

ENRIQUE SIMONET Y LOMBARDO Formación y madurez

Enrique Simonet y Lombardo

VALENCIA 1866 - MADRID 1927

Formación y madurez



museo del
patrimonio municipal

Enrique Simonet y Lombardo, 1927.



Enrique Simonet y Lombardo

(VALENCIA 1866 - MADRID 1927)

Formación y
madurez

Enrique Simonet y Lombardo

(VALENCIA 1866 – MADRID 1927)

Formación y
madurez

TERESA SAURET

MUPAM SALA DE EXPOSICIONES TEMPORALES
DEL 21 DE OCTUBRE DE 2010 AL 20 DE FEBRERO DE 2011



Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura



museo del patrimonio municipal

ENRIQUE SIMONET Y LOMBARDO mostró especial predilección por el paisajismo realista, que finalmente le sirviera como tarjeta de presentación oficial en el mundo del arte, si bien en las postrimerías del siglo XIX su innegable capacidad de observador demiúrgico le otorgan una sobresaliente capacidad para radiografiar lo cotidiano, atreviéndose incluso con anatomías de sugerentes miradas.

El Ayuntamiento de Málaga, consciente de la importancia de un artista como Simonet en la conformación del panorama pictórico nacional y de la impronta que ejerciera la luz de la ciudad, sus personajes y paisanajes en su formación y su trayectoria profesional, ha diseñado esta singular exposición con el deseo de devolver a su nombre la gratitud y reconocimiento que merece.

Ese estrecho vínculo emocional y geográfico que siempre condicionaría su obra se traduce en esta interesante muestra que acoge el Museo del Patrimonio Municipal, y que adquiere especial sentido dentro de su línea de programación cultural con el objeto de explicar la ciudad a través del arte. Finalmente, hemos de congratularnos todos porque esta exposición servirá de contexto excepcional para la presentación en sociedad del boceto *La decapitación de San Pablo*, que constituye una emblemática adquisición que nos remite a la pintura definitiva depositada en la Catedral de Málaga e identificada como una obra maestra de este autor. ■

MIGUEL BRIONES ARTACHO
DELEGADO DE CULTURA

Índice

- 11 ENRIQUE SIMONET Y LOMBARDO.
FORMACIÓN Y MADUREZ
- 17 PERIODO DE FORMACIÓN
- 45 PERIODO DE MADUREZ
- 61 CATÁLOGO
- 121 CRONOLOGÍA
- 132 BIBLIOGRAFÍA
- 133 ENGLISH TEXTS

ENRIQUE SIMONET Y LOMBARDO. FORMACIÓN Y MADUREZ

MÁLAGA ES UNA CIUDAD DE CREADORES. El hecho de que en esta ciudad naciera Picasso y que éste se convirtiera en el genio del arte universal contemporáneo, puede ser un significante de la realidad creativa de este territorio. En el siglo XIX es cuando la plataforma cultural se consolida hasta el nivel de concitar a un colectivo de artistas que, no por su alto número sino por su calidad, contribuyeron a definir las excelencias de la pintura española de ese siglo. Por ello, toda acción que contribuya a difundir los valores del arte local de este tiempo y enriquecer el patrimonio malagueño del mismo es absolutamente necesaria para mantenernos en la actual política cultural internacional de reforzar los valores identitarios de los territorios.

En esta línea se encuentra el Museo del Patrimonio Municipal que, dentro de su política de difusión de los valores del Patrimonio local, cuenta con publicitar a los artistas malagueños, especialmente a aquellos que contribuyeron a crear ese lema de excelencia del arte en Málaga. Por ello, su política de gestión tiene entre sus líneas de actuación la de enriquecer la colección municipal con obras de artistas ausentes o escasamente representados y hacer puestas en valor de figuras olvidadas o no debidamente difundidas.

En el caso que nos ocupa, la exposición sobre Enrique Simonet y Lombardo, confluyen las dos directrices apuntadas. Dentro de la política de enriquecimiento de la colección municipal se ha adquirido una obra de lo más representativa del arte decimonónico local, el boceto de *La decapitación de San Pablo* de Enrique Simonet y Lombardo, una pieza emblemática en tanto que el original, depositado en la catedral de Málaga, es una obra maestra de su autor y de la pintura del siglo XIX español, y este boceto, una pieza interesantísima por lo que de enriquecimiento de la obra original supone y por la aportación a la profundización del pintor.

Su presentación en sociedad se ha querido hacer no solo exhibiéndola en las salas del museo, sino contextualizándola en un recorrido por la trayectoria del pintor que a la vez sirviera para rendirle ese

merecido y obligado homenaje a Simonet. Difundir los méritos de Enrique Simonet y Lombardo era una deuda que tenía contraída la ciudad desde hace años.

Sin embargo, Málaga le debía un mayor reconocimiento, especialmente después de su muerte.

Algunos hubo, como el intento de biografiar su vida y ampliar las noticias que sobre él se conocían. Fue iniciativa de Rafael Estrada Segalerva, que pretendió hacer una biografía del autor con ayuda de Bernardo Simonet que le facilitó la documentación, recopilada por él del archivo familiar con el mismo objetivo. El estudio nunca se hizo y parte de la documentación enviada desapareció. Solo quedó una exposición, organizada por la Academia de Bellas Artes de San Telmo y celebrada en el Museo de Bellas Artes en 1964, con la que se pretendía festejar la efeméride del centenario de su nacimiento, aún con el error de la fecha, pues Simonet nació en 1866. Afortunadamente, la Academia desde sus inicios tuvo conciencia de la valía del pintor y no cejó hasta que dos de sus principales obras pasaran al Museo de Bellas Artes, *Autopsia del corazón* y *Flevit super illam*, que entraron en sus fondos en 1918 y 1932 respectivamente. Después vinieron más obras, cedidas por la familia o compradas por las administraciones públicas, pero todas ocultas hoy día hasta que el Museo de Bellas Artes abra de nuevo sus puertas.

Actualmente, en la historiografía actual sobre la época, Simonet sigue siendo un autor que ha suscitado escasa atención, de hecho en los numerosos estudios que se han hecho sobre el paisajismo español del último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX su firma es silenciada. Para la investigación del XIX español Simonet sigue siendo el magnífico pintor ecléctico de la *Auptosia del corazón*.

La presentación en sociedad del boceto de *La decapitación de San Pablo* era una magnífica ocasión para corregir esta circunstancia y, dentro de la filosofía del MUPAM, el momento para desagrar a uno de los mejores pintores españoles del siglo XIX.

Esta es la razón de la exposición que nos ocupa y del estudio que le acompaña. Actualizar la figura de Enrique Simonet y Lombardo enriqueciendo lo hasta ahora conocido de él, de su vida y de su obra.

Enrique Simonet y Lombardo es uno de los pintores del siglo XIX en el que se puede estudiar los rasgos más significativos de la plástica decimonónica española.

Con una formación académica y totalmente integrado en el programa oficialista, se movió con total eficacia por el Eclecticismo, tanto por el académico como por el comercial, ya que trabajó con igual maestría las grandes máquinas oficiales, solo aptas para exhibirse en los certámenes nacionales e internacionales o decorar edificios institucionales, como el pequeño cuadro de caballete, en el que optó por la modalidad fortunysta eligiendo temas amables, cargados de movimiento y colorido y de una ajustada técnica.

Pero desde muy joven tuvo una especial inclinación por el paisaje en tanto que significaba trabajar el Natural y el Realismo. El Natural como campo de experimentación para dominar la captación de realidades, el Realismo como opción estética en la que trabajó según sus dictámenes más estrictos, ya que hizo de la luz el instrumento principal de sus experiencias visuales llevadas a la plástica.

Con esto quiero decir que Simonet se nos dimensiona mucho más allá de la excelencia oficialista. Que su *Autopsia del corazón* haya sido, y es, una de las pinturas emblemáticas del academicismo español del siglo XIX no es su principal mérito, ya que supo avanzar hacia la modernidad con *Flevit super illam* en el que trabajó en el marco más estricto de las Poéticas Fin de Siglo, precisamente con un tema cargado de concepto e intelectualidad, incluyendo la vía espiritualista, un camino que le llevó por un modernismo, a veces algo edulcorado cuando trabajaba iconografías religiosas, pero siempre definible en el movimiento según se concibió en el ámbito catalán.

Pero si tuviera que resaltar alguna de sus opciones estéticas me quedaría con la realista.

Su aprendizaje lo realiza desde sus primeros tiempos, fijando la realidad con calidad de registro, tratamiento que se aprecia en sus primeros apuntes, dibujos de adolescente que asombran por la concisión del trazo y la esencialidad de su percepción del evento/elemento.

Ya desde esos años, estamos hablando de entre 1882-87, su mirada es inquieta y registradora, se interesa por lo cotidiano, ya sean tipos populares o acontecimientos extraordinarios y se muestra atrevido cuando se interesa por el cuerpo humano, el femenino en concreto, del que se conservan «miradas» muy similares a los de Courbet, con lo de actitud provocadora e inquieta que ello conlleva.

Sin duda sus necesidades vitales lo mantuvieron en unos límites entre la oficialidad académica y la comercial, lo que no quiere decir que, sin comprometerse excesivamente, no escogiera una trayectoria que le permitiera ser moderno, acercándose a la modernidad suavemente, pero manteniéndose casi siempre en la contemporaneidad, y eso fue gracias a su especialidad paisajista, pero también ajustadamente tratada en otras temáticas gracias al tratamiento de la luz.

Simonet, desde muy pronto, escogió trabajar el Realismo desde el registro de la verdad marcada por la correcta presencia de la luz, concretando las sombras como testigos de su credo, un camino que se aprecia especialmente a partir de afincarse definitivamente en Madrid y decididamente desde su dirección de la Escuela de Paisaje de El Paular.

Por ello, entendemos que un análisis de su vida y obra nos obliga a dos paradas, la del periodo de su formación y la última etapa de madurez, en la que toda su experiencia se expone en los paisajes realizados a la sombra de El Guadarrama. Ése es el objetivo del presente estudio y de la exposición que lo complementa, retomar su biografía aportando datos nuevos que enriquezcan los ya realizados¹ y dar a conocer obras inéditas con la esperanza que sirvan de llamada para ampliar su catálogo y ofertar una visión más completa de este autor, una de las firmas del XIX español por la que se justifica esa denominación de Edad de Plata que en su día Joaquín de la Puente calificó para la pintura del siglo XIX española.

1 La familia Simonet Castro, especialmente su hijo Bernardo, emprendió la tarea de recopilar documentación y datos sobre su padre con el objetivo de realizar una biografía y catálogo completo y documentado del pintor, dado que, a pesar de su importancia y reconocimiento a niveles nacionales e internacionales, su conocimiento se reducía a escasos párrafos en los diccionarios biográficos de la época, comenzando por Ossorio y Bernard que sorprendentemente le dedica dos líneas en la ampliación que de su obra se hace en 1883, pasando por Aldana, Cuenca, Cánovas, Peña. En 1980 Francisco Palomo, puesto en contacto con Bernardo Simonet Castro, recoge la información recabada por éste y elabora un estudio de su vida y obra que se publican en dos artículos de la rev. *Jábega* (nº 29 y 30) editada por la Diputación de Málaga. Otros (Bru, Sauret, Reyero, Casado), al trabajar aspectos del siglo, hemos ido ampliando documentación y datos, pero sin dedicarle un espacio exclusivo. El objetivo de la familia Simonet Castro se ha mantenido después de la muerte de Bernardo Simonet a pesar de que buena parte del material recopilado por él haya desaparecido. Hasta 2003 hubo una página web que aportaba biografía y catálogo aproximado y actualmente Aurora Simonet Rodríguez ha realizado una nueva biografía ampliada sobre los datos pertenecientes al archivo familiar que generosamente ha puesto a mi disposición. Con todo este material pretendemos actualizar lo hasta ahora conocido de la vida de Simonet y ampliar con nuevas aportaciones su catálogo.

La exposición se ha centrado en estos dos apartados fundamentales: formación y madurez.

La sección dedicada al periodo de **FORMACIÓN** esta justificada por la presentación del boceto de *La decapitación de San Pablo*, cuadro realizado en 1886 y un ejemplo extraordinario de la capacidad creativa del autor y de su disciplina como autor en formación. En torno a él se ha creado una unidad temática en la que se muestran trabajos de sus dos estancias formativas en Roma, la de 1885-87 y la de 1888-92 cuando vuelve como pensionado de la Academia de Roma, puesto que no hubiera conseguido sin ese primer aprendizaje de 1885-87.

Se prelude esta sección con otras dos compuestas por dos autorretratos, uno de 1885 y otro de 1910, y un retrato en su estudio realizado por Enrique Jaraba, que a modo de presentación inicia el recorrido por la exposición. A continuación dos obras de juventud realizadas en Málaga justifican los inicios de su formación y su dependencia al centro malagueño.

La otra sección, titulada **MADUREZ**, está organizada a partir de su ejercicio paisajístico, realizado a partir de 1918, cuando, instalado de nuevo en Madrid, desarrolla esta vía creativa dentro del marco de las Poéticas Fin de Siglo españolas poniendo de manifiesto su maestría en el tema y demostrándose que debe ocupar un puesto señalado en el concierto de la cultura artística de ese momento tan señalado en España.

Con ello hemos querido dejar patente la valía del autor en toda su dimensión y, mediante el estudio que le acompaña, llenar una laguna en la historiografía del siglo XIX en España. Sirva este homenaje para refrendar la importancia de Enrique Simonet y Lombardo como uno de los mejores pintores del siglo XIX español y de los paisajistas finiseculares. ■

PERIODO DE FORMACIÓN

EN LA CRONOLOGÍA QUE ACOMPAÑA a este estudio se aprecia que hasta que no se implicó totalmente con el arte, su vida discurrió dentro del sosegado mundo familiar. Cuando decide dedicarse definitivamente a la pintura y encauza su desarrollo desde el marco académico comienza a adquirir un protagonismo conseguido por la seguridad de sus trabajos, por ello consideramos de suma importancia analizar en profundidad esa etapa de su vida que hemos enunciado como «Periodo de formación» porque, durante los años que duró, sentó las bases de su exitosa carrera profesional y fue determinante para la definición de su personalidad artística.

Dicha etapa de formación comienza en 1881 cuando se matricula, durante el curso 1881-82, en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia¹, aunque gracias a unos dibujos que se conservan en uno de sus álbumes de trabajo², que representa cabezas de estudios de monjes y sacerdotes³, nos hace pensar que desde mucho antes demostró aptitudes para el dibujo, motivo por el que su padre apoyó su vocación y fomentó su carrera artística. (fig. 1)

Las circunstancias familiares⁴ le obligan a no proseguir los estudios en Valencia, por lo que solo tenemos constancias de ese curso y de las asignaturas que cursó, «Estudio de Figura» y «Pintura y policromía», de todo el cuadro de asignaturas que se impartía en el plan de estudios de la Escuela, circunstancias que nos hacen pensar que ese año lo entendió como un curso «puente» en donde

1 Archivo familia Simonet.

2 En el archivo de la familia Simonet se conservan siete álbumes de dibujos fechados entre 1880 a 1900 aproximadamente, fuentes de un valor incalculable para estudiar la trayectoria artística del pintor.

3 Recordemos de su biografía que en 1880 ingresó en el seminario de Valencia con una supuesta vocación religiosa que pronto abandona, pues al curso siguiente ya lo encontramos estudiando en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.

4 Su padre, registrador de la propiedad y malagueño, consigue el traslado a Málaga en 1882.

Fig. 1. *Cabezas de monjes y sacerdote*, 1880, Álbum nº 1. Fig. 2. *La Albufera*, Valencia, 1881, Álbum nº 1
 Fig. 3. *La Albufera*, Valencia, 1881, Álbum nº 1. Fig. 4. *Tipos populares*, 1881, Álbum nº 1
 Fig. 5. *Barracas*, 1881, Álbum nº 1. Fig. 6. *Bodegón*, 1882



se iniciaría en la docencia reglada pero con la conciencia de que no tendría continuidad en esta ciudad, un inconveniente en tanto que la escuela valenciana era de primera clase, lo que quiere decir que en ella se podían obtener los estudios superiores de pintura mientras que Málaga, destino de la familia, era de segunda o estudios elementales y obligaba, para subir de nivel, un traslado a otras escuelas de estudios superiores, si las condiciones económicas lo permitían.

El curso recibido le supuso un gran aprovechamiento ya que en ese mismo año de 1882 se presentó al certamen de Pintura convocado por el periódico «Las Provincias», en donde obtuvo una medalla de plata con un estudio de flores y expuso en establecimientos comerciales paisajes que recibieron una buena acogida en la prensa de la época⁵.

En el álbum nº 1 existen diferentes apuntes al natural a lápiz de paisajes valencianos, especialmente de la Albufera, arquitectura popular: barracas y personajes populares: pescadores, aldeanas y elementos de la naturaleza, juncos, arboles... que nos informan de sus intereses iconográficos destacando los destinados al paisaje (figs. nº 2, 3, 4, 5). También se conocen trabajos más académicos, como bodegones o conjuntos florales de una gran rigurosidad académica. (fig. 6)

Sin duda, esa tendencia paisajística debió ser la más destacada y con la que obtuvo los primeros reconocimientos. La constatación de este hecho nos la aporta Ossorio y Bernard que lo incluye en la segunda edición de su Diccionario⁶ de 1883, comentando de él: *Joven pintor, a cuyas obras, paisajes especialmente, ha tributado elogios en los últimos años la prensa en Valencia.*

⁵ Archivo de la familia Simonet.

⁶ OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Ed. Librería Gaudí, 1883, Ed. Facsímil de 1975, p. 645.

Fig. 7. *Playa de La Caleta: mariscando en Málaga*, 1883-84. Fig. 8. *Playa de La Caleta, Málaga*, 1883-84, dibujo. Albúm nº 1
 Fig. 9. *Puerto de Málaga*, 1885. Fig. 10. *Tras el terremoto*, Málaga, 1884. Fig. 11. *Torreón fantástico*, 1884-85

Con este bagaje llega a Málaga el verano de 1882. En la Escuela de Bellas Artes de San Telmo no se encuentran registros de su matriculación pero por información familiar sabemos que, gracias a los contactos de su padre, toma clases en el estudio particular de Bernardo Ferrándiz. Como discípulo suyo lo registra Baltasar Peña en su exhaustivo estudio del centro⁷ y en los mismos términos se pronuncia Prado López años antes⁸. Este aprendizaje lo debió recibir en el estudio particular que Ferrándiz poseía en Barcenillas, en donde es sabido reunía a un nutrido grupo de alumnos, la mayoría procedentes de la Escuela de Bellas Artes, a los que ampliaba la formación académica con asignaturas de estudios superiores que no se impartían en la Escuela y a los que les dejaba disponer de todo su material y modelos para completar su formación y realizar sus composiciones⁹. Entre estos privilegiados se debió encontrar Simonet.



7-9



10-11

Son sus dibujos y obras de esos años, entre 1882 y 1885, los que nos van dando las pautas para reconstruir su trayectoria formativa. Entre esos años

7 PEÑA HINOJOSA, B., *Los pintores malagueños en el siglo XIX*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación, 1964, p. 60.
 8 PRADO LÓPEZ, M., *Pintores malagueños contemporáneos*, Málaga, Academia Provincial de Bellas Artes de San Telmo, 1934, pp. 30-32
 9 SAURET, T., *Bernardo Ferrándiz Bádenes (Valencia 1835-Málaga 1885) y el Eclecticismo pictórico del siglo XIX*, Málaga, Benedito Editores, 1996.

Fig. 12. *Castillo de Gibralfaro*, 1883-84, Álbum de dibujo nº 1
Fig. 13. *Torre del Homenaje, Alcazaba*, Málaga, 1883-84, Álbum de dibujo nº 1
Fig. 14. *Torre de la Iglesia de Santiago*, Málaga, 1883-84, Álbum de dibujo nº 1



12-14

tenemos fechados una serie de óleos y dibujos en los que hay retratos¹⁰, marinas (fig. 7, 8,9), paisajes urbanos de la provincia de Málaga tras el terremoto de la Nochebuena de 1884 (fig. 10), castillos fantásticos (fig. 11) y dibujos, algunos preparatorios de ellos como el de la bahía de Málaga y otros que recogen personajes populares, amigos o familiares, monumentos de la ciudad (fig.12, 13, 14) y copias de cuadros de maestros del centro¹¹. A partir de ellos deducimos tres vías de influencia que fueron haciendo madurar su incipiente estilo; en primer lugar, Ferrándiz, después Ruiz Blasco y por último Muñoz Degrain.

De sobra es conocida la personalidad arrolladora de Ferrándiz y la marcada influencia que ejerció sobre sus discípulos, que no de su estilo aunque sí de su credo estético y metodología de trabajo, sino de Fortuny y su modelo. Hay una gran diferencia entre las obras que conocemos del periodo valenciano de Simonet y estas primeras malagueñas, ahora más luminosas y con una interpretación ambiental más veraz que hacen comprender un acercamiento a la toma directa de los efectos atmosféricos, por no hablar del nuevo interés temático por las escenas amables y decorativas adscritas al «monaguillismo», realizadas con la técnica preciosista que apreciamos en *Tropezón en el coro*, *El viático* o *Canónigo leyendo* (fig. 15, 15 bis), que lo vinculan al fortunismo. Pero es sobre todo un dibujo el que nos confirma ese acercamiento al modelo fortunista y el contagio de la devoción por el maestro. Se trata de un apunte realizado en Roma en su álbum de trabajo que reproduce el monumento que se le dedicó en la Ciudad Eterna al de Reus. Junto a él, el nombre de Fortuny escrito con la misma grafía que la del maestro, un trabajo que realiza nada más llegar a Roma en 1885 (fig. 16).

¹⁰ *Autorretrato*, 1875, *Retrato de su hermana Lola*, 1875, Col. Familia Simonet, *Retrato de Alfonso XII*, 1875, Academia Militar de Zaragoza.

¹¹ *El palomar* de Ruiz Blasco.

Fig. 15. *Tropezón en el coro de la Catedral de Málaga*. 1888. Colección Municipal. MUPAM
 Fig. 15 bis. *Clérigo cantando en el coro*, 1889, Col. Diputación. Málaga. Fig. 16. *Homenaje a Fortuny*, Roma. 1885-87. Álbum de dibujo nº 2
 Fig. 17. *El estudio de la modelo*, Roma, 1885-87, Álbum de dibujo nº 2. Fig. 18. Interior de un estudio, Roma 1885-87, Álbum de dibujo nº 2

En el mismo álbum y de periodo similar existen estudios para ambientaciones de obras de género y temáticas relacionadas con el fortunismo, especialmente las dedicadas a *El estudio de la modelo*, boceto preparatorio del que desconocemos si llegó a materializarse en obra definitiva pero que es lo suficientemente ilustrativo del trabajo paralelo al académico que Simonet realizó en Roma y que sin duda fue un interés que trajo de Málaga y de sus contactos con Ferrándiz. (fig. 17, 18)



15-16

17-18

Hemos hablado también de Ruiz Blasco. En el estudio de Simonet se conservó hasta las primeras décadas del siglo XX una copia de *El palomar* de Ruiz Blasco, sin duda la mejor obra de éste, pintor de calidad muy mediana, que se especializó en palomas y palomares y en hacer copias de las obras de sus contemporáneos más famosos¹².

En principio debió haber una relación personal a través de su familia. Ruiz Blasco vivía en las Casas de Campo de la plaza de la Merced, conjunto urbano que había edificado Antonio Campos, Marques de Iznate, familiar de los Simonet. También allí se mantenía un estudio de Ferrándiz y en crónicas familiares se recoge las relaciones entre ambas familias¹³.

En el terreno profesional, se da la circunstancia de que en esos años de formación malagueña de Simonet, Ruiz Blasco era el conservador del Museo Municipal, puesto al que accedió tras obtener el respaldo

¹² PAZOS BERNAL, M. A., «En el umbral de Picasso: José Ruiz Blasco», en *Picasso y Málaga*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 5-35.

¹³ Archivo familia Simonet, dato facilitado por Aurora Simonet.



19



20

del Ayuntamiento que en 1879 le hace el encargo del citado palomar¹⁴. Cuando Simonet llega a Málaga en las paredes del Museo Municipal colgaban también, desde 1880, obras de alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Telmo. Concretamente el *Castillo en ruinas* de Blanco Marino y *Torreones de la Alcazaba* de Félix Iniesta, que guardan cierta relación con *Torreón fantástico* de Simonet realizado en esos años (fig. 19, 20, 11). Esto hace pensar que, como el joven Picasso posteriormente¹⁵, Simonet visitó el Museo Municipal para realizar copias y estudios de sus obras que le serviría de inspiración o simplemente de ejercicio de aprendizaje. Tanto en los cuadros de Simonet como en los de los otros alumnos de la Escuela de San Telmo, los cielos, la luz y los intereses temáticos guardan similitud, lo que hace pensar que, junto a Ferrándiz, Ruiz Blasco también lo dirigió por el modelo de pintura que se estaba haciendo en Málaga esos años.

Por último hemos citado a Muñoz Degrain, valenciano también, íntimo de Ferrándiz y responsable de la escuela de paisaje del centro malagueño. En las escenas en las que recoge las consecuencias del terremoto que asoló a la provincia el 24 de diciembre de 1884, Simonet emplea una técnica de pequeños toques, muy rápidos y concisos pero también con mucha frescura, muy similares a los que Muñoz Degrain emplea en obras de pequeño formato¹⁶ y que también hemos encontrado en Picasso en obras realizadas en Málaga en su periodo de formación, lo que nos marca una línea de influencia en los jóvenes alumnos que proviene de Muñoz Degrain. Esta hipótesis se refuerza con el «toque» simbolista que Simonet aplica en *Torreón fantástico* en el que una figura femenina flota entre nubes fuera de la fortaleza dentro de una narrativa de lo fantástico que recuerda otras soluciones similares de Muñoz Degrain, activo simbolista ya en esos años.

¹⁴ SAURET, T., *Política Cultural y Coleccionismo Municipal*, Málaga, Ayuntamiento, 2007.

¹⁵ SAURET GUERRERO, T., «El Museo Municipal como antecedente: Los fondos y su relación con la formación de Picasso», SAURET GUERRERO, T. (Dir.), *Pasado y Presente en el Patrimonio Artístico Municipal (1881-2001)*, Málaga, Ayuntamiento, 2001, pp. 32-40.

¹⁶ SAURET, T., *Muñoz Degrain y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga*, Málaga, MUPAM, 2008, pp. 76-77.

Fig. 21. *Salida a Roma desde Málaga*, 1885, Álbum de dibujo nº 1
 Fig. 22. *Termas de Caracalla*, Roma 1885, Álbum de dibujo nº 1
 Fig. 23. *Calle de Roma*, Roma, 1885
 Fig. 24. *La vía Apia*, dibujo, Roma, 1885

Con este enriquecimiento de su formación, Simonet tiene conciencia de superación y marcha a Madrid el curso 1884-85 para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

De nuevo tenemos un vacío documental que queda cubierto por datos existentes en el archivo familiar, por trabajos conservados en la Biblioteca de la Academia de San Fernando y dibujos del álbum de trabajo.

En Madrid, supuestamente de mano de Cánovas del Castillo, amigo de la familia¹⁷ le vino el encargo del retrato de Alfonso XII de la Academia Militar de Zaragoza y realizó una estancia que alternó con Málaga, ya que lo tenemos en esta ciudad en Navidades pintando escenas del terremoto y de nuevo después del curso académico, ya que su marcha a Roma tiene como punto de salida Málaga, como nos lo certifica el dibujo fechado y firmado en el que registra el vagón de tren en donde viajaba y se consigna de su puño: *Recuerdo. Salida de Málaga a Roma* (fig. 21).

A Roma va financiado por su padre, ya que no tenía un curriculum lo suficientemente destacado como para poder aspirar a una pensión oficial del Estado. Son sus notas en los álbumes de dibujos y la correspondencia con su padre los que nos aportan la información de ésa su primera estancia romana.

Los primeros apuntes, fechados en 1885, registran restos arqueológicos romanos (fig. 22), vistas lejanas de la ciudad (figs. 23, 24,) y, especialmente, estudios de personajes para sus trabajos al óleo (fig. 25, 26).



21-22



23



24

¹⁷ Emilio Cánovas del Castillo fue su padrino de bautizo y su hermano Antonio de boda, Vid.: "Cronología".

Fig. 25. Entierro de San Lorenzo, boceto a lápiz, 1886, Roma. Albúm de dibujo nº 2
Fig. 26. El entierro de San Lorenzo, 1886, Col. Particular. Málaga

25



26



Desde su llegada se plantea realizar una gran obra con la que pudiera participar en la exposición nacional más próxima, la de 1887, pero no abandona su inquietud registradora y continúa realizando estudios de personajes y bocetos para composiciones menos «académicas», como desnudos femeninos, de un gran atrevimiento para las fechas (fig. 27, 28), estudios de modelos, composiciones de interiores de corte fortunysta y estudios preparatorios para obras de Historia con capacidad para competir en certámenes oficiales.

Entre 1885 y mayo de 1887, fecha en la que presenta la obra que le ocupa está su primera instancia romana, *La decapitación de San Pablo*, tenemos constancia que antes de decidirse por este tema ensayó otros, como el entierro de San Lorenzo, siguiendo una línea temática

que estaba circulando en esos años en Roma pues otros compañeros como Sorolla o Ulpiano Checa, pensionados oficiales en la Academia de Roma, con los que sin duda se relacionaría, estaban trabajando en temas similares, Sorolla en un *Santo Entierro* y Ulpiano en *La invasión de los bárbaros* (fig. 29).

