

# GONZALO SALVÁ SIMBOR, INTRODUCTOR DEL PAISAJE DE LA REALIDAD EN VALENCIA

La influencia de Carlos de Haes se dejó sentir en los ámbitos artísticos españoles. Su obra supuso para el paisaje su afianzamiento como género y, sobre todo, el primer paso hacia una evolución que en el resto de Europa ya estaba finalizando y que traería consigo la formación del movimiento impresionista. El realismo en el paisaje llegó a Valencia con evidente retraso. La falta de tradición hizo que su adopción se realizara de forma progresiva, sin embargo, una vez llevado a cabo los presupuestos realistas marcaron la obra de muchos artistas y su implantación fue tan arraigada que empañó posteriores innovaciones. El protagonista de este largo proceso fue Gonzalo Salvá Simbor, cuya faceta paisajística debe ser justamente considerada.

A pesar de que Carlos de Haes ocupaba la cátedra de paisaje en la Academia de San Fernando desde 1857, la escuela valenciana tardó en incorporar las enseñanzas del pintor belga, que hubieran permitido la modernización de un género aún anclado en maneras dieciochescas a mediados del siglo XIX.

Los pintores valencianos, que dedicaban una parte de su trabajo al rentable campo del paisaje, componían las telas escogiendo diversos elementos de la naturaleza, combinándolos después para crear un escenario que resultara armónico al espectador. El resultado final siempre se acercaba al modelo de inspiración clásica inaugurado por Claudio de Lorena, lo que dificultaba la evolución formal indispensable para la formación de un paisajismo autóctono. Artistas como Rafael Montesinos Ramiro y José Gallel Beltrán pronto advirtieron las posibilidades de la copia directa del natural, pero su labor individual poco podía influir en el resto de seguidores del género. Los cambios debían surgir de la misma academia y ésta durante años no prestó suficiente atención al paisaje.

El primer profesor de la asignatura fue Luis Téllez, modesto artista especializado en perspectiva, cuya tarea se centró fundamentalmente en el asentamiento de la disciplina en la escuela<sup>(1)</sup>. Sería injusto considerar a Téllez el único responsable del retraso en la llegada y difusión de las innovaciones técnicas implantadas en Madrid. Lo cierto es que, tomando bajo su custodia una clase sin precedentes, carente a su vez de métodos educativos sobre los que basarse, demostró con creces su amor por el desarrollo del arte. Es posible, no obstante, que en los últimos cursos como encargado de la asignatura fuera adoptando algunas de las reglas realistas de Haes, lo que añadiría un nuevo tanto a su

favor como impulsor del género en nuestro panorama artístico.

Quien pasaría a la historia —aún hoy en día poco conocida— como el verdadero introductor del paisaje de la realidad en Valencia sería Gonzalo Salvá (1846-1923). Más conocido como artista especializado en la pintura de historia, en pocas ocasiones se le valora como paisajista, siendo así que, en este campo, colaboró sustancialmente a su consolidación tanto dentro como fuera de los muros de la academia.

En 1871 Salvá ocupó interinamente la plaza abandonada unos años antes por Luis Téllez<sup>(2)</sup>. Con su elección asistimos a un nuevo episodio del absurdo destino de la cátedra en Valencia. Parece que durante el siglo XIX su sino fuera estar en manos de personas no dedicadas exclusivamente al paisaje, pues como su antecesor, el docente recién estrenado también estaba centrado en perspectiva. Sin embargo supo salvar sus limitaciones, y demostró con sus paisajes que había comprendido el auténtico valor del género.

La aportación más importante de Carlos de Haes fue la imposición del análisis atento de la naturaleza para componer la obra. El paisajista, si se preciaba de serlo, debía salir al campo y al aire libre realizar pequeños estudios sobre los que apoyarse en el taller para componer la pintura. Esta debió ser una novedad de difícil aceptación por parte de unos pintores acostumbrados a manejar grabados de los que extraían los modelos necesarios; pronto, sin embargo, debieron darse cuenta de la notable diferencia entre el paisaje, llamemos, “compuesto” y el inspirado en un fragmento real.

