

Trenor.
La Exposición de
una gran familia burguesa

VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

TRENOR. LA EXPOSICIÓN DE GRAN UNA FAMILIA BURGUESA

CENTRO CULTURAL LA NAU, UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Sala Thesaurus

26 de mayo - 25 de octubre de 2009

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

RECTOR

Francisco Tomás Vert

VICERRECTOR DE CULTURA

Rafael Gil Salinas

COORDINADOR DE EXPOSICIONES

Norberto Piqueras Sánchez

CATÁLOGO Y EXPOSICIÓN

COMISARIOS

Anaclet Pons Pons

Justo Serna Alonso

COORDINACIÓN GENERAL

Norberto Piqueras Sánchez

GESTIÓN DE PRÉSTAMOS Y REGISTRO DE OBRA

Manuel Martínez Tórtola

ASISTENCIA A LA COORDINACIÓN

Marisol Sánchez

Raquel Moret

DISEÑO DE EXPOSICIÓN

Pepe Beltrán

MONTAJE

Taller Creativo

AUDIOVISUAL

Guillermo García Ruiz

SELECCIÓN MUSICAL

Vicent Galbis

TRANSPORTE

Viguer

DISEÑO GRÁFICO EXPOSICIÓN

Espirelius

RESTAURACIÓN

Sofía Martínez

Paloma Sánchez

COMUNICACIÓN

Antoni Esteve

Magdalena Ruiz

VISITAS GUIADAS

Pilar Pérez

Voluntarios de la Universitat de València

MANTENIMIENTO

Francisco Burguera

Ángel Maldonado

ASISTENCIA EN SALA

Esfera Proyectos Culturales, SL

SEGUROS

Vitalicio Seguros

EDITA

Universitat de València

EDICIÓN A CARGO DE

Anaclet Pons Pons

Justo Serna Alonso

COORDINACIÓN

Norberto Piqueras Sánchez

GESTIÓN DE IMÁGENES

Manuel Martínez Tórtola

DISEÑO Y MAQUETACIÓN CATÁLOGO

Antoni Domènech

INDESIGN Y RETOQUE DE IMÁGENES

Antonio J. Ballester

TEXTOS

Esther Alba Pagán

Josep Vicent Boira Maiques

Mónica Bolufer Peruga

Alejandro Lillo Barceló

Carmen M. Pérez-Olagüe Iváñez de Lara

Anaclet Pons Pons

Concha Ridaura Cumplido

Amparo Ruiz Llopis

Justo Serna Alonso

Tomás Trenor Puig

TRADUCCIÓN

Joan Antoni Lluh

FOTOGRAFÍA

Eduardo Alapont

Jorge Girbés Pérez

Pablo Linés

Juan García Rosell

Alejandro Lillo

Gonzalo Moreno

Kieran Owens

Isabel Zarzuela

REALIZACIÓN E IMPRESIÓN

LAIMPRENTA CG

ISBN: 978-84-370-7469-6

Depósito Legal: V-1992-2009

© De los textos y traducciones: sus autores

© De la presente edición: Universitat de València, 2009

DOCUMENTAL

«Trenor. La Exposición de una gran familia burguesa»

ORGANIZA Y PROMUEVE

Universitat de València

PRODUCCIÓN

Taller de Audiovisuales de la Universitat de València

DIRECCIÓN

José Vicente Viadel

GUIÓN

Alodia Clemente

DOCUMENTACIÓN

Justo Serna

Anaclet Pons

Año 2009. Duración: 20 min.

PRESTADORES DE OBRA Y CESIÓN DE IMÁGENES

La Universitat de València quiere dejar constancia de su agradecimiento a todas las instituciones y particulares que mediante el préstamo de obras, documentos y cesión de imágenes han contribuido a esta exposición:

Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (AHPNM)
Archivo Histórico Provincial de Málaga (AHPM)
Archivo Municipal de Cádiz (AMC)
Archivo Histórico Municipal.
Ayuntamiento de Valencia (AHMV)
Archivo Gráfico José Huguet (AGJH)
Ayuntamiento de Valencia (AV)
Archivo Municipal de Vinalosa.
Ayuntamiento de Vinalosa (AMV)
Biblioteca Nacional (BN)
Biblioteca Valenciana (BV)
Colección Adolfo Ribas (CAR)
Colección Artística del Ateneo Mercantil de Valencia (CAAMV)
Juan Ignacio del Llano Beneyto (JILB)
Colección familia Trenor (CFT)
Faximil Ediciones Digitales (FED)
Jorge Girbés Pérez (JGP)
Lo Rat Penat (LRP)
Museo de la Ciudad.
Ayuntamiento de Valencia (MC)
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. Valencia (MNCASGM)
Museo Naval de Madrid (MNM)
Museo Valenciano de Etnología (MVE)
Javier Sánchez Portas (JSP)
Vicent Galbis (VG)

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto ha sido posible gracias a la colaboración y apoyo de la Familia Trenor. Queremos agradecer expresamente a los miembros de esta familia que han prestado generosamente bienes culturales vinculados a su historia familiar:

Francisco Gómez-Trenor y García del Moral
Marcelo Trenor Puig
Tomás Trenor Puig
Carmen Trenor Suárez de Lezo
Pilar Trenor Suárez de Lezo
Rafael Trenor Suárez de Lezo
Caridad Trenor y Trenor
Federico Trenor y Trenor
Leonor Trenor y Trenor
María Jesús Trenor y Trenor

OTROS AGRADECIMIENTOS

Paco Carsi
Francesc Ferrando
Jorge Girbés Pérez
Óscar Montón
Lo Rat Penat
Rufo Jiménez
Elvira Mas Zurita
Gonzalo Moreno
Vicent Navarro Pastor
María Paz Soler
Isabel Zarzuela Ruedas

Este catálogo y la exposición que acompaña son un proyecto de la Universitat de València dentro de los actos conmemorativos del Primer Centenario de la Exposición Regional Valenciana de 1909.

UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

lafundació
universitatdevalencia


AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

ÍNDICE

Prólogos. P. 9

ANACLET PONS PONS Y JUSTO SERNA ALONSO, *Trenor. Hechos y palabras*. P. 17

TOMÁS TRENOR PUIG, *Tiempo presente. Los pasados de la familia Trenor*. P. 139

MÓNICA BOLUFER PERUGA, *Irlandeses en España: los Trenor y otros más*. P. 165

CONCHA RIDAURA CUMPLIDO, *Casa Trenor. Lujo burgués y confort familiar en Valencia hacia 1859*. P. 199

CARMEN M. PÉREZ-OLAGÜE IVÁÑEZ DE LARA, *Lugares familiares. El patrimonio de los Trenor*. P. 229

ESTHER ALBA PAGÁN, *El arte y los Trenor: retrato de una familia*. P. 257

AMPARO RUIZ LLOPIS, *La sociedad Trenor y Cía. (1838-1926) a través del archivo de la antigua Real Fábrica de la Seda de Vinalesa*. P. 287

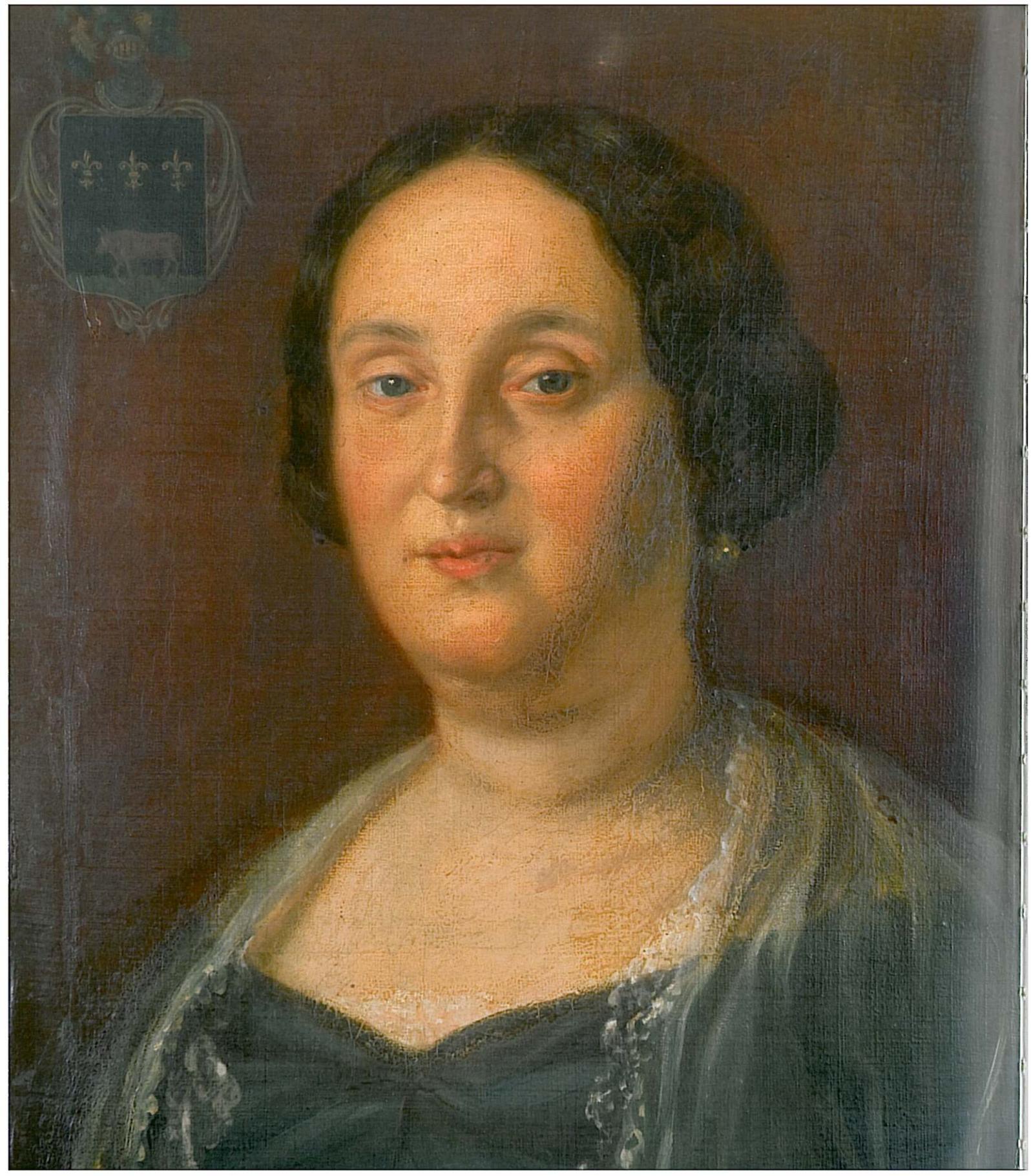
JOSEP-VICENT BOIRA MAIQUES, *La Exposición Regional de Valencia de 1909 y la figura de Tomás Trenor Palavicino*. P. 321