Checa, concretamente, concluyó un año antes de lo previsto su ejercicio de cuarto año, por tanto en 1887, y con él comparte asistencia a la Nacional de ese año. La obra original está desaparecida pero se conoce uno de los bocetos, también con variantes respecto a la versión definitiva y con una técnica muy similar a la de Simonet de la Colección municipal, en donde concibe la escena con una arquitectura clásica a la derecha, con amplia grada y los personajes fundidos en masa, a la izquierda, protagonizando un jinete con capacidad de liderazgo el centro de la composición, un esquema muy similar a uno de los dibujos preparatorios de Simonet (fig. 30), guardando ambos relación con el *Origen de la República romana* de Casto Plasencia de 1877 en el que la escenografía arquitectónica y parte de la compositiva se dispone de forma similar (fig. 31, 32).

Fig. 27. *Estudio de desnudo*, 1885-1887, Roma, Álbum de dibujo nº 3

Fig. 28. *Estudio de desnudo*, 1885-1887, Roma, Álbum de dibujo nº 3

Fig. 29. Ulpiano Checa, *La invasión de los Bárbaros*, 1887

Fig. 30. *La decapitación de San Pablo*, estudio a lápiz, 1886, Álbum de dibujo nº 2

Lo que nos quiere decir esto es que Simonet, recién llegado a Roma y en contacto con los demás pintores españoles residentes allí se imbuje de un «ambiente iconográfico» en el que circulan todos los pintores, aceptándose los préstamos entre ellos y trabajando bajo denominadores comunes.

El seguimiento del proceso en Simonet lo podemos realizar a través del álbum de dibujos nº 1, en el que encontramos múltiples estudios de la figura del verdugo y de la escenografía arquitectónica de la escena¹⁸.

Estos dibujos corresponden en su mayoría a una primera idea que se plasma en el primer boceto preparatorio al óleo¹⁹, en el que la escena está más concentrada y las masas de personajes ocupan menos espacio. También el centro de la escena, el acto de la ejecución del santo, está modificada con respecto al resultado final, hay un cambio de posición de cuerpo con respecto a la columna de sostén y el verdugo se posiciona hacia el lado izquierdo en vez del derecho como hará en la versión definitiva. También se advierte en él un gesto tomado muy directamente de modelos davinianos, concretamente del soldado que descubre al general en el *Belisario* de David.

El fondo arquitectónico se refuerza en la versión definitiva y el grupo de senadores se homogenizan, trasladando algún personaje del grupo de la derecha de la primera versión a la escalinata de la izquierda en la composición final, adquiriendo el conjunto una mayor envergadura y grandiosidad



27-28



29



30

¹⁸ Vid. ficha de catálogo correspondiente.

¹⁹ Colección Municipal. Un estudio pormenorizado se encuentra en SAURET, T., «Nueva adquisición en el MUPAM: El primer boceto de *La decapitación de San Pablo* de Enrique Simonet y Lombardo», *Museo y Territorio*, nº 2-3, Málaga, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Málaga-Área de Cultura, 2010,.

Fig. 31. Casto Plasencia, *Origen de la república romana*, 1877

Fig. 32. *La decapitación de San Pablo*, boceto, 1886, Col. Municipal. MUPAM

Fig. 33. *Estudio de personajes para composición de Historia*, Roma, 1886-87, Álbum de dibujo nº 3

Fig. 34. *Estudio para el "Entierro de San Lorenzo"*, Roma, 1886-87, Álbum de dibujo nº 3



31-33



32-34



compositiva aunque pierde buena parte de la espontaneidad del primer boceto, en el que los personajes se mueven con mayor naturalidad.

De la obra se conoce otro boceto preparatorio muy ajustado a la versión última, el boceto obligatorio, que se conserva en el Museo de Granada.

Como decíamos anteriormente, Simonet no tuvo muy claro al principio qué motivo escogería para justificar su periodo de aprendizaje en Roma ya que en el mismo

álbum de dibujos existen otros tanteos de personajes con toga y femeninos que nos sugieren dos temas. El de los grupos femeninos (fig. 33), una composición que se podría mover en torno a los intereses del pompierismo en la línea de Alma-Tadema y del que conocemos trabajos de otros pintores como Salas y Garnelo y el de personajes togados frente a la iglesia de san Lorenzo que sugiere, por algún dibujo preparatorio (fig. 34) y por una primera versión al óleo, que estaban destinados a una escena de traslado de un cuerpo, en la línea del santo entierro realizado por Sorolla ese mismo año (fig. 26).

Quizás por alejarse de la idea de los otros compañeros se decidió por el episodio de San Pablo, buena elección en el momento que la obra mereció recompensa en la Exposición Nacional de 1887 de Madrid, en donde consiguió una tercera medalla.

El cuadro, en donde lo más sobresaliente es el estudio del ambiente atmosférico, destaca también por el tratamiento técnico, de pincelada muy bien resuelta y empastada, con un dominio de captar la acción y una correcta aplicación de los esquemas compositivos académicos (fig. 34).

En Roma, y durante esta su primera estancia, según testimonios recogidos en la correspondencia con su padre, entabló amistad con el círculo de pintores que se encontraban en esos años en la Ciu-

dad Eterna, no solo los pensionados en la Academia, de los que tenemos certeza de sus contactos por los «prestamos» advertidos entre Ulpiano Checa y Simonet en composiciones de temas de la antigüedad como ya hemos hecho referencia en otros estudios, sino con otros no adscritos a la Academia.



35

Nos estamos refiriendo a José Salís, con quien mantuvo contactos a lo largo de toda su vida. Salís ya estaba en Roma cuando Simonet llegó, estudiando en la Academia Gigi y es probable que Enrique se matriculara en dicha escuela, lugar de encuentro de los pintores extranjeros y especialmente españoles. Por allí habían pasado ya Rosales, Fortuny y prácticamente todos los españoles que de manera oficial o particular habían realizado una estancia formativa en Roma. Situada en la Calle Maturan, en el llamado barrio de los extranjeros, cercana a la Plaza del Pópolo, era conocida por su especialización en la formación del estudio del natural, práctica en la que Simonet tenía un importante bagaje. En sus cuadernos de trabajo se recogen múltiples dibujos de la ciudad (fig. 36, 37) o fragmentos de anécdotas de ella así como unos atrevidos desnudos femeninos y retratos de una compañera pintora (figs. 38, 39).

La formación reglada de la mujer en pintura estaba prácticamente ausente. Las aspirantes a pintoras debían formarse en centros privados, en París fue la Academia Julian pionera en ello y en Roma bien pudo ser la Gigi, de ahí que Simonet dejara constancia de ello en su cuaderno de dibujo porque junto a estudios de escenas de talleres del pintor con una modelo, la figura de una pintora en el acto de ejercicio demuestra que su modelo era una compañera de trabajo. El gesto de concentración de la modelo, su ausencia de posado, indica una toma directa del natural y una crónica del trabajo diario así del ambiente profesional en el que se desarrolló, sin duda progresista en el momento que la mujer como pintora estaba presente en paralelo al compañero varón.

En mayo de 1887, terminada la obra del San Pablo, se presenta en Madrid a la Exposición Nacional de ese año, un certamen en el que el grupo de malagueños fue numeroso y en el que asistieron por primera vez artistas consagrados como Denis. Simonet participa con una sola obra.



36



37

Para esta ocasión se había construido un pabellón ex profeso diseñado en estilo clásico, con arcadas en la fachada principal y una entrada que daba a un gran vestíbulo de donde salían los cuerpos laterales destinados a la exhibición de las obras.

El eclecticismo del edificio corría en paralelo a los principios estéticos por los que se iban a regir los miembros del jurado para seleccionar y premiar las obras. Por primera vez se constituyeron dos jurados, según el nuevo reglamento, uno de admisión y colocación y otros de calificación y tasación, este último compuesto por miembros que en su mayoría habían sido elegidos por los expositores y hubieran obtenido la puntuación más alta.

El jurado de calificación estuvo compuesto por: Julián Calleja, Federico de Madrazo, Marqués de Cuba, Grajera, Elías Martín, Navarrete, German Hernández, Dominguez, Modesto Urgell, Sanmartín, Aguado, Bellver, Repulles, Anibal Gonzalez, Octacio Picón, Peyro, Becerra, Parada y Santís, Nin y Tudó y Álvarez Capra.

Como ya se ha dicho, Simonet compite junto a otros malagueños, como Denis, Reyna, Pedro Saenz, Gatner, Luque Roselló, al lado de maestros como Martínez del Rincón y Muñoz Degrain.

La obra elegida por Simonet no podía ser otra que *La decapitación de San Pablo*, trabajo en el que había empleado todo su tiempo de permanencia en Roma e iniciado a finales de 1885, por lo que supone un testimonio de su aprovechamiento y también de su capacidad de trabajo ya que el cuadro, de grandes dimensiones, se ejecuta, junto a los bocetos preparatorios, en algo más de un año. Aunque Pantorba consigna que se le concede «Certificado de Honor» y propuesta para Medalla de Tercera Clase que al final no le es concedida²⁰, dato erróneo ya que sí le fue con-

²⁰ PANTORBA, B. de, *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948, p. 121.

cedida la Medalla²¹. Pese a que en el reglamento se determinaba que no podían otorgarse «consideraciones», «medallas honoríficas» ni ampliación de medallas, el jurado de calificación solicitó al Gobierno una ampliación de medallas para la sección de pintura, que se aceptó. Se propusieron 31 medallas más de Tercera clase a los que se les concedió la «certificación de honor». A Simonet se le dio el premio por ampliación y unanimidad²².

Entre las publicaciones que surgieron comentando la Nacional del 87, encontramos una realizada por Pilla, en tono humorístico, que no ensalza demasiado la obra pues comenta de ella: *¿verdad que parecen niñas vestidas con el traje de primera comunión?*²³, sin duda una opinión que no habría tenido lugar si hubiera trabajado sobre la idea original del boceto de la Colección Municipal, en la que los grupos de personajes se estructuran en función de manchas de color más vitales y movidas.

Tras su paso por Madrid, en verano regresa a Málaga.

No tenemos documentada ninguna obra más de este año pero por las realizadas entre 1888 y 1889 fuera de los programas académicos se deduce que su producción privada se movía por la pintura comercial de corte fortunysta. *Tropezón en el coro de la catedral de Málaga*²⁴ o *Clérigo cantando en el coro*, cuadros de pequeño formato, pincelada pequeña e inquieta, colorido brillante, pastosidad técnica y preciosismo en la medida del registro, nos sugiere una vinculación al fortunysmo más estricta que la que desarrollará posteriormente en su pintura



38



39

21 GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, p. 1040.

22 *Ibid.*

23 PILLA, K., *La pura verdad. Breve crítica, humorística de los trabajos presentados en la exposición de Bellas Artes de 1887, escrita en prosa y verso por...*, Madrid, 1887, p. 24.

24 MUPAM, Col. Municipal

de género, que se mueve mejor en la solidez del dibujo y en el tratamiento literal de los efectos de luz sobre las formas.

En 1888 aprovecha la convocatoria para las pensiones a Roma que emite el Ministerio de Estado y se traslada a Madrid para opositar.

En julio se celebraría la oposición para cubrir la plaza de pensionado de mérito por la Pintura que dejaba vacante Emilio Salas y la de Pintura de Historia por las vacantes de Número, que es a la que oposita Simonet. Algunos de los firmantes: Eugenio Álvarez Dumont, Blanco Coris, Mamerto Seguí, Simonet, Juan Guerrero, José Garnelo, José Oliva Rodrigo, César Álvarez Dumont y Mariano García Mato, solicitan al Ministerio de Estado que se adjudiquen a la plaza de Historia las vacantes producidas en la sección de Arquitectura, ampliándose con ello el número de plazas para la de Historia y aumentando las posibilidades de los opositores, al final se consiguen cuatro plazas de las que la cuarta quedó vacante, conseguida por Blanco Coris, por no tener mayoría absoluta²⁵.

Se presentaron 31 aspirantes para las tres plazas consolidadas y el tema del primer ejercicio fue *José es vendido por sus hermanos*²⁶, Simonet supera la prueba y pasa al segundo ejercicio.

El segundo ejercicio consistió en un boceto de *Desnudo vivo* con el que quedó en el séptimo puesto de los nueve que pasaron al tercer ejercicio, cuyo tema fue *La muerte del centauro Nero*. Lo terminó a los dos meses. Con esta obra obtiene el tercer puesto, aún así no se le adjudica la plaza de supernumerario hasta que se declararon desiertas las plazas de Arquitectura, por lo que recibe un nombramiento anómalo al no haberse producido aún dicha vacante de Arquitectura²⁷.

Su estancia en Madrid la aprovecha también para realizar otros trabajos particulares y personales. Se conoce una *Cabeza de Baco*, acuarela en la que el dios aparece muy feminizado, que nos van perfi-

²⁵ M.A.E., Leg. 4335, Comunicación del 2 de julio de 1888. Vid. también: BRU, M., *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid, Ministerio Asuntos Exteriores, 1971, p. 73.

²⁶ Desaparecida.

²⁷ M.A.E., Leg. 4335. BRU, M., *La Academia...ob. cit.*, p. 74.

lando el estilo que va consolidando, muy académico pero sin perder nunca el referente del natural, pues por encima de lo reglamentado que hace del dibujo el elemento dominador de la composición, la personalización del gesto y de los rasgos del modelo nos invitan a pensar en una toma directa sobre modelo que, antes bien de idealizarlo, lo mantiene en la personalización y en la hegemonía del natural.

Los trámites burocráticos para formalizar su plaza de pensionado no terminan de solucionarse hasta el año siguiente pues hasta el 7 de julio de 1889 no toma posesión de su plaza. Nada más llegar a Roma pide su primera licencia de salida. Argumenta querer ir a París para poder asistir a la Exposición Universal; puede que hubiera también otras razones. Fuentes familiares informan que estuvo enfermo de fiebres y pensaba reponerse en París. Se desconoce el tiempo que permaneció en la capital francesa. La exposición se clausuró el 31 de octubre y la licencia le llegó a Simonet el 14 de septiembre, y al mes justo (14 de octubre) firmaba, junto a otros compañeros pensionados, una reclamación al Ministerio de Estado sobre las 1.000 liras que entregaban a la Academia.

El impacto que le produciría el París de la Universal debió ser grande, no olvidemos que fue la que inauguró la Torre Eiffel, pero especialmente por el contacto con la pintura moderna. En correspondencia con su padre se expresaba al respecto de la siguiente manera: *...el impresionismo es la corriente que más me interesa, pues muestra al hombre mediando ante la realidad, que es como yo concibo el arte...*²⁸, esclarecedoras palabras para analizar esa coherencia hacia el natural y la realidad que muestra desde sus inicios. Esta comunión con las tendencias artísticas más renovadoras europeas le hizo adoptar una actitud crítica ante las reglas tradicionalistas de la Academia que más adelante analizaremos.

Una muestra de su posicionamiento fue la participación en una denuncia realizada sobre el comportamiento jerárquico de Palmaroli. El recién nombrado director de la Academia, nada más tomar posesión de su cargo, emprende una tarea de remodelación del edificio ampliando las estancias destinadas a la dirección, tanto en los espacios oficiales como los particulares, lugares de residencia con su esposa, pero esta remodelación se hizo a costa de las dependencias destinadas a los pensionados que contaban con unos escasos y estrechos estudios y no tenían zona de alojamiento por lo que tenían que pernoctar y comer fuera del recinto académico. Como para estas prestaciones estaban obligados a entregar

²⁸ Archivo familia Simonet. Correspondencia.

a la Academia 1.000 liras y en vista de que no les satisfacían sus necesidades, el gasto que hacían era el doble ya que tenían que pagar alojamiento y manutención por su cuenta. Ante ello y viendo que la situación no se mejoraba sino todo lo contrario, se agravaba ante la posición de Palmaroli, elevaron su queja al Ministerio para que subsanaran la situación²⁹.

Si por una parte la convivencia mixta, entre la Academia y la ciudad, podía constituir un enriquecimiento para los pensionados por lo que suponía de nuevos contactos con la comunidad artística local y foránea, muy abundante en Roma, por otra era un inconveniente para sus escasas economía y un desencanto al comprobar que «el sistema» seguía siendo anticuado, un factor más a añadir a esa insistencia por perpetuar el modelo tradicionalista académico.

De su disconformidad con el modelo no solo es prueba el documento de denuncia aludido sino sus reflexiones sobre el mismo. De nuevo, a través de la correspondencia con su padre conocemos la opinión de Enrique al respecto. En principio y ante la rígida metodología de trabajo que se le aplicaba se quejaba que era imposible desarrollar *esa nueva manera de entender el arte* y, por otra parte, denunciaba la situación generalizada explicando que: *estamos los artistas luchando en una época muy difícil. Las corrientes modernas nos arrastran por un camino nuevo y nuestras obras son juzgadas por académicos y artistas viejos, que ni sienten ni pueden dejarse llevar por ellas. En estas circunstancias, mientras no desaparezcan de escena éstos, que se consideran necesarios en todo, tendremos que luchar siempre*³⁰.

Años más tarde, se pronunciara públicamente de forma similar contra los métodos académicos. Al respecto dirá: *...¿puede un profesor torcer, aunque así quisiera, la corriente impetuosa de un espíritu artístico selecto? En la Escuela se afirma el espíritu de los alumnos mediante las charlas con sus profesores, se les muestran modelos y se les dan elementos de trabajo que, muchos de ellos, por su extrema pobreza, difícilmente podrían encontrar. Es en esta múltiple variedad de horizontes, donde sus ojos se abren y pueden encontrar su camino...*³¹. Una opinión que empezaba a generalizarse en la época como nos demuestra los

²⁹ M.A.E. leg. 4332, SAURET, T., *El siglo...*, p. 749.

³⁰ Archivo familia Simonet. Correspondencia.

³¹ Diario *El Sol*, 1900. Recorte de prensa en Archivo familia Simonet.

textos al respecto de algunos responsables de la Academia y otros autores³².

Sin embargo, a la hora de responder ante la oficialidad nuestro artista trata de ajustarse a las exigencias académicas introduciendo algunas propuestas personales. En los ejercicios de copia se sale del reglamento solicitando permiso para realizar un trabajo sobre la pintura romana y no del periodo comprendido entre el siglo XIII y Rafael como imponía el reglamento y en el tema de «Desnudo», aun optando estéticamente por el Eclecticismo, trata de escoger un asunto que, dentro de la oficialidad, supusiera un avance con la tradición más estricta, como es la del Realismo social con «toques» pseudocientíficos a la que añade un guiño a la modernidad en situaciones de complemento.



40

*Autopsia del corazón*³³, el tema elegido para superar el ejercicio de desnudo, parece que en París, es una magnífica exposición de un modelo tradicionalista en el que, pese a la reglamentación obligada, el pintor soluciona su credo estético mediante atrevidos gestos. (fig. 40)

Para ajustarse a la denominación de la plaza, Pintura de Historia, el cuadro se resuelve dentro de las claves de este género: gran formato, composición académica y perfecto acabado, información documentada y contenido.

Transgrede en el tema al no escoger ningún episodio de la Historia Antigua que justificara el desnudo como hacen sus compañeros de pensión; Viniestra bajo el título de *El primer beso*, retrataba a Adán y Eva y Álvarez Dumont lo soluciona con *La muerte de Adonis*, trabajado, por cierto, con el mismo escorzo de la prostituta de Simonet.

³² BRU, M., *La Academia ...ob. cit.* pp.161.162. TODA, E. «El Arte Moderno en Roma», *Ilustración Artística*, Barcelona, nº 540, 2/5/1982, p. 276.

³³ Propiedad del Estado. Pasa al Museo de Málaga en depósito en mayo de 1930, cuando después de comenzar las gestiones para alquilar el Palacio de Buenavista para convertirlo en sede del Museo de Bellas Artes, el Presidente de la Academia de San Telmo, Salvador González Anaya, solicita al Ministerio de Cultura obras importantes de malagueños para que enriquecieran los fondos del Museo.

Simonet se vuelve a la historia contemporánea y hace de la ciencia y la medicina, expresión del progreso de la época, el eje de la historia. También es verdad que el Realismo social era la versión modernizada de la pintura de Historia dentro del *Art Establishment* y que los jóvenes pintores que no se resistían a entrar en él, lo adoptaban en un caminar entre dos aguas que les permitiera ser aceptados y no renunciar a sus principios. Es la misma opción que escoge Sorolla en *Aun dicen que el pescado es caro*, o Romero de Torres con *¡Mira qué bonita era!*, asuntos que no dejan de tener un punto de folletín novelesco al que se suma Simonet subtitulando la obra *Y tenía corazón....*

También se sale fuera de la norma en el tratamiento del personaje femenino. Ya la crítica de la época censuró que se eligiera a una ahogada como modelo y que se trabajara el cuerpo directamente del natural, críticas que ya sufrió Caravaggio por razones similares. El vientre abultado fue el testigo de ese compromiso con el natural del pintor; también el prototipo femenino, de larga y rizada melena rojiza tan cercana a las provocadoras mujeres de los prerrafaelistas y simbolistas, estaba fuera de orden y el violento escorzo nos hacia transitar de Goya a Manet aunque también a modelos académicos muy al uso como hemos visto.

Hasta el tratamiento técnico sometido a la rigurosidad académica jugó aquí a su favor al hacer de las carnaciones un trozo de lienzo cargado de sensualidad y provocación. Pero sobre todo transgrede con el bodegón de la ventana que complementa la composición, de limpias y esenciales líneas en donde versiona las nuevas propuestas realistas y adquiere un protagonismo que rompe las líneas de jerarquía compositiva e iconográficas del Academicismo. Tan provocador, sobre todo, al ponerlo en diálogo con ese otro del primer plano a la derecha, impecable pero mucho más convencional, especialmente por su narrativa, de la que carece el de la ventana, otro gesto más de modernidad de éste.

En todo lo demás finge estar de acuerdo con él. La moralina del tema, la solemnidad del personaje masculino, el foco de luz incidiendo sobre el cuerpo femenino con paño de pureza incluido y los magníficos contrastes de blancos y negros, tan sabiamente resueltos y con ese toque historicista tan del gusto de la Academia, un cuadro, que por él sólo justificaríamos el lacrimógeno Realismo social europeo de finales del XIX.

Cuando la obra tuvo que ser juzgada y calificada por el tribunal de seguimiento de la pensión solo tuvo para él contenidas aprobaciones³⁴, demostrándose una vez más el anquilosamiento de la oficialidad.

Relativo a los criterios que regían la Oficialidad Académica en España cabe aquí traer la opinión de Palmaroli, Director de la Academia en esos años. En informe dirigido al Ministro de Estado el 15 de junio de 1891 en Roma, Palmaroli pretendía modificar el artículo 55 del reglamento por el que se regía la Academia desde el 30 de octubre de 1877 que en su capítulo IV regulaba las obligaciones de los pensionados. En dicho artículo se reseñaba los trabajos que debían entregar los becados durante los cuatro años de la pensión y se consignaba como tarea de segundo año un ejercicio de copia de una pieza, elegida, por el director del centro, entre una propuesta de cinco, de una obra comprendida entre el siglo XIII y Rafael³⁵.

Palmaroli, razonando el auge de la pintura española alcanzado en los últimos años y los rendimientos que debe aportar Roma a los alumnos a través de la Academia y de la formación que allí reciben, pretende actualizar este punto del reglamento haciendo que la labor no se reduzca a la realización de una copia sino también incluir el aprendizaje y práctica de la técnica al fresco porque, como indica al principio de su exposición, *...lo que principalmente deben estudiar aquí los señores pensionados, es lo que se ha convenido en llamar el gran arte, o sea, el arte decorativo; y con efecto en ningún aparte, como en Roma se reúnen tan grandes y perfectas manifestaciones de este género...*, a continuación hace un prolijo repaso de los frescos y pinturas decorativas más importantes que se encuentran en Roma para justificar que es el lugar idóneo y que por ello *...todos los Gobiernos envían a Roma artistas pensionados para que se perfeccionen y la causa principal de este generalísimo modo de proceder es que aquí como en ninguna parte el Arte decorativo de todas las épocas, está convenientemente representado...*

La justificación práctica la encuentra en la formación de una modalidad pictórica y técnica que había sido abandonada en España y que enriquecería las capacidades de los artistas españoles pero en el fondo subyace una conceptualización sobre el Arte tradicionalista y retrógrada expresada cuando

³⁴ A.A.BB.AA.S. Fernando, Madrid, Leg. 65-4/4.

³⁵ REGLAMENTO, BRU, M., *La Academia... ob. cit.*, anexo.

razona que: *...obligados los Señores pensionados a ejercitarse en dicho procedimiento, deberán estudiar muy detenidamente las obras maestras ya citadas con lo que se obtendrá la ventaja de que estudiando tanta belleza, se alejará de ellos el peligro siempre creciente de que se inclinen al malsano, feo y vulgar realismo que cada día cunde más entre los artistas y al que si no se pone dique, desvirtuará por completo las bellas artes, dando lugar á que se reduzcan a Artes sin merecer el adjectivo (sic) de bellas...*³⁶.

Sin duda, si estas palabras o comprensión del arte por Palmaroli en algún momento, como hemos visto, le hacen renegar de la dictadura que les imponen los maestros a los que encuentra desfasados y provocadores del retraso del arte y entiende la necesidad de realizar...*experimentos imprescindibles para transmitir el sentir de la época*³⁷. La nueva manera de entender el arte, en otros momentos, especialmente durante su periodo de pensionado, refleja que, por encima de su convencimiento de la necesidad de adaptarse a los tiempos y realizar un arte acorde a él, el respeto a los maestros del pasado y la sabia elección de las formas que se acoplen mejor a sus intereses artísticos puede ser la fórmula adecuada, de esta manera dirá: *... tantos se apuntan a las modas que a veces pienso que lo hacen porque no saben abordar bien una obra, carecen de los conocimientos necesarios para expresar lo que desean y producen una gran fealdad*³⁸. Para él, en esos años de formación *...el arte en cada tiempo tiene que encontrar su evolución, pues distinto es el sentir de los hombres que lo practica, pero no se puede dejar de conocer lo que nos ha permitido llegar hasta donde estamos para poder crear*³⁹. Teniendo en cuenta lo realizado hasta ese momento, pese a su deslumbramiento por el Impresionismo y su defensa del Realismo y ser fiel al natural, mantiene una manifiesta inclinación por el Eclecticismo, el mismo que tan sabiamente había aplicado en *La decapitación de San Pablo* o en *Autopsia del corazón* y lo expresará diciendo: *... todos los estilos me parecen válidos, siempre y cuando el artista se reconozca en ellos con naturalidad, cuando le sirvan para llevar al lienzo las experiencias que quiere mostrar. Pues creo que no otra cosa es ser artista: poder dar forma a una emoción, a un sentimiento, y transmitirlo*⁴⁰.

³⁶ M.A.E., Leg. 4332. 15 de junio 1891. Informe de Palmaroli al Ministro de Estado proponiendo reforma del reglamento

³⁷ Archivo familia Simonet. Correspondencia.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

Más tarde, después de iniciarse en el Simbolismo y en las poéticas Fin de Siglo, itinerario que comienza con el *Super Flevir Illam*, en Madrid, alternando la pintura decorativa y la religiosa en claves simbolistas o eclécticas, se acercará cada vez más al natural a través del paisaje como veremos en el apartado siguiente de este estudio, será el momento en el que se considerará ...*naturalista, porque me inspiro en el natural...las demás clasificaciones no me interesan porque no son más que distinciones parciales desde las que se observa la realidad*⁴¹.

Sin duda, a ese convencimiento llegará después de un largo camino de registros del natural en el que será esencial sus años de pensionado.

La metodología de trabajo que sigue en esos cuatro años es rigurosa. Para realizar su ejercicio de segundo año, la copia, y después de convencer a Palmaroli, escoge el fresco pompeyano de *Baco y Ariadna* que vio en el Museo Nacional de Nápoles. Esta obra constituye una de los mejores ejemplos de su clase, por el tratamiento técnico, que al no estar pintado directamente sobre la pared sino sobre un cuadro de enlucido diferente para después ser encastrado en ella⁴², suponía un nuevo reto para nuestro pintor a la hora de trasladar técnica y forma, un esfuerzo que superaba las exigencias de sus obligaciones. En esa misma línea realiza un trabajo de campo profundo que se ve resuelto por una serie de ejercicios que registran no solo las antigüedades pompeyanas sino también la cotidianeidad de la zona, retratando personajes y escenas populares. Ese interés por los interiores domésticos pompeyanos del que se conocen cuatro deliciosos apuntes (figs. 41, 42) debemos entenderlo por ese prurito de llegar a un conocimiento profundo del tema, porque, como amante del natural, no le interesa solo la copia sino la contextualización de la obra.

Es el mismo procedimiento que seguirá para realizar su trabajo de cuarto año. Por la correspondencia con su padre conocemos las dudas que tuvo en la elección del tema y por los apuntes tomados en su periplo por Tierra Santa, las llamadas de atención que le provocó el territorio, un camino que le llevó a Egipto pero sobre todo a Palestina y a una Roma que también estudió en Sicilia y en la Magna

⁴¹ *Ibid.*

⁴² REYERO. C., *Roma y el ideal académico. La pintura en la academia española en Roma, 1873-1903*, Real Academia de San Fernando-Comunidad de Madrid, 1992, p. 144.