La primera noticia que nos ha llegado de la implantación del estudio directo de la naturaleza en la cátedra de Perspectiva Lineal y aérea y Paisaje aparece en el periódico *Diario Mercantil de Valencia*, cuando la asignatura ya estaba a cargo de Gonzalo Salvá:

“Cumpliendo con uno de los puntos del programa que la dirección de la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad ofreció, pronto tendrán principio los

(1) Accedió al puesto en 1846. Legajo 77. *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*.

(2) En la documentación aparece como el encargado desde el curso 1871-72. Legajo 47. *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*.

ejercicios prácticos al aire libre que requieren algunas de sus clases. En el mes próximo darán principio las expediciones de los paisajistas para hacer sus estudios del natural, que dirigirá el entendido profesor D. Gonzalo Salvá. Así como el Sr. D. Rafael Montesinos se encarga de la copia de flores del natural<sup>(3)</sup>.

Se desprende de esta reseña periodística que la pintura al aire libre había sido incorporada al plan académico, y no sólo en el paisaje, sino también en aquella asignatura tan importante en la escuela como era la dedicada al dibujo de flores, muy relacionada con la anterior. Es difícil afirmar que esta noticia marque el inicio de esta práctica en la academia; tal vez por ser una novedad la prensa la considerara de suficiente interés para ser incluida entre las demás notas de actualidad. No obstante, el cambio es de tal magnitud que cuesta creer que se produjera en el paso de un curso a otro; lo más probable es que fuera fruto de un proceso dilatado.

Lo que en un principio fue requisito indispensable para la formación del discípulo dentro del área del paisaje, pronto se convirtió también en necesario para quien debía dirigir la enseñanza del género. La institución oficial de la copia del natural en San Carlos tendría lugar en 1879, al convocarse a oposición la plaza vacante de catedrático para esta asignatura. Entre los ejercicios prácticos que habían de llevarse a cabo a lo largo de varios días encontramos:

“Ejercicio 6º: Dibujar un estudio de paisaje del natural en sitio designado por el tribunal en una sesión de 8 horas. Tamaño del papel 30x45 cm. Se verificará en el Jardín del Real. Ejercicio 7º: Pintar al óleo en ocho días, y en el local designado al efecto, un país tomado del natural. El día primero lo invertirán los opositores en pintar en el campo y sitio que se les designe el boceto del país, al cual se ajustará el cuadro en la forma acostumbrada. El tamaño del cuadro será de 60x45 cm.<sup>(4)</sup>.”

Estas pruebas explican la situación, y en parte los métodos de enseñanza, del paisaje en la escuela de bellas artes. Cierta que la copia del natural, por lo que se observa en los textos de la época, había sido instaurada en el género, pero no era ni mucho menos la única fuente de la que se extraía la obra. Carlos de Haes, y esta fue la gran novedad, hacía *estudios* sacados de la naturaleza misma, estudios atentos y detallados con los que el artista se guiaba en su taller para pintar el lienzo<sup>(5)</sup>. La idea de que el pintor empieza y termina el cuadro frente al motivo que desea representar tan sólo tendrá lugar en el movimiento impresionista francés.

No obstante aunque la interpretación que Haes hace de los parajes elegidos no poseen ese valor de inmediatez, que permite mostrar la constante mutación de la propia naturaleza, sí enseña al pintor a captar la belleza de cada fragmento, y sobre todo le ayuda a obviar todos aquellos elementos que daban al paisaje una imagen falsa de la realidad. Los árboles siempre verdes y frondosos, los lagos o ríos de aguas tranquilas y cristalinas o las elevadas montañas teñidas con blancos puros a causa de las nieves, desaparecen de las telas, y dan paso a troncitos añejos y caminos pedregosos, siempre, eso sí, sometidos a una rigurosa composición académica que no desaparecería hasta bien avanzado el siglo XX. Así, aunque el artista intenta reflejar de la manera más fiel posible un panorama concreto, éste siempre debe ajustarse a unas reglas y a un orden que muy poco tiene que ver con el carácter libre de la naturaleza. Por ello, más que hablar de realismo en nuestro paisajismo, deberemos referirnos a esta nueva tendencia como pintura de la realidad.