ALEJANDRO LILLO BARCELÓ, *Paseos por la Valencia burguesa (1808-1909)*. P. 355

*El arte y los Trenor.
Retrato de una familia*

257

ESTHER ALBA PAGÁN
Universitat de València



En la pintura de retrato el último propósito debería ser aprehender correctamente el carácter de una persona que va a ser representada e imitarlo con la mayor fidelidad posible. Una vez alcanzado esto, el vestido o incluso el simple fondo puede contribuir al efecto. Así, por ejemplo, un carácter melancólico se muestra mucho más claramente frente a un fondo oscuro, negro, que frente a un fondo brillantemente coloreado o luminoso; un carácter serio pero jovial, mejor frente a un fondo más luminoso que el color del rostro; uno enérgico y alegre, frente a un fondo lleno de color como un brillante tapiz [...]

Diario del pintor Overbeck (1789-1869), 11 de septiembre de 1811, Roma, en J. C. Taylor, *Nineteenth-Century Theories of Art*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1987, p. 165.

Con estas palabras, el pintor nazareno Johann Friedrich Overbeck ahondaba en tres aspectos fundamentales para la pintura del retrato decimonónico. En primer lugar, la importancia de la naturaleza como referente básico de todo sujeto pictórico; en segundo lugar, la concepción universal de la captación psicológica del personaje –como algo inherente al propio retrato–; y, en tercer lugar, la relevancia de la circunstancia y el lugar como elementos esenciales para completar el arte del retrato como vehículo de expresión. Aspectos, todos ellos, que estuvieron en la base de la preocupación artística de cualquier pintor que quisiera prosperar y hacerse con una clientela estable y numerosa. Es, sin duda, este género el que, por encima de todo, cede imaginación y creatividad a los gustos y modas determinados por la clientela y el que renace tras la crisis impuesta por el nacimiento de la fotografía. Por ello, es inevitable en este estudio tratar de discernir cuáles fueron los determinantes, los gustos y preferencias que mostraron los diferentes miembros de la familia Trenor como parte ineluctable de las referencias culturales de la época que les tocó vivir.

RETRATO DE BRÍGIDA BUCELLI, PINTADO POR RICARDO BUCELLI
EN LA VILLA PROPIEDAD DE LOS BUCELLI EN LA TOSCANA HACIA 1847 (CFT).

No es el objetivo de estas páginas el realizar un análisis sobre el género artístico de este período ni estudiar el tiempo histórico de los personajes; sino situar a los protagonistas de acuerdo con su participación en el devenir cultural de la sociedad valenciana.

Ya en el siglo pasado, el Ateneo Mercantil de Valencia encargó al pintor Valentín Dur-



bán¹ el retrato del que fuera su presidente entre los años 1908 y 1911 Tomás Trenor y Palavicino siguiendo la tradición de perpetuar a través de la imagen colgada a aquellos que jugaron un papel ineludible en su historia. En ese sentido convendrá afirmar el singular protagonismo de Tomás Trenor en el hilo de la historia valenciana de principios del siglo XX, pero también en el transcurrir de los principales eventos culturales que se propiciaron en aquel tiempo en nuestra ciudad. Ése es el verdadero contenido de la historia: el «tiempo» que rodea a tal o cual personaje histórico sin marginar las tradiciones culturales que asume. Tradiciones que pertenecen a un ciclo que no se inicia con él ni se asocian a una determinada época, sino que en ocasiones se vinculan al pasado y a una tradición cultural heredada.

En aquella época, Valencia vivía, a caballo de los siglos XIX y XX, un florecimiento cultural y artístico de reconocimiento nacional e internacional debido en parte a figuras como el pintor Joaquín Sorolla y el escultor Mariano Benlliure, quienes habían cosechado un gran éxito en la Exposición Universal de París de 1900. Pero estos artistas no constituían figuras aisladas, sino que formaban parte de un grupo de creadores valencianos de reconocido prestigio que participaron con sus obras en la exhibición que, en 1909, se celebró en el Palacio de Bellas Artes de la Exposición Regional Valenciana. En ella estuvieron representados a través de sus obras Salvador Abril, Joaquín Agrasot, Emilio Aliaga, Lamberto Alonso, Francisco Amérigo, Vicente Bañuls, Manuel Benedito, José Benlliure, padre e hijo, Luis Best, José Brel, Fernando Cabrera, Pascual Capuz, Vicente Castell, Julio Cebrián, Amadeo Desfilis, Francisco Domingo, Pedro y Salvador Ferrer Calatayud, Antonio Fillol, Mariano García Mas, Isidoro Garnelo, Heliodor Guillén, Constatino Gómez, Bartolomé Mongrell, Muñoz Degrain, Ignacio Pinazo, Cecilio Plá, Emilio Sala, Joaquín Sorolla, Ramón Stolz, Salvador Tuset, Ricardo Verde y muchos otros. Un total de 168 pintores, 51 escultores, 18 fotógrafos, 99 artistas de artes decorativas, además de 73 artistas noveles, muchos de los cuales se consagraron con posterioridad, como Juan Bautista Porcar,

¹ Rafael Gil Salinas, *La colección artística del Ateneo Mercantil de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p. 85.

Rafael Bargues, José Marín Bosque o Víctor Moya.² Al arte se unieron en el mismo recinto de la Exposición no sólo el esplendor arquitectónico que su celebración conllevó, sino también la muestra a modo de escaparate del adelanto técnico, económico e industrial de la ciudad.³ Desde la centuria anterior, la ciudad de Valencia había visto modificada su fisonomía. Y este siglo de progreso, mejoras e industrialización continuó su impulso en los primeros años del siglo XX. El avance fue espectacular: «[...] todo un repertorio de novedades técnicas se habían puesto al servicio de la industria, de la agricultura e incluso del ciudadano corriente. Unos y otros competían por idear nuevos artilugios, nuevos ingenios que hicieran más fácil y confortable la vida de las naciones».⁴ Pronto estos ingenios comenzaron a abarrotar los espacios construidos o adaptados para su difusión. Desde mediados del siglo XIX fueron frecuentes certámenes, reuniones y eventos de toda clase en los que se reunían fabricantes, inventores y científicos ansiosos de mostrar sus nuevos inventos. En sus inicios, el ámbito geográfico de estas reuniones era local o regional. Más tarde, su difusión pasó a ser nacional: en 1845 se celebra en España la Exposición Pública de la Industria de Madrid y su internacionalización llega en 1851 con la Great Exhibition de Londres. Su éxito provocó que, a partir de ese momento, proliferasen en el futuro iniciativas semejantes, verdaderos escaparates del progreso industrial.

TOMÁS TRENOR POR VALENTÍN DURBÁN, TERCER CUARTO DEL SIGLO XX (CAAMV).

261

La ciudad de Valencia no fue ajena a este vertiginoso mundo de los certámenes y concursos, patrocinados en sus inicios por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. En 1871 se había creado por las autoridades consistoriales la Feria de Julio, en la que se organizaban, con frecuencia, muestras y exposiciones; en 1872 se celebró un Congreso Agrícola con la voluntad de reunir y difundir los últimos adelantos industriales en la aplicación al cultivo, afanados en modernizar el campo valenciano; en 1883 se promovió la primera Exposición Regional Valenciana, aunque fue excaso su impacto según los organizadores. Habrá que esperar a 1909 para encontrar el éxito rotundo de una Exposición Industrial. La organización del evento se debió al esfuerzo del Ateneo Mercantil,⁵ pero sobre todo al de su presidente, Tomás Trenor Palavicino. Entre julio de 1909 y noviembre de

² *Guía y Catalogo oficial. Exposición Regional Valenciana*, Valencia, 1909, p. 113; Tomás Trenor Palavicino, *Memoria de las Exposiciones Regional de Valencia de 1909 y Nacional de 1910*, Valencia, 1912.

³ Véase Francisco Vegas, *La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910*, Valencia, Universidad Politécnica, 2003.

⁴ Anacleto Pons y Justo Serna, «El puerto de Valencia y la ciudad industrial, siglos XIX y XX», en *Historia del Puerto de Valencia*, Valencia, Universitat de Valencia, 2007, p. 260.

⁵ José Martí Soro, *Crónica del Ateneo Mercantil Valencia (1879-1978)*, Valencia, Ateneo Mercantil, 1979, p. 409.