Fig. 41. Baño de casa Pompeyana, Pompeya, 1889
Fig. 42. Atrium de casa pompeyana. Pompeya, 1889



41



42

Grecia, así como en la misma Grecia en ese afán de contextualización que justificaba su criterio de llevar a lo real desde el natural a sus asuntos y composiciones⁴³.

Al fin se decidió por un tema de máxima actualidad dentro de la cultura fin de siglo.

Flevit super illam (El Señor lloró sobre ella) (fig. 43) era un tema que encaja a la perfección con los intereses finiseculares ya que se presentaba a un Jesús sobre el que la espiritualidad y la filosofía del momento estaban trabajando para presentarlo en su faceta más humanizada, como mensajero de valores de Caridad y Amor por encima de todos los demás. Sería el Dios de los pobres, el de la no violencia y el de la pasividad, pero por la dulzura;

es por ello, y a partir de la poética de la no resistencia tolstoiana la que generará toda una serie de *Sermones de la Montaña*, *Jesús en el lago Tiberiades* o asumiendo la destrucción de Jerusalén y su templo como anuncio de un nuevo orden, lo que interesará a Modernistas, Simbolistas y Decadentistas en general y que en España Moreno Carbonero o Muñoz Degrain especialmente resolverán de forma magistral. Simonet, se adelanta a sus compañeros malagueños embarcándose en este tema en el que quiso exponer su credo estético y conceptual.

La correspondencia con su padre nos informa que en esos años era lector de Renan, y aunque su formación religiosa no aceptara la teoría de la total humanización de Cristo sí priorizó la opción de presentar esa faceta de Jesús, especialmente para mostrarse como un pintor moderno integrado en las corrientes más comprometidas de la época y sin traicionar su credo por la realidad y el natural.

⁴³ Vid. fichas del catalogo correspondiente.

Los múltiples bocetos, estudios y apuntes que realizó del cuadro, aparte de la documentación que realizó del territorio en el que se movió Jesús y la caracterización de sus habitantes, le llevó a concebir un cuadro en el que la realidad y la ficción se fundían en un perfecto maridaje.



43

El desconocimiento de la realidad del Templo de Jerusalén lo soluciona «inventándose» una construcción que nos transmite su magnificencia por la sencillez y esencialidad de sus volúmenes, en todo lo demás transcribe una situación en la que la geografía y los tipos humanos se corresponden con una realidad, tal es así que Federico Balart, en el comentario que hace del cuadro en su trabajo sobre la exposición del 92⁴⁴, censura ese escrúpulo por la verdad y comenta de ello lo siguiente:

Ved lo que Simonet ha hecho con Cristo, y comprenderéis lo que con su siervo ha tenido que hacer Ferrant.

Si Renan resucitara pintor, firmaría con delicia el cuadro de Simonet. Aquel es su Jesús, ni enteramente hombre ni absolutamente Dios. Y aquel es también su estilo: distinguido sin elevación y sentimental sin lágrimas. [...] El artista no se atreve a rodar la frente de Cristo con el nimbo luminoso de la divinidad, porque en la realidad no se ven tales aureolas; pero violando las leyes astronómicas enciende sobre su cabeza la estrella de la mañana, sin reparar que un planeta intratelúrico nunca puede aparecer junto a la luna llena. Así suelen ser los escrúpulos de los naturalistas al uso. Si hay quien lo dude, allá va otro ejemplo. Por respeto a la verdad, nuestro distinguido artista se ha creído en la obligación de proscribir de su obra los tipos y trajes que la pintura religiosa tenía consagrados para caracterizar a los apóstoles. A fuerza de escrupulizar, ha buscado el verdadero tipo y el verdadero traje judaico (¿dónde?) en Judea; es decir, donde apenas hay un judío para un remedio desde tiempos de Vespasiano. Si quería judíos auténticos, sin tanto sacrificio, podía encontrarlos en la alta banca de París, de Londres, de Amsterdam, de Madrid; y si a toda costa los necesitaba miserables y desharrapados, en el ghetto de Roma podía esco-

44 BALART, F., *El prosaísmo en el Arte. Una Exposición internacional*, Madrid, La España Editorial, 1892, pp. 46-48

gerlos como peras sin abandonar su residencia de pensionado. De Palestina sólo ha podido sacar lo que hay en Palestina: árabes; y ved de qué modo, por escrupuloso amor a la verdad, ha concluido presentándonos un apostolado mahometano. Lo más extraño es que, ya puesto en esa senda, no hay vestido a Jesús como a los demás.

El Divino Maestro, con su túnica y su manto, prediciendo la ruina de Jerusalén entre aquellos apóstoles de toca y xilaba, me hace el mismo afecto que me causaría el Cid Campeador con su cota y su capacete, recibiendo las llaves de Valencia por mano del actual Ayuntamiento, vestido de frac y corbata blanca.

Admitido... quiero decir, tolerando ese anacronismo, solo alabanzas merece Simonet. Por el dibujo, por el color, tiene desde hoy puesto señalado en la primera línea de nuestros pintores; y su cuadro, como obra técnica, me dejaría completamente satisfecho si el templo del fondo no me trajese irresistiblemente á la memoria los curiosos modelos de fortificación que tantas veces tengo examinados en nuestro Museo de Ingenieros.

El cuadro describe el momento en el que Jesús, acompañado de sus discípulos, profetiza la destrucción de Jerusalén y su templo y lo concibe mediante la aplicación de aquellos esquemas formales y conceptuales que las Poéticas Fin de Siglo habían ideado para transmitir los mensajes apocalípticos desarrollados en ese momento cultural.

Como exposición de ese contenido de valores románticos que el Simbolismo posee, la figura de Cristo se plantea de semi-espalda, evitando la descripción del rostro y planteando una situación de inestabilidad emocional al espectador, por la incógnita que supone la narrativa explícita del asunto, contado en clave de la sugerencia, que no de lo descriptivo; sin embargo, los apóstoles y la geografía se ajustan a otros planteamientos en los que lo concreto y lo real priman por encima de otros intereses. Esta dialéctica entre lo real y lo sugerido es consecuencia del carácter académico de la obra en la que el autor no se sustrae a ceder ante normas convencionales que le son exigidas por la oficialidad académica para este tipo de obras, con las que tiene que participar en certámenes oficiales o superar un examen de fin de curso.

Aún así, Simonet se libera de muchas ataduras y plantea el tema dentro de un sistema que se va a hacer característico en él, como es el de no abandonar su posición personal ante el evento, que suele contar con altas dosis de realismo pero entendido desde una personal interpretación del asunto que

le permite elegir situaciones poéticas mediante luces y gamas cromáticas. Así en el *Flevit...* la gama dominante será la rosácea, del atardecer/ocaso apocalíptico, junto al blanco, definidor también de una mediterraneidad que se resiste a relegar. La figura de Cristo es contundente y real, en cuanto el gesto expone la valoración mesiánica, pero también su humanización.

El resultado fue una obra de un gran impacto que transmite serenidad y evocación junto a un alto convencimiento de la realidad sucedida, un propósito en el fondo de profundo sentimiento cristiano en cuanto mediante la verdad de la evocación conducía al convencimiento del suceso.

El boceto, hoy en el Ministerio de Asuntos Exteriores, mereció la nota de «Calificación honorífica» emitida por un tribunal constituido por Domingo Martínez, Enrique Martínez Cubell, Germán Hernández, Manuel Domingo y Pablo Gonzalvo⁴⁵.

El original lo envió a la Exposición Universal de 1892, una muestra especial por celebrarse el IV Centenario del Descubrimiento de América, por lo que se pretendió ofertar una exposición de pintura española que arrancara de Goya y contar con los pintores más representativos del panorama español del momento. Las obras fueron recabadas del coleccionismo privado y de instituciones nacionales. Esta sección ocupó un espacio en el Palacio de la muestra que mereció el de exhibición de las presentadas a concurso con la consiguiente protesta de los expositores. Aparte de los problemas surgidos Simonet consiguió la máxima recompensa.

El éxito en España le animó a participar en otros certámenes con la misma obra como la Exposición Universal de Chicago en la que obtiene «Medalla Única en Pintura al Óleo»⁴⁶ en 1893, en la Universal de París de 1900 en la que merece medalla de bronce⁴⁷ 1902 y en la Internacional de Atenas de 1902, en la que se le concede Medalla de Plata.

⁴⁵ BRU, M., *La Academia...ob. cit.*, p. 221, 222.

⁴⁶ Archivo familia Simonet.

⁴⁷ FERRER ÁLVAREZ, M., *París y los pintores valencianos 1880-1914*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Art, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia, 2007, p. 357. <http://www.tdx.cat/TDX-1031108-142157>.

El último documento que se posee para conocer su credo artístico lo encontramos en la Memoria reglamentaria de pensionado con la que terminaba sus compromisos con la Academia. La titula «El Renacimiento en la Pintura Española», a la que divide en cuatro escuelas: Valencia, Sevilla, Granada y Castilla. Después de hacer un recorrido por las circunstancias del Renacimiento en España justifica la influencia de la ideología religiosa que desterraba mitologías y desnudeces, como responsable del fracaso de un desarrollo pleno del espíritu clásico del Renacimiento y el arraigo del academicismo como alternativa.

En párrafos como: *Después de la brillantez del renacimiento llegaron épocas tristesísimas... en la que los pintores supeditaron la inspiración, la lozanía y la frescura a la violencia de las actitudes, la exageración de los escorzos y la extravagancia de los asuntos. Descuidaron lo principal tratando con cariñoso detalle y cuidadoso esmero los más pequeños accesorios y los que fueron valientes atrevimientos en el genio llegaron a ser depravaciones del mal gusto en sus infortunados imitadores.*

Y tras las desdichas nacionales vino el apocamiento de los caracteres y, como es natural consecuencia, la falta de grandes ideas. La ausencia de buenos modelos y el bastardo deseo de novedad a toda costa v concluyeron el trabajo de destrucción.

*¡Cayó el arte de la pintura desde la inconmensurable altura de los tiempos de Velázquez al insondable precipicio de ese siglo XVIII que tan mortal fue para nuestra querida España!*⁴⁸, Simonet hace todo un memorial de su credo estético censurando el academicismo de importación extranjera y resaltando la supremacía del realismo según Velázquez y la visión del barroco español en el que idealismo y realismo se conjugaban sabiamente para dar una versión de la realidad tamizada por la mirada del espíritu y de la contextualización ideológica de la época. Algo que él acababa de hacer en el *Flevit*...

Con estos principios termina su periodo formativo y continúa una carrera profesional con un modelo estético formado sobre el que aplicará escasas modificaciones según unas adaptaciones coyunturales que en el fondo no variarán su conceptualización inicial, siempre basada en la propuesta realista tamizada por las evocaciones simbolistas, especialmente cuando se acerca a temas de contenido reli-

⁴⁸ M.A.E., Leg. 4339, Roma, 7 de julio de 1893, cit. Por BRU, M., *La Academia ...ob. cit.*, p. 164.

gioso. Pese a todo, nunca abandonó la metodología académica que aplicó a sus sistemas compositivos y a la hegemonía del dibujo, aún en sus más directas tomas del natural aplicado a los paisajes de las últimas décadas de su producción.

PERIODO DE MADUREZ

EL 7 DE JULIO DE 1893 Simonet termina con sus obligaciones como pensionado y emprende un periplo por Europa para llegar a Málaga en octubre y embarcar hacia Melilla como corresponsal de guerra, enviado por *La Ilustración Española y Americana*, para que hiciera las ilustraciones sobre la misma que la revista publicaría (figs. 1, 2, 3). De vuelta a Málaga a los seis meses, vuelve a recorrer Europa (fig. 4) terminando por instalarse en Madrid en 1895 y montar su estudio en la calle Villanueva 29, esquina a Salustiano Olózaga.

A partir de entonces emprende una carrera profesional en la que alterna el ejercicio libre de la misma con la carrera de funcionario en tanto que en 1901 oposita a una cátedra en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Hasta entonces vive de los encargos que recibe después de haber consolidado una sólida posición en la sociedad de la época, concurriendo a las tertulias culturales de los intelectuales del momento y relacionándose con artistas, políticos y alta burguesía madrileña que le demandaban retratos y pintura de caballete (figs. 5, 6).

De su contrato con *La Ilustración Española y Americana* salen otros con *Blanco y Negro* y *La Esfera*, en las que comparte páginas con Verdugo Landi, Pedro Sáenz o Blanco Coris, compañeros malagueños, convirtiéndose en uno de los más cotizados ilustradores gráficos de la época. Seguramente debido a su prestigio, en 1900 le encargan hacer las ilustraciones de «Honra y vida que se pierden no se cobran, mas se vengan» de *Las leyendas* de Zorrilla en Ediciones Delgado o *Las fábulas* de Esopo.

Las obras que se conocen de este primer periodo madrileño, aparte de retratos, se centran en el tema de género en el que la iconografía taurina ocupa un lugar destacado, hasta el punto que con un tema de toros, *El quite*, participa en la Exposición Nacional de 1897¹ (fig. 7) o de corte regionalista, en la que

¹ Boceto. El original se conserva en el Museo de Bellas Artes de Málaga.

Fig. 1. Guerra de Melilla, 1893, Albúm de dibujo nº 6
 Fig. 2. Tiendas del campamento del General Martínez Campos en Horcas Coloradas. Melilla, 1893
 Fig. 3. Estudio de moros, 1893, Albúm nº 6. Fig. 4. Berlin. Puerta de Brandeburgo, 1893



Andalucía (podíamos decir que Málaga) tiene una importante presencia. *Vísperas de boda, Esperando turno, Haciendo sábado*, expuestas en la muestra del Liceo de Málaga en 1899², *La buenaventura*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Málaga, *En familia, Lavando en el patio* o *La verbena del Carmen* (figs. 8, 9), son obras en las que se personaliza el ambiente mediante los juegos de luces y sombras y en donde el autor deja constancia de su interpretación del lugar marcando el juego de sombras y la expresiva luminosidad del asunto.

Los temas son captados en base a la instantaneidad, congelando el momento eliminando la secuencia temporal, para dar fe de la veracidad del asunto. Por otra parte, la narración, supuestamente costumbres andaluzas, concretamente *La verbena del Carmen* es típicamente malagueña, constituye una lectura regionalista que se expresa más que por el tema, por el tratamiento escenográfico, en el que la luz y el color son determinantes para identificar el espacio geográfico.

Veríamos en ello a un Simonet influido por la corriente mediterránea, en la que se puede apreciar cierto acercamiento a Sorolla en el tratamiento de los blancos, la pincelada, muy suelta y expresiva, y en la concepción de la luz. Sería esa interpretación que del Realismo se efectúa en la España Blanca a finales del siglo y que algunos autores también realizan, como el primer Romero de Torres, Sorolla o Rodríguez Acosta.

En cuanto a su afición taurina, también la podemos relacionar con su interés por vincularse a la corriente «brutalista» del noventayochismo español. Pero lejos de regodearse en el espanto y el desgarrro de un Regoyos o un Gutiérrez Solana se recrea en la fiesta de una forma más tradicional, aunque escenas como *El quite* se planteen con cierto dramatismo. De lo que conocemos de este tema el tercio

² LICEO de Málaga, *Catálogo de la exposición regional de Bellas Artes*, 1899, Málaga, Imp. Y Lit. de Ramón Párraga, p. 18.

Fig. 5. Retrato de Carmen Cobeña de Olivares, 1911-1927

Fig. 6. *Pelando la pava*, 1910

Fig. 7. *El quite*, boceto, 1899, Madrid

Fig. 8. Grisalla de *La Verbena del Carmen*, 1899, Museo de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

sobre el que trabaja es el de picas (fig. 10), uno de los más dramáticos de la Fiesta pues el resto, conocidos por dibujos preparatorios (fig. 11), se refieren a las fiestas despues de la corrida, escenas de tabernas con mujeres como ya hizo Denis en 1887 en su conocida obra y que él conocería ya que compartieron espacio en la Nacional de ese año y en la que Denis presentó dicha obra.

Decisivo fue su traslado a Barcelona cuando en 1901 obtiene por oposición la cátedra de «Estado de la forma de la naturaleza en el arte». Debió ser una decisión forzada por el aumento de la familia ya que a la vez oposita a la cátedra de Dibujo en el Instituto de Enseñanzas Medias de Palencia, plaza a la que renuncia al ganar la de Barcelona y todo parece indicar que iba buscando una seguridad económica.

La Ciudad Condal lo acerca al Modernismo. En Barcelona retoma su interés por el paisaje mediante la modalidad del jardín. Recordemos que en 1899 Rusiñol en París expuso su colección sobre jardines de España en la sala Art Nouveau de Bing³, que Sorolla por los mismos años enmarcaba a sus personajes retratados en frondosos jardines y que desde que llegó a Barcelona se relacionó y estrechó amistad con Modesto Urgell y el colectivo de pintores modernistas catalanes en los que el jardín se había convertido en un tema recurrente.

El interés por la temática del jardín arraigó profundamente en Cataluña durante los años que residió allí por lo que no es de extrañar que se enganchara a ella, máxime cuando el paisaje había sido su primera pasión y la naturaleza era su punto de referencia para trabajar el natural y ejercer de realista. Estanque de la Bona Nova, El Pavo Real y El laberinto (figs. 12, 13) son testimonios de este interés, incluso Las Ramblas, pretexto para hacer una escena de costumbre en la que la protagonista es el espacio de las flores en Barcelona.



5



6



7



8

3 LITVAK, L., *Jardines de España*, Fundación Mapfre 17-XI-1999-9-I-2000, p. 15.

Fig. 9. Lavando en el Patio, 1899. Madrid.. Fig. 10. La suerte de varas, Madrid, 1899
 Fig. 11. Después de la corrida, 1899. Albúm de dibujo, nº 7. Fig. 12. Estanque de la Bona Nova, 1901-1911, Barcelona
 Fig. 13. El pavo real, 1901-1911. Barcelona. Fig. 14. San José con el Niño, 1901, Colegio de los Agustinos. Madrid

9-11



12-14



Por otra parte, no podemos olvidar que Fortuny, y su cuñado Raimundo de Madrazo, había registrado los cármenes granadinos décadas antes, toda una línea en la que Simonet había participado y que ahora se reafirmaba desde dos posiciones, la del realismo de la mediterraneidad y la de la evocación simbolista, notas todas para mantenerlo dentro de una templada modernidad.

Pero si esta opción por el jardín nos lo presenta inquieto, como siempre, por vincularse a los movimientos modernos, el Modernismo catalán le influyó para reafirmar su vía espiritualista y desarrollar más ampliamente la temática religiosa.

No vamos a detenernos en toda una serie de obras de carácter devocional en torno a la Virgen, con o sin el Niño, santas y santos y el Sagrado Corazón, encargos particulares o de instituciones religiosas destinados a decorar, las más de las veces, las paredes de capillas (fig. 14), en las que podemos ver el simbolismo en la espiritualidad del tema pero no en su traducción, escogida del Modernismo más comercial y convencional, sino en uno de sus principales trabajos, *El sermón de la montaña*, medio punto realizado para la capilla del Palacio de Justicia de Barcelona (fig. 15).

En 1910 se le encarga la decoración mural del Palacio de Justicia de Barcelona para el que realiza tres grandes lienzos con composiciones a modo de escenas de Historia que representan el Derecho

Fig. 15. *El sermón de la montaña*, 1910. Capilla Palacio Justicia. Barcelona (Desaparecido)

Fig. 16. *Alegoría del Derecho Marítimo*, 1908, Palacio de Justicia. Barcelona

Fig. 17. *Alegoría del Derecho Romano*, 1908, Palacio de Justicia. Barcelona

Fig. 18. Caesare Maccari, *Ciceron hablando en el senado*. Palazzo Madama. Turín

Fig. 19. *Alegoría del Derecho Canónico*, 1908, Palacio de Justicia. Barcelona

Marítimo, el Derecho Romano y el Derecho Canónico (figs. 16, 17, 18,) para los que Simonet se inspira en la tradicional pintura de Historia española o italiana, ya que el derecho romano guarda ciertas similitudes con el *Ciceron hablando en el senado* de Caesare Maccari en el Palazzo Madama de Turín (fig. 19), y para la capilla realiza *El sermón de la montaña*, una de las mejores pinturas religiosas de su producción y considerada como de las mejores obras realizadas en ese largo siglo XIX español. En donde nuestro pintor realiza todo un manifiesto de su entendimiento del tan actual tema cristológico.

La lectura de Cristo en Simonet quedó ampliamente expresada en el *Flevit super illam*, entendiéndose en la época como una visualización directa de los textos de Renan y de la publicitación de la faceta humana de Cristo por encima de la divina. Pero Federico Balart, responsable de esta asociación, no tuvo en cuenta un contexto en el que sin duda se movió Simonet desde que en 1888 visitó París y poco después Alemania.

Toda una corriente intelectual, en literatura y pintura, recorría Europa afanada por adaptar a los intereses de la época y suplir con un nuevo aliciente el desconsuelo en el que había caído la sociedad, perdida y aterrada ante el creciente clímax apocalíptico que se vivía. La sociedad se aferraba a soluciones ante los desastres en los que se veía sumido el Fin de Siglo. Si Huysmans se inventa a Des Esseintes como una opción para superar el dolor mediante el pasotismo, leído intelectualmente como decadentismo, otros redefinen a Cristo, algo que décadas antes ya habían hecho los rusos, me refiero a Tolstoi y a Dostoyevki. A lo mejor no fue tan ingenuo el trabajo de Simonet titulado *El Tonto* de 1889 (fig. 20) y en vez de un estudio de figura era un ensayo basado en *El idiota* o por lo menos un ejercicio en



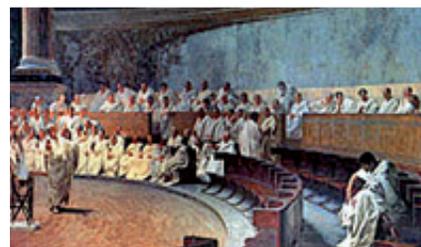
15



16



17



18



19



20



21

línea con una reflexión sobre figuras que supusieran un modelo nuevo para una situación de desesperación colectiva.

Tampoco es extraño que en París o en Alemania conociera la obra de Fritz Von Uhde y su *Sermón de la montaña* de 1887, otro autor fascinado por el Impresionismo que hace una interpretación de Cristo desde la cotidianidad, tan criticada en la época como la humanización del Cristo del *Flevit* de Simonet.

Pero esta línea no termina en 1900 cuando se comprueba que el mundo no se había acabado. Simonet, que fue capaz de hacer una gran obra porque estaba en comunión con su ideología, creía en ese nuevo Cristo redentor del mundo desde la perspectiva del amor y la caridad, de hecho, repite el mismo Jesús ante los campos de batalla de Melilla en una obra que enriquece con el texto: *Y para salvar a estos hombres vine yo al mundo y les entregué mi vida* (fig. 21).

Cuando en 1901 llega a Barcelona, en esta ciudad había un ambiente muy extendido sobre estas propuestas. El movimiento anarquista y su líder, Juan Montseny, fundador de *La Revista Blanca*, insistieron en la proximidad entre su concepto del mundo y el que se deducía del mensaje del cristianismo⁴ y desde el mundo literario Santiago Rusiñol escribe *El místico* en 1903 y José Fola Igúrbide, en 1904 y en Valencia, *El Cristo moderno*, hechos que no hacen más que ratificar en Simonet su línea cristológica. Cuando en 1910 se le encarga la decoración del palacio de Justicia escoge para la capilla el tema de *El sermón de la montaña*. Curiosamente, ese mismo año asiste al juicio de un anarquista y lo registra en una ilustración, hoy conservada en la Academia de San Fernando, relaciones que nos llevan a pensar que en la preparación que realizó para la obra, con la escrupulosidad que le caracterizaba, incluyó lecturas que enriquecieron, o afianzaron, su conceptualización sobre Cristo y su faceta más humanizada.

⁴ URRUTIA, J., «El retorno de Cristo, tipo y mito», Madrid, Universidad Carlos III, rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7309/1/ALE_15_16.pdf

Fig. 22. Estudio para el *Flevit super illam*, Palestina, 1890

Fig. 23. Estudio para el *Flevit super illam*, Palestina, 1890

Siguiendo su metodología habitual viaja a Marruecos para tomar información del natural de un territorio similar al evangélico y allí, de nuevo, pinta musulmanes por judíos como le censuraba Balart.

Conocemos dos estudios preparatorios de la obra, que desapareció durante la Guerra Civil Española (figs. 22, 23), Según vemos desde el principio, el cuadro se concibe según esquemas compositivos muy académicos, como hizo en el *Flevit...*, situando al Cristo en el centro de la composición rodeado de sus discípulos, que adoptan posiciones similares.

La figura de Cristo no aparece de espaldas en esta ocasión, sino de medio perfil, muy destacado con su túnica oscura y el brazo izquierdo alzado señalando con la mano hacia el cielo, el único gesto que guarda relación con ese otro *Sermón de la montaña* de Fritz Von Uhde que tanta trascendencia tuvo en la época. Frente a la lectura basada en la cotidianeidad del alemán, Simonet nos vuelve a presentar a un Cristo apocalíptico cargado de valores mesiánicos y proyección trascendental. Una excepcionalidad reforzada por la actitud de sumisión y sobrecogimiento de sus acompañantes. De nuevo, la crítica del momento alabó el trabajo categorizando Cuenca que se había hecho ...*para honra de la pintura española*⁵.

Con esta obra Simonet se ratifica en el ejercicio de las Poéticas Fin de Siglo desde su vertiente más intelectualizada combinando Simbolismo con Decadentismo y referenciando el Modernismo en el tratamiento formal de los personajes.

Modernista, en su versión más catalana por el contenido agradable y epicúreo, se manifiesta en *El juicio de Paris* ejecutada en 1904 (fig. 24).



22



23

⁵ CUENCA, F., Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos, La Habana, Rambla y Bouza, 1923.



24

El cuadro, que permaneció hasta hace poco en la colección familiar y recientemente ha sido adquirido por la Junta de Andalucía para el Museo de Bellas Artes de Málaga, es una obra plenamente integrada en esta línea, desde el tema a su forma de contarlo. Pese a la narrativa, la auténtica protagonista de la obra es la luz, que queda retratada desde esa magnífica interpretación de las sombras, que van marcando una infinita gama de matices en la descripción de la naturaleza.

El juego de símbolos interpretado en los pavos reales, cupidos y diosas no son más que anécdotas para acompañar a una paleta que se dispone magistralmente por la amplia superficie del lienzo, después vendrá toda esa concesión a los gustos burgueses y comerciales de la época, que exigía una interpretación de la figura femenina en clave de lo agradable y moderadamente sensual, la picaresca transmitida a través de la figura del cupido/niño y las intenciones modernistas en la voluptuosidad de la lujosa y espectacular ave, que se despliega en toda su riqueza cromática convirtiendo la composición en una exposición de luz y color.

Que la figura femenina fuera, como casi siempre, la de su mujer y el cupido su hijo, son datos que no hacen más que confirmarnos que a partir de la familiaridad con los modelos, lo que le interesaba realizar no era tanto un cuadro de tema mitológico sino una obra en donde trabajar todas las posibilidades de matices que produce la luz sobre los cuerpos, haciendo protagonista del cuadro a la naturaleza en toda su vitalidad, realizando un ejercicio del Modernismo muy personal pero también muy integrado con esos intereses que exigían positivar la visión del entorno y oponer a la España Negra otra, Blanca y Mediterránea, que por periférica no era menos definitoria de lo español. El cuadro fue presentado a la Nacional de ese año. De él dirá Cánovas Vallejo: *El «Juicio de Paris»* desató las críticas de sus amigos por ...haberse alejado de las grandes líneas de la pintura española y haber introducido elementos del nuevo arte que se fragua tras nuestras fronteras⁶. Lo que hace indicar que este nuevo modo, más vinculado a Europa que al rancio Eclecticismo académico, no estaba muy asumido en Madrid.

⁶ Archivo familia Simonet Castro. Correspondencia.

Fig. 25. *Contemplando la hoguera*. Chimenea, 1905. Barcelona

Fig. 26. *Decoración de interior*, 1903. Madrid

Por lo que se conoce, parece que la mitología le interesó en trabajos de decoraciones de interiores. El auge de la burguesía catalana y la remodelación urbanística que estaba experimentando la ciudad provocó una demanda de trabajos de pintura decorativa, no solo en edificios institucionales sino especialmente en viviendas privadas⁷. Las decoraciones realizadas para los inmuebles catalanes nos muestran esa elección por la mitología reinterpretada (figs. 25, 26).

Se conoce el tiro de una chimenea en una casa modernista barcelonesa catalana titulada *Contemplando la hoguera* de 1905 en la que lo que se puede interpretar como una musa, con una lira, contempla sentada y de perfil, con la mano apoyada en la cara, una hoguera, una figura femenina muy en la línea de Alma-Tadema a la que se le ha despojado de connotaciones pompieristas para conducirla hacia ese modernismo sensual y decorativo del modelo catalán, que Casas reprime, y Simonet despliega en su mayor recreamiento de la suavidad de las formas y dulzura de las expresiones.

