesgo testimonial, informativo y memorialístico. Sin duda, con el paso del tiempo los emblemáticos cuadros de paisajes urbanos de Ribera Berenguer quedarán no sólo como testimonio de un determinado modo de hacer pictórico, en el marco histórico de las tendencias estéticas contemporáneas, sino también impondrán su referencia como documento informativo e ilustración apropiada de una determinada época histórica.

De hecho, paisaje e historia siempre fueron de la mano.



Fig. 7. Plaza Redonda, 2006-07.