1910, primero como exposición regional y luego como nacional, la Exposición cosechó un éxito rotundo.⁶

La inauguración tuvo lugar el 22 de julio de 1909, en un espacio de más de 150 mil metros cuadrados: una nueva pasarela que venía a conectar la ciudad con el elegante paseo de la Alameda, con varias decenas de pequeños pabellones, más de dos mil expositores y un catálogo de novedades agrícolas e industriales. En él se recogían los productos agrarios, motor de la economía valenciana, junto a los metalúrgicos, material ferroviario, fábricas de fertilizantes, de explosivos, del mueble, de la iluminación y artefactos de novedosa invención, como el primer aeroplano español que venía a reproducir el invento de los hermanos Wright y con el que Juan Olivert Serra realizó el primer vuelo español en los campos militares de Paterna. Inventos y artilugios se unían al escaparate de las artes mostrando una vitalidad vivida sin precedentes y, en todo ello, hemos de destacar el papel revulsivo de Tomás Trenor, hombre de cultura internacional que fue el alma de la organización de la Exposición Regional de 1909 y de su prolongación nacional en 1910.⁷ Tenía 19 años cuando se celebró la segunda Exposición Regional valenciana de 1883. En 1888, año en que tuvo lugar la Exposición Universal de Barcelona, se hallaba en la ciudad como teniente del I Regimiento de Artillería Montada. Como diputado en Madrid debió de presenciar la Exposición de Industrias madrileñas. No le fue extraña tampoco la Exposición Internacional Hispano-Francesa celebrada en Zaragoza en 1902 y sus frecuentes visitas a ciudades del extranjero le permitieron conocer, con probabilidad, otras exposiciones de diverso tipo.

Este conocimiento influyó, sin duda, en la categoría que Tomás Trenor planteó en la exhibición que acogía el Palacio de Bellas Artes de la Exposición Regional. El edificio, diseñado por Vicente Rodríguez Martín en estilo clasicista académico, reunió diversas secciones: Enseñanza Artística –con trabajos de 45 alumnos y 28 alumnas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia–, Arte Decorativo, Fotografía (profesional y aficionada), Arquitectura, Escultura Contemporánea (1800-1909), Pintura Contemporánea (1800-1909) y Arte Retrospectivo. El mismo Tomás Trenor comentaba el realce y categoría que la

⁶ Anacleto Pons y Justo Serna, «El puerto de Valencia y la ciudad industrial...» Estos autores recogen los recuerdos de Tomás Trenor (p. 261). A su inauguración acudió el rey Alfonso XIII y todo un cortejo de autoridades y personalidades: «La gente se echó a la calle bien temprano. Las tropas alegraron la ciudad con sus músicas [...]. El tren real estaba a la vista, minutos después entraba en el andén, sonó el cañón, la fuerza que rendía honores presentó armas, la música batió la marcha: el Rey estaba en Valencia.»

⁷ Dado el éxito de la exposición y en reconocimiento de su labor organizativa de la Exposición Regional Valenciana fue nombrado marqués del Turia por Real Decreto de 12 de julio de 1909. Como Presidente del Comité Organizador desplegó una actividad frenética y erigió los edificios de los pabellones en un tiempo récord, invirtiendo gran parte de su patrimonio personal, que no recuperó.

sección de bellas artes concedía a la Exposición, siendo uno de los pabellones más admirados por los visitantes extranjeros. Tal fue su éxito que durante la Exposición Nacional de 1910 todas las secciones repitieron contenido, con la salvedad de varias obras nuevas de Emilio Sala, así como pinturas y esculturas de ámbito nacional e internacional cedidas temporalmente por los Museos municipales de Barcelona, entre las que destacaban algunas esculturas de Rodin y Meunier. Así, no es de extrañar el orgullo y complacencia que Tomás Trenor sentía ante el éxito de afluencia que acogía el pabellón artístico y, medio en serio medio en broma, llegó a reclamar para la Academia de San Carlos de Valencia la patente de proveedora exclusiva de sus escuelas y museos.⁸

Desde nuestra perspectiva actual conviene subrayar dos aspectos fundamentales evidentes en el espíritu expositivo del Pabellón de Bellas Artes. Por un lado, el papel destacado de la Academia de San Carlos y la exhibición de los trabajos de sus alumnos y, por otro lado, la cantidad de artistas contemporáneos, pintores, escultores pero también fotógrafos, que exhibían obra frente al exiguo lugar que ocupaba el arte del pasado. Así, la voluntad era ejercer un claro mecenazgo respecto a los artistas valencianos de su tiempo y, en ello, hemos de vislumbrar no sólo la tradición cultural valenciana ligada a las exposiciones artísticas celebradas en Valencia desde 1839, sino también la propia cultura artística de su principal benefactor. No en vano Tomás Trenor era un destacado miembro de la sociedad conservadora valenciana. Entre 1903 y 1907, fue diputado a Cortes por los distritos de Albaida y Vinaroz por el Partido Conservador. Además, la familia Trenor Palavicino, junto a J. M. Prósper Bremón, el conde de Rótova, tuvo un papel decisivo en la difusión de los principios del catolicismo social, desarrollado por el jesuita padre Vicente a partir de 1891, entre los sectores antiliberales de la sociedad valenciana.⁹ Así, no es de extrañar que la tradición artística vinculada a la institución académica y la admiración por la pintura nacida en su seno fuese el hilo conductor de la Exposición Regional. Los gustos artísticos de los coleccionistas y amantes de las artes de los primeros años del siglo XX eran en gran medida herencia decimonónica.¹⁰

En la mayoría de las colecciones valencianas que comienzan a formarse en los primeros años del siglo XIX destacaba sobre todo la pintura religiosa y el retrato. La primera aparece vinculada a la valoración de la escuela o al origen de la obra más que a la afinidad con el

⁸ Tomás Trenor Palavicino, *Memoria de las Exposiciones...*, p. 100.

⁹ Teresa Carnero y Jordi Palafox, *Creixement, politització i canvi social. 1790-1980*, Valencia, IVEI, 1990, pp. 41-44. En 1893, en la diócesis de Valencia había un total de 40 Círculos Obreros y 27 patronatos que estaban integrados por más de 16.000 socios.

¹⁰ Rafael Gil Salinas, *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*, Valencia, IAM, 1994, p. 131.

tema o el significado que comporta; el segundo, se halla estrechamente relacionado con el deseo de poseer un recuerdo de su imagen, debido a los pinceles de los pintores más aclamados de su tiempo.

En la Exposición de 1909 la gran mayoría de las obras expuestas de este género, el religioso, pertenecían a colecciones particulares valencianas aunque, como hemos visto, fueron escasas en número. No así las obras de artistas valencianos coetáneos vinculados estrechamente al arte académico y a su institución de enseñanza. En gran medida, ello se debe a la directa relación que desde mediados del siglo XIX se produce entre los artistas valencianos formados en el ámbito académico y la alta sociedad valenciana. A menudo, los primeros fueron los encargados de perpetuar en la memoria las efigies de generaciones enteras, adecuándose al arbitrio de las modas cortesanas e internacionales; en otras ocasiones, ejercieron como maestros de aquéllos que se acercaron a la pintura como *amateurs*, aficionados al arte de pintar como vehículo de expresión de sus inquietudes artísticas. Arte, literatura, historia, geografía, idiomas, cultura en general pertenecían al ámbito de lo necesario para la educación refinada y erudita de cualquier miembro de las grandes familias valencianas.

Tomás Trenor Palavicino era nieto de Thomas Trenor Keating e hijo primogénito de Tomás Trenor Bucelli y María de los Desamparados Palavicino Ibarrola. Así, entre sus antepasados contaba con una de las figuras más enigmáticas del panorama artístico valenciano de principios de siglo, Ricardo Bucelli, casado con la condesa Matilde Strozzi-Ridolfi; hermano de Brígida Bucelli, esposa de Tomás Trenor y Keating, sobrino a su vez del célebre militar de origen irlandés que tan destacado papel desempeñó en la guerra de la Independencia, el general Keating Roche.

Ricardo Bucelli –hermano de Brígida Bucelli, quien se casaría con Thomas Trenor Keating– es, como afirmamos, una de las personalidades artísticas más interesantes del elenco valenciano. Es mencionado en el célebre *Dictionnaire* de Th. Bachelet como uno de los artistas más célebres de España, opinión que es recogida por Bénézit: «fut un artiste de talent dont les œuvres paraissent destinées à une plus-value indiscutable»; no obstante, casi nada sabemos hoy de él y en los museos no se conserva obra suya alguna.¹¹

Así, tan sólo sabemos que Ricardo Bucelli fue pintor y que a lo largo de su vida mantuvo una estrecha amistad con el que fue, sin duda, uno de los artistas más destacados de su tiempo: el primer pintor de cámara de Fernando VII Vicente López Portaña. Testimonio de

¹¹ De hecho llegó a alcanzar cierta notoriedad, que le valió ser incluido en el diccionario biográfico de Dh. Dezobry y Th. Bachelet, *Dictionnaire général de biographie et d'histoire de mythologie, de géographie ancienne et moderne comparée des antiquités et des institutions grecques, romaines, françaises et étrangères*, París, Tandou et Cie. Libraires, 1863, y en el de E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, París, ed. 1999, p. 191.



RETRATO DE PEDRO FABIO BUCELLI Y CARLETTI POR VICENTE LÓPEZ, CA. 1805 (CFT).