Modelos de referencias había muchos en Barcelona, especialmente los doce lienzos que decoran el Liceo y que realiza Casas en 1904, auténticos puntos de referencia para esta modalidad pictórica al gusto de la época.

En esta línea realiza para sus amigos Gasset y Toledo, en la calle de la Victoria 4 de Madrid y en la tienda de ellos de Aparatos Musicales, un friso decorativo de bacantes y faunos danzantes y el óleo *Orfeo y las fieras*, éste en la línea de *El juicio de París*.

Recordemos que en esos años, concretamente en 1904 y a la vez que participa en la sección de pintura con *El juicio de París*, se inscribe en el apartado de Arquitectura, sección de pintura decorativa, con cuatro trabajos que no obtienen recompensa. Conviene que recordemos los comentarios que se hicieron ese

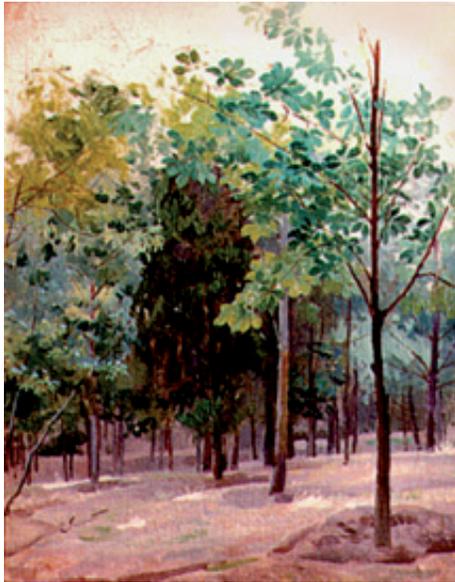


25



26

⁷ SAURET, T., «Pintura e interiores burgueses en la Málaga del siglo XIX», *Boletín de Arte* nº 26-27, Málaga, Universidad-Departamento de Historia del Arte, 2005-2006, pp. 413-436.



27

año a propósito de esta modalidad pictórica: *El arte decorativo está entre nosotros en mantillas. Aquí se copia o imita todo bastante bien. Véase la exposición actual, casi todas las instalaciones de Arte Decorativo son ecos de la producción extranjera*⁸.

Simonet, como años antes hiciera Ferrándiz cuando le cupo decorar el techo del Teatro Cervantes de Málaga⁹, trata de imponer un sistema alejado del tradicionalismo y vinculado a las nuevas tendencias estéticas, por lo que se aleja de resabios barrocos y traduce lo natural y cercano en clave Fin de Siglo en esa línea de recuperar la Antigüedad y la Edad Media como un revisitarse el Primitivismo y el Renacimiento muy en la línea valleincliniana. Es por eso que, junto a marcos góticos, en las composiciones decorativas de Simonet,

el quattrocento italiano y Miguel Ángel sean traídos a unas narrativas y alegorías que mantienen los violentos escorzos del Barroco, pero también la linealidad narrativa del Renacimiento y especialmente la exaltación de la figura humana a lo Miguel Ángel. Así lo vemos en el Palacio de Justicia de Barcelona de 1910 y en la Audencia de Madrid en 1921.

Pero Barcelona será, especialmente, la luz, de nuevo enlazada con su vinculación a la mediterraneidad anterior, pero ahora reforzado por una línea que han traído de París colegas como Casas, especialmente, en la que la realidad se interpreta bajo el principio impresionista de toma directa del natural asociada a unas formas suaves, de trazos largos y flexibles de vocación Art Nouveau. Un enganche con París que no desea soltar y que le hace introducir claves simbolistas en complementos de fauna y flora y técnica ondulante.

Lo que lo diferencia de sus otros compañeros es ese insistir en moderar opciones, componer reglamentadamente y edulcorar a sus figuras, especialmente las religiosas.

⁸ PANTORBA, B., *Historia...ob.cit.*, p. 185.

⁹ SAURET, T., *Bernardo Ferrándiz Badenes y el eclecticismo pictórico del siglo XIX*, Benedito Editores, Málaga, 1996, p. 80.

Mucho más actual y menos comprometido con los gustos burgueses se nos presenta en esas escenas al aire libre de temática de lo cotidiano, en las que la verdadera protagonista es la luz traducida por sus sombras, de esos asuntos ya citados de su anterior periodo madrileño y actividad en Málaga que sus continuos viajes a Marruecos y el contacto con la luz del sol, no le dejan abandonar.

Un camino que retoma cuando en 1911 vuelve a Madrid a quedarse definitivamente en la capital tras obtener la cátedra de, precisamente, Pintura Decorativa en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Real Escuela de Bellas Artes de San Fernando.



28

En Madrid reanuda sus relaciones con sus colegas malagueños, incluido Muñoz Degrain, su director en la Escuela, y el círculo social que lo mantenía integrado en el más selecto ambiente cultural del momento, los veraneos en Vigo con la familia Ortega y Gasset y su gusto por el paisaje.

Es a partir de esos años cuando su producción paisajística se dispara, primero, y como siempre, registrando rincones y ambientes de Madrid, ahora además seleccionando espacios como El Retiro y su deslumbrante vegetación, que se convierte en uno de sus temas recurrentes (fig 27). Con ello mantiene esa línea sobre jardines iniciada años antes, a la vez que le permite jugar con efectos más decorativos incluyendo en ellos animales exóticos, como la excelente combinación que realiza en 1917 para el Club Gran Peña de la Gran Vía de Madrid y del que era socio de mérito y que titula *Faisanes* (fig. 28).

No es de extrañar este vuelco decidido hacia el paisaje ya que el tema había ganado terreno considerablemente desde que en 1857 Carlos Haes se hiciera cargo de la Cátedra de Paisaje de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. De 19 alumnos que tuvo en 1857 fue subiendo el interés hasta las 157 matrículas de 1885¹⁰. Esto quiere decir que a nivel privado el tema tenía demanda, por lo que cada

¹⁰ BARÓN, J., "El paisaje en España en el siglo XIX" en AA.VV., *Carlos de Haes (1826-1898)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002, pp.15-65 (p.41, n. 83).

Fig. 29. *Puesta de sol en la Moncloa*, 1911-1927. Madrid

Fig. 30. *Fuente de El Retiro*. 1911-1927. Madrid

Fig. 31. *Cuesta de La Dehesa de la Villa*, 1918. Madrid

Fig. 32. *El Canalillo de La Dehesa*, 1918. Madrid



vez era mayor el número de pintores que se especializaron en el paisajismo. Simonet se encontró con un ambiente más que propicio para continuar desarrollando la faceta en la que había comenzado cuando empezó a desarrollar su vocación.

En esos años, Madrid impulsaba un paisaje naturalista que, por haber estado sometido a un aprendizaje ecléctico y muy académico, mantuvo en la mayoría de sus autores la práctica de terminar, o realizar, el paisaje en el taller, por lo que los estudios preparatorios, como en Haes, eran las verdaderas respuestas al naturalismo.

Sin embargo en Simonet no conocemos esa práctica. También es verdad que todos los paisajes que conocemos de él son tomas directas del natural y retazos de los mismos los usados para dar credibilidad a sus composiciones. Sus cuadernos de dibujos están llenos de fragmentos de elementos de la naturaleza individualizados, como se exigía que se hiciera en los inicios de la formación en esta modalidad iconográfica. Después, desde su primer viaje a Madrid, le interesó el registro del territorio, bien urbano o rural, pero cuando se acercaba a los conjuntos vegetales buscaba en ellos los efectos de luz sobre las superficies y las variaciones cromáticas que producían. Emparrados, pérgolas, caminos jalonados de árboles, fueron llenando lienzos en los que trabajaba en la correcta transposición del ambiente y del *plein air*. Simonet, mediante el paisaje pudo manifestarse como un completo realista, cediendo muy escasamente a las tentaciones eclécticas de agregar narraciones a sus paisajes. Ni siquiera la influencia del paisajismo simbolista, trabajado por Muñoz Degrain en Madrid, y su director en la Escuela, y por sus compañeros catalanes, lo alejaron de ese trabajo honesto del registro del natural testimoniado por la correcta fijación de las luces y las sombras. Si queremos entender su honestidad con la contemporaneidad hay que interpretar su vocación luminista con

una postura reivindicativa de su tierra, Málaga, en la que su luz era definidora del espacio y que aprendió a registrarla estudiándola en el lugar y también, como no, en Marruecos, lugar en la que otros realis-

Fig. 33. *La Hoya de Pepe Hernando*. 1921-26. El Paular. Madrid
Fig. 34. *Peñalara vista desde «El Prado de la Reina»*, 1921-26. El Paular. Madrid
Fig. 35. *Camino de Chopos*. 1918. Madrid

tas como el Fortuny paisajista, también lo aprendió. En ello podemos ver un vínculo al Regionalismo. Pero en esos años en los que La Institución Libre de Enseñanza difundía ideas roussonianas sobre el contacto y los beneficios del hombre con la naturaleza, embocando a los jóvenes hacia la sierra madrileña, Simonet estaba en Madrid, era la ciudad y sus espacios verdes los que le interesaba como un registro honesto del natural y un ejercicio de contemporaneidad con el natural, por eso pintó



33-35

desde diferentes puntos de vista y horas distintas la Cuesta de las perdices y la Moncloa, especialmente a la puesta de sol porque, como él decía: *Madrid tiene las puestas de sol más hermosas que he contemplado jamás*¹¹ (fig. 29). Y sí que encontramos poética simbolista en esta actitud. De El Retiro singularizaba los castaños, los sauces o las fuentes (figs. 30, 31), de la Moncloa el pino, de las horas los rojos atardeceres, posturas de evocación ante la naturaleza o de jerarquización mediante el hito singular de la misma, que es un ejercicio romántico que reciclan los «findesiglos» y especialmente los Simbolistas.

De los noventayochistas y su vocación paisajística trabaja el concepto de infinito en vistas panorámicas de la ciudad o sus alrededores, en sus crepúsculos y en los itinerarios interminables que marca en composiciones en los que el agua traducida en río discurre en un caminar eterno o en las llanuras azorinianas (figs. 33, 34, 35).

No es muy propenso a dramatizar los paisajes por lo que la montaña no tiene protagonismo en sus encuadres pero sí trabaja el árbol o el bosque desde las mismas perspectivas, flanqueando en primer plano paisajes, monumentalizado por la posición adelantada en las composiciones o jerarquizando la composición al centrarlas. Este juego posicional del árbol en sus paisajes tiene mucho de reciclaje

¹¹ Archivo familia Simonet Castro.

Fig. 36. *Orando ante la Virgen*, 1921-26. El Paular. Madrid
 Fig. 37. *Niños jugando bajo el cerezo de «La Huerta»*, 1921-26. El Paular. Madrid
 Fig. 38. *Río Santa María (afluente del Lozoya) pasando por «La Hiruela»*, 1921-26. El Paular. Madrid



36-38

romántico y de sistemas standarizados de Haes o del Muñoz Degrain más realista pero de la misma manera, y por ello, de Simbolismo o Institucionalismo.

Bien fuera por su amistad con Muñoz Degrain o porque su docencia en la Escuela lo había consolidado como un magnífico docente y un experimentado paisajista, en 1921 fue nombrado director de la residencia de estudiantes de El Paular, aula externa de la de San Fernando, creada a instancias de Sorolla para pensionar a los alumnos de paisaje. Sorolla fue director de la misma durante dos años y en 1918 se institucionalizó el aula y se designó como director a Muñoz Degrain. El Monasterio estaba casi en ruinas y los alumnos y profesores se alojaban en unas dependencias situadas en «la Huerta». En varias ocasiones Simonet comentó las dificultades por las que pasaron sus alumnos y él mismo ante la rudeza del clima y las dificultades de la vida en el lugar. Durante un mes los pensionados trabajaban al aire libre y en aquel lugar Simonet realizó una de sus mejores series pictóricas. Registró los elementos monumentales del monasterio en obras de género y especialmente cada rincón singular del terreno, *Cascada de La Hiruela* (camino hacia El Reventón), *Río Santa María* (afluente del Lozoya pasando por «La Hiruela»), *Paso del Río Lozoya tras el Monasterio*, *La Niñera Clotilde lavando en una poza*, *Hijos pescando en el Lozoya*, *La Hoya de Pepe Hernando*, *Povos de El Paular*, *Prado de La Reina*, *Calizas del Lozoya*, *El Camino de Espliegos hacia «La Casita de La Huerta»*, *Tilo de «La Huerta»*, *Niños jugando bajo el cerezo de «La Huerta»* (Hijos Bernardo y Carmen), *Los «Viejos Corralones» del Monasterio*, *Fuente del Patio de Matalobos*, *Hija Mercedes en «La Casita de La Huerta de La Cartuja*, *Puesta de Sol en el Monasterio*, *Tejados del Monasterio*, *Peñalara vista desde «El Prado de la Reina»*, *Valle del Lozoya*, *La Cuerda Larga* son títulos descriptivos de lugares y reflejo de una cotidianeidad apacible y especialmente placentera.

Junto al paisaje, escenas de género: *Ofrenda a la Virgen Santa María*, *Altar Barroco*, *Puerta de la Sacristía en el Retablo del Altar Principal»* hispano-flamenco, *Orando ante la Virgen*, *Altar Barroco*, *Capi-*

lla anterior a la «Sala Capitular», todo un pequeño mundo circundante que le interesa registrar como un objetivo fotográfico que le sirva de diario personal de sus experiencias en ese periodo de tiempo y de un lugar (figs. 36, 37, 38).

Todas las obras se rigen por el principio de la observación, el gesto congelador de la vivencia real y de la impresión del entorno en su retina, por eso, la técnica es rápida, de manchas amplias, poca pasta pero cromáticamente ajustadas, en donde lo importante es concretar la luz real, con todos sus matices y con el reto de su variación constante. Los paisajes son sencillamente impresionantes y las escenas entrañables.

Esta pasión supo transmitirla a sus alumnos, entre los que se encontraban Paco Rivera, Joaquín Peinado, Cesar Prieto Hortelano, Juan Esplandiú, Bernandini, Francisco Argüelles, Enrique Climent, Germán Calvo, Rafael Pellicer, Briones, E. Santonja, Francisco Arias y su hijo Rafael Simonet que, según referencias personales conservadas en el archivo familiar, la vida en comunidad hacía del aula de El Paular un lugar de actividad creativa trepidante.

Sus reflexiones sobre lo positivo de la docencia queda reflejada en sus palabras: *...¿puede un profesor torcer, aunque así quisiera, la corriente impetuosa de un espíritu artístico selecto? En la Escuela se afirma el espíritu de los alumnos mediante las charlas con sus profesores, se les muestran modelos y se les dan elementos de trabajo que, muchos de ellos, por su extrema pobreza, difícilmente podrían encontrar. Es en esta múltiple variedad de horizontes, donde sus ojos se abren y pueden encontrar su camino....*¹². Postura de humildad que le hizo ser, también, un magnífico docente.

A pesar de ello, cuando se ha estudiado el paisaje fin de siglo español, los investigadores se han olvidado de incluir a Simonet como uno de los mejores paisajistas de ese momento.

Participó de la exuberancia lumínica de Sorolla, pero personalizó el luminismo standarizado matizando el color y los efectos de luz hacia la contención de la realidad. Fue fiel al registro de los ambientes y engrandeció la naturaleza como Beruete pero a diferencia de él dotó de intimismo a sus registros

¹² Artículo del diario *El Sol* de Madrid. Recorte de prensa conservado en el Archivo familia Simonet.

convirtiendo el encuadre escogido o el fragmento de la naturaleza en un pretexto para actuar sobre los colores y hacer que pareciera un juego de registro lo que en realidad era una transposición veraz de la realidad. Su personalidad la forjó mediante una particular mirada del entorno, con o sin personajes, pero siempre protagonizado por la correcta transposición de la luz, aunque a veces, en ese insistir sobre las sombras destaquen con demasiado protagonismo en las composiciones, como ocurre en *La primera comunión*.

Lo hasta ahora escrito sobre Simonet no lleva más allá de entenderlo como uno de los mejores pintores eclécticos del siglo XIX. Lo llamativo de su *Autopsia del corazón* es responsable de ello, pero él fue mucho más en tanto que participó plenamente en las propuestas e inquietudes del fin de Siglo español, mediante el Simbolismo y el Modernismo, pero especialmente a través del Realismo según se entendió especialmente en las primeras décadas del siglo XX.

En el fondo, y en honor a la verdad, fue un ecléctico en tanto que ese fortunismo que aprendió en Málaga en sus primeros años de pintor y que le llevó por el preciosismo pero especialmente por el *plein air*, constituyó siempre la base de su recetario técnico, aplicado tanto en la pintura de género de corte fortunista o el orientalismo, como en sus obras más comprometidas con las Poéticas Fin de Siglo en las que siempre apostó por la fidelidad a la realidad, fundamentalmente en lo que respecta a trabajar los ambientes y las formas según toma directa. Nadie mejor que él para definir su postura: *...todos los estilos me parecen válidos, siempre y cuando el artista se reconozca en ellos con naturalidad, cuando le sirvan para llevar al lienzo las experiencias que quiere mostrar. Pues creo que no otra cosa es ser artista: poder dar forma a una emoción, a un sentimiento, y transmitirlo*¹³. ■

13 Archivo familia Simonet Castro. Correspondencia.

Catálogo

SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Autorretrato

Óleo sobre lienzo, 0'58 x 0'42 m
Fdo. y fechado: E. Simonet/85
Col. Jorge Simonet Gómez

PRIMER AUTORRETRATO QUE SE CONOCE de Enrique Simonet. Se trata de un trabajo de juventud realizado en Madrid después de haber pasado por la docencia de Ferrándiz, del que se advierte influencias.

Encaja la figura de busto con el pecho ligeramente ampliado, giro hacia la derecha y mirada hacia la izquierda. El rostro permanece en su mitad derecha en sombras.

La técnica es suelta y muy empastada con un juego de marrones trabajados con soltura. El dibujo se realiza con solidez describiendo unos perfiles rotundos que ayudan a resaltar el modelado, algo plano en vestuario y más conseguido en el rostro. Este tipo de retratos se encuentra en la línea de los trabajados por Ferrándiz siguiendo el modelo de Federico de Madrazo, que transmite a sus alumnos.

Simonet trata de mantenerse fiel a la realidad y huye de potenciar su figura según esquemas románticos pero mantiene la exaltación de su personalidad hacia valores positivos haciendo de la mirada directa y firme un componente de reafirmación de la personalidad, no sustrayéndose a la tentación de marcar cierto punto de singularidad en su imagen.

Dentro de un esquema muy sometido al realismo, el retrato trae al presente ciertos estilemas románticos, significados en la expresión y en la parcial descripción de su rostro que semioculto por las sombras mantiene ciertas incógnitas sobre la realidad plena del autor. Pese a la cierta dureza técnica, en donde se denota su formación aún no consolidada, el trabajo es digno y anuncia las excelentes cualidades del pintor. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Autorretrato

Óleo sobre lienzo, 1 x 0'68 m
S/f (Málaga, 1910)
Col. Familia Simonet

EN 1910, RESIDIENDO EN BARCELONA, le encargan un nuevo trabajo en el Palacio de Justicia, realizar el medio punto frontal de la capilla del edificio, para el que idea *El sermón de la Montaña*. Siguiendo su metodología habitual marcha a Marruecos para obtener información directa sobre personajes y paisajes que sirvieran para una correcta ambientación de la obra. A su vuelta, próximas las Navidades, se queda en Málaga. Durante la estancia malagueña su actividad continúa incesante y, junto a otras obras, pinta este autorretrato, excelente pieza del género en el que el pintor realiza un manifiesto personal.

Se presenta siguiendo modelos velazqueños tomados de *Las Meninas* aunque invirtiendo la posición del personaje pero, como Velázquez, mira de frente, permanece de pie con seguridad y solidez y, sobre todo, especialmente digno en el ejercicio de su profesión. Paleta en mano, el pincel se sostiene en posición activa, insistiendo en el acto instantáneo que da mayor verosimilitud a la narración.

Como un homenaje a sus orígenes, posiciona al fondo, como complemento del espacio, el retrato de su padre, personaje al que estaba muy unido y le debía el haber podido desarrollar su vocación con todo su apoyo y ayuda material.

En este doble retrato se dan la mano dos generaciones y profesiones muy diferentes pero presentadas con el mismo estilo y narrativa conceptual como es la de la dignificación del personaje, no solo por su posición social sino especialmente por su categoría humana, una forma de visitar a Velázquez muy en la línea del Institucionalismo que en esos momentos se estaba desarrollando en el país y en el que los intelectuales militantes pretendían una renovación de la Cultura española desde dentro y nuestro pasado más glorioso trayendo al presente nuestros grandes genios pero sin mimetizarlos, sino desde la comprensión de su esencialidad.

Por ello, también la paleta se ajusta a los colores castizos que ya los románticos usaran y de los que Federico de Madrazo fue el maestro que transmitió a sus sucesores las base de estos principios. ■



JARABA JIMÉNEZ, Enrique

Retrato de Simonet en su estudio

Óleo sobre lienzo, 0'20 x 0'30 m

Fdo.: E. Jaraba

Col. Familia Simonet

LAS RELACIONES DE SIMONET con sus compañeros malagueños fue constante, no ya solo en las múltiples y sistemáticas estancias que realizó en Málaga sino también con los que se afincaron en Madrid, como Moreno Carbonero, Muñoz Degrain, Gómez Gil, Blanco Coris, Verdugo Landi, Labrada, etc.

Enrique Jaraba debió ser uno de esos compañeros malagueños con los que mantuvo amistad, de hecho compartían afinidades docentes, Jaraba fue profesor sustituto de la asignatura de «Composición Decorativa» en la Escuela de Artes e Industrias de Málaga desde 1910¹ y sus trabajos participan de esa preocupación por la realidad que Simonet tenía obras suyas como *Las faeneras* en el Museo de Bellas Artes de Málaga guardan bastante similitud con otras de Simonet, como *La buenaventura*, en el mismo museo, en tratamiento técnico y conceptual.

No es de extrañar, por lo tanto, que esas afinidades se tradujeran también en una profunda amistad, como lo demuestra el retrato que nos ocupa.

El intimismo de la obra es el testimonio de una toma directa del natural, con rapidez para resolver la ausencia de secuencia temporal y transmitir ese grado de verdad que se pretende. El dato de haber «pillado» al artista en plena tarea laboral denota también un estado de confianza entre pintores en el que se permite la ruptura de dicha intimidad y la presencia en un íntimo acto creativo. Estos recursos los utilizaban los pintores realistas para dejar constancia de su compromiso con la realidad según los principios renovadores y transgresores del Realismo, algo que Courbet ya nos dejó expuesto en su retrato de Baudelaire o de Proudhon décadas antes pero que los pintores mantuvieron ejercitando muchos años después.

Jaraba se suma a esta línea y nos oferta una mirada sobre Simonet muy real y aséptica que pese a ser solo un apunte rápido, constituye un excelente ejemplo de la retratística española del momento y un documento de gran valor para profundizar en el conocimiento de la figura de Simonet. ■

1 SAURET, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, Universidad, 1987, pp. 682-683.



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Hermana Lola

Óleo sobre tabla, 0'32 x 0'20 m
S/f (1884-85)
Col. Carmen Simonet Pérez

SIMONET TUVO SEIS HERMANOS a los que retrató en diferentes ocasiones, éste de su hermana Lola se cuenta entre los realizados en su periodo de formación, probablemente en Málaga en 1884 ya que presenta una menor soltura que el *Autorretrato* de 1885. Como éste, la técnica es aplicada con trazos violentos en los que combina pincel y espátula y emplea la punta del mango del pincel para rayar la superficie y dibujar con él.

La figura de Lola queda parcialmente cubierta por un «pericón», abanico de largas varillas que le sirve de pretexto para marcar un equilibrio cromático con el fondo que rodea la cabeza a modo de halo y resaltar el marco creado a base de color en donde se recoge la cabeza de su hermana.

La presenta con la cara de frente y el cuerpo de semiperfil girado hacia la izquierda.

Técnicamente es muy abocetado, con ausencia de modelado en la indumentaria y preocupado por marcar con contundencia los perfiles mediante un dibujo un tanto agresivo. El rostro está más trabajado aún a pesar de esa pincelada plana, pastosa y poco definida, al igual que el pelo, construido con reducidos trazos. Sin embargo, el retrato constituye un excelente ejercicio de aprendizaje, en el que la paciente modelo ha sido trasladada con convicción.

El uso de modelos familiares no fue práctica exclusiva de los pintores noveles, que recurrían a los familiares para trabajar y realizar ejercicios de aprendizaje, la poética romántica puso de moda el autorretrato y el retrato de familiares y amigos en un deseo de relatar en profundidad la personalidad de los personajes, supuestamente bien conocidos al pertenecer al círculo íntimo del artista, una práctica que se mantuvo durante el Realismo con los mismos objetivos aunque con una traducción física del personaje más literal. En este trabajo Simonet se nos muestra incluido en una dinámica artística muy sometida a normas académicas en la que no se rechaza la combinación de estilos ya superados en esas fechas como el Romanticismo y las más nuevas del Realismo y en las que las enseñanzas de Ferrándiz se patentizan en dicha práctica, pero también es testimonio de los deseos de experimentación del autor, que con la técnica parece actuar con vehemencia y deseos de alejarse de las normas convencionales. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Terremoto en Málaga

Óleo sobre lienzo, 0'76 x 0'46 m

Fdo. y fechado: E. Simonet/85

Col. Familia Simonet

A LAS 21 HORAS DEL 25 DE DICIEMBRE de 1884 se produjo en las provincias de Málaga y Granada, un terremoto de gran intensidad que destruyó diversos municipios y pedanías de la zona, con 839 muertos y la casi destrucción de las edificaciones. La magnitud de la tragedia hizo que Alfonso XII visitara los lugares siniestrados el 18 de enero de 1885 y desde el Gobierno, diferentes puntos de España y del extranjero se recibieron ayudas para los afectados. En la Provincia de Málaga los municipios de Periana y Riogordo quedaron prácticamente destruidos. El socorro a la población se realizó improvisando campamentos y hospitales con tiendas de campaña acudiendo masivamente la población de la capital y sus alrededores al socorro de las víctimas.

Semejante tragedia conmocionó a todos, a los artistas locales incluidos porque tanto Moreno Carbonero como Simonet nos han dejado una crónica gráfica de las consecuencias del suceso.

De este último se conocen dos obras, fechadas en 1885, que recogen visiones del suceso, la primera, dedicada a Antonio Cánovas, humaniza la vista con la presencia de un personaje masculino, empujado ante la tragedia y sentado en medio de las ruinas de una calle, el segundo, la obra de referencia, es la perspectiva de una calle empinada flanqueada por las ruinas de las casas. Por la inclinación de las calles hace suponer que son vistas de Periana, municipio al que se trasladaría Simonet para ver *in situ* las consecuencias del terremoto.

Las dos obras están realizadas con una técnica muy suelta, de pinceladas amplias y rápidas, con buen empaste, denunciando el objetivo de retener, a modo de instantánea, la realidad del momento. Trabajos que dio como concluidos en el momento que lo firma y dedica, por lo que la soltura técnica no indica abocetamiento sino una intencionada manera de decir para dejar constancia de su realismo.

Destaca, también, su preocupación por captar la situación atmosférica en un cielo dramatizado por las nubes y presagio de las fuertes nevadas que acompañaron días después a los desastres del terremoto haciendo más cruel y dramática la desgracia. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Decapitación de San Pablo (boceto)

Óleo sobre lienzo, 0'70 x 0'94 m

Fdo.: Simonet (1886)

Colección Municipal. Ayuntamiento-Museo del Patrimonio Municipal. Málaga

EN 1885 SIMONET LLEGA A ROMA, financiado por su padre, para emprender una formación que se ajustara a los marcos de la oficialidad académica. Pese a no cursar estudios en el centro oficial español, esto es, la Academia Española en Roma, su objetivo fue asimilar el modelo académico lo más fielmente posible para que, con el fruto de su trabajo, le fuera más fácil obtener recompensas en las Exposiciones Nacionales y poder optar a una pensión en Roma, por ello, desde el primer momento se afaná por buscar un tema que se incardinara con la dinámica establecida para ello. Gracias a los apuntes de sus álbumes de dibujo, conocemos estas inquietudes y decisiones.

Contextualizando esta estancia, Simonet coincidió con Ulpiano Checa, Emilio Sala y Francisco Maura. Concretamente Checa estaba trabajando en su ejercicio de cuarto año, y pudo ser el inspirador del tema elegido por Simonet.

El cuadro que comentamos, *La decapitación de San Pablo*, es el primer boceto al óleo que el pintor realizó siguiendo el procedimiento de trabajo habitual en el marco académico, en el que el pintor/alumno se sometía a un minucioso proceso de formación que implicaba la realización de diferentes trabajos preparatorios como estudios para la obra definitiva.

Las reglas académicas exigían que el alumno iniciara la obra mediante una serie de estudios, inicialmente a lápiz, en donde el autor «encajaba» la escena y los personajes; éstos se trabajaban individualmente y en sucesivos tanteos se iban perfilando sus caracterizaciones y ubicaciones. El siguiente paso lo constituían uno o varios bocetos a la acuarela para pasar a los realizados al óleo, de los que, a veces, se hacían tres o cuatro estudios en los que el pintor iba ganando en precisión y minuciosidad.