La aparición del análisis directo del natural en la asignatura de Perspectiva y Paisaje supuso un cambio cualitativo, pero en absoluto una revolución. Las salidas al aire libre se realizaban cuando llegaba el buen tiempo, es decir, a partir de mayo, como se deduce de la noticia aparecida en el periódico<sup>(6)</sup>, lo que hace pensar que éstas formaban una pequeña parte de las enseñanzas del curso. En 1887, la academia de San Fernando pidió a Valencia un informe sobre la situación del plan de estudios de nuestra escuela. Entre los profesores que enviaron un resumen de la línea a seguir en su asignatura estaba Gonzalo Salvá:

“Clase de Perspectiva: asignatura teórico-práctica en toda su extensión y aplicaciones, especialmente a la decoración, escenografía, estudio de luces. Clase de Paisaje: dibujado o pintado, de buenos modelos y del natural, estableciéndose, para épocas determinadas, expediciones al aire libre con este objeto, dividiendo en tres secciones los ejercicios de clase y practicando los estudios a la sepia y tinta china, acuarela y óleo”<sup>(7)</sup>.

(3) Gacetilla General. *Diario Mercantil de Valencia*, 28 de abril de 1872.

(4) “Copia del expediente de oposiciones a la Cátedra de Perspectiva y Paisaje y Dibujo del Natural vacante en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Valencia, 26 de noviembre de 1878”. Legajo 80. *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*.

(5) Extremo este comentado por Aureliano de Beruete en *La pintura española en el siglo XIX*, (Madrid, 1926), p. 110.

(6) Cfr. nota 3.

(7) Legajo 83-A. *Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*.

En el sistema propuesto por Salvá vemos como el estudio en el campo era un complemento más dentro de un plan que se basaba en el trabajo en clase copiando modelos de otros autores. Uno de los métodos más conocidos y empleados de la época es el de Alexandre Calame, paisajista suizo cuyo nombre hubiera pasado inadvertido entre los pintores del XIX, de no haber publicado un procedimiento de aprendizaje del paisaje que fue utilizado durante años en casi toda Europa<sup>(8)</sup>.

La obra de Calame consistía en un conjunto de litografías: las primeras representaban una serie de figuras geométricas que el alumno debía dibujar con corrección; después en otro grupo de grabados estas figuras iban adquiriendo formas de objetos concretos, piedras, montañas o troncos; por último un buen número de paisajes a los que el discípulo debía ajustarse con la mayor precisión<sup>(9)</sup>.

Ahora bien, si las expediciones de los principiantes eran tan escasas a lo largo del año, ¿qué es lo que hace que fueran de tan vital importancia para el desarrollo del género? La respuesta se encuentra en el mismo Alexandre Calame. Su pintura de colorido frío y de factura relamida marcaron su propio método, dando un aspecto a sus litografías demasiado terminado, excesivamente academicista<sup>(10)</sup>. La posibilidad de salir al campo, de entrar en contacto con la naturaleza permitía al futuro paisajista descubrir la frescura, la constante transformación, la auténtica riqueza de la luz y color que un paraje puede ofrecer, y que en el grabado desaparecía. Era necesario, pues, que aunque en pocas sesiones, el estudiante pudiera entrar en contacto directo con el medio que iba a retratar a lo largo de su carrera. Ante un modelo sobre el papel únicamente se puede copiar; ante la imagen real no sólo se puede aprehender los diversos objetos, sino que además la contemplación directa provoca en cada individuo una comprensión de la naturaleza absolutamente subjetiva<sup>(11)</sup>, que permite al artista crear su propio estilo. De aquí que en un mismo lugar pintado por dos artistas de la misma época sea interpretado de distinta manera. Aunque ambos intenten ser lo más fieles posible a la realidad, cada uno resaltará aquello que le parezca más interesante, y trivializará otros elementos, eso sí, siempre dentro de unos límites que permitan reconocer y dar por válido lo representado. El subjetivismo de la pintura del paisaje, derivado de la contemplación inmediata de un escenario natural, enriqueció el género concediéndole el rango que merecía desde que había sido instaurado como tal en la academia.