RETRATO DE MARÍA RITA DE JUAN Y FUSTER DE BUCELLI, POR VICENTE LÓPEZ, CA. 1805 (CFT).

esta relación quedaron dos retratos familiares, los de sus padres, María Rita Juan y Fuster de Bucelli y su esposo Fabio Bucelli y Carletti, un noble italiano que había entrado al servicio de la marina española. Ambos fueron realizados antes de la contienda, hacia 1805,¹² en Valencia, donde residía el matrimonio. Estos retratos son, por tanto, no sólo anteriores a la marcha de Vicente López a Madrid como pintor de cámara del restaurado monarca, sino testigos de la pronta relación del maestro con la familia Bucelli. Sabemos que López realizó al menos dos copias de la pareja de retratos, que se conservan en la colección de la baronesa de Alacuás y en la del marqués de Mascarell de San Juan.¹³

En el retrato de Fabio Bucelli, el marino aparece representado de medio cuerpo con uniforme de gala de guardiamarina, con casaca azul de solapas rojas galoneadas de oro. La ineludible referencia a su profesión se afirma en el fondo escogido en el que se vislumbra la polea y el mástil de un navío. No en vano, desde 1788, era Guardia Marina de la armada española, en la que permaneció hasta 1815, año en que se retiró como capitán de fragata, habiendo vivido varios momentos de la «gloriosa agonía de la imponente flota creada por Ensenada» y reunido una brillante hoja de servicios: fue herido en Tolón y en Mahón fue hecho prisionero por los ingleses. Formando conjunto con esta efigie, López realizó el retrato de su esposa, María Rita Juan y Fuster,¹⁴ también de medio cuerpo ligeramente ladeado, sin más adorno que la propia figura, algo inexpresiva y seria. No es inusual que el joven matrimonio encargase sus efigies al que en esos momentos era el pintor más prestigioso de la ciudad, quizá en relación con la celebración de su enlace o de su recuerdo.

267

¹² Esta datación es otorgada por José Luis Díez García, *Vicente López (1772-1850)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, vol. II, p. 121, P-479, corrigiendo la proporcionada por José Luis Morales y Marín, *Vicente López (1772-1850)*, Madrid, (cat. exp.), 1989, p. 207, quien identifica el uniforme del retratado con el grado de capitán de fragata, cargo que Bucelli alcanza en 1815. Mientras que Díez afirma que el retrato debió realizarse cuando el marino contaba con unos 30 años, «edad que aparenta en el retrato».

¹³ Ambos eran óleos sobre lienzo y de semejantes dimensiones (0,66 x 0,52 y 0,65 x 0,52 m). En el catálogo de exposición, *Vicente López. Su vida, su arte, su tiempo*, Valencia, 1926, pp. 116-117, se recoge una escueta reseña biográfica: «D. Pedro Fabio Bucelli y Carletti era, como Gravina, un noble italiano que entró a servir en los navíos del rey de España. Había nacido en Montepulciano, territorio de Siena, en 1772; por su padre pertenecía a una familia de rancio abolengo en Toscana (uno de sus antepasados, Ricardo Bucelli, había sido *gonfaloniere* de Montepulciano en 1626), varias veces ennoblecida con el hábito de San Esteban y altamente emparentada. Su madre era hija de los Condes Mariotti-Carletti... Murió en Valencia en 1847.»

¹⁴ También en el catálogo de la exposición de 1926, p. 117, en la que figuró la copia del retrato conservada en la colección del marqués de Mascarell de San Juan se recoge una escueta biografía de la esposa del marino: «Doña María Rita Juan y Fuster, que casó en 1802 con el entonces teniente de fragata, D. Fabio Bucelli, era también de familia de marinos (sobrina biznieta del famoso D. Jorge Juan y Santacilia). Había nacido en Cartagena en 1780 y murió en 1834...» En opinión de Díez García (*Vicente López (1772-1850)*...), p. 152, P-615), el retrato fue realizado cuando contaba con unos 33 años de edad. En todo caso 25, si nos atenemos a 1805 como fecha de realización.

El prestigio de Vicente López se afianza tras la beca que la Real Academia de Bellas Artes de Valencia le otorga para ampliar sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en 1790. Allí entra en contacto con el pintor de cámara Mariano Salvador Maella y el arte cortesano de Antón Rafael Mengs. A su vuelta, en 1792, el joven pintor regresa ceñido en una aureola de prestigio por haber estudiado en la Corte con los grandes maestros. A partir de ese momento, va a ser requerido, fundamentalmente por una clientela religiosa, que comenzará a demandar sus servicios para decorar las numerosas iglesias de la capital, pero también por la alta sociedad valenciana deseosa de mostrar en sus paredes retratos realizados por el pintor de moda. En esos años, López había realizado algunos interesantes retratos, que hemos de clasificar como obra de juventud: el de la duquesa de Almodóvar (Museum of Art, Indianápolis), el de Joaquín Pareja y Obregón (Museo de Bellas Artes de Valencia), el de la duquesa de Nájera, María Pilar de la Cerda y Marín de Resende (Museo del Prado), el de Cayetano de Urbina (Museo de Bellas Artes de Valencia), el de José María de la Cerda, conde de Parcent (Museo de Pontevedra), el de Joaquín de Castellví, conde de Carlet (colección particular) y el de Jorge Palacios de Urdániz (Museo de Bellas Artes de Valencia).¹⁵ Pero su éxito definitivo hemos de relacionarlo con el encargo que en 1802 y con motivo de la visita de la familia real a la ciudad de Valencia le hace la Universidad de Valencia, *Carlos IV y su familia homenajeados por la Universidad de Valencia* (Museo del Prado), obra que le valió el nombramiento de pintor honorario de cámara de Carlos IV.

Es a partir de esa época cuando comienza a formarse el estilo personal del pintor, dando algunos de sus retratos más interesantes como el de María Concepción Rodríguez de Valcárcel, princesa Pío de Saboya y marquesa de Castel-Rodrigo (colección particular), realizado en pastel, obra de sensibilidad estética semejante a la mostrada en el retrato de la esposa de Fabio Bucelli.

En los retratos del matrimonio Bucelli, Vicente López muestra el influjo de la retratística neoclásica francesa, expresada en la contención de las figuras, la serenidad de las expresiones y el dibujo marcado y austero, sin el menor eco de la ambientación natural que triunfará en años posteriores. En ellos, López mantiene un cierto equilibrio entre lo accesorio y lo esencial, entre la expresión controlada –quizá algo contenida– y la naturalidad, de manera que todo parece obedecer a una unidad formal, resaltada por la corporeidad de la figura que parece emerger del fondo neutro. Elementos esenciales de los retratos de López son el interés por la

¹⁵ Referenciamos aquí tan sólo algunas de sus obras. Realizó además algunos retratos oficiales como el del rector de la Universitat de València, fray Vicente Blasco (Museo de Bellas Artes de Valencia), los retratos del arzobispo de Valencia Antonio Despuig y Dameto, el del arzobispo Francisco Ximénez del Río, el del obispo Francisco Antonio Cebrián y Valda, el del capitán general de Valencia Ventura Caro, el de Ignacio Ferrandell Gual Moix, regidor perpetuo de Palma de Mallorca (colección particular), o el de José Iturrigaray y Aróstegui, virrey de Nueva España (colección particular).

silueta y la precisión de detalles y texturas, fruto de un concienzudo dibujo previo. Es en sus retratos femeninos en los que aún la tranquila expresión del rostro y los brazos reposados con la captación precisa de los adornos. La expresión estática y ensimismada de María Rita Juan y Fuster contrasta con la enérgica disposición inmanente a la figura de Fabio Bucelli. Pero en ambos es común la representación de los más diversos detalles, la descripción de las telas o los más irrelevantes accesorios de los que se desprende un estrecho contacto con los modelos.

Esta preciosista y minuciosa estética será la que heredará el joven Ricardo Bucelli.¹⁶ Como buen burgués en formación, no estaba exento en su aprendizaje del conocimiento de los rudimentos del dibujo y de la pintura, junto a otras facetas culturales que los jóvenes de bien habían de adquirir. Aquellos que sobresalían en el arte de la pintura se dedicaron a lo largo de su vida a cultivarla, especialmente en su género más burgués: el retrato o los bodegones y floreros. No obstante, la pasión de Bucelli por el arte le llevó a entenderlo como algo más que un pasatiempo burgués, paréntesis entre sus quehaceres cotidianos; y por ello, se le consagró a la tutela artística de uno de los mejores pintores de su tiempo, Vicente López Portaña. Con tal fin inicia estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En Madrid trabaja con el pintor y, como otros, visita las galerías del Museo del Prado. No es difícil imaginar la fascinación que la contemplación de las grandes obras del pasado debió de tener en el ánimo entusiasta de quien comenzaba a aprender. Nos lo imaginamos con sus papeles, sus lápices y pinceles pasando las horas ante la obra que desea aprehender, para copiarla e imitar técnicas, expresividad y forma, según establecían los cánones de aprendizaje establecidos por la rígida normativa académica. Su interés se centra en el barroco Bartolomé Murillo. Copia algunas de las numerosas obras que conserva el museo, entre ellas, *La Sagrada Familia del pajarito* o *La Inmaculada de Soult*. Nos lo imaginamos impaciente, inseguro, cuando, en 1834, el alumno presenta varias obras al certamen de pintura que la Academia de San Fernando organiza para incentivar los adelantos de sus alumnos. Nada menos que dieciocho obras «al óleo de distintos asuntos» presentó Ricardo Bucelli en esa ocasión.¹⁷ Vuelve a probar suerte en 1838, en la exposición

269

¹⁶ Esther Alba, «El arte efímero y los artistas valencianos en la primera mitad del siglo XIX: de la fiesta barroca a la fiesta político-patriota (1802-1833)», *Cuadernos de arte e iconografía*, 16 (1999), pp. 544-545; «La teoría de las artes: idealismo y realismo en las publicaciones periódicas valencianas del reinado de Isabel II», *Ars longa: cuadernos de arte*, 9-10 (2000), p. 238; *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, Universitat de València, tesis doctoral, 2004; Barón de Alcahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 77; Salvador Aldana, *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, Ajuntament de València, 1970, p. 70; Vicente Boix, *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, p. 21; Manuel Osorio, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884 (2ª ed.), p. 107.