Estos trabajos preparatorios constituían en sí mismos obras maestras que podían, incluso, superar el resultado definitivo debido a la maestría en la soltura y capacidad de «decir» de los pintores, de hecho, el trabajo que presentaban al tribunal calificador del ejercicio del cuarto año, no era la obra definitiva sino el boceto del mismo, que a su vez participaba en la exposición que la



Academia organizaba con los trabajos de los pensionados. Generalmente la obra definitiva iba a parar a la Nacional correspondiente y después a esperar tener la suerte de conseguir un premio y ser adquirida por el Estado.

La información que nos transmiten los bocetos sobre los ejercicios de aprendizaje y su aprovechamiento, constituye un material de capital importancia para profundizar en la capacidad técnica y creativa de los pintores del siglo XIX. De ahí la importancia que le concedemos al boceto de *La Decapitación de San Pablo* de Enrique Simonet y Lombardo, máxime cuando, al ser el primero de ese proceso preparatorio, plantea un proceso creativo inicial que el pintor abandona en parte en segundas intenciones, aunque a nuestro entender, en esta primera versión, Simonet se muestra más ágil y espontáneo que en la versión definitiva.

En principio, concibe una escena más simple, con menos personajes y un menor efecto en el motivo central.

Por los estudios a lápiz que se conservan, pertenecientes a un álbum de dibujos fechado entre 1884-1890 (Málaga-Roma)¹, la figura del verdugo es la que más le interesa, o más trabajo le cuesta encajar.

Hay hasta once bosquejos del personaje que no vienen a ser sino insistencias sobre una primera idea, un motivo que abandona posteriormente por una figura que ha invertido su posición y ha ganado presencia en la composición definitiva y de la que trabaja sobre un solo estudio y que tampoco es la versión última, aunque en esta ocasión ya lo trabaja a plumilla y aguada.

Otra de las incidencias interesantes es la figura de San Pablo. Si bien en todas las versiones se advierte que tiene claro su posicionamiento protagonista en la composición, en esta primera versión el cuerpo se funde con la columna y la cabeza degollada aparece muy cerca de éste, mientras que en los estudios a lápiz, del que existe solo uno, la posición del santo aparece invertida. En la versión definitiva, el cuerpo gana en espacio al separarse de la columna y la cabeza sugiere los tres saltos que narra la tradición y el efecto del milagro en la luz resplandeciente que despiden en su caída, factores que no aparecen en los trabajos preliminares.

También la escenografía y la agrupación de personajes en el contexto fue objeto de diferentes tanteos. En algunos dibujos la arquitectura ocupa más espacio mientras que en el primer boceto

¹ Archivo familia Simonet, álbum de dibujos, inédito. Agradezco a los nietos del artista, Isabel, Aurora y las facilidades dadas para poder hacer este estudio.

se sugiere con unas columnas partidas y las gradas, los senadores se han simplificado a uno con un carro con caballo y el pueblo, traducido en matronas, ocupan más espacios que en la versión última, en la que el senado aparece ocupando toda la zona izquierda de la composición y el pueblo, a la derecha, se funde en una masa a la que han sido trasladadas las matronas, situadas en un segundo plano.

La docilidad sobre el procedimiento académico se demuestra, una vez más, en los diferentes estudios de los personajes, especialmente los senadores, a los que trabaja individualmente con un claro sometimiento a modelos reales saqueados de los museos y foros romanos.

Como decíamos más arriba, Checa estaba trabajando en esos años sobre *La invasión de los Bárbaros*, su ejercicio de último año que concluyó un año antes de lo previsto, por tanto en 1887, y con el que comparte asistencia a la Nacional de ese año, obra desaparecida pero de la que se conoce uno de los bocetos, también con variantes respecto a la versión definitiva y con una técnica muy similar a la de Simonet de la Colección municipal. Se concibe la escena con una arquitectura clásica a la derecha, con amplia grada y los personajes fundidos en masa, a la izquierda, protagonizando un jinete con capacidad de liderazgo el centro de la composición, un esquema muy similar al dibujo preparatorio de Simonet ya comentado.

De Checa son también *Carrera de Carros* de 1890 o *Alineando la carrera* de 1903, en donde en determinadas partes de la composición aparecen fondos o personajes





con encajes similares a los utilizados por Simonet en la obra de referencia.

No quiero decir con ello que Checa copiara al Simonet de 1887 en 1903, no tiene sentido, pero sí que durante su coincidencia en Roma, entre 1885-87, Simonet se sintió influenciado por Checa, ya pensionado, pues utilizó una técnica muy similar en su primer boceto de la *Decapitación* a la empleada por el madrileño en el suyo de la *Invasión de los bárbaros*, hoy en el Museo Ulpiano Checa de Colmenar de Oreja, y que en composiciones de temas similares trabajaron sobre bocetos preparatorios que participan de muchos gestos, lo que nos indica que hubo contactos e intercambios de opiniones que utilizaron en obras posteriores.

Todo esto lo que nos está informando es sobre el método de trabajo de nuestros pintores decimonónicos, y de los artistas europeos en general de la época, que mediante sus ejercicios y ensayos observaban los mismos

modelos, se transferían ideas y las reutilizaban a lo largo de su carrera. Había como una bolsa común de ideas y especialmente gestos iconográficos que se pasaban de unos a otros, ya que el espíritu docente era el mismo para todos y la Academia con sus reglas la que promovía estas causas, ya que, sin duda, ambas obras también beben de *Origen de la República Romana*, ejercicio de cuarto año de Casto Plasencia de 1878, pensionado de la primera promoción y primera medalla en la Nacional de 1878.

En definitiva, el boceto de la *Decapitación* de los fondos permanentes del MUPAM es una obra de altísimo interés desde diversos puntos de vista. El primero es el histórico, ya que completa el catálogo de una figura de la importancia de Simonet en el contexto de la pintura española de finales del siglo XIX y principios del XX; en segundo lugar porque es un documento muy ilustrativo de los procedimientos de trabajo académico de los pintores del siglo XIX; en tercer lugar, por su técnica, que informa sobre el dominio y el ejercicio profesional de estos pintores, muy suelta y segura, precisando con el trazo y la mancha la forma, hasta el punto que en muchos casos se convirtió en el modo definitivo de decir en muchas obras y, por último, si nos centramos en el tratamiento de la luz y el ambiente

atmosférico, porque es ejemplo de esa voluntad realista de nuestros pintores, concretamente de Simonet, que con la luz y la correcta representación de ella entró en la dinámica del Realismo Fin de siglo desde muy al principio de su formación. ■

SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Cementerio Judío

Óleo sobre tabla, 0'10 x 0'17 m

S/f (1890)

Inscripción en zona superior izquierda: *cementerio de los judíos en el Valle de Josafat*

Col. Familia Simonet

A PESAR DE LO PEQUEÑO del tamaño de este apunte constituye un excelente ejemplo de paisajismo al haber sabido captar el pintor todas las texturas cromáticas de un espacio dominado por la intervención humana, en este caso, las lápidas de los enterramientos de un cementerio judío en el valle de Josafat, según el autor reseña en la inscripción que aparece en la esquina superior izquierda.

Activa la escena con la presencia humana que en un grupo homogéneo se sitúa en la zona derecha de la composición a la vez que con los toques de rojo activa cromáticamente la misma. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Ciociarara

Óleo sobre lienzo, 1'03 X 0'70 m
Fdo. y fechado: Simonet/Roma/89
Col. Municipal. Ayuntamiento de Málaga

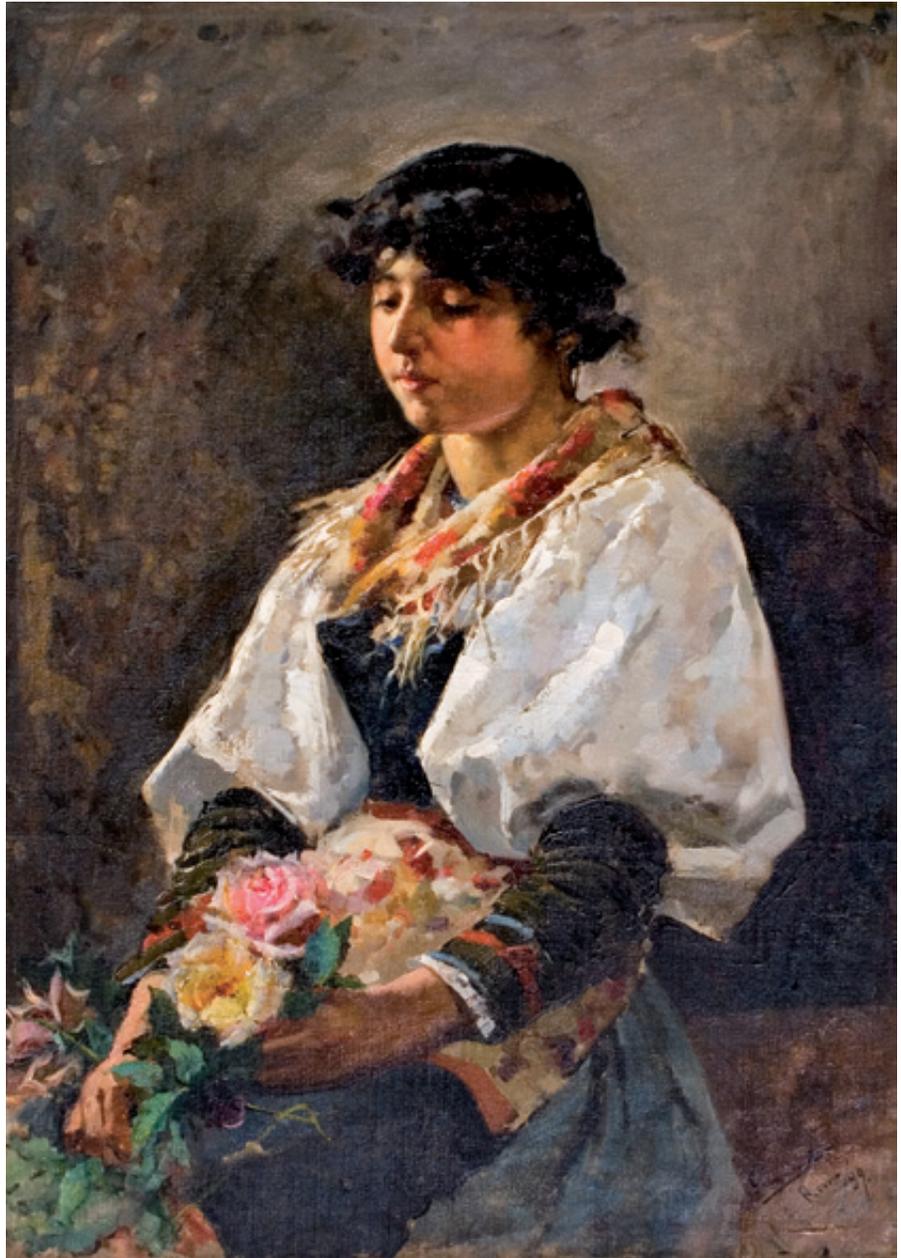
EL 7 DE JUNIO DE 1889 Simonet toma posesión de su plaza de pensionado en Roma. Nada más llegar solicita permiso para disfrutar de una estancia en París para ver la Exposición Universal que se celebraba en la capital francesa ese año, permiso que no se le concede hasta septiembre. Durante esos meses de verano se dedica a visitar los museos romanos y viajar por Italia tomando apuntes de sus personajes, escenas de costumbres y paisajes.

Como a tantos otros, le llamó la atención el tipo femenino popular, denominada *Ciociarara* (campesina) que mantenía su indumentaria popular y pululaban por Roma y ciudades italianas en los mercados vendiendo sus mercancías por las calles, mendigando, bailando o tocando la pandereta o realizando trabajos domésticos. En Roma se concentraban principalmente en la Plaza de España, Via Margutta, Plaza del Popolo, Campo de Fiori y Plaza Farnese, donde se estacionaban vendiendo a los transeúntes flores (violeta, lila, ciclamen), o productos de los campos.

Las ciociaras, originarias de la región de Ciocire, se caracterizaban, como pueblo, por su pureza étnica, bravura en los hombres y especial belleza de las mujeres, de oscuros cabellos, tez bronceada y con una indumentaria muy atractiva por el color y las formas sueltas, con faldas compuestas por capas de tejidos de variados colores, a las que sobreponían una especie de mantelones y delantales blancos bordados profusamente. Sobre la cabeza se solían colocar unas piezas de tejidos gruesos de tapicería que doblaban de diferentes formas y caían sobre la frente sombreando el rostro y aumentando el encanto de unos rostros muy raciales.

Muchas de ellas conseguían un complemento a sus precarias economías trabajando como modelos para la legión de pintores, especialmente extranjeros que iban a formarse a Italia.

Simonet no se sustrajo, ni a la moda, ni al atractivo de este asunto y nada más llega, entre los trabajos que emprendió como actividad paralela a sus obligaciones como pensionado fue la realización de obras que tenían cabida en el mercado privado.





Sin embargo, la *Ciociara* que nos ocupa permaneció en su estudio hasta que fue donada al Ayuntamiento de Málaga por su padre junto a *La decapitación de San Pablo* a la catedral y una pequeña obra de corte fortunysta de su primera estancia malagueña titulada *Tropezón en el coro de la catedral de Málaga*.

El registro que hace Simonet de este tipo popular es el de una vendedora de flores, que escoge como modelo y realiza en un interior con posado, notas advertibles en la actitud escogida para la modelo: recatada, con una belleza pura y racial y un complemento esplendoroso conformado por el colorido de la indumentaria en combinación con las flores y la belleza del rostro realizada por el negro de sus cabellos.

La técnica, como todas las empleadas en ese año en Roma, es muy suelta y precisa, fijando las formas con absoluta seguridad y transferencia de los resultados, cuidando la paleta y la incidencia de la luz, aún en interiores y modelando mediante la seguridad de los perfiles a la figura. ■

SIMONET Y LOMBARDO. Enrique

Escena campesina en Grecia

Óleo sobre tabla, 0'17 x 0'26 m

S/f (1890)

Col. Familia Simonet

A FINALES DE 1890, después de una larga estancia en Nápoles, solicita licencia para emprender un viaje por Tierra Santa, Egipto y Grecia con objeto de empezar a preparar su ejercicio de cuarto año. No hay documentación oficial que demuestre los periodos de tiempo que estuvo en cada lugar, solo queda constancia a través de la correspondencia que mantuvo con su padre, hoy conservada en el archivo familiar, y de las obras que realizó, a modo de apuntes y estudios, de su periplo, buena parte perteneciente a la colección familiar por haber permanecido en el estudio del pintor hasta su muerte.

Uno de estos trabajos es el apunte que comentamos, en donde con una técnica muy suelta y dentro de la categoría de boceto, Simonet recoge una escena que representa a unos campesinos griegos bajo el emparrado de una vivienda popular adonde ha ido un vendedor ambulante a ofrecer mercancías. El relato se corrobora por la actitud del personaje central, vestido con indumentaria popular griega, que presenta una actitud de diálogo, ligeramente inclinado el cuerpo hacia los residentes. Detrás, un personaje infantil, con lo que parece un casco griego antiguo y unos palos a modo de lanzas, sugiere un juego mientras que la espontaneidad del momento se ratifica con la presencia de las gallinas revoloteando alrededor.

Por el tratamiento técnico se advierte que lo que le interesó al pintor, aparte de la frescura de la escena, era el estudio de luz y los contrastes producidos en las zonas en sombra, un objetivo recurrente en su obra y en los estudios preparatorios de ella que nos confirman su lema por llegar al natural desde la toma directa con una vocación absolutamente realista. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Vista de Jerusalén

Óleo sobre tabla, 0'19 x 0'34 m
S/f / Jerusalén (hacia 1890)
Col. Familia Simonet

EN ESTA OCASIÓN ESTAMOS ante una vista panorámica y lejana de Jerusalén con un viñedo en primer plano en donde destacan los secos sarmientos como un mensaje sobre la aridez y el dolor que preludia el Calvario.

El caserío de la ciudad se funde con el terreno y constituye una masa homogénea y un volumen compacto sobre el que se inspirará para desarrollar posteriormente el Templo de Jerusalén del *Flevit super illam*.

En la paleta dominan los tonos terrosos y grises. Aunque estamos ante un registro del territorio aséptico y literal, el encuadre, la elección de los sarmientos en primer plano y lo tenebroso del celaje sugiere cierta narrativa hacia situaciones apocalípticas.

No es de extrañar que el pintor se sintiera mediatizado por el lugar y su mirada no fuera tan física como pretendía, interponiéndose en ella una visión cargada de religiosidad y lecturas evangélicas.

La obra, pese a su condición de apunte ligero y puntual de un espacio está resuelta con maestría y oficio constituyendo, en sí misma, una excelente muestra del paisajismo fin de siglo.

Por otra parte, atendiendo a su voluntad realista, presuponemos que la lectura del paisaje fue literal en lo que corresponde a sus accidentes, por lo tanto, el estado de los sarmientos nos sitúa la escena sobre el mes de diciembre lo que ratifica nuestra hipótesis de la salida de Nápoles durante el último trimestre del año. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

La Ciociara

Óleo sobre lienzo, 0'63 x 0'45 m

S/f (1889)

Col. Familia Simonet

NOS ENCONTRAMOS CON UN NUEVO estudio de campesina italiana, en esta ocasión de una joven de menor edad que la anterior, que posa para el pintor de una forma mucho más espontánea que aquellas, mirando de frente y resaltándose en ella la inocencia de su carácter y la ingenuidad de la edad.

Hay una intención de eliminar la secuencia temporal y presentar al personaje en clave de instantánea para dejar constancia de su toma literal de la realidad, aunque con ello se haga una potenciación de los valores del personaje y una exaltación de lo popular, contenidos que riñen con esa postura absolutamente aséptica del realismo que aparece en esta obra en el modo y no tanto en el fondo.

También la técnica, intencionadamente suelta, es indicativo de esa rapidez por registrar lo observado con la mínima manipulación del dato posible, una frescura técnica que complementa a la que expresa el personaje.

En conclusión, un trabajo de estudio, dentro de la categoría de «estudio de figura» que supera en mucho el ejercicio de aprendizaje para llegar a la conclusión de una obra con bastante madurez. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

La Gran Esfinge

Óleo sobre tabla, 0'165 x 0'335 m
S/f / El Cairo/90
Col. Familia Simonet

LA CONFIRMACIÓN DE LAS FECHAS del viaje al Próximo Oriente nos da esta composición de la necrópolis de Gizeh en El Cairo fechada en 1890, lo que confirma nuestra hipótesis de salida de Nápoles en el último trimestre de ese año.

De su recorrido por Egipto se conocen varias composiciones de carácter costumbrista, oraciones en interior de mezquitas, juegos de salón en interior de palacios, danzarinas egipcias, estudios de tipos étnicos... que nos remiten a un Simonet orientalista en su versión más comercial.

Sin duda el país le impresionó profundamente pero desde lo folklórico y exótico. Del grupo de trabajos que realizó allí, esta vista de la Esfinge es la única toma del monumental Egipto y aún así, introduce anécdotas narrativas a través de esos personajes que habitan las ruinas, una mirada no exenta de reciclaje romántico por lo que recuerda a esas vistas de los viajeros del XVIII y posteriormente románticos, que no se resistían a medir la majestuosidad de las pirámides con la pequeñez humana. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Paisaje de Nazaret

Óleo sobre tabla, 0'18 x 0'33 m
Fdo. Simonet (1890)
Col. Enrique Simonet Pérez

SE DESCONOCE LA FECHA EXACTA en la que Simonet, desde Nápoles, pasó a Tierra Santa. Su periplo por el Mediterráneo clásico pasa por Grecia y Sicilia, Palestina y Egipto ya que los viajes a Marruecos están más documentados y fueron a partir de 1888.

Tiene lógica pensar que de Nápoles fuera a Alejandría y de allí a El Cairo y de Egipto pasara a Palestina en donde realizó numerosos estudios de su paisaje, principales ciudades y elementos urbanos significativos, aparte de bocetos a lápiz de escenas de costumbres que guardó para posteriores composiciones realizadas décadas después, pues se desconoce un segundo viaje por estas tierras.

El objetivo de visitar los Lugares Sagrados estaba en su búsqueda de documentación para realizar el ejercicio de cuarto año que él resolvió con la escena del *Flevit super illam*. Gracias al material conservado podemos reconstruir ese itinerario.

Uno de los que le interesó fue Nazaret, como se puede advertir en esta obra que comentamos, pequeña tabla en donde ha recogido una vista panorámica del territorio y aparte del caserío de la ciudad en donde destaca la personalidad del lugar representada por esa arquitectura de volúmenes cúbicos y limpios realizada en adobe blanqueado que se integra a la perfección en un terreno marcado por la sequedad del olivo y las montañas.

Una limpia vista del lugar, realizada con una gran objetividad y ausencia de narrativa, mera acta notarial de un lugar del que esperaba retener en su memoria la esencia de la atmosfera de estos lugares con toda su rudeza y serenidad a la vez. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Villa de Pompeya

Óleo sobre tabla, 0'18 x 0'29 m
S/f (1890)
Col. Familia Simonet

EN JULIO DE 1890 OBTIENE la licencia para marchar a Nápoles y realizar allí una estancia de un año para documentarse sobre el tema que habría de ser su entrega de segundo año y que correspondía a una copia de una obra, en su caso, perteneciente a la Antigüedad Romana, concretamente el fresco pompeyano Baco y Ariadna. Gracias a sus trabajos preparatorios conocemos del periplo que realizó por la zona que le llevó a Sicilia y, por supuesto, a Pompeya, en donde se detuvo en registrar interiores de villas en los que los frescos de sus paredes, la zona de los baños o los *peristilum* y los *atrium* destacara.

Se conocen cuatro de estos estudios, uno de ellos actualmente desaparecido y los otros en la misma línea.

El de referencia representa el *atrium* de una villa con el *impluvium* y una basa de columna partida, que da acceso a una estancia decoradas sus paredes con pinturas del cuarto estilo pompeyano que simulan arquitecturas y escenas, estancia por la que se accede al *peristilum* del que se aprecia una de las columnatas del pasillo.

La técnica es muy aguada, simulando el efecto de la acuarela y, de nuevo, son los contrastes de luz y sombras los protagonistas de la obra y los que favorecen el efecto de la misma. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Cabeza de Jesús

Óleo sobre lienzo, 0'56 x 0'37 m

Fdo.: E. Simonet (1890/91)

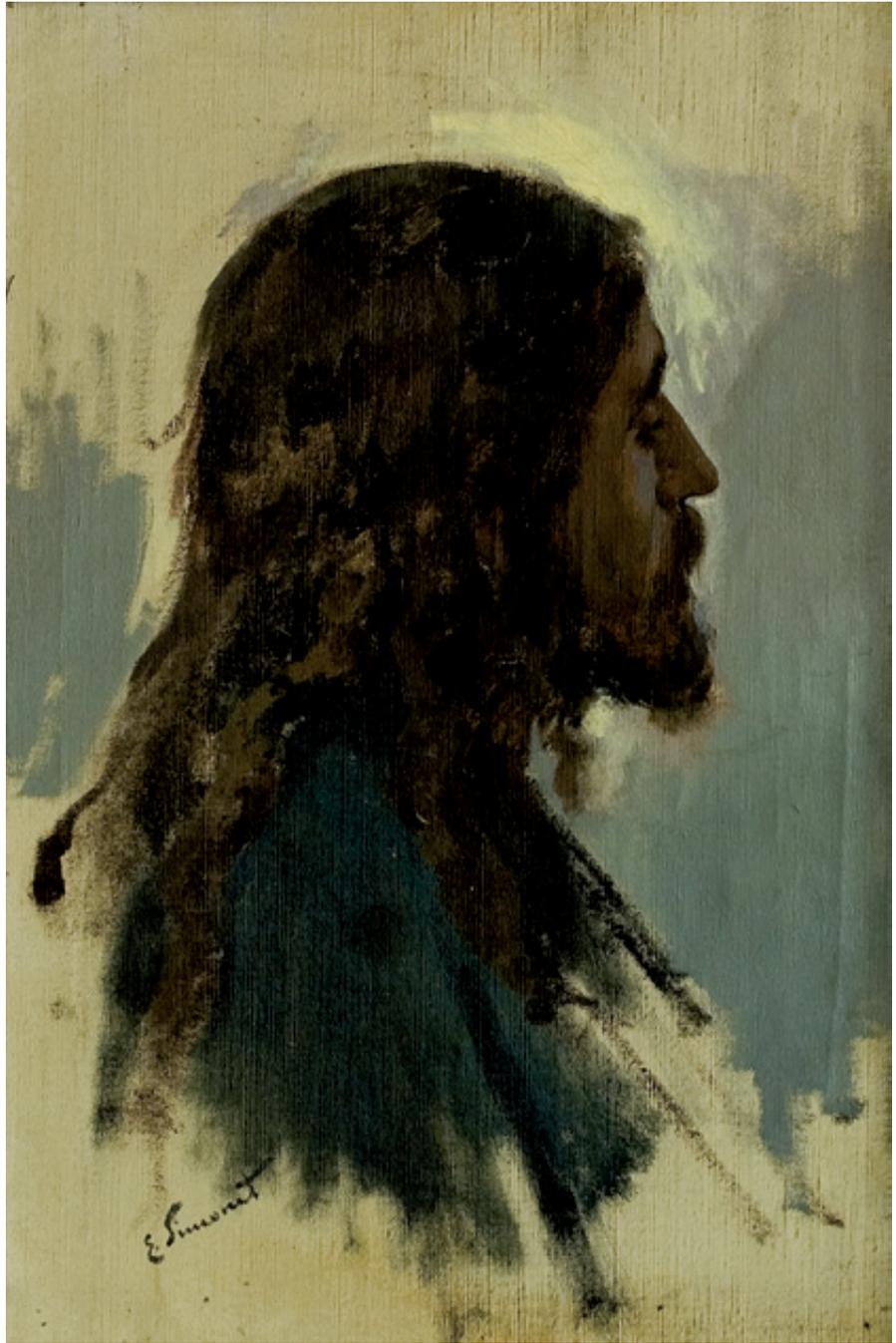
Col. Jorge Simonet Gómez

LA FIGURA MASCULINA REPRESENTADA, de perfil y busto, constituye un estudio preparatorio para la imagen de Jesús de la obra *Flevit super illam*. En los estudios anteriores hemos tratado la metodología de trabajo de Simonet, minuciosa y precisa, fundamentada en la toma directa del natural para dar testimonio de realidad. También para sus temas de historia empleaba el mismo procedimiento, lo que le hizo viajar por diferentes territorios para tomar modelos de personajes y paisajes que le sirvieran para la fidelidad de sus composiciones. Concretamente para la obra citada viajó a Tierra Santa, en donde realizó múltiples trabajos sobre el territorio, sus costumbres y habitantes.

Para la figura de Jesús trasladó una concepción cristológica difundida en esas décadas en la que se potenciba la faceta humana de Cristo, un proceso de desacralización del personaje divino que enlazaba con el clima apocalíptico en el que la sociedad occidental estaba inmerso y que buscaba referentes para compensar los estados de desconuelo y desesperación en los que se sumían tras procesos de reflexión sobre las circunstancias catastróficas y la crisis de valores que se estaba viviendo.

De Jesús interesó el ser paradigma del Amor y de la Caridad y su actitud pasiva y pacifista. Por ello ideó un personaje que mantuviera la incógnita de su rostro y solo se adivinara la identificación por el uso de unos estilemas asumidos y que lo hacían fácilmente reconocible. Pero en esa «no descripción» se ocultaba otras propuestas que las Poéticas Fin de Siglo trabajaron haciendo un revival del Romanticismo para producir las mismas consecuencias, la inestabilidad emocional por el desconocimiento, junto a ello, y también como un perfecto artista «findesiglo», se mantenía fiel a los principios del Realismo, en el que siguiendo a su apóstol, Courbet, no se trabajaba sobre nada que no estuviera delante de los ojos. Difícil tarea para un trabajo ecléctico en el que no se reparaba pintar el pasado.

Esta Cabeza de Jesús en una de las varias que ejecutó para la obra citada, en la que la citada Poética de la no resistencia tolstoiana se expresa con rotundidad, siendo el gesto de los ojos cerrados el componente más eficaz para expresarlo. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Flevit super illam (boceto)

Óleo sobre lienzo, 0'54 x 0'98 m
S/f (1890/91)
Col. Familia Parera Simonet

AUNQUE LAS OBLIGACIONES DE PENSIONADO no iban más allá de realizar un boceto lo más acabado posible sobre la obra que iba a constituir el ejercicio de cuarto año y fin de la pensión, Simonet, por el material de trabajo que se conserva de él, sabemos que su meticulosidad le hacía llevar al papel o al lienzo diferentes estudios de la obra elegida. No podía ser de otro modo para lo que podía ser su obra más importante, por lo menos hasta ese momento.

Ya hemos comentado un estudio de cabeza de lo que sería la figura de Jesús, ahora analizamos un boceto bastante acabado de la composición general que no es el boceto reglamentario. De esta versión se conoce, también conservado por el pintor en su estudio hasta el fin de sus días, una acuarela que recoge el grupo de apóstoles de la izquierda sin la figura de Jesús.