Para conocer el tipo de realidad que heredó la pintura valenciana, cabría analizar la concepción de la naturaleza que Gonzalo Salvá poseía, ya que como profesor de la materia debió influir en sus discípulos. Este pintor, en las ocasiones en que se dedicó al paisajismo, confiere a sus obras un carácter veraz.

En conjunto sus lienzos suelen reflejar un sitio concreto representado con el grado de fidelidad aceptada entonces. Estudiados sus trabajos detenidamente se observa en cada elemento (cielos, vegetación, terrenos) una cierta depuración, una delicada idealización que hace que ninguno desentone. Por otro lado, el punto de vista escogido normalmente responde a un tipo de composición académica, de primeros planos detallados y fondos amplios, con una distribución, en ocasiones, demasiado armónica. Siempre está atento al dibujo, y su color no juega nunca con duros contrastes. Así, su idea de la naturaleza se deja guiar por el concepto realista, sin renunciar jamás al pensamiento de que por principio es hermosa:

“Salvá es un realista de lo bello, nunca de lo feo, porque lo feo no es artístico, y Salvá ante todo es artista. Tenía una facilidad asombrosa para embellecer los objetos que, a veces, se le ofrecían con feos aspectos, y por eso en todos sus cuadros preside esa dulzura sin amaneramientos, esa placidez espontánea, ese claroscuro sin estridencias, que tan simpáticas hace sus obras<sup>(12)</sup>.”



“Sierra del Negrete” G. Salvá  
Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos  
Museo Bellas Artes. Valencia

- (8) En el artículo que Aureliano de Beruete escribió sobre Martín Rico, cuenta el entusiasmo de este por tener la posibilidad de viajar con Calame y trabajar junto a él, tan admirado y tantas veces copiado. “MARTÍN RICO”, *Cultura Española* (1908), p. 532.
- (9) GIOVANNI ROMANO, *Studi sul paesaggio*, (Torino, 1978) p. 176.
- (10) Aureliano de Beruete al respecto comenta: “Sin duda le llevé a Calame la fama que a este artista dieron aquellas litografías, tan hábilmente dibujadas, que Rico, como todos los paisajistas copiaban por entonces, y que han seguido copiando otros más modernos con poco provecho y ningún resultado práctico para la interpretación seria e ingenua del natural”. (1908), p. 533.
- (11) Un estudio que analiza esa valoración estética individual es el de FERNANDO GONZÁLEZ BERNÁLDEZ, *Invitación a la ecología humana. La adaptación afectiva al entorno* (Madrid, 1985).
- (12) ROGER VÁZQUEZ, “Gonzalo Salvá”, *Archivo de Arte Valenciano* (1923), número único, p. 91.