¹⁷ «Lista de las obras que se han entregado en el despacho de la Real Academia de San Fernando para presentar-

pública del Liceo madrileño. En esa ocasión, lo hace con algunas de las copias que había realizado de maestros del pasado. No sólo Murillo le apasiona, también lo hace el valenciano Evaristo Muñoz cuya obra había podido estudiar en su tierra natal. Pero un nuevo género se ha incorporado a su elenco artístico: el retrato. Sin duda, las obras que presenta son efigies de su familia, rostros de aquéllos más cercanos, retratados en el estilo clásico y academicista de su maestro. No debían ser obras de un aficionado, sino que su estilo había adquirido ya cierta calidad y, por ello, la crítica fue no sólo benevolente sino, más que eso, aduladora. Desconocemos el asunto de los cuadros presentados, así como la identidad de los retratados. Sin duda, miembros de su círculo más cercano: aquellos que estaban dispuestos a posar para él sin dilación o bien aquellos de los que ya tenía un modelo a copiar, como el de su padre *Pedro Fabio Bucelli* realizado años ha por Vicente López. Por esa época, realizó un retrato de sus sobrinos y un cuadro de *Un niño dormido en un bosque* que «fue muy celebrado»,¹⁸ además del retrato de algunos personajes ilustres valencianos, dibujos para grabar, como el del *General Diego de León*.

RETRATO DE PEDRO FABIO BUCELLI POR RICARDO BUCELLI.

270

Tras su aprendizaje en la corte regresa a su ciudad natal. Valencia vivía en aquellos momentos un cierto esplendor cultural y ya daba muestras de cambio y prosperidad, nada que ver con la urbe que años antes había dejado atrás. Desde 1838, una sociedad cultural, el Liceo valenciano, se había erigido en catalizador de la vida artística y literaria de la ciudad. Bajo la presidencia de José Juanes, este cenáculo que se reunía en las salas del antiguo convento del Temple de Valencia, se organizaba en secciones cuyo fin era dinamizar la vida cultural de la población. A sus reuniones acudían los ciudadanos de bien, aquellos miembros de las buenas familias valencianas ávidos no sólo de asistir a tertulias de moda, de contemplar piezas teatrales, conciertos de música, exposiciones de pintura; sino también instruirse en literatura, declamación poética o en el arte de la pintura.

Así, la sección de literatura era presidida por el moderado Mariano Roca de Togores, mientras que Juan Sunyé actuaba como secretario. A ella eran asiduos algunos conocidos miembros del conservadurismo valenciano como Antonio Aparici Guijarro, Fermín Gonzalo Morón, Rafael Monares, José María Bonilla, José Polo de Bernabé, Vicente Salvá, Juan Aro-

las en la exposición pública que dio principio en 26 de septiembre de 1834», ARABASF (55-2/1), en Navarrete (1999), p. 473.

¹⁸ Vicente Boix *Noticia de los artistas...*, p. 21. Tales afirmaciones son recogidas también en el Bénézit (ed. 1999), p. 191: «peintre né à Valence au début du XIX^e siècle. Ce fut surtout un habile copiste de Murillo. On a cependant de lui quelques bons portraits et quelques tableaux de genre, notamment: *Un enfant endormi*».



las, Joaquín María López o Juan Fiol. Mayor protagonismo tuvo la sección de bellas artes, que a imitación de su homóloga madrileña celebró, desde ese año, exposiciones públicas de pintura. A ellas acudían no sólo renombrados académicos, sino también alumnos, tanto de la corporación de enseñanza artística como aquellos hijos de buenas familias que iban al Liceo a instruirse en las bellas artes bajo el magisterio de los más renombrados pintores valencianos que eran también miembros de esta culta institución. En esta renovación de la vida artística de la ciudad, hemos de ver el impulso de Bernardo López Piquer, hijo de Vicente López Portaña, que se hallaba en la capital valenciana como consecuencia de la depuración política efectuada entre los miembros de la Casa Real declarados «desafectos» a la reina regente María Cristina. Refugiado en Valencia, Bernardo López tuvo un papel activo como presidente de la sección de bellas artes del Liceo valenciano, para lo que contó con la ayuda de Luis Téllez Girón que hizo las veces de secretario. Entre los socios vocales encontramos no sólo pintores –la mayoría de ellos discípulos de Vicente López y defensores, por tanto, del arte academicista del maestro– y arquitectos de renombre; sino también otros que como aficionados se acercaban al arte: Vicente Castelló y Amat, Teodoro Blasco, Mariano Antonio Manglano, Mariano Roca de Togores, José María Bonilla, Juan Espinosa, Lorenzo Isern, Antonino Sancho, Joaquín Mira, José Gómez, Joaquín Cabrera, Joaquín Catalá y como socias honorarias Dolores e Inés Caruana.¹⁹

272

Desde 1838, año de su nacimiento, hasta 1845, el Liceo realizó, con cierto criterio de continuidad, exposiciones artísticas con el fin de «estimular a sus socios con una noble rivalidad haciendo públicas sus mejores obras».²⁰ A esta última exposición, la de 1845, asistió Ricardo Bucelli con un cuadro religioso titulado *Niño Jesús*,²¹ así como a la organizada dos años después, en 1847, por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, de Valencia, con varios retratos y algunas copias.²² En estas exhibiciones era abundante la exposición de duplicados, y especialmente de retratos, no sólo por artistas aficionados sino también de algunos de reconocido prestigio como Bernardo López, su hijo Vicente López, Vicente Castelló, su hijo Antonio Castelló, José Parra Piquer, Miguel Pou, Rafael Montesinos, etc. Bucelli no era el único burgués que se presentaba en estos certámenes, otros miembros de la alta sociedad va-

¹⁹ *Liceo de Valencia*, 1838, p. 53, en Alba (2007), p. 77.

²⁰ «A nuestros lectores», *Liceo Valenciano*, 2 enero 1841.

²¹ «Liceo Valenciano. Exposición pública de 1845», *El Fénix*, 4 de enero de 1846, pp. 161-162. En Esther Alba, «La crítica de arte en la prensa valenciana durante el reinado isabelino: los pintores valencianos en las exposiciones de Bellas Artes», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 2000, pp. 223-253 y *Pintura y crítica de Arte en Valencia (1790-1868)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2007.

²² A. Mendía, «Exposición pública de 1847», *La Esmeralda*, 27 de febrero de 1848, pp. 33-34. Véanse mis obras «La teoría de las artes...» y *Pintura y crítica de Arte...*

lenciana también lo hicieron. Bastará mencionar el papel destacado que en estas exposiciones tuvieron las hermanas Inés y Teresa Garcés de Marcilla, hermanas del barón de Andilla, Francisco Garcés de Marcilla y Cerdán e hijas del barón de Andilla y mariscal de campo, Antonio Garcés de Marcilla y Llorens y de doña Josefa Cerdán y Encalada, discípulas en el Liceo del pintor Miguel Pou; Dolores Caruana y Berard, hija de Peregrín Caruana, antiguo capitán de milicias y M^a del Rosario Berard, hija del banquero Francisco Berard; Inés González Valls y José Llano White, quien como alumno de Francisco Llácer presentó unos dibujos en tinta china a la exposición que el Liceo celebró en 1842, cuando sólo contaba catorce años de edad.²³ ¿Qué obras eran las que se exponían en estos certámenes? Retratos, miniaturas, paisajes, algunos bodegones y dibujos eran los protagonistas de la exposición. El criterio era mostrar el arte de su tiempo, la pintura que en esos momentos nacía bajo los dictámenes estéticos de los profesores de la Academia de San Carlos. Los pintores aficionados que a ellas concurrían lo hacían emulando el arte de su época. A menudo copiaban las obras de los pintores valencianos en activo. El nuevo burgués era el ciudadano del presente, crecía y evolucionaba culturalmente con su época, pocas veces miraba al pasado.

En las obras presentadas a las exhibiciones públicas de pintura, Bucelli continuaba demostrando el interés y la pasión que en su día había despertado en él el arte de la pintura. Nada parece indicar que llegase a dedicarse a ello profesionalmente. Más bien, a su regreso a Valencia es probable que pasase a ocuparse de los negocios familiares. Quizá al no llegar a triunfar en la corte como pintor o simplemente porque jamás había pensado dedicarse profesionalmente a ello. No lo necesitaba y por esto conservó la actividad artística para sus momentos de ocio, para su círculo más íntimo y privado, sólo exponiendo los retratos y copias que pintaba, en algunos de los certámenes que se realizaban en Valencia, a modo de escaparate de un orgullo no perdido. Su obra quedó para su familia y allegados a quienes retrató desde la cercanía de quien los conocía bien, haciendo gala de los rudimentos aprendidos en su juventud: la correcta representación de la figura que ejecutaba en función de sus gustos particulares. De entre todos los géneros pictóricos el retrato es, sin duda, el más marcado por la rigidez del aprendizaje en cuanto a técnica y modelos, y por el condicionamiento de las circunstancias sociales que confluyen en el retratista y el retratado, sin desprestigiar el amplio margen que quedaba para la observación y libertad personal. Aspectos todos ellos que podemos observar en el único retrato conocido de Bucelli hasta la fecha: el que realizó para su cuñado, Thomas Trenor Keating, hoy en la colección de José María Trenor Arróspide, del que se conserva, además otro retrato en miniatura.