En el boceto que comentamos los apóstoles del grupo de la izquierda están más derechos y definidos dentro del grupo, la figura de Jesús, también más erguida tiene los brazos caídos y la mano derecha ligeramente alzada. Y en segundo plano se define con más precisión un personaje sobre un burro. El grupo de la derecha, trabajado en base a una paleta clara esta aún poco definida y los personajes se funden en un todo de líneas y manchas poco moduladas. La arquitectura del templo, es, así mismo, una mancha rectangular parcialmente cubierta por los personajes de esa zona.

En su conjunto se advierte que es un estudio en el que los personajes están posicionados pero no trabajados en función de dotarlos de mayor movimiento y, por lo tanto, de mayor verosimilitud. De igual modo, la figura de Cristo, más hierática, marca una posición de distancia alejada de ese tratamiento más cercano y humanizado de la versión definitiva.

En resumen, la obra es un excepcional documento para introducirnos en la manera de trabajar y de pensar una obra por parte del autor que no hace más que confirmar su profesionalidad y calidad artística. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Flevit super illam (boceto)

Óleo sobre lienzo, 0'83 x 1'50 m
Fdo.: E. Simonet (1892)
Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid

SE TRATA DEL BOCETO DEFINITIVO sobre la obra original, ejercicio de tercer año de pensionado, juzgado por el tribunal de la Academia de San Fernando en 1893, un año después de estar terminada la obra definitiva y haber sido galardonada con la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Madrid de 1892.

Palmaroli, en comunicación de junio, informa a la Academia que tiene casi terminado el boceto y la obra definitiva, por lo que debieron ser trabajos realizados prácticamente a la vez, de ahí la literalidad de los mismos y las diferencias que presentan con ese otro primer boceto que constituye el verdadero ejercicio de estudio de la obra.

En esta versión gana en expresividad la figura de Cristo que extiende sus brazos sobre la ciudad de Jerusalén mientras se escenifica la cita evangélica [...] *lloró sobre ella* (Mt 23, 37-39; Luc 13, 34-35). Ese gesto de las manos imponiéndose sobre la ciudad aporta un contenido de protección/sanación acorde con la lectura de un Cristo protector y cercano a la humanidad muy en la línea cristológica fin de siglo.

Técnicamente es más suelto y la paleta más oscura perdiendo luminosidad y poética al ser el fondo de cielo más apagado y menos definido que en la obra definitiva. ■

BIBLIOGRAFÍA

- REYERO, C., *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma. 1873-1903*, Real Academia de Bellas artes de San Fernando, 1992, pp. 148-149.



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Camino de El Paular

Óleo sobre lienzo, 0'62 x 0'78 m
S/f (1921-23)
Col. Paloma Simonet Pérez, Torrevieja, Alicante

A PARTIR DE 1921, después de su nombramiento como director del aula de paisaje de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, habilitada en el Monasterio de El Paular, Simonet pasa los veranos con el grupo de becados por la Escuela desarrollando la temática del paisaje entre sus alumnos y algunos de sus hijos como Enrique, arquitecto pero también pintor.

El Monasterio, sus alrededores, las construcciones en donde vivía con su familia, son temas de su interés, pero especialmente cada accidente del terreno que tuviera una llamada de atención por sus accidentes o sus luces.

De la larga serie de obras realizadas en este lugar y durante esos años, esta obra que nos ocupa es un ejemplo de los de mayor calidad, en tanto que se ha ajustado a una descripción del terreno muy concisa, trabajando, hasta darle el mayor protagonismo, el espliego que se dispone a ambos lados del camino.

La composición, como en otras ocasiones, continúa siendo intencionada y con raíces académicas. El árbol permanece en el centro de la composición, erguido, imponiendo su protagonismo siguiendo principios románticos y de la Escuela de Barbizón, pionera del Realismo. El camino en diagonal, que conduce a la casita de la Huerta de la cartuja de El Paular, marca un itinerario que conduce subliminalmente al espectador, propuestas usuales en el Eclecticismo, y el espejo es la mancha que compensa la composición, principio ineludible en la Academia.

El verdadero reto de la obra está en la luz, perfectamente captada y puntualmente aplicada en el lienzo, con el predominio de las sombras que son el testimonio de su toma directa del natural, factor que compensa la manipulación académica de la composición y nos hace olvidar las concesiones tradicionalistas para ofertarnos una obra inmersa en la contemporaneidad del momento como un ejercicio de coherencia con él. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Cascada de La Hiruela

Óleo sobre lienzo, 0'70 x 0'90 m
Fdo. E. Simonet (1921-23)
Col. Familia Simonet

ES DE SUPONER QUE ESTE extraordinario paisaje lo realizara a partir de 1921, cuando estaba instalado en El Paular, ya que el término de la Hiruela, al norte de Madrid, en la vertiente Este de Somosierra y 105 kilómetros de la capital, es un amplio paraje cursado por la cuenca del río Jarama y arroyos como el Las Huelgas o el de La Fuentecilla que producen a su paso múltiples cascadas en una extensión de 17,2 km².

El accidente geográfico escogido para este cuadro es un expresivo trozo del bosque que ha sido personalizado por la cascada situada en el centro.

Los juegos de luces son por igual veraces y poéticos ya que el fondo se construye en base a una paleta de tonos rosáceos y apastelados mientras que en el primer plano ganan las sobras de los tierra y blancos del agua, un juego de contrastes cromáticos que nos transmiten la impresión de un registro notarial del paisaje en la más ortodoxa línea realista pero que en un mirada más intencionada se advierte juegos poéticos y situaciones cargadas de emotividad de recursos románticos.

La posición centralizada y jerarquizada del agua es un recurso para causar un efecto contundente a la vez que sirve como procedimiento compositivo para marcar espacios compartimentados en la composición que se dramatiza por el juego de los contrastes, lumínicos y cromáticos.

Con ello Simonet no hace más que expresarse en la línea conceptual del paisaje español fin de siglo en el que el Institucionalismo le exige identificación identitaria territorial y las poéticas del momento recursos evocadores que hagan del paisaje un espacio de encuentro para el desarrollo de emociones, incluso de contenido panteístas. En resumen, una excelente composición que ratifica el alto nivel del paisajismo del autor. ■

BIBLIOGRAFÍA

- SAURET. T. (Ed.), *Pintura malagueña del siglo XIX en colecciones particulares*, Málaga, Ayuntamiento, 2003, p. 159.



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Castaños de El Retiro

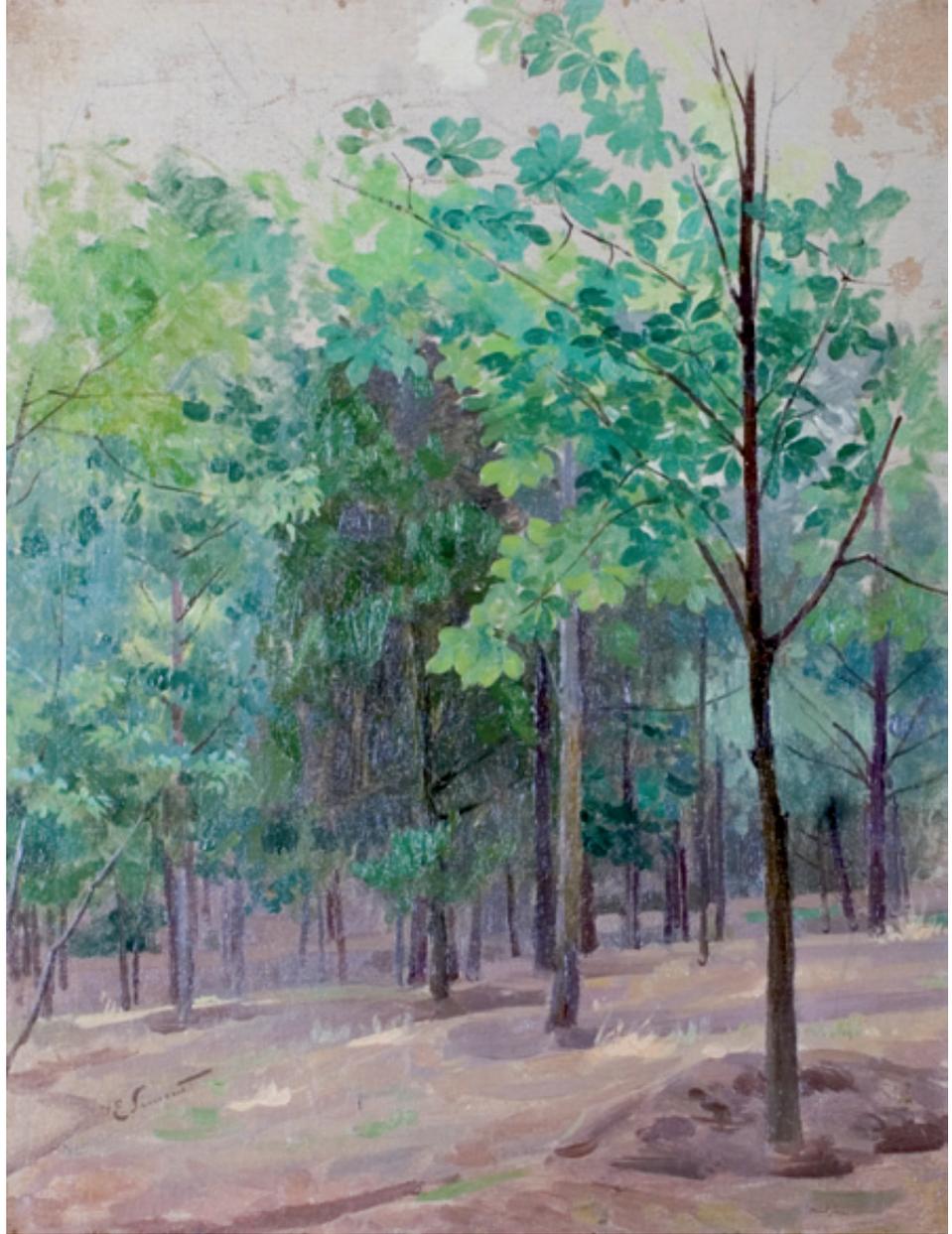
Óleo sobre lienzo, 0'60 x 0'47 m
Fdo. E. Simonet (1911-15)
Col. Familia Simonet

DE VUELTA A MADRID, e instalado definitivamente en la capital tras obtener la plaza de la cátedra de Pintura Decorativa en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Real Escuela de Bellas Artes de San Fernando, retoma su línea paisajística realizando innumerables registros de la capital, los alrededores y sus áreas verdes, especialmente los jardines de El Retiro.

Ejemplo de ello es esta deliciosa composición centrada en un grupo de castaños. El motivo le sirve para hacer un mapa cromático de verdes y estudiar sus diferentes matices según la incidencia del sol sobre sus hojas.

Como en sucesivas ocasiones, estos trabajos le sirven al autor para profundizar en el estudio de la luz y los contrastes entre ella y las sombras pero siempre situándose en una posición dual entre el ejercicio de registro notarial del espacio y el usarlo como medio para expresar y transmitir sentimientos.

Ese protagonismo del árbol, de un conjunto en el que se destaca en primer plano uno sin hojas, es un recurso para conducir al espectador, y anular la asepsia de la vista, provocándole cierta narrativa en base a experimentos emocionales sobre la soledad, la muerte, etc., en contraste con la vitalidad del fondo, juego que nos lleva a la inclusión de relatos en el paisaje que lo aleja estéticamente del realismo literal y lo incluye en los intereses del paisajismo finisecular, nunca exento de contenidos aunque éstos sean poéticos o emocionales. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Clotilde lavando en la poza

Óleo sobre lienzo, 0'70 x 0'90 m
S/f (1922)
Col. Carmen Simonet Pérez, Madrid

INSTALADO EN EL MONASTERIO de El Paular los veranos a partir de 1922 para dirigir el aula externa de paisajede la escula de Bellas Artes de San Fernando, las tareas laborales se fundían con la placidez de la vida privada y cotidiana.

Trasladada su familia con él, convivían con los alumnos y a la vez fueron modelos de muchos de los trabajos realizados durante esos años.

Conocemos a sus hijas en la huerta, en el porche de su casa, y a sus hijos más pequeños jugando por los caminos, las albercas y los riachuelos del terreno.

En esta ocasión combina el tratamiento del paisaje con un delicioso e íntimo relato de lo cotidiano. Clotilde, la niñera de los niños ha salido al campo con uno de ellos que se ha manchado la ropa e improvisa un precipitado lavado en una de las pozas creadas por el arroyo que atravesaba la finca. Un pretexto para deleitarnos con los blancos de las ropas, el juego de los reflejos del agua y los verdes de una vegetación exultante por los matices creados al incidir la luz sobre ellos. Una combinación iconográfica que hace pesar la clasificación sobre la del paisaje por la maestría de la concreción de la naturaleza y la fidelidad de su traslado pese a la riqueza expresiva de la anécdota de lo cotidiano. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Dobles Chopos en el Río

Óleo sobre lienzo, 0'62 x 0'44 m
Fdo.: E. Simonet (1918-23)
Col. Jorge Simonet Gómez, Madrid

EL PAISAJE CONSTITUYE UN ESTUDIO sobre los efectos de los reflejos de las formas sobre el agua, un tema que le permite desarrollar una paleta brillante y una composición de un gran efectismo.

Sin duda, la elección del encuadre corresponde a esa inquietud por retener la naturaleza y fijarla eternamente desde la precisión de la instantánea pero también, el efecto que produce la obra puede tener relación con una postura más idealista en la que la dualidad, la duplicidad, se presenta como un juego reflexivo, teniendo en cuenta que está efectuada en las primeras décadas del siglo XX, en pleno desarrollo de poéticas paisajísticas, en las que está justificada la narración y los mensajes, no solo evocadores de sensaciones sino también de sentimientos, aunque el autor, con su técnica y formalismo, haya pretendido transmitirnos, por encima de cualquier otra propuesta, una instantánea, no por ello menos efectista y evocadora. Sin duda un excelente trabajo que mantiene esa línea de profesionalidad del maestro en el paisajismo de la época. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Otoño en la Dehesa

Óleo sobre lienzo, 0'58 x 0'43 m
Fdo.: E. Simonet (1918)
Col. Familia Baca Simonet, Madrid

EN 1918 SIMONET SUFRE un grave accidente al ser atropellado por un tranvía. La recuperación fue larga y la realiza en una casa que poseía en La Dehesa de la Villa, parque situado al noroeste de Madrid.

Durante su convalecencia desarrolló ampliamente su afición al paisaje y retrató los espacios que lo rodeaban, un frondoso bosque, desde múltiples perspectivas y horas del día.

En esta ocasión, el encuadre escogido está protagonizado por los naranjas encendidos de los álamos del fondo en época otoñal, contrastando con las coníferas y cipreses del plano medio y los troncos de los álamos, aún verdes, del primer plano. Toda una gama de matices de los verdes sabiamente combinados con los naranjas.

Aunque la vista tiene la voluntad del registro aséptico y literal del paisaje, la combinación de colores y la oportuna distribución de los mismos, sugiere una intención compositiva para conseguir efectos poéticos, evocadores y relajantes, muy lejos del pesimismo otoñal, que sugiere, también, un estado anímico del autor en comunión con la naturaleza. Ejercicio «Fin de siglo» en la línea más cerrada con el Institucionalismo. ■



SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Paisaje de La Moncloa desde el Campo de Tiro

Óleo sobre lienzo, 0'47 x 0'56 m
Fdo.: E Simonet (1918-20)
Col. Teresa Simonet Pérez, Madrid

LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA y los intelectuales de la Generación del 98 reivindicaron un paisaje que fuera identitario de esa España a renovar de valores y principios que creían necesario hacer.

Impulsaron el género, promovieron una interpretación de él formalmente literal pero conceptualmente cargada de contenido, en cuanto primaron situaciones atmosféricas y accidentes geográficos con capacidad de transmitir la crisis existencial en la que se vivía, fomentaban y desarrollaban como plataforma de reflexión y ejercicio de renovación.

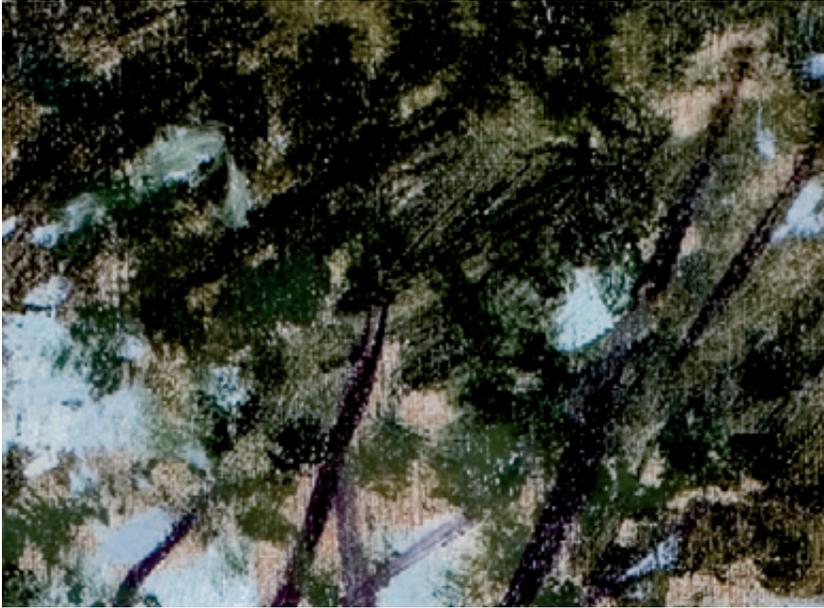
Supusieron una España dura, que algunos, especialmente desde una mirada extraterritorial, entendieron como «negra», austera y seca. Por eso fue Castilla el punto de referencia. Pero no podemos olvidar que éstos convivieron con otras poéticas más dulces, evocadoras y esencialmente emotivas que buscaban lo mismos pero desde otros parámetros geográficos y físicos que frente a la sierra opusieron la llanura, frente a paisajes dramáticos por su dureza, de acantilados, mares embravecidos o sierras encrespadas, miraron hacia los atarcederes, hacia lo infinito de sus llanuras y hacia la inmensidad de sus bosques. Fue otra geografía española, no menos identitaria pero menos dura.

Simonet optó por esta segunda opción e interesándole la sierra del Guadarrama, tan cercana a su hábitat cotidiano, se dejó llevar por los árboles y los paisajes infinitos.

El encuadre que describimos es un paisaje de la Moncloa observado desde el campo de Tiro, un territorio relativamente cercano a su lugar de estancia pero con todos los componentes de la majestuosidad geográfica que necesitaba.

De nuevo lo vemos no resistiéndose a la intervención compositiva mediante la búsqueda de un encuadre llamativo, aparentemente casual al pesar más las masas del bosque de pinos de la izquierda que la lejanía de la llanura de la derecha, pero trasladado desde un escalonamiento lineal que marca un itinerario descendente y ayuda al espectador a descubrir el paisaje y dejarse llevar por el contraste de sensaciones que experimenta, desde la activación emocional de la fuerza de la vegetación al sosiego relajante de la tierra proyectada hacia el infinito.





Un paisaje concebido nada inocentemente, pues sutilmente el espectador es manipulado para hacer un recorrido no solo visual sino también emocional, al fin y al cabo una intención de la que huye el realismo literal pero aceptan los artistas finiseculares.

Datamos la obra alrededor de 1918 a 1920, años de convalecencia, residencia cercana a la capital y trabajo sistemático sobre el paisaje.

Como en otras ocasiones, hay que insistir en la calidad de la pintura y en la superior interpretación del paisaje por parte del autor, en esta obra en concreto. ■

SIMONET Y LOMBARDO, Enrique

Terrazas de Tánger

Óleo sobre lienzo, 0'56 x 0'84 m
Fdo.: E. Simonet / Tanger (1914)
Col. Víctor Simonet Gómez

UNA OBRA EN COLECCIÓN PARTICULAR malagueña que representa a un *Moro con espingarda* dedicada a un amigo y fechada en 1889 nos da el punto de arranque del vínculo de Simonet con Marruecos.

Será después, en 1893, cuando vuelva a raíz de su nombramiento como corresponsal de guerra y contratado por *La Ilustración Española y Americana* como ilustrador gráfico de la Guerra de Melilla. Después seguirán otras estancias documentadas en 1910 cuando fue desde Barcelona para tomar información para su obra *El sermón de la montaña*, en 1914, en 1921 como corresponsal gráfico de *La Esfera* y en 1926 para inspirarse para nuevas composiciones de ambiente orientalista.

Marruecos se convierte en un lugar de referencias para captar ambientes, situaciones y personajes que fueran fuentes para sus cuadros. Uno de estos casos lo constituye la obra de referencia. *Azoteas de Tánger* se realiza durante el viaje que realiza en 1914 y es uno de los paisajes con arquitecturas más sorprendentes de su producción. En otras ocasiones hemos visto tomas de ciudades, especialmente Madrid, en las que la panorámica se centra en los tejados de las casas como un plataforma o mirador adonde asomarse al paisaje. Durante su viaje por Tierra Santa, las panorámicas de Jerusalén y Nazaret se hacen desde un punto de vista lejano en el que el caserío, cúbico como en esta ocasión, se desdibuja ante la vegetación de primer plano, sin embargo en el cuadro que nos ocupa la arquitectura adquiere una mayor fuerza equilibrándose con el paisaje natural. Es de destacar el interés por marcar la pureza de los volúmenes arquitectónicos en donde sobresalen la limpieza de los perfiles geométricos haciendo una transposición muy literal de la conceptualización de la arquitectura islámica, que tiene como denominador común la funcionalidad y la esencialidad de sus volúmenes.

Las casas son el pretexto para crear una zona de mancha blanca que marca un fuerte contraste con los azules del cielo y del mar, una combinación cromática en tonos apastelados, pese a la luminosidad de los azules, que transmiten una sensación de exhuberancia.

La limpieza de la imagen y los valores que ello transmite se devalúan ante las anécdotas narrativas del barco en el horizonte y las gaviotas encima del tejado, detalles que no aportan nada al paisaje



pero que hace de la obra un producto más comercial. Con ella participó en la exposición provincial de Bellas Artes organizada por la Academia de San Telmo de Málaga en 1914 y en la Nacional de Madrid del año siguiente. El cuadro permaneció en el estudio del pintor hasta su muerte, que pasó a uno de sus herederos. ■

BIBLIOGRAFÍA

- SAURET. T. (Ed.), *Pintura malagueña del siglo XIX en colecciones particulares*, Málaga, Ayuntamiento, 2003, p. 160.

Cronología¹

1866 2 DE FEBRERO, 11 de la mañana. Nace en Valencia.

3 DE FEBRERO. Es bautizado en la Parroquia de San Esteban con los nombres de Enrique Serafín Trinidad Esteban y Blas².

Sus padres son Enrique Simonet, Registrador de la Propiedad y jurisperito y Dolores Lombardo, naturales de Málaga y vecinos de la Parroquia de Santiago, en donde contrajeron matrimonio. Sus abuelos paternos, Antonio Simonet y Josefa Baca son naturales de Málaga igualmente así como su abuela paterna doña Ana Javiera de la Rosa mientras que su abuelo materno, Manuel Lombardo era natural de Tuy. La familia estaba emparentada

con importantes apellidos de la sociedad malagueña como fue el de Marqués de Iznate, Antonio Campos³. Sus padrinos del bautizo fueron Emilio Cánovas del Castillo (Oficial Mayor del Consejo de Estado) y su mujer Adelaida Vallejo Pérez. Por razones profesionales sus padres se trasladan a Valencia por su carácter de funcionario. Vivían en Godella⁴.

Tuvo seis hermanos: Lola, Ramón, Mercedes, Rafael, Bernardo y Carmen.

1880 Ingresa en el Colegio Religioso Valentino, Seminario de Valencia⁵. El hecho de que en su familia hubiera varios miembros jesuitas debió favorecer el profundo ambiente religioso de la familia y esta temprana vocación de Enrique⁶. Antes de ello recibió una educación humanista y el aprendizaje de varios idiomas⁷.

1881 Ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Cursa las asignaturas de «Figura» y «Artes de la Policromía»⁸.

1882 Participa en el Certamen de Pintura de Las Provincias. Consigue Medalla de plata por *Cuadro de Flores*⁹. Pinta Bodegón, composiciones florales, paisajes valencianos de la Albufera y realiza apuntes y estudios directos del natural de personajes populares urbanos y rurales¹⁰. En verano se traslada a Málaga¹¹.

1 La cronología que sigue a continuación ha sido construida con los datos obtenidos en investigaciones directas realizadas en los archivos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y del archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Algunos de estos datos ya fueron publicados en mi trabajo: SAURET, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, Universidad, 1987, pp. También se han incluido los contenidos en los estudios que puntualmente se citan en sus notas correspondientes. De una especial relevancia han sido los facilitados por Aurora Simonet Rodríguez, autora de una biografía inédita realizada con el material conservado en el archivo de la familia Simonet Castro, y que generosamente ha puesto a mi disposición, datos en los que se ha dejado constancia su procedencia en notas a pie de página.

2 Partida de Bautismo: Don Alejandro Fabregat Santolalla. Presbítero Beneficiado Archivero de la Parroquia de San Esteban, de Valencia./ Certifica: que en el libro de bautismos número 28 y al folio 11 se halla la partida siguiente. En San Esteban de Valencia, día tres de febrero de mil ochocientos sesenta y seis; yo D. Lorenzo Fuertes Pbro. Vicario de la misma, bauticé solemnemente a Enrique Serafín María de la Santísima Trinidad Esteban y Blas, hijo legítimo de D. Enrique Simonet, empleado, y de D^a. Dolores Lombardo, naturales de la ciudad de Málaga, casados en la parroquia de Santiago de dicha ciudad, vecinos de esta de San Esteban. Abuelos paternos: D. Antonio Simonet y D^a. Josefa Baca, naturales también de Málaga. Maternos: D. Manuel Lombardo, natural de Tuy, y D^a. Ana Javiera de la Rosa, de Málaga. Nació a las 11 de la mañana del día de ayer, y fueron sus padrinos D. Emilio Cánovas del Castillo, Oficial Mayor del Consejo de Estado, y D^a. Adelaida Vallejo y Pérez, consortes, vecinos de Madrid, y en representación de los mismos D. Joaquín Rodríguez y Lombardo y D^a. Enriqueta Bielsa y Gómez, vecinos de esta ciudad, a quienes previene el parentesco espiritual y demás obligaciones../De que certifico. Lorenzo Fuertes / Vicario/ Es copia del original. Para que conste libro la presente que firmo y sello con el de esta parroquia a veinte y tres de mayo de mil ochocientos noventa y ocho. / Alejandro Fabregat / Pbro. Archro. Archivo familia Simonet Castro.

3 Archivo familia Simonet.

4 Archivo familia Simonet.

5 Archivo familia Simonet.

6 Archivo familia Simonet.

7 En cartas a su padre hace referencia a los beneficios que le proporcionan su dominio de diferentes idiomas para viajar por el extranjero y ampliar su formación artística. Archivo familia Simonet Castro.

8 Archivo familia Simonet.

9 CÁNOVAS VALLEJO, A., *Apuntes ...ob. cit.*; OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería ...ob. cit.*

10 Se conservan oleos y dibujos de los cuadernos de trabajo que ratifican esta información. Archivo y colección familia Simonet.

11 OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica...ob. cit.*

- 1883** A instancias de su padre continúa sus estudios con Bernardo Ferrándiz en su estudio particular de Barcenillas¹².
- 1884** En octubre marcha a Madrid para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando¹³.
DICIEMBRE. Regresa a Málaga a pasar las vacaciones de Navidad. Registra, como observador directo, las consecuencias del terremoto que asoló la provincia y la capital las navidades de 1884. Pinta *Terremoto en Málaga, Tras el terremoto*, dedicado a Antonio Cánovas, *Puerto de Málaga* y *Mariscando en Málaga*, el primero en la colección familiar y los restantes en la colección de los herederos de Cánovas del Castillo.
- 1885** Vuelve a Madrid a completar el curso académico¹⁴. Realiza la ilustración: *El Paso de la Carroza Real* (Museo de Bellas Artes de San Fernando, Madrid). Realiza el *Retrato de Alfonso XII*¹⁵. Pinta *Torreón fantástico*, *Retrato de su hermana Lola*, *Autorretrato con 19 años*¹⁶.
SEPTIEMBRE. Marcha a Roma, financiado por su padre¹⁷.
- 1886** Roma. Se matricula supuestamente en la Academia Gigi. Frecuenta el estudio de José Salís¹⁸. Pinta el *Retrato de José Salís*, *Traslado del cuerpo de San Lorenzo*. Pinta cuadros urbanos romanos y cuadros de género vinculados al fortunismo como *El viático*. En sus apuntes muestra interés por una compañera pintora a la que dibuja repetidamente. Comienza los estudios preparatorios para *La decapitación de San Pablo*.

¹² Archivo familia Simonet.

¹³ Archivo familia Simonet.

¹⁴ En el Museo de la Academia de San Fernando de Madrid se conserva un dibujo, titulado *Paso de la carroza real*, fechado en 1885 y en su cuaderno de apuntes, dibujos de enclaves urbanos madrileños como la Puerta del Sol de esa fecha.

¹⁵ Academia militar de Zaragoza. Archivo familia Simonet Castro

¹⁶ Colección familia Simonet.

¹⁷ Archivo familia Simonet. Se conserva un dibujo en el cuaderno de apuntes nº 1 en el que se representa un vagón de tren con pasajeros y el apunte autógrafo: Archivo familia Simonet.