Donde mejor puede observarse su sentido de la realidad es en las dos pinturas de los alrededores de Chelva que presentó a la Exposición Regional Valenciana de 1909<sup>(13)</sup>. Los lugares escogidos no destacan por poseer elementos naturales de llamativa belleza, son, por el contrario, parajes sencillos que reflejan una parte del paisaje valenciano. Son arbustos y pinos, en grandes extensiones de terreno, cerradas, en la lejanía, por montañas poco elevadas que le permiten mantener el equilibrio de la composición. El artista fragmenta la escena; el marco de la tela parece cortar un grupo de árboles, y la vegetación del primer plano está interrumpida. Este recurso empleado desde el barroco no



“Paisaje, con la sierra del Negrete al fondo” G. Salvá  
Colección Real Academia de Bellas Artes de San Carlos  
Museo Bellas Artes. Valencia

fue puesto en práctica por los paisajistas hasta la segunda mitad del XIX. Hasta entonces no se concebía una vista natural cuyos objetos no estuvieran representados al completo. Su utilización en el paisajismo decimonónico podía responder a diferentes razones: en ocasiones, el paisajista perseguía la misma intención que la del artista del siglo XVII, esto es, emplearlo como un sutil mecanismo mediante el cual se implicaba al espectador en la escena representada; otras veces, esa fragmentación era consecuencia del uso de la fotografía que ilustraba la vista escogida<sup>(14)</sup>.

En el caso de Salvá desconocemos la causa; sin embargo, el camino adelantado hacia el espectador, detenido bruscamente, y los arbustos incompletos, envuelven a quien contempla el lienzo, introduciéndolo en el paisaje que observa.

Su pincelada, no tan sujeta como la de Montesinos, guarda aún algo de su minuciosidad, no tanto ya en la

ejecución como en la fidelidad al objeto mismo. La policromía suave, de colores finos, verdes y azules, delicadamente matizados, dan a la obra una luz sin brillos exagerados, sin contrastes llamativos. Esta luminosidad rodea a la tela de una atmósfera, que si bien disminuye el realismo de la escena, le proporciona un carácter de tranquilidad que permite a Salvá potenciar aún más ese interés suyo por la belleza de lo natural.

El paisajismo valenciano heredó la tradición de embellecer todo lo que en la misma naturaleza hay de feo, de desordenado, de inhumano. De este modo, siguiendo las nuevas tendencias realistas, se creó un tipo de pintura en la que los parajes presentaban un aspecto de equilibrada y serena armonía<sup>(15)</sup>. Encontrar esa perfecta relación entre realidad y acicalamiento no era sencillo, era muy frecuente incurrir en el llamado amaneramiento tan duramente criticado por los aficionados al arte. Gonzalo Salvá halló el punto medio e intentó transmitirlo en la academia. Pocos recogerían el testigo, entre ellos José Vilar y Torres, quien vino a perpetuar un estilo que ya a finales de siglo estaba anticuado. Aun así, el descubrimiento de la naturaleza habían introducido a nuestro paisaje en un camino sin retorno.

VICTORIA BONET

- 
- (13) *Sierra del Negrete* (n. 707). Oleo sobre lienzo. 1'01x1'67 m. Museo de San Pío V de Valencia. *Paisaje con la Sierra del Negrete al fondo*. Oleo sobre lienzo. 1'02x1'93 m. Museo San Pío V de Valencia. F. M<sup>o</sup> GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos* (Valencia, 1955), p. 203.
- (14) La fotografía era utilizada en Europa para inspirar y facilitar la realización de obras de arte; por la resonancia que tuvo su empleo en España se puede considerar la posibilidad de que en Valencia los paisajistas también la usaran en la composición de sus pinturas.
- (15) Aunque se trate de una opinión actual merece la pena recordar las palabras de José Prados López puesto que ilustran esta necesidad de reflejar lo que de hermoso hay en nuestro entorno: “Por eso protestamos airados, coléricos, con palabras de anatema ante esos cuadros de paisaje que alguien dice que son geniales y no son más que tristes caricaturas de la naturaleza, pintados sin fe, sin ardor, sin ilusión, como si los ojos de los pintores que los realizan estuvieran sumidos en eternas. No creemos en esos pintores de última hora que nos dan una naturaleza, enferma, deformada, raquítica, grotesca, hecha, parece, para humanidad de locos”. *Artistas levantinos de ayer y hoy* (Valencia, 1955), p. 33.