²³ «Crónica del Liceo», *Liceo Valenciano*, diciembre de 1842, pp. 524-527 y «Exposición pública del Liceo», *Diario Mercantil de Valencia*, 11 diciembre de 1842, p. 3. En mis obras «La teoría de las artes...» y *Pintura y crítica de Arte...*



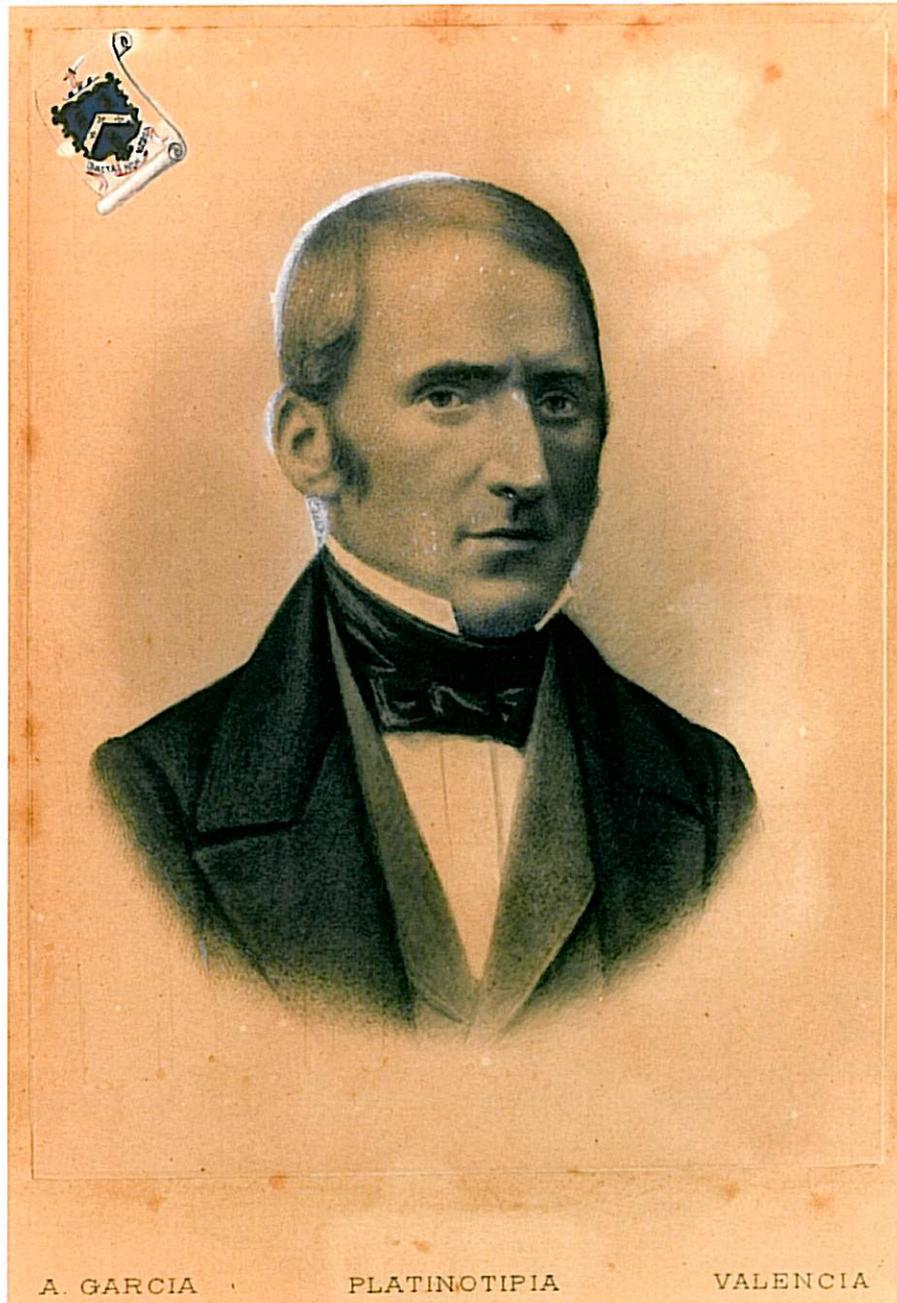
En ese retrato, Bucelli muestra todo lo aprendido del arte de Vicente López. En efecto, emplea el mismo rigor en describir las telas y accesorios. La levita de color negro impone seriedad a la figura, tan sólo matizada por el lazo de seda azul oscuro que ciñe el cuello. Representada de medio busto, la figura emerge con claridad del fondo neutro, remarcada con nitidez por la rigurosidad del dibujo. El pintor ha prescindido de fondos domésticos y de exteriores ajardinados para concentrar la atención en el rostro de su amigo y cuñado. ¿Qué es lo que observamos? No es un joven emprendedor, sino un hombre maduro, en la plenitud de su vida. Su rostro transmite la dureza de su gesto, quizá la rigidez de su férrea voluntad, la misma que le llevó a hacer prosperar sus negocios. La mirada es directa, sin concesiones, algo inquisitoria. Bu-

celli ha sabido captar la esencia del personaje. Un hombre al que describen quienes lo conocieron como persona seria, poco dada a la risa, pero justa y noble. Una imagen que casi en nada se diferencia del retrato que le realizó el conocido fotógrafo Antonio García: idéntica composición, ligeramente de perfil, idéntica levita, idéntico lazo e incluso idéntico gesto con esa tendencia a fruncir adustamente el entrecejo, mismas largas patillas y mismo peinado correcto y eficiente que denotan su ascendencia irlandesa.

274

THOMAS TRENOR KEATING POR RICARDO BUCELLI, CA. 1847 (CFT).

También la familia Llano White mandó retratar, en ese mismo estilo imperante en los círculos artísticos valencianos, a miembros de su familia. Sus descendientes han conservado, por fortuna, un interesante retrato de Carolina Llano White, hermana de José Inocencio de Llano quien contraería matrimonio con Elena Trenor y Bucelli, hija de Brígida Bucelli y Thomas Trenor. El retrato oval es de calidad respetable. La joven aparece representada de medio busto ante un fondo neutro. El autor, desconocido aún hoy, ha prescindido de fondos domésticos que comenzaban a ser habituales en los retratos femeninos de la época. El pintor consigue así profundidad psicológica, centrando la atención en la fisonomía enfermiza de Carolina. Nuestra atención recae en su mirada triste y melancólica, con los surcos de las ojeras muy marcadas, oscuras, que parecen hundir las cuencas de los ojos. La muchacha presenta un aspecto burgués, refinado, pero se intuye la salud torturada producto de la tisis que acabaría apagando su vida. De hecho, sus ojos tristes parecen anunciar ya el trágico desenlace. El pintor ha seguido los dictámenes estéticos impuestos por el gusto académico.



THOMAS TRENOR KEATING FOTOGRAFIADO POR ANTONIO GARCÍA, 1850 (CFT).

Observamos ese aprecio por la representación de la figura contenida y serena, acentuada por el traje negro que luce adornado con las escasas joyas que porta, como vehículo que refuerza la impresión de la distinción de la dama. El peinado, característico de las jóvenes recatadas de aquellas fechas, se dispone en casquetes, con raya al medio, cubriéndole las orejas y dejando tan sólo intuir los pendientes presumiblemente de oro que sobresalen por debajo del peinado. Este modo de representar recuerda a los retratos de otras damas de la época como el de la *Princesa de Broglie* o el de la *Baronesa James de Rothschild* realizados por Ingres en la mitad del siglo. El contrapunto es el fino encaje de blondas que luce al cuello, único detalle de color que ilumina, imperceptiblemente, el rostro de la joven, ornado con un broche de oro trenzado. El retrato en técnica y forma responde a la tradición pictórica que en Valencia había impuesto Vicente López y sus «satélites». Pero ¿quién fue su pintor? Sin duda, la precisión y nitidez del dibujo, el gusto por los detalles, nos indican la mano de alguno de los discípulos valencianos del primer pintor de cámara, quizá Francisco Llácer, el maestro de su hermano José Inocencio Llano; quizá éste último, dibujante frecuente y expositor habitual; o quizá el mismo Ricardo Bucelli, pintor usual de retratos.²⁴

RETRATO DE CONCEPCIÓN PALAVICINO IBARROLA, 1840-1886 (CFT).

276

De calidad semejante, es el retrato de *Concepción Palavicino Ibarrola*, quien fuese mujer de Federico Trenor Bucelli, hijo de Thomas Trenor y Brígida Bucelli. De nuevo desconocemos la fecha, el autor y las circunstancias que rodearon el retrato. Representada de medio cuerpo, aparece sentada en una silla con el cuerpo de perfil y el rostro girado hacia el espectador. La pose es más complicada, también lo es la técnica de mayor calidad. Se intuye un interior doméstico, pero nada se deja ver con nitidez, de nuevo el fondo oscuro sirve como pretexto para mostrarnos la personalidad de la retratada. La pose manda, ella aparece serena, algo seria, y sólo una ligera y tenue sonrisa casi imperceptible rompe la severidad de su expresión. Nada hay de naturalidad en el gesto, ni tan siquiera la colocación de las manos: la dama posa para el pintor sometido a las exigencias de verosimilitud que imponía la época. El aprecio a los detalles, el rigor en la representación de texturas, brillos y detalles indican un estrecho contacto con la modelo. Nada pasa al pintor, las joyas son de una precisión exquisita, casi miniaturista, también lo son las blondas de los encajes de las mangas, el perfil del amplio escote del vestido o la flor con que adorna el correcto peinado, tirante, recogido en un moño bajo a la nuca.