¹⁸ Archivo familia Simonet.

- 1887** MAYO. Vuelve a Madrid. Participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes con la composición *La Decapitación de San Pablo*¹⁹. Consigna como domicilio la Calle Hita, nº 6 principal, de Madrid. La crítica humorística de la exposición comenta de la obra: «¿verdad que parecen niñas vestidas con el traje de primera comunión?»²⁰, sin embargo la obra obtuvo medalla de tercera clase²¹.
JUNIO. Regresa a Málaga

- 1888** Madrid, concursa a las oposiciones para una plaza de pensionado en Roma.

2 DE JULIO. Junto a Eugenio Álvarez Dumont, Blanco Coris, Mamerto Seguí, Juan Guerrero, José Garnelo, José Oliva Guerrero, César Álvarez Dumont y Mariano García Mato, solicita al Ministerio de Estado que se adjudique a la sección de Pintura de Historia las plazas vacantes de la sección de Arquitectura²². Se presenta junto a otros 30 aspirantes para las tres plazas consolidadas. El tema del primer ejercicio fue *José es vendido por sus hermanos*, desaparecido en la actualidad el realizado por Simonet. El segundo ejercicio consistió en un boceto de *Desnudo vivo* con el que quedó en el séptimo puesto de los nueve que pasaron al tercer ejercicio, cuyo tema fue *La muerte del centauro Nero*. Lo terminó a los dos meses.

Obtiene el tercer puesto. No se le adjudica la plaza de supernumerario hasta que se declararon desiertas las plazas de Arquitectura. Recibe un nombramiento anómalo al no haberse producido aún la vacante de Arquitectura²³.

¹⁹ CATÁLOGO de la Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1887, p. 186.

²⁰ PILLA, K., *La pura verdad. Breve crítica, humorística de los trabajos presentados en la exposición de Bellas Artes de 1887, escrita en prosa y verso por...*, Madrid, 1887, p. 24.

²¹ GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1987. PANTORBA, B. de, *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948, p. 121.

²² M.A.E., Leg. 4335. Comunicación del 2 de julio de 1888. Vid. también: BRU, M., *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid, Ministerio Asuntos Exteriores, 1971, p. 73.

²³ M.A.E., Leg. 4335. BRU, M., *La Academia...ob. cit.*, p. 74.

Pinta *Cabeza de Baco y Tropezón en el coro de la Catedral de Málaga*²⁴.

1889 4 DE ENERO. Se produce la vacante de Arquitectura y se procede a la regularización del nombramiento²⁵.

9 DE ABRIL. Nombramiento de Pensionado de Número.

7 DE JUNIO. Toma de posesión.

27 DE JULIO. Solicita permiso para visitar la Exposición Universal de París²⁶.

8 DE AGOSTO. Solicita ampliación de la licencia por dos meses más para visitar museo y exposiciones en París²⁷. Antes de marcharse a París visita los museos romanos para elegir tema para su ejercicio de Primer año. Escoge *Safo*, composición de dos figuras. Viaja por Italia, entre sus estudios se cuenta con *Ciociara*²⁸, *Emparrado*, *Barcas de Venecia*, *Escena siciliana*, *La ciociara*, *Cogiendo cangrejos*²⁹.

14 DE SEPTIEMBRE. Autorización de la Academia para desplazarse a París³⁰. Elige como ejercicio de primer año el tema *Autopsia del corazón*.

13 DE OCTUBRE. Los pensionados Agustín Querol, Miguel Santonja, Alberto Altozano, Aniceto Marín y Enrique Simonet se dirigen al Ministerio de Estado para reclamar la devolución de las 1.000 liras que entregaban a la Academia en concepto de manutención y alojamiento dado

que no se cumplen las condiciones establecidas por falta de espacio y tiene que vivir fuera de San Pietro³¹. Pinta *Clérigo cantando en el coro*³². Realiza la obra *Dos Mujeres y Mujeres en el Pozo* de las que se conservan estudios preparatorios³³. Pinta *La Cocotte, Belleza romana*³⁴. Realiza estudios para una composición sobre *El estudio con la modelo* de corte fortunysta como el de *La Cocotte*.

Viaja a Marruecos, allí pinta *Moro con espingarda*, en colección particular malagueña. Se desconoce la fecha de este viaje, pudo ser antes de su marcha a Roma o en navidades, ya que solía pasarlas todos los años en Málaga y de esa fecha se conocen obras como *Clérigo cantando en el coro*, pintada en esta ciudad.

1890 Pinta como ejercicio de pensionado *Autopsia del corazón*.

31 DE MAYO, Roma. Solicita licencia de dos meses para visitar museos y monumentos de Nápoles. Se conocen de este periplo acuarelas y óleos de casas pompeyanas³⁵, estudios de figuras femeninas³⁶, paisajes de la bahía de Nápoles³⁷. Sus trabajos de primer año: *Autopsia del corazón*, más dos dibujos reglamentarios (copia del antiguo y modelo vivo), son juzgados por el tribunal examinador. Alejo Vera y Federico Américo le otorgan la calificación de «honorífica», Enrique Álvarez Dumont se pronuncia sobre ellos diciendo que sólo ha cumplido con su obligación y Dióscoro Puebla calificó los dibujos como «malísimos» al igual que los de sus compañeros³⁸.

²⁴ Colección Municipal. Museo del patrimonio Municipal. Fue donación del padre del autor.

²⁵ M.A.E., Leg. 4335. BRU, M., *La Academia... ob.cit.*, p. 75.

²⁶ A.R. (Archivo de la Academia Eespañola de Historia, Arqueología y Bellas Artes), Carpetas de Pensionados (Expedientes personales por años). REYERO, C., *Roma y el ideal académico. La pintura en la academia española en roma, 1873-1903*, Real Academia de San Fernando-Comunidad de Madrid, 1992, p. 191. Según información contenida en el archivo familiar en esa época estuvo aquejado de fiebres y solicita la marcha a París para reponerse. Archivo Familia Simonet.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Colección Municipal, Málaga

²⁹ Información obtenida a través de Aurora Simonet.

³⁰ A.R., Comunicaciones oficiales por años. REYERO, C., *Roma y el ideal...ob. cit.*

³¹ M.A.E. leg. 4332, SAURET, T., *El siglo... p. 749*

³² Colección de la Diputación de Málaga, SAURET, T., *Colección de Arte de la Diputación de Málaga. Siglo XIX*, Málaga, Diputación, 1999, pp. 62-63.

³³ Imagen e información cedida por Aurora Simonet Rodríguez

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Colección Familia Simonet

³⁶ *Ciociara*, Colección Municipal, *Ciociara*, Col. Familia Simonet.

³⁷ *Bahía de Nápoles*, colección Diputación de Málaga

³⁸ A.A.BB.AA.S. Fernando, Madrid, Leg. 65-4/4. El jurado estaba compuesto por Domingo Martínez, Dióscoro Puebla, Alejo Vera, Alejandro Ferrant, Casto Plasencia y Américo, quien estuvo ausente. BRU, M., *La Academia...ob. cit.*, p. 221.

Críticas posteriores dirán de la obra «más propia de extranjeros que tratan con cadáveres»³⁹.

18 DE JUNIO. Las calificaciones se publican en *La Gaceta de Madrid*⁴⁰.

20-27 DE JUNIO. Las obras se exponen al público⁴¹.

1 DE JULIO, Nápoles. Permanecerá un año⁴².

18 DE JULIO. Nápoles. Comunicación a Palmaroli proponiéndole las cinco obras de las que el Director debe elegir una como ejercicio de segundo año. Simonet propone el fresco pompeyano Baco y Ariadna, amparándose en la licencia otorgada a Eugenio Álvarez Dumont que no había tenido que someterse a la obligatoriedad de realizar una copia de originales comprendidos entre el siglo XIII y Rafael⁴³. Simonet se justifica de la siguiente manera: «Uno de los frescos de Pompeya existentes en este Museo sería muy de mi agrado reproducir con arreglo al reglamento, propongo a V.S. I. estos originales: Juicio de Paris, Baco y Cupido, Sacrificio de Ifigenia, Ulises descubriendo a Aquiles y Baco y Ariadna./Este último sería el preferido por mí, por su dibujo, composición y colorido muy hermoso. Su tamaño también es mayor a los otros: 2 mt. por 1'60 y por todos conceptos en mi corto entender lo creo superior a los otros; pero su opinión más autorizada podrá aconsejarme mejor»⁴⁴. Su petición fue aceptada.

10 DE AGOSTO. Su padre deja en usufructo en la catedral de Málaga *La decapitación de San Pablo*⁴⁵.

6 DE SEPTIEMBRE. Nápoles. Comunicación a la Dirección de la Academia sobre el estado de su trabajo, de sus adelantos y de los estudios preparatorios realizados directamente de los frescos⁴⁶. Registra el entorno haciendo apuntes del Vesubio.

Viaja a Jerusalén, Palestina y Egipto. También solicita permiso para ir a Grecia y al sur de Italia⁴⁷ para ir tomando información para su ejercicio de tercer año.

Jaraba lo retrata pintando en su estudio.

Pinta estudios de personajes populares: *Valenciano* (1890-92). Durante su viaje por el próximo Oriente pinta *Jesús en el huerto de Ghetsemani*, *Huerto de los olivos*, *la fiesta de Ramos*, *Fumadero de Jerusalén*, *Estudio de judío*, *El muro de las lamentaciones*, *Vista de Jerusalén*, *Valle de Josafat: cementerio judío*, *Valle de Josafat: cementerio árabe*, *Lago tiberiades*, *Olivares de Belém*, *Tiberiades*, *Jericó*, *Nazaret*, *La muerte del burro*, *La esfinge de Gizeh*, *Danzarinas de El Cairo*. La mayoría son pequeñas obras trabajadas como registro del territorio y base para futuras composiciones. *Jesús en el huerto de Ghetsemani* y *La muerte del burro* están en paradero desconocido. Antes de elegir el tema del ejercicio de cuarto año tuvo dudas en la elección. Se conservan dibujos de diferentes escenas de la vida de Jesús como posibles composiciones: *Jesús en el Huero de los Olivos*, *Las tentaciones de Jesús*, *Encuentro de Jesús y la Magdalena*, conservados en sus álbumes de dibujos⁴⁸.

1891 10 DE MARZO. Palmaroli informa al tribunal calificador de la Academia de la excelencia de los trabajos de segundo año de los pensionados y le sugiere al director que una vez calificados sean entregadas a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, cuyo director esos años era Luis de Madrazo, para que sirva de estudio de los alumnos. Por R.O, de 4-VIII-1891 se hace la donación⁴⁹.

39 SÁNCHEZ CAMARGO, M., *La muerte en la pintura española*, Madrid, 1954, pp. 633-634.

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*

42 IE (Archivo de la Obra Pía de Santiago y Montserrat), Leg. D-IV-2586. REYERO. C., *Roma y el ideal...ob. cit.*

43 M.A.E. leg. 4339, Comunicación de Palamaroli del 15 de abril de 1890.

44 CASADO, E., «La academia Española en Roma: las copias (siglo XIX)», *Archivo de Arte Español*, nº 44, 1982, pp. 156-164, (p. 160).

45 A.C.M., Col. Ac. Cap., sesión 10 de agosto, 1889, fol. 46-46 vº. La donación la hace su padre en su nombre. Se especifica la reserva de la propiedad de la obra a beneficio de los herederos de la familia Simonet.

46 A.R., Carpeta de pensionados (Expedientes personales por años), REYERO. C., *Roma y el ideal...ob. cit.*

47 Archivo Familia Simonet. Se conservan múltiples estudios de paisajes de estos lugares en las colecciones de la familia Simonet.

48 Archivo familia Simonet.

49 REYERO. C., *Roma y el ideal...ob. cit.*, p. 147. Actualmente Baco y Ariadna se encuentra en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Junio, 10. Es examinado su trabajo de segundo año, *Baco y Ariadna*.

Se le otorgó la calificación de «Cumplió» por parte de Manuel Dominguez, Enrique Martinez Cubell, German Hernandez, Pablo Gonzalvo, F.J. Amérigo, mientras que Alejo Vera lo considera «Inferior a lo que se debía esperar». En el acta se recoge el siguiente comentario: «Su autor ha querido también salir del paso, si bien lo que hay de pintura esté hecho con carácter, no es menos cierto que se halla reducido á la más mínima cantidad posible de formas y la mayor posible de muro sucio por el tiempo, donde el artista ya no copia el arte sino un efecto natural poco agradable y casi, ni aún merece la nota de haber cumplido, pero aún se lo concede»⁵⁰.

Julio, 31. Solicita licencia para volver a Nápoles durante dos meses⁵¹. Envía a Málaga *La máscara celosa* para el Círculo Mercantil⁵². La obra ha desaparecido. Se conoce a través de fotografía del autor, billete del baile del Círculo Mercantil y los dibujos preparatorios. El Ateneo de Madrid lo registra como socio de mérito con residencia en Roma⁵³. Pinta *Gitanilla*, acuarela, estudio de tipo⁵⁴. Pinta retratos de sus familiares y de encargos particulares.

1892 6 DE FEBRERO. Palmaroli comunica que se hará cargo en fechas breves del envío de tercer año⁵⁵.

MARZO. París. Allí convive con Santiago Regidor, Albiñana y Sainz⁵⁶. Entre sus compañeros y amigos de Academia se encuentran Querol, Garnelo y Álvarez Dumont, pen-

sionados como él⁵⁷, así como Mariano Benlliure de quien a lo largo de su vida dibujará algunos de sus monumentos como el de Goya y el de Napoleón de hacia 1915 y un retrato a lápiz, Sorolla, Aniceto Marinas, Mariano Benlliure, Ugarte, Aramburu, Echenagustia⁵⁸.

JUNIO. En el informe trimestral correspondiente a los meses abril-junio se informa que tiene casi terminado el cuadro *Flevit super illam* junto al boceto⁵⁹.

10 DE JUNIO. Solicita licencia para ir a Anticoli⁶⁰.

28 DE JUNIO. Solicita permiso para viajar a España y asistir a la Exposición Nacional de ese año⁶¹.

1 DE AGOSTO. Se le concede permiso para desplazarse a Madrid⁶².

22 DE OCTUBRE. Madrid. Asiste a la Exposición Nacional de 1892. Participa con *Flevit super illam* y obtiene primera medalla, por mayoría⁶³. La obra la compra el Estado por 9.000 ptas, según R.O. 1902⁶⁴ y se deposita en el Museo de Málaga en 1932⁶⁵. Federico Balart en su obra *El prosaísmo en el arte* escribe: «Si Renan resucitara pintor,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁸ Archivo familia Simonet.

⁵⁹ A.R. Comunicaciones oficiales, borradores. REYERO. C., *Roma y el ideal...* ob. cit.

⁶⁰ A.R. Correspondencia Vicente Palmaroli. REYERO. C., *Roma y el ideal...* ob. cit.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² A.R. Correspondencia General, borradores. REYERO. C., *Roma y el ideal...* ob. cit.

⁶³ Nº catalogo 1187, GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Las exposiciones...* ob. cit., p. 1047. La obra la presentó también a la de Barcelona, Chicago y Universal de París de 1900 obteniendo recompensas.

⁶⁴ GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Las exposiciones...* ob. cit., p. 1127.

⁶⁵ A.A.B.A.S. Telmo de Málaga, Correspondencia. Comunicado del Museo Nacional de Arte Moderno, 20-XI-1931, 22-I-1932. A.A.BB. AA.de San Telmo de Málaga, Correspondencia, comunicación del 20 del XI del 31 y 22 de enero del 32 de la casa Macarrón de Madrid de la recepción y embalaje de las obras del Museo de Arte Moderno. Para todo el proceso vid.: SAURET. T., *Tradición e innovación en el Museo de Málaga, (1850-1949)*, Málaga, Junta de Andalucía, 2004, p. 22.

⁵⁰ Comunicación autógrafa de Vera, ausente de la sesión pero que emite su voto por escrito. A.A.BB.AA.S. Fernando, Madrid, Leg. 65-4/4.

⁵¹ A.R. Correspondencia Vicente Palmaroli. REYERO. C., *Roma y el ideal...* ob. cit.

⁵² A.D.E. Málaga.

⁵³ nº 5.47L de socio.

⁵⁴ Archivo Familia Simonet.

⁵⁵ A.R. Comunicaciones oficiales por años. REYERO. C., *Roma y el ideal...* ob. cit.

⁵⁶ BRU, M., *La Academia...* ob. cit., p. 165

firmaría con delicia el cuadro de Simonet. Aquel es su Jesús, ni enteramente hombre ni absolutamente Dios. Y aquel es también su estilo: distinguido sin elevación y sentimental sin lágrimas. [...] El artista no se atreve a rodar la frente de Cristo con el nimbo luminoso de la divinidad, porque en la realidad no se ven tales aureolas; pero violando las leyes astronómicas enciende sobre su cabeza la estrella de la mañana, sin reparar que un planeta intratelúrico nunca puede aparecer junto a la luna llena. Así suelen ser los escrúpulos de los naturalistas al uso. Si hay quien lo dude, allá va otro ejemplo. Por respeto a la verdad, nuestro distinguido artista se ha creído en la obligación de proscribir de su obra los tipos y trajes que la pintura religiosa tenía consagrados para caracterizar a los apóstoles. A fuerza de escrupulizar, ha buscado el verdadero tipo y el verdadero traje judaico (¿dónde?) en Judea; es decir, donde apenas hay un judío para un remedio desde tiempos de Vespasiano. Si quería judíos auténticos, sin tanto sacrificio, podía encontrarlos en la alta banca de París, de Londres, de Amsterdam, de Madrid; y si a toda costa los necesitaba miserables y desharrapados, en el ghetto de Roma podía escogerlos como peras sin abandonar su residencia de pensionado. De Palestina sólo ha podido sacar lo que hay en Palestina: árabes; y ved de qué modo, por escrupuloso amor a la verdad, ha concluido presentándonos un apóstolado mahometano. Lo más extraño es que, ya puesto en esa senda, no hay vestido a Jesús como a los demás»⁶⁶.

Se conoce, a través de la correspondencia con su padre, las dudas que tuvo sobre la elección del tema, ya que en su viaje a Tierra Santa y el estudio *in situ* del territorio de los episodios sagrados dudaba de su elección. Corroborada esta información los diferentes estudios y bocetos preparatorios que hizo en los que se aprecia las citadas dudas.

1893 10 DE ENERO. Es juzgado el boceto de *Flevit super illam*. Se le concede «Calificación honorífica». El tribunal estuvo formado por Domingo Martínez, Enrique Martínez Cubell, Germán Hernández, Manuel Domingo y Pablo Gonzalvo⁶⁷.

⁶⁶ BALART, F., *El prosaísmo en el Arte. Una Exposición internacional* (1892), Madrid, La España Editorial, sa., pp. 46-48

⁶⁷ BRU, M., *La Academia...ob. cit.*, p. 221, 222.

ABRIL, París⁶⁸. Participa en la Exposición Universal de Chicago con *Flevit super illam*⁶⁹. Obtiene «Medalla Única en Pintura al Óleo»⁷⁰. En el catálogo consigna como su domicilio la calle Alameda nº 12 de Málaga. Su representante en Chicago es Mr. Halsey C. Ives, Director del Museo de San Luis y general de Bellas Artes en la exposición de Chicago. Valora el cuadro en 30.000 ptas.

7 DE JULIO. Finaliza la pensión. Viaja por Europa, Berlín, pinta *Puerta de Brandenburgo* en la Paristzer Platz, Berlín y otras vistas de la ciudad⁷¹.

Málaga. Pinta *el Retrato de su padre*, el de *Personaje femenino*⁷² y composiciones de personajes populares malagueños como *La buñolera malagueña*, *Cenachero*⁷³, *Bandoleros*. Viaja por la provincia, Ronda en donde pinta *El Tajo* y visita Granada en donde recoge vistas de Sierra Nevada y de la Capilla Real⁷⁴.

6 DE OCTUBRE. Es nombrado corresponsal de la guerra de Melilla por *La Ilustración Española y Americana* y *Blanco y Negro*.

22 DE OCTUBRE. Sale desde Málaga para Melilla⁷⁵. Entre el más del centenar de dibujos que realiza de la guerra, conservados en el Archivo de la Academia de San Fernando de Madrid (legado Garrido) destacamos: *Bombardeo Español de la Costa de Melilla* (1893) y *Muerte en Horcas*

⁶⁸ M.A.E., leg. 4339, Comunicación de Alejo Vera del 15 de abril de 1893, BRU, p. 173.

⁶⁹ EXPOSICIÓN Universal de Chicago de 1893. Catálogo de la Sección Española, publicado por la Comisión general de España, Madrid, Imp. Ricardo Rojas, 1893, p. 744.

⁷⁰ Archivo familia Simonet.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Museo de Málaga, fondos.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Archivo familia Simonet.

⁷⁵ UTANDE RAMIRO, C., UTANDE IGUALADA, M., «Enrique Simonet y la corresponsalía artística en la Guerra de Melilla (1893). (Con ocasión de un centenario)», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Segundo semestre de 1993, nº 77, pp. 87-244.

Coloradas, Melilla (1894) en la Hemeroteca Nacional. Pinta *Gethsemani*⁷⁶.

1894 22 DE ABRIL. Regresa a Málaga después de permanecer seis meses en Melilla como ilustrador de la guerra, de la que hizo más de un centenar de dibujos que fueron publicados en *La Ilustración Española y Americana*.

Málaga. Es miembro del jurado del premio de la Exposición Artística del Liceo. En su estancia en Málaga pinta el *Retrato de Señora con mantilla* y *En el palco*, en colecciones particulares malagueñas.

Viaja por Europa (París, Berlín, Munich, Amsterdam, Dieppe y Liverpool) realizando exposiciones en dichas ciudades⁷⁷. Es nombrado Caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, por la Reina Regente, como reconocimiento a los méritos que en él concurren⁷⁸.

1895 Tras su periplo por Europa se instala en Madrid y monta su estudio en la calle Villanueva 29, esquina a Salustiano Olózaga. Es contratado como colaborador de las revistas *Blanco y Negro*, *La Revista Moderna*, *La Ilustración Española y Americana* y periódicos como *La Esfera* o *El Sol* en los que realizara ilustraciones.

En Madrid se relaciona con la sociedad artística, cultural y política como lo demuestran los diversos testimonios gráficos que se conservan de esos años. Le unirá una gran amistad con el Director del diario *El Imparcial*, Ramón Gasset, a quien hará un retrato junto a su mujer Amelia. El cuadro se destruyó tras una inundación⁷⁹. También goza de la amistad del músico Chueca y su mujer, que frecuentan su estudio⁸⁰ y especialmente de Antonio Cánovas del Castillo, su padrino de boda, como se aprecia en las dedicatorias de los cuadros que le regala o adquiere y en las crónicas de eventos sociales que hace en sus fincas y domi-

cilios, como se patentiza en la ilustración: Recepción en La Huerta, vivienda de Antonio Cánovas del Castillo, Presidencia del Gobierno⁸¹.

Visita Málaga y Granada. Realiza el retrato del Sr. Bosch para el Ayuntamiento de Granada⁸².

1897 26 DE FEBRERO. Matrimonio con Asunción Castro, malagueña de ascendencia cordobesa en la iglesia de los Jerónimos de Madrid⁸³. Su padrino será Antonio Cánovas del Castillo. Tuvieron siete hijos.

13 DE JUNIO. Se presenta a la Nacional de ese año con *El Quite*, la obra fue rechazada por el jurado de admisión⁸⁴ debido a que llegó fuera de fecha. Las causas estuvieron en las dificultades que tuvo en un viaje de regreso a Roma por lo que no pudo entregar el cuadro a tiempo. La prensa recogió el suceso y un grupo de amigos gestionaron que se expusiera en el Patio Árabe del Palacio de Anglada, en el Paseo de la Castellana de Madrid. Los diarios del día siguiente comentaron la afluencia de público que tuvo la exhibición, especialmente de artistas e intelectuales, políticos y amistades del pintor. Se puso un precio de entrada, 50 ctms., que fueron destinados a una suscripción abierta para socorrer a los soldados heridos y refugiados de Cuba alojados en la Hospedería de *El Imparcial*, de su amigo Rafael Gasset⁸⁵.

En la Exposición Nacional, presentó una obra más⁸⁶. Realiza el dibujo del *Velatorio de Cánovas*.

1898 Participa en la subasta pro «Damnificados de Cuba» junto a Sorolla pintando el país de un abanico⁸⁷.

⁷⁶ Archivo familia Simonet.

⁷⁷ *Ibid*

⁷⁸ *Ibid*. El título se conserva en el archivo de la familia.

⁷⁹ Se conserva fotografía testimonio de este hecho. Archivo familia Simonet.

⁸⁰ *Ibid*.

⁸¹ *Ibid*.

⁸² Enciclopedia Espasa Calpe, T. LVI, Madrid, 1927, p. 418. Cit. por PALOMO, F., «Vida y obra de «Enrique Simonet y Lombardo», Rev. *Jábega* nº 29, Málaga, Diputación, 1980, pp. 50-60 (p. 53).

⁸³ Archivo Parroquial de San Jerónimo el Real de Madrid. Libro Segundo de Registro de Matrimonio, folio 317, partida nº 640.

⁸⁴ *El Tiempo*, 13, junio 1897.

⁸⁵ Recortes prensa en archivo Familia Simonet.

⁸⁶ PANTORBA, B., de, *Historia de ...cit.*, p. 153.

⁸⁷ *Ibid*

1899 Viaja a Málaga por enfermedad de su padre, que muere. Participa en la Exposición Regional organizada por el Liceo de Málaga con *Vísperas de boda*, *Esperando turno* y *Haciendo sábado*⁸⁸, en paradero desconocido. Se conocen gracias a las ilustraciones que se publicaron en las revistas ilustradas de la época. Su producción se centra en ese año en temas de género y taurinos como *La buenaventura*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Málaga, *En familia*, *Lavando en el patio*, *La verbena del Carmen*, *La suerte de varas*. Pinta un estudio de figura que titula *El tonto*.

Nace su hija Lola.

1900 Participa con *Flevit* en la Universal de París, obtiene medalla de bronce⁸⁹. Colabora en la Ilustración de *Las Leyendas* de Zorrilla *Honra y vida que se pierden no se cobran, mas se vengan* de Ediciones Delgado. Veranea en Vigo.

1901 Oposita a la cátedra de Barcelona «Estado de la forma de la naturaleza en el arte», la gana. A la vez, se presenta y gana la «Cátedra de Dibujo» del Instituto de Palencia, a la que renuncia en favor de la anterior⁹⁰.

Durante los diez años que permaneció en Barcelona su estilo se inclinó hacia el Modernismo catalán y desarrolló una producción de gran envergadura, con encargos oficiales y particulares de Pintura decorativa, actividad que se extendió también a Madrid en donde realizó trabajos para la tienda Aparatos Musicales de sus amigos Gasset y Toledo, en la calle de la Victoria, nº 4. Realizará para ellos un friso decorativo y el óleo titulado *Orfeo y las fieras*.

Para el Colegio de los Agustinos de la calle Valverde de Madrid pintará *San José y el Niño*, *Santa Cecilia tocando el órgano*.

1902 Atenas. Participa en la Exposición Internacional con *Flevit super illam* y obtiene Medalla de Plata.

1903 Realiza el tríptico de estilo gótico para el Colegio de los Agustinos de Madrid.

1904 Pinta *El Juicio de París*, lo presenta a la Nacional de ese año. De él dirá Cánovas Vallejo: «*El Juicio de París* desató las críticas de sus amigos por haberse alejado de las grandes líneas de la pintura española y haber introducido elementos del nuevo arte que se fragua tras nuestras fronteras»⁹¹. Su mujer y su hijo harán de modelos.

Participará también en la sección de Artes Decorativas, grupo de Pintura Decorativa, con cuatro obras⁹². No obtuvo ninguna recompensa. En los comentarios a la exposición Federico Alcántara referirá: «El arte decorativo esta entre nosotros en mantillas. Aquí se copia o imita todo bastante bien. Véase la exposición actual, casi todas las instalaciones de Arte Decorativo son ecos de la producción extranjera»⁹³.

La sección se había agregado en la exposición de 1897 y Simonet, desde 1901, en Barcelona, había comenzado una producción muy valorable de esta modalidad pictórica de la que había recibido una excelente formación durante su periodo de pensionado en Roma. Recordemos aquí que fue a propuesta suya el hacer como ejercicio de copia la de un fresco pompeyano que le llevo a profundizar en la técnica y sus modelos.

Se le concede la orden de Comendador de Alfonso XII⁹⁴.

Ilustra las *Fábulas de Esopo*, que son expuestas en Grecia y premiadas con una Medalla de Plata⁹⁵.

Veranea en Vigo y frecuenta a la familia Ortega y Gasset, de quien hace un retrato a lápiz.

88 LICEO de Málaga, *Catálogo de la exposición regional de Bellas Artes*, 1899, Málaga, Imp. Y Lit. de Ramón Párraga, p. 18.

89 FERRER ÁLVAREZ, M., París y los pintores valencianos 1880-1914, Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia, 2007, p. 357. <http://www.tdx.cat/TDX-1031108-142157>.

90 Archivo familia Simonet.

91 *Ibid.* Correspondencia.

92 PANTORBA, B., de, *Historia de...ob. cit.*, p. 176.

93 *Ibid.*, p. 185.

94 *Catálogo de la Exposición Nacional de 1904*, p. 178.

95 Archivo familia Simonet.

1905 *El juicio de París* se expone en Londres, en la exposición sobre arte español organizada por el Duque de Alba con motivo de la vista de Alfonso XIII. Pinta *Contemplando la hoguera*.

1907 Pinta *La primera misa, Ilusiones y La oración de la tarde*⁹⁶.

1908 Realiza las Alegorías del Derecho para el Palacio de Justicia de Barcelona

1910 Participa como jurado en la sección de pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid junto a Alejandro Ferrant, Eugenio Martínez Cubell, Pedro Saenz, Bellver, Hernández Nájera, Sebastián Gesse. Un jurado que levantó polémicas por los premios otorgados⁹⁷.

Realiza para la capilla de Palacio de Justicia de Barcelona, *El sermón de la montaña*, desaparecido en la Guerra Civil española. Realiza la ilustración: *Juicio por Anarquismo en Barcelona*, M^o Bellas Artes San Fernando, Madrid.

Viaja a Marruecos para realizar estudios preparatorios de *El Sermón de la montaña*. Desde Tánger viaja a Málaga para las Navidades y pinta su *Autorretrato y Pelando la pava*. Grabado de Carlos Verguer Fioretti, al aguafuerte y buril en lámina de cobre, de *Flevit super illam*. Es adquirido por el Estado para la Calcografía Nacional.

1911 Madrid, obtiene la cátedra de Pintura Decorativa⁹⁸ en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Real Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

1 DE ENERO. Toma posesión. El Director de la Escuela era Antonio Muñoz Degrain. Reside en la calle Larra, n^o 16.

Instala su estudio en la calle Salustiano Olózoga, al lado del Retiro y de la Puerta de Alcalá. Reanuda las tertulias con amigos e intelectuales de la época como Mariano Benlliúre, Aniceto Marinas, Parera (consuegro), Rafael Gasset, Chueca, Conde de Romanones (padrino de su hijo Ramón), Querol, Sorolla, Ardizzone, Blay, Pradilla,

López Mezquita, Mnez. Vázquez, A. Ferrant, Labrada, Verdugo, Landi, Carlos Verguer, Blanco Corís, Villegas, Garnelo y Alda, Nágera, Benedito, Muñoz Degrain, Pons Arnau, Palmaroli, Alejo Vera, los Alvarez Dumont, Viniegra, A. Miguel Nieto, Sotomayor, E. Navarro, Federico Ferrándiz (padrino de su hijo Bernardo), Moreno Carbonero, Martínez Cubells, Cánovas Vallejo, y otros⁹⁹.

Alterna su actividad pictórica con la literaria escribiendo ensayos de contenido esotérico y reflexiones estéticas¹⁰⁰.

Dona a los Laboratorios Ceregumil de Málaga una copia de *Autopsia del corazón* para paliar el hambre de la guerra europea con los derechos de reproducción¹⁰¹.

1912 Realiza la ilustración *El Rey Alfonso XIII visitando una Exposición*, Palacio Real Madrid. En verano visita Santander y descansa con su familia en Vigo.

1914 Viaja a Marruecos.

Participa en la exposición de la Academia de Bellas Artes de Málaga con *Cabeza de estudio y Azoteas de Tánger*¹⁰². Pinta el *Retrato de su mujer con mantilla*¹⁰³. Su mujer estaba embarazada de su hijo Bernardo¹⁰⁴

1915 Participa en la Exposición Nacional de Madrid con *Azotea de Tánger*¹⁰⁵. Participa en la Exposición de la Academia de Bellas Artes de con *Una maja*¹⁰⁶. Pinta el retrato de la *Señora del escultor Aniceto Marinas*, con quien mantenía una estrecha amistad desde su época de pensionado¹⁰⁷. Pinta *Puesta de sol en la Moncloa*. Pinta los retratos de los ministros José del Prado y Julio Burrell.

⁹⁹ Archivo familia Simonet.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Academia de Bellas Artes de Málaga, *Catálogo de la exposición de Estudios, Apuntes y Bocetos*, 1914, s/p.

¹⁰³ Colección Simonet.

¹⁰⁴ Datos aportados por la familia.

¹⁰⁵ PANTORBA, B., de, *Historia de...ob. cit.*, p. 218.

¹⁰⁶ Se reproduce en *La Esfera*, 1915. Col. Familia Simonet.

¹⁰⁷ *Ibid.*

⁹⁶ PALOMO, F., *Ob. cit.*, p. 54.

⁹⁷ PANTORBA, B., de, *Historia de...ob. cit.*, p. 202.

⁹⁸ A.E.SUP. BB.AA. Madrid, *Libro de registro de títulos de profesores*, p. 250.

Ministerio de Educación. Pinta los retratos de los Srs. Frey.

- 1917** Participa en la Nacional de ese año¹⁰⁸. Pinta los retratos de Antonio Guerra y de Carmen Cobeña de Olivares a quien se lo dedica con un: «A mi distinguida amiga...».
- 1918** Sufre un grave accidente al ser atropellado por un tranvía, dejándole grandes secuelas, abandona parcialmente su actividad pictórica y pasa largas temporadas en su casa de La Dehesa de la Villa, en las proximidades de Madrid, en donde desarrollará ampliamente su faceta de paisajista¹⁰⁹. Pide una indemnización a la Compañía de transportes por lo que el juez instructor pide un informe sobre la categoría del pintor y poder determinar una cuantía económica. La Real Academia de San Fernando emite un escrito en el que se consigna sus meritos académicos y profesionales y se le clasifica como artista en... «la primera categoría oficial»¹¹⁰. Pinta el retrato de las hijas de Millán Astray. Pinta un aurretrato a lápiz después del accidente.
- 1919** Se incorpora a la actividad profesional. Realiza el *Retrato de Prado Palacios*¹¹¹.
- 1920** Pinta *Orando en El Paular* y *Virgen con Niño*.
- 1921** Viaja a Marruecos como corresponsal gráfico. Se publica en el diario *La Esfera de Madrid*, su aguada *Las Hogueras Fatídicas*¹¹². 5 DE MARZO. Participa en la exposición organizada por la Academia de Bellas Artes de Málaga con *Virgen con Niño*¹¹³. Es nombrado director de la Escuela de paisaje de El Paular. Ejerce la dirección durante dos años. Tuvo como compañeros a profesores asociados como Mingorance y

Carlos Sainz de Tejada, Durante el verano organizaba exposiciones con los trabajos de los alumnos entre los que se encontraban Paco Rivera, Joaquín Peinado, Cesar Prieto Hortelano, Juan Esplandiú, Bernardini, Francisco Argüelles, Enrique Climent, Germán Calvo, Rafael Pelli-cer, Briones, E. Santonja, Francisco Arias y su hijo Rafael Simonet entre otros. A ellas asistían Luis Rosales, Enrique de Mesa, Rosa Chacel y Rafael de Penagos, amigos del pintor¹¹⁴. Pinta *Hijos jugando a la sombra*.

- 1922** Es Vocal en el Jurado de Calificación de la Sección de Pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, cuya decisión provoca un conflicto con Salvador Dalí que lleva a su expulsión de la Escuela¹¹⁵. Por recomendación médica, viaja durante el verano con su familia al Balneario de Liérganas (Asturias)¹¹⁶.
- 1923** Pinta *La Casita de La Huerta* (El Paular).
- 1924** Participa en la Exposición y Feria de Muestras de Málaga con *Una calle romana* y *Zoco de Tánger*. Decora la escalera principal del Palacio de Justicia de Madrid y ocho alegorías de *Las Provincias*. Pinta *La Primera Comuni3n*.
- 1926** Realiza su último viaje a Marruecos y pinta la *Novia hebrea* que deja inconclusa.
- 1927** 20 DE ABRIL. Muere en Madrid.
- 1931** Llega a la Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga como depósito del Museo del Prado la *Autopsia del corazón*¹¹⁷. Pasa al Museo de Bellas Artes de Málaga.
- 1932** Llega a la Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga como depósito del Museo del Prado *Flevit super illam*, que pasan a los fondos del Museo de Bellas Artes de Málaga¹¹⁸.

108 PANTORBA, B., de, *Historia de...ob. cit.*, p. 228.

109 Archivo familia Simonet.

110 *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 31 de diciembre de 1918, p. 199.

111 PALOMO, F., *ob. cit.*, p. 55.

112 Recortes de prensa, archivo Familia Simonet.

113 *La Esfera*, «Una exposición en Málaga», 1921.

114 Mesa Esteban Drake: «De El Paular a Segovia»

115 Hüge Thomas, *Biografía de Salvador Dalí*. Dato facilitado por Aurora Simonet

116 Archivo familia Simonet.

117 A.A.B.A.S. Telmo de Málaga, *Libro de Actas*, septiembre 1918, febrero 1942, sesión 10-II-1931, fol. 72 vº.

118 A.A.B.A.S. Telmo de Málaga, Correspondencia. Comunicado del Museo Nacional de Arte Moderno, 20-XI-1931, 22-I-1932.

1964 La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo organiza una muestra del autor para conmemorar los 100 años de su nacimiento, aunque se celebra dos años antes. La iniciativa parte de su presidente, Rafael Pérez Estrada, que tenía la intención de realizar, también, una monografía sobre el pintor con la colaboración de Bernardo Simonet Castro. La citada biografía no llegó a realizarse. La exposición se celebró en las salas del Museo de Bellas Artes. Estuvieron presentes 33 cuadros de los cuales 20 pertenecían a la familia directa del pintor y el resto de coleccionistas malagueños. ■

Bibliografía

ACADEMIA de Bellas Artes de Málaga. *Catálogo de la exposición de Estudios, Apuntes y Bocetos*, 1914, s/p.

BALART, F., *El prosaísmo en el Arte. Una Exposición internacional*, Madrid, La España Editorial, 1892.

BARÓN, J., "El paisaje en España en el siglo XIX" en AA.VV., *Carlos de Haes (1826-1898)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002.

BOLETÍN de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Diciembre 31, 1918.

BRU, M., *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid, Ministerio Asuntos Exteriores, 1971.

CATÁLOGO de la Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1887.

CATÁLOGO de la Exposición Nacional, 1904.

FERRER ÁLVAREZ, M., *París y los pintores valencianos 1880-1914*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Art, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia, 2007.

GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.

LICEO de Málaga. *Catálogo de la exposición regional de Bellas Artes*, 1899, Málaga, Imp. y Lit. de Ramón Párraga.

LITVAK, L., *Jardines de España*, Fundación Mapfre, 17-XI-1999-9-I-2000

OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Ed. Librería Gaudí, 1883, Ed. Facsímil de 1975.

PALOMO, F., "Vida y obra de Enrique Simonet y Lombardo", *Rev. Jábega*, nº

29, Málaga, Diputación, 1980.

PANTORBA, B. de, *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948.

PAZOS BERNAL, M. A., "En el umbral de Picasso: José Ruiz Blasco", en *Picasso y Málaga*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 5-35.

PEÑA HINOJOSA, B., *Los pintores malagueños en el siglo XIX*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación, 1964.

PILLA, K., *La pura verdad. Breve crítica, humorística de los trabajos presentados en la exposición de Bellas Artes de 1887*,

PRADO LÓPEZ, M., *Pintores malagueños contemporáneos*, Málaga, Academia Provincial de Bellas Artes de San Telmo, 1934.

REYERO. C., *Roma y el ideal académico. La pintura en la academia española en Roma, 1873-1903*, Real Academia de San Fernando-Comunidad de Madrid, 1992.

SÁNCHEZ CAMARGO, M., *La muerte en la pintura española*, Madrid, 1954.

SAURET GUERRERO, T., "El Museo Municipal como antecedente: Los fondos y su relación con la formación de Picasso", en SAURET GUERRERO, T. (Dir.), *Pasado y Presente en el Patrimonio Artístico Municipal (1881-2001)*, Málaga, Ayuntamiento, 2001, pp. 32-40.

—, *Bernardo Ferrándiz Badenes (Valencia 1835-Málaga 1885) y el Ecléctismo pictórico del siglo XIX*, Málaga, Benedito Editores, 1996.

—, "Nueva adquisición en el MUPAM: El primer boceto de *La decapitación de San Pablo* de Enrique Simonet y Lombardo", *Museo y Territorio*, nº 2-3, Málaga, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Málaga-Área de Cultura, 2010.

—, "Pintura e interiores burgueses en la Málaga del siglo XIX", *Boletín de Arte*, nº 26-27, Málaga, Universidad-Departamento de Historia del Arte, 2005-2006.

—, *Colección de Arte de la Diputación de Málaga. Siglo XIX*, Málaga, Diputación, 1999.

—, *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, Universidad, 1987.

—, *Política Cultural y Coleccionismo Municipal*, Málaga, Ayuntamiento, 2007.

—, *Muñoz Degrain y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga*, Málaga, MUPAM, 2008.

—, *Tradición e innovación en el Museo de Málaga. (1850-1949)*, Málaga, Junta de Andalucía, 2004.

URRUTIA, J., "El retorno de Cristo, tipo y mito", Madrid, Universidad Carlos III (http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7309/1/ALE_15_16.pdf).

English Texts

ENRIQUE SIMONET Y LOMBARDO. TRAINING PERIOD

In the chronology accompanying this study we can observe that Simonet's life passed within the quiet family world until he totally got involved in art. It is when he definitely started to dedicate himself to painting and channelled his development in the academic style that he became more and more important thanks to the confidence of his works. This is why we consider it is extremely important to carry out a deep analysis of that period of his life announced as his 'Training Period' because it laid the foundations for his successful career and was the determining factor for the definition of his artistic personality.

This training period started in 1881 when he enrolled for the San Carlos Fine Arts School in Valencia¹ during the academic year 1881- 82. However, it is one of the drawings preserved in one of his work notebooks² depicting some sketches of heads of monks and priests³ that leads us to think he had a great gift for drawing much earlier, and this is why his father supported his vocation and encouraged his artistic career. (Illus. 1⁴).

His family circumstances⁵ made him abandon his studies in Valencia. This is the reason why we only have evidence of this course and the only subjects he studied ('Figure' and 'Painting and Polychromy') from the School's syllabus. He probably understood this as a 'bridge' course where he would get started in the required curriculum but being aware that he would not continue in this city. This fact would be a problem because the School in Valencia was one of the best ones and he could obtain higher painting education there. However, this would not have been possible in Málaga -where his family was due to go- because

the School had an elementary level and it meant moving to other higher education centres to achieve a better level, if their financial situation allowed so.

He made the most of this course because he entered the painting contest announced by the newspaper *Las Provincias* in 1882. He earned a silver medal with his flowers sketch and exhibited some landscapes in establishments that received a favourable reception by the press of the time⁶.

In notebook no. 1 we can find several Valencian pencil landscapes from life, especially from the Albufera: popular architecture (popular cottages and characters), fishermen, villagers and nature elements, rush, trees... which reveal his iconographic interests, particularly those dedicated to landscape (Illus. no. 2, 3, 4, 5). He also has some more academic works, such as still lifes and floral compositions (Illus. 6).

Undoubtedly, this landscape tendency must have been the most outstanding for him and he probably had his first acknowledgments with it. This has been stated by Ossorio y Bernard, who includes a remark about him in the second edition of his Dictionary⁷ of 1883: 'Young painter, whose works -especially landscapes- have been praised by the Valencian press in the recent years'.

He arrived with this wealth of experience and knowledge to Málaga in the summer of 1882.

There are no records of his enrolment for the San Telmo Fine Arts School but, according to some information from his family, we know that he took some classes in Bernardo Ferrándiz's private studio thanks to his father's contacts. Baltasar Peña reported him as Ferrándiz's disciple in his exhaustive research of the school⁸ and Prado López declared the same several years earlier⁹. He probably received this training in Ferrándiz's private Studio in Barcenillas, where it is a well-known fact that he gathered many students from the Fine Arts School who expanded their academic education with subjects from higher courses not found in the School. These students could use all his material and models to complete their studies and

1 The Simonet family archive.

2 There are seven drawing albums in the Simonet family archive dated from 1800 until 1900 which are valuable sources for the study of the painter's artistic career.

3 In 1880, he enrolled for the seminary in Valencia as a result of a religious calling he soon abandoned, since he enrolled for the Fine Arts Academy of San Carlos the next academic year.

4 The numeration of illustrations corresponds with that appearing in chapter titled *Periodo de Formación* of this same catalogue.

5 His father, a Málaga-born recorder of deeds moved to Málaga in 1882.

6 The Simonet family archive.

7 OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Ed. Librería Gaudí, 1883, Facsimile from 1975, p. 645.

8 PEÑA HINOJOSA, B., *Los pintores malagueños en el siglo XIX*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación, 1964, p. 60.

9 PRADO LÓPEZ, M., *Pintores malagueños contemporáneos*, Málaga, Academia Provincial de Bellas Artes de San Telmo, 1934, pp. 30-32.

create their compositions¹⁰. Simonet must have been among these privileged students.

It is his drawings and works ranging from between 1882 and 1885 that establish the guidelines to reconstruct Simonet's training career. We can date a series of oil paintings and drawings from these years, such as portraits¹¹, seascapes (Illus. 7, 8, 9), urban landscapes of Málaga after the earthquake on Christmas Eve in 1884 (Illus. 10), fantastic castles (Illus. 11) and drawings, some of them sketches like the one about the city bay and others portraying popular characters, friends or relatives, city monuments (Illus. 12, 13, 14) and copies of works by masters of the School¹². And thanks to them we discover three influences for the development of his incipient style: Ferrándiz first, Ruiz Blasco later, and Muñoz Degrain the last one.

It is well-known Ferrándiz's overpowering personality and the marked influence he exerted on his disciples, especially in their aesthetic beliefs and work methodology. However, as far as their style is concerned, it was Fortuny and not Simonet who influenced them. There is a great difference between Simonet's works from Valencian period and these early ones in Málaga, now brighter and with a more accurate environmental interpretation that mean a direct approach to atmospheric effects, not to mention the new subject interest for friendly and decorative scenes attached to the 'altar boy style', made with the 'preciosité' technique we can see in *Tropezón en el coro*, *El viático* or *Canónigo leyendo* (Illus. 15, 15a), which link him to Fortuny's style. But it is mainly a drawing that confirms this approach: It is a sketch which he made on his notebook in Rome reproducing the monument dedicated to the one born in Reus in the Eternal City, with the name of Fortuny written with the same spelling as the master's. Simonet made this work as soon he arrived in Rome in 1885 (Illus. 16).

From the same album and a similar period there are sketches for genre works atmospheres and subjects related to Fortuny's style, especially those dedicated to *El estudio de la modelo*. It is unknown if it came to be a definitive work, but it is for sure illustrative enough of Simonet's parallel work to the academic one in Rome and that it certainly was some interest that he brought from Málaga and from his contacts with Ferrándiz. (Illus. 17, 18)

10 SAURET, T., *Bernardo Ferrándiz Bádenes (Valencia 1835-Málaga 1885) y el Eclecticismo pictórico del siglo XIX*, Málaga, Benedito Editores, 1996.

11 *Autorretrato*, 1875, *Retrato de su hermana Lola*, 1875, The Simonet family collection, *Retrato de Alfonso XII*, 1875, Military Academy of Zaragoza.

12 *El palomar* by Ruiz Blasco.

We have also mentioned Ruiz Blasco. A copy of *El palomar* by Ruiz Blasco was preserved in Simonet's studio until the first decades of the 20th century. This was undoubtedly the best of his works, a middle-quality painter who became a specialist in pigeons and dovecots and also in copying the works made by his most famous contemporaries¹³.

At the beginning, there must be a personal relationship through his family. Ruiz Blasco lived in *Casas de Campo* of the *Plaza de la Merced*, an urban complex that was built by Antonio Campos, the Marquess of Iznate and a relative of Simonet. Ferrándiz had also a studio there, and family chronicles reflected the relations between the two families¹⁴.

In the professional field and during Simonet's training in Málaga, Ruiz Blasco happened to be the curator of the Municipal Museum. He obtained this position with the support of the Town Council, which ordered him the mentioned Palomar¹⁵ in 1879. When Simonet arrived to Málaga, works by students of San Telmo had been hanging on the Municipal Museum walls since 1880, namely Castillo en ruinas by Blanco Merino and Torreones de la Alcazaba by Félix Iniesta, which bear some relation to Simonet's Torreón fantastic, which he made in those years (Illus. 19, 20, 21). This suggests that, as the young Picasso did later¹⁶, Simonet visited the Municipal Museum to make copies and sketches of the works that would serve as an inspiration or just a learning exercise. Both in Simonet's paintings and in those of other students in the San Telmo School, the skies, light and subject interests bear resemblance among themselves. This suggests that, together with Ferrándiz, Ruiz Blasco also guided Simonet through the painting style present in Málaga in those years.

Finally, we have mentioned Muñoz Degrain. Valencia-born, he was a close friend of Ferrándiz and responsible for the landscape subject in the School of Málaga. In the scenes where he depicted the consequences of the earthquake that struck the province on December 24, 1884, Simonet used a technique of small, fast, concise and also fresh touches. This technique is very similar to the one used

13 PAZOS BERNAL, M. A., "En el umbral de Picasso: José Ruiz Blasco", en *Picasso y Málaga*, Madrid, Ministry of Culture, 1981, pp. 5-35.

14 Archivo familia Simonet, dato facilitado por Aurora Simonet.

15 SAURET, T., *Política Cultural y Coleccionismo Municipal*, Málaga, City Council, 2007.

16 SAURET GUERRERO, T., "El Museo Municipal como antecedente: Los fondos y su relación con la formación de Picasso", SAURET GUERRERO, T. (Dir.), *Pasado y Presente en el Patrimonio Artístico Municipal (1881-2001)*, Málaga, City Council, 2001, pp. 32-40.

by Muñoz Degrain in some small-sized works¹⁷ and it also has been found in works by Picasso in Málaga during his training period, which clearly marks a line of influence from Muñoz Degrain on the young students. This hypothesis is reinforced by the symbolist «touch» Simonet applied on *Torreón fantástico*, in which a female figure is floating among the clouds outside the fortress within a narrative of the fantastic world that reminds us about other similar solutions by Muñoz Degrain, who was an active symbolist artist in those years.

With this enrichment during his training and his eagerness to better himself, Simonet moved to Madrid during the academic course 1884-85 to study at the San Fernando Fine Arts School.

Again, we have here an information gap, which is covered by existing data in the family archives and by the works preserved in the San Fernando Academy Library and drawings from his notebooks.

In Madrid, supposedly thanks to Cánovas del Castillo, a family friend¹⁸, he was commissioned to paint the portrait of Alfonso XII for the Military Academy of Zaragoza. He stayed there and also alternated with Málaga, since he was in this city painting the earthquake scenes in Christmas and again after the academic year. His departure to Rome started from Málaga, as shown in the dated and signed drawing depicting the train carriage where he was travelling: *Recuerdo. Salida de Málaga a Roma* (Memory. Departure from Málaga to Rome) (Illus. 22).

Simonet went to Rome funded by his father, since he did not have a prominent enough career to apply for a scholarship from the State. It is his notes on his drawing notebooks and the correspondence with his father that bring us some information about his first stay in Rome.

His first sketches, dated in 1885, depicted Roman archaeological remains (Illus.23), views of the city (Illus.24,) and especially sketches of characters for his oil paintings (Illus. 25, 26).

Since his arrival, Simonet considered creating a great work he could participate with in the nearest national exhibition (1887). However, he did not abandon his depicting interest, and he continued making characters studies and sketches for less «academic» compositions, like naked women which were very daring for those dates (Illus. 27, 28), model studies, indoors compositions in the style of Fortuny and sketches for History works to enter official competitions.

His first stay in Rome was between 1885 and May 1887, when he presented *La decapitación de San Pablo*. There is proof that he tried

other issues before deciding for this one, like the funeral of San Lorenzo (Illus. 29). He followed a thematic line that was circulating about Rome in those years, since other partners such as Sorolla or Ulpiano Checa, who were scholarship holders at the Academy of Rome and to whom he undoubtedly was related, were working on similar issues: Sorolla in *Santo Entierro* and Ulpiano in *La invasión de los bárbaros* (Illus. 30).

In particular, Checa concluded his fourth-year exercise one year earlier than expected (1887), and Simonet attended the National Exhibition with him that year. The original work is missing, but one of the sketches is known. It is also a variation on the final version and with a similar technique than the one Simonet used in the municipal Collection. Here, he conceived the scene with a classical architecture on the right, large grandstand and a mass of characters on the left, and a leading cavalryman in the centre of the composition, a very similar conception to one of Simonet's sketches (Illus.31). Both works bear some relation to the *Origen de la República romana* by Casto Plasencia, in 1877, in which the architectural scenery and part of the composition were similar (Illus. 32, 33).

This means that Simonet, newly arrived in Rome and in contact with other Spanish artists living there, became imbued with an 'iconographic environment' in which all painters circulated accepting mutual loans and working on common denominators.

We can follow this process in Simonet through the drawing notebook no. 1, where we find many studies of the executioner figure and the architectural scenery of the scene¹⁹.

Most of these drawings belong to a first idea reflected in the first oil sketch²⁰, in which the scene is more concentrated and the masses of characters occupy less space. The centre of the scene, the act of execution of the saint, is also modified with respect to the final result. There is a change of body position with respect to the column and the executioner is positioned to the left instead of right as Simonet would do in the final version. We can also observe a gesture taken from Davidian models very directly, namely from the soldier who discovers the general in Belisario by David.

The architectural background is reinforced in the final version and the group of senators is homogenised by transferring some characters from the group on the right of the first version to the

17 SAURET, T., *Muñoz Degrain y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga*, Málaga, MUPAM, 2008, pp.76-77.

18 Emilio Cánovas del Castillo was his godfather and his brother Antonio his best man, see: "Chronology".

19 See the respective catalogue record.

20 Municipal Collection. A detailed study can be found in SAURET, T., "Nueva adquisición en el MUPAM: El primer boceto de *La decapitación de San Pablo* de Enrique Simonet y Lombardo", Museo y Territorio, nº 2-3, Málaga, Junta de Andalucía, Málaga City Council, 2010.

staircase on the left in the final one. This gave greater magnitude and composition grandeur, though it loses much of the spontaneity of the first sketch, where the characters move more naturally.

We also know the obligatory sketch of this work, which is much in keeping with the latest version and preserved in the Museum of Granada.

As mentioned above, it was not clear for Simonet at the beginning what theme to choose in order to justify his training period in Rome, since there are other studies of characters in toga and women in the same notebook which suggest two themes: the women groups (Illus.34), a composition which could be moving around 'pompiere' interests in the line of Alma-Tadema and about which we know the work of other painters such as Salas and Garnelo; and the characters in toga who stay in front of San Lorenzo Church, a theme that seems to be intended as a scene of moving a corpse, along the lines of the holy burial painted by Sorolla in that same year (Illus. 26.), due to a preparatory drawing (Illus. 35) and a first oil version

Probably, Simonet decided on San Pablo theme in order to get away from the idea of the other scholarship holders. This was a good choice at the time the work deserved reward at the National Exhibition of 1887 in Madrid, where he earned a third medal.

The highlights of the painting were the study of the atmospheric environment and the technical treatment of very well performed thick strokes, showing a mastery of capturing the action and a correct application of academic compositional schemes (Illus. 36).

According to the testimony from the correspondence with his father during his first visit in Rome, Simonet struck up a friendship with the circle of painters who were in the Eternal City in those years, not only with the scholarship holders at the Academy –we have proof of this contacts thanks to the «loans» between Ulpiano Checa and Simonet in compositions about Antiquity themes as mentioned in other studies- but also with others who were not attached to the Academy.

We refer to José Salís, with whom he had contacts throughout his life. Salís was already in Rome studying at Gigi Academy when Simonet arrived. And it is likely that he enrolled for that school, a meeting point for of foreign -especially Spanish- painters. Rosales, Fortuny and practically all Spanish painters that either officially or privately had stayed in Rome for training purposes. The Academy was located on Maturan Street, in the so-called foreign district and close to Piazza del Popolo, and it was famous for its specialization in painting from life study, a practice that Simonet had a good command on. Many drawings of the city (Illus.37, 38) or extracts of anecdotes as well as daring female nudes and portraits of a female fellow painter (Illus.39, 40) appear on his notebooks.

The required curriculum for women in painting was practically absent. Female painters-to-be were trained in private schools. The Julian Academy was the pioneer in Paris and perhaps the Gigi Academy was the same in Rome, hence the fact that Simonet left proof of it in his sketchbook. In his depiction of his workshop scenes, he used as a model a woman who was a fellow painter performing her job. The model's concentration and the lack of posing indicates a direct shot from life and a chronicle of the daily work as well as the professional environment in which it took place, no doubt with a progressive character at that time as the female painter was present parallel to her male fellow worker.

In May 1887, once he finished the work of San Pablo, Simonet entered the National Exhibition in Madrid of that year, a contest where the group of painters of Málaga was large and at which acclaimed artists like Denis were present for the first time. Simonet participated with one work.

A pavilion in a classical style was built specifically for this occasion. It had arches on the main facade and an entrance that led into a large hall where the left side sections for the exhibition had been planned.

The eclecticism of the building ran parallel to the aesthetic criteria, which were the basic tenets for the members of the jury in order to select and reward the works. For the first time, two juries were constituted under new rules, one for admissions and placement and other for rating and valuation, the latter