²⁴ Anaclét Pons y Justo Serna, *Diario de un burgués. La Europa del siglo XIX vista por un valenciano distinguido*, Valencia, Los Libros de la Memoria, 2006, p. 124.



Así, no es difícil imaginar cuál era la visión del arte que sus descendientes heredaron: el gusto por el arte minucioso y elegante del academicismo valenciano, el aprecio por la cultura contemporánea. La casa de los Bucelli, de los Trenor, de los Llano o de los Palavicino debía ser, como otras, centro de visitas y reunión en la que hombres de negocios, pero también artistas conocidos, maestros y amigos, pasaban allí largas veladas. Tampoco es complicado rememorar las tardes ociosas, la vida placentera ocupada en distraerse con la visita a esas exposiciones en las que los pintores valencianos hacían gala de sus mejores obras, la lectura reposada de diarios y revistas culturales, la asistencia a bailes, conciertos, declamaciones poéticas o funciones teatrales y la contemplación sosegada de los cuadros que ornaban los muros de sus aburguesadas casas.

RETRATO DE ISABEL DE MOLLINEDO Y CÁCERES, MADRE DE CASILDA DE IBARROLA Y MOLLINEDO, MARQUESA DE MIRASOL (CFT).

278

Pero no sólo el arte valenciano de la primera mitad del siglo XIX les era conocido, también lo era el que desde la corte marcaba gustos y tendencias. Con frecuencia se buscaba emular las modas impuestas por las familias nobiliarias y el retrato es, quizá, el más mutable de todos los géneros. No puede afirmarse que el Romanticismo, que comenzaba a hollar el arte académico, no hubiese introducido nuevos modos de interpretar el retrato, en particular con la representación de los rasgos más intensos del alma humana a través de una mayor introspección en el personaje. Pero las corrientes eclécticas que aunaban la tradición con lo moderno, lo local con lo internacional, gozaron –en lo que respecta al retrato de encargo– de una mayor fortuna. En España, la tradición académica, el aprendizaje clasicista, la tradición, el preciosismo minucioso y las exigencias de verosimilitud –especialmente apropiada para el retrato– se conciliaron con el impulso romántico. Pero triunfará un romanticismo de acusado ingrismo, en el que los severos principios clásicos se diluían en favor de una mayor adecuación al natural y una cierta idealización. Uno de los mayores representantes de esta nueva tendencia fue Federico de Madrazo y Kuntz²⁵ –hijo del notorio José de Madrazo– quien, tras estudiar en París y en Roma, regresó a España donde no le fue difícil destacar en el panorama artístico de la corte isabelina con sus obras de talante internacional: Ingres y los nazarenos le servirían de inspiración. Nombrado en abril de 1846 académico de San Fernando por la pintura de historia y segundo pintor de cámara, el 23 de agosto de 1850, se dedicó por entero a la pintura de retratos. Esta disciplina absorbería por completo su tiempo y atención, aunque aseguraba ingresos regulares a la economía del pintor. Comienzan entonces sus años de ple-

²⁵ Sobre este autor, véase José Luis Díez, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo del Prado, 1995.

nitid, tanto por su producción artística como por su protagonismo en los más importantes círculos artísticos del Madrid isabelino. Se sucede así una verdadera avalancha de nombramientos y cargos oficiales, que culminarían el 19 de julio de 1860 con su designación como director del Real Museo de Pintura y Escultura. Es en estos años anteriores a su último nombramiento cuando su actividad retratística aumenta progresivamente, dado el éxito que sus retratos tenían entre la sociedad aristocrática y la alta burguesía. También los más destacados miembros de la sociedad valenciana desearon ser plasmados por el que en aquel entonces era el pintor de más prestigio en España. Valgan como ejemplo los retratos que realizó a *María Teresa Roca de Togores* y a su esposo *Mariano Roca de Togores, I marqués de Molins*, y el de su segunda esposa *María del Carmen de Aguirre-Solarte*; a *Pedro Téllez Girón, XI duque de Osuna*, o a la baronesa de Andilla, *Rosa Guardiola*, con quien el pintor contraería segundas nupcias al quedar viuda en 1872 de su primer marido Francisco Garcés de Marcilla y Cerdán, señor de Andilla y Torre Alta y desde 1853 barón de Andilla. Tan sólo una pequeña muestra de los innumerables encargos que realizó.



La renovada estética de su arte abierto a las corrientes internacionales pronto triunfó más allá de los ambientes cortesanos. Muchos fueron los que desearon poseer entre su colección retratos de los miembros de su familia en el bello e innovador estilo de Madrazo. Tal fue el caso de la familia O'Shea, de estirpe irlandesa como los Trenor, a los que les unía no sólo una estrecha amistad sino también lazos de parentesco. Desde 1815, Enrique O'Shea, tío de Thomas Trenor, estaba establecido en Valencia donde ejercía el comercio a través de una sociedad denominada Enrique O'Shea y Cía. Casado en terceras nupcias con Sabina Spalding, en 1845 encarga a Federico Madrazo el retrato de ésta y el de su hijo Enrique O'Shea Montgomery, vestido de escocés, en 1848. El banquero irlandés no reparó en gastos, un total de 12.000 reales le costó el retrato que Federico Madrazo realizó a la joven esposa. Probablemente un regalo con el que complacer a la dama, que a tenor de su retrato poseía una belleza extraordinaria.²⁶ Es, sin duda, uno de los retratos más sobresalientes de los rea-

²⁶ Federico Madrazo, *Inventario de los retratos que he pintado después de mi vuelta a España (1842) y que me han sido pagados y que he regalado, ó que conservo en mi poder*, Madrid, 1873. En José Luis Díez, *Federico de Madrazo...*, p. 440: «Retrato de cuerpo entero de Mme. O'Shea, vestida de terciopelo de color granate».



lizados por Madrazo en esas fechas, y así lo atestigua el importe cobrado a O'Shea, tan sólo superado por los retratos de cuerpo entero que el pintor realizó para la reina y para el duque de Osuna. Efectivamente, en 1844 había realizado un retrato de Isabel II para la Academia de San Fernando por un valor de 14.800 reales; 14.000 costó el que hizo para Manila y otro tanto el destinado para La Habana en 1846. En 1845 había ejecutado uno de sus encargos más costosos, el retrato «de cuerpo entero del D. de Osuna, con gabán forrado de martas», por 16.000 reales. El retrato debió de ser del agrado de la familia, ya que en 1848 se le encarga un retrato de busto de Guillermo O'Shea por 1.500 reales y otro «retrato pequeño, de cuerpo entero, de D. Enrique O'Shea vestido de Escocés, con un perro» por 2.000 reales.²⁷

SABINA SPALDING, MME. O'SHEA, POR FEDERICO DE MADRAZO, 1842.

Como queda dicho, el retrato de *Sabina Spalding, Mme. O'Shea*, es uno de los más brillantes de los ejecutados por Madrazo a su regreso a España (1842). Uno de los primeros en los que introduce un paisaje al fondo de la composición para ambientar la figura y obtener un mayor grado de naturalidad. Una tipología retratística que repetirá en el retrato de *Enrique O'Shea* y que sólo lo encontramos, en esos mismo años, en el retrato de María Teresa Roca de Togores (1837) y en el de Leocadia Zamora (1847), pues el resto de sus efigies siguen pautas más convencionales. En el retrato, como hemos señalado, es donde el artista se somete, con mayor servidumbre, a los condicionantes sociales que confluyen en el retratista y el retratado. A menudo se ha de plegar a las exigencias impuestas por el cliente. La circunstancia del retrato decimonónico se ciñe cada vez más a la posición social, a través del vestido, del gesto, del espacio que ocupa como medio de representar a los nuevos tipos humanos protagonistas de la nueva sociedad. El retrato de aparato, convencional y rígido, se adapta al mundo burgués y desde entonces cobra un nuevo sentido la representación de un tipo distinto de mujer: la señora, imagen «moderna» de un mundo cambiante. Algunas de estas damas, las que poseían cierta mundología, solicitan a

²⁷ Federico Madrazo, *Inventario de los retratos...*, en José Luis Díez, *Federico de Madrazo...*, p. 442, óleo sobre tabla (0,45 x 0,30 m), firmado: «F. de M^o 1848», Sevilla, colección particular.

los pintores que las retratan cambios a la manera de lo que habían podido contemplar en sus viajes, en las casas de familiares en Inglaterra, Irlanda o en los salones de París. El retrato internacional, que bien conocía Madrazo, abandonaba la tradición. Poco a poco, una supuesta ambientación natural rodea a las figuras, perfectamente definida en sus pormenores, de tal manera que el artificio se oculta, pero sin dejar de cuidar con extremo cuidado todos los pormenores compositivos del retrato. En ese sentido, el retrato de Sabina Spalding es uno de los trabajos más elaborados de su producción, uno de los que mejor recoge los planteamientos de la corriente romántica internacional.

FEDERICO DE MADRAZO, RETRATO DE ENRIQUE O'SHEA MONTGOMERY, 1848.



La dama aparece sentada con elegancia natural posando en lo que parece ser una terraza o porche abierto al jardín. Tras ella un cortinaje adorna la escena que se enriquece con una mesa ricamente labrada y la columna a contraluz que se recorta ante el paisaje iluminado por la luz crepuscular. Es probablemente uno de los retratos femeninos más encantadores de Madrazo, obra maestra de su primera producción, anterior a 1850, debido, en buena medida, a la belleza de la modelo de extraordinaria elegancia. Peinada con el cabello recogido en dos casquetes que tapan sus orejas y enmarcan suavemente el ovalo del rostro, y sin adorno alguno en el generoso escote de su vestido que deja al aire sus mórvidos hombros, incitantes y sensuales, transmite una cándida naturalidad. Luce un espléndido pero sencillo vestido de terciopelo rojo, adornado con blondas en las mangas y en el escote, recogido éste al pecho por un pequeño broche de oro. Los brazos se cruzan con suavidad sobre el regazo ostentando una estola de armiño y pañuelo de encaje a juego con las blondas de su vestido. En esta obra Madrazo culmina su más refinado purismo de raíz nazarena e ingresiana, característico de su primera madurez y que marcará toda la década de los cuarenta tras su regreso de Roma. La mejor prueba de ello es el volumen de la falda esculpida en infinitos pliegues, que con un dominio absoluto del claroscuro y el esmero de su dibujo, resuelve con absoluta maestría.

También espectacular es el retrato de *Enrique O'Shea Montgomery*, uno de los primeros retratos infantiles que realiza a su regreso. En 1842 había realizado el del *Niño Federico Flórez* y en 1845 el retrato de los nietos de Bertrán de Lis, *Vicentita*, y años después el de *Vicente Bertrán de Lis vestido de valenciano*. Parece habitual en esta época retratar a los

jóvenes de la familia con trajes regionales y resulta clarificador que al joven Enrique se le represente con el traje típico de *highlander* escocés ante un paraje abierto. Representado de cuerpo entero, su cabellera rubia y sus grandes ojos azules se elevan al cielo nublado teñido por la luz del atardecer con marcado aire romántico. La jugosidad colorista del traje y el especial cuidado puesto al fondo del paisaje, con la nota vibrante de la cascada de agua en primer término, son notas del alto grado de perfección del artista, que otorga al niño una elevada madurez, no carente de cierta idealización a pesar de los recursos decorativos que utiliza para acrecentar la verosimilitud de la representación.

A estas innovaciones estéticas impuestas por el propio pulso del devenir de los gustos pictóricos, hemos de añadir el impacto que la aparición de la fotografía tuvo en los años de la mitad del siglo XIX. Pinturas, y especialmente retratos, adornaban los muros de las casas burguesas, testigos de genealogías familiares y de la posición social de quienes las ostentaban. Pero, como nuevos miembros de una sociedad en la que el progreso y los adelantos técnicos imperaban, no pudieron sustraerse a la tentación de la nueva manera de retratar, de representar. Thomas Trenor y Brígida Bucelli fueron de los primeros miembros de la familia en dejarse retratar por el conocido fotógrafo Antonio García. Sus fotografías actuaban como tarjetas de visita o como recuerdos que podían ser repartidos entre familiares y allegados. El mito de Narciso cobraba realidad, la imagen capturada en el instante inmediato, la pose artificial cubría otras necesidades que el instrumento pictórico no completaba. La verosimilitud cobraba dimensión y la realidad se hacía palpable haciendo suya el alma humana. Algo de fantasmagórico, de *spectrum* tenían estas primeras instantáneas. La mirada y el perfil del rostro se erigían en protagonistas; lo anecdótico, los detalles, los fondos se obviaban para asimilar la esencia humana, algo de ella queda en la imagen robada, en el momento fugaz que se eternizaba. Se perpetuaba el lenguaje de la memoria, un lenguaje mudo sin palabras pero que se convertía en historia viva de la familia. No en imagen colgada, en recuerdo ostentado, sino en aquel que se entregaba, en documento icónico que se compartía.

No era el primero, pues en 1847 Pascual Pérez y Rodríguez fue pionero al abrir el primer estudio profesional de fotografía en Valencia. Le siguieron Eugène Joulia, fotógrafo francés que se instaló en 1854 en la calle de las Barcas, número 12, y otros profesionales como Ramón Mesado, Heraclio Gautier, Eduardo Ruiz, el alemán Josef Velten o Valentín Pla Marco. Entre todos ellos, el estudio de Antonio García fue el que obtuvo mayor reconocimiento y aceptación popular. A él acudía la fiel clientela valenciana durante el más de medio siglo que permaneció al frente del mismo.

Pero, ¿quién influye a quién? La pintura se ha de reinventar a sí misma, buscar nuevos cauces de expresión: los avances de la fotografía, los nuevos encuadres, la nueva manera de

mirar cambian algo de su esencia. Pero también la fotografía toma de aquélla la búsqueda de la naturalidad, la eliminación del rígido artificio, y en ocasiones se hace pintura. En Europa los avances son extraordinarios, rápidos, difíciles de asimilar. La clientela reclama. Aparecen los retratos conjuntos, las poses naturales: actitudes, mobiliario, objetos, interiores se incorporan para perpetuar la imagen. Algo nos ha quedado. Federico y Tomás Trenor Bucelli se retratan en conjunto. Uno mira a la cámara directo y seguro, algo hundido en la silla que lo acoge; el otro esquivo la mirada, el rostro es serio, cansado. Una mesa y unos libros adornan la escena: queda claro cuál es el lugar del nuevo burgués.

BRIGIDA BUCELLI FOTOGRAFIADA POR ANTONIO GARCÍA (CFT).

Otros escogen el recuerdo, la memoria de un viaje, de un momento, pero las exigencias son mayores. Elena Trenor y Bucelli y su esposo José Inocencio Llano White, aquel niño que dibujaba bajo los dictámenes de su maestro, Francisco Llácer, es ya un hombre de mundo: están en Londres. Han visitado el Crystal Palace, la Waterloo Gallery, el castillo de Windsor, han paseado por las calles de la ciudad. Algo ha de quedar de ese momento, algún recuerdo imborrable de su viaje, inicio de una vida en común, algo que enseñar a su regreso. Por ello, se retratan «en casa de Mayer y Ken», dos de los gabinetes fotográficos de mayor reconocimiento de París: el de Alexandre Ken y el de los hermanos Mayer «donde iluminan los retratos». Hacen suyos dos retratos en forma de *carte de visite*, un género que triunfa en Francia y en Europa, consistente en imágenes de pequeñas dimensiones sobre cartulina, un formato de seis por nueve centímetros. La *carte de visite* se realiza con una cámara de varios objetivos, ingenio técnico que permite obtener varias copias en una sola toma. La imagen se multiplica, el yo adquiere una nueva dimensión. Así se facilita el intercambio de imágenes con familiares y amigos, nacen los álbumes de recuerdos, donde la anécdota es rememorada. La búsqueda de naturalidad se impone, el hecho fotográfico no vale por sí mismo, exige una escenografía, una tramoya que reclama una trabajosa elaboración en la composición de escenas a modo de la pintura. Ellos y ellas eligen sus





TOMÁS TRENOR BUCELLI Y FEDERICO TRENOR BUCELLI (CFT).



JOSÉ IGNACIO LLANO WHITE Y ELENA TRENOR Y BUCELLI FOTOGRAFIADOS EN EL ESTUDIO DE ALEXANDRE KEN (JILB).

mejores atuendos, posan con su mejor perfil: el fotógrafo se convierte en prestidigitador. Así, José de Llano se representa como cualquier hombre respetable de su época: levita oscura, cuello almidonado, corbata de lazo anudada, chaleco; Elena Trenor con sus mejores galas: espectacular vestido ceñido, ricas telas, brillantes joyas. Visten sus mejores galas, se sientan o se apoyan en un sillón de terciopelo carmesí. La apariencia manda. El interior del estudio fotográfico se metamorfosea. Él aparece tranquilo, reposado ante un jardín fingido, disfrutando de una naturaleza imaginaria, la chistera y el libro reposan en la mesa, como quien acaba de llegar y se desprende para adquirir comodidad. Ella está de pie en un interior doméstico, como manda la correcta moral, con un sillón como única escenografía. Reposa su cabeza sobre una mano y la otra sostiene enérgicamente al abanico. Su pose es menos relajada,

algo activa, la compostura es estudiada, calculada. El mundo burgués se retrata. Para él la norma exige el retrato en el exterior, seguro de sí mismo, como metáfora de lo público; para ella el interior, la casa, lo privado de la que es ama y señora. Es más que un retrato, es el reflejo de una sociedad, de un modo de entender la vida y de vivirla.²⁸ A su regreso, las fotografías pasarán a otro nivel, el del recuerdo, el del álbum o el marco. Almacenadas o mostradas sobre mesillas, pianos o cómodas, se introducirán en el interior doméstico, en la vida cotidiana, en objeto presente, junto al retrato pintado.

El nuevo ciudadano, el burgués, vive la ciudad, su cultura, su arte desde la contemporaneidad, desde el presente. El siglo del progreso no se entiende sin sus protagonistas. Ellos y ellas inician el gusto por las exposiciones, el amor por el arte de su época. Se convierten en mecenas, en clientes y, en ocasiones, en artistas asiduos; marcan tendencias y gustos: reclaman para su ciudad lo que han aprendido y visto en sus viajes. El arte se entiende desde la modernidad, como algo que evoluciona, cambia y se adapta. Así, la imagen pintada y la imagen congelada conforman un todo, traspasan el ahora y se erigen en pasado, en tradición, en una manera de entender, de asimilar, de aprehender y gustar del arte. En herencia del futuro y en manera de vivir una cultura que sin pretenderlo hacen suya.

²⁸ Anacleto Pons y Justo Serna, *Diario de un burgués...*, pp. 180-183. Salvador Albiñana y Justo Serna (eds.), *Encantados de conocerse*, Valencia, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, 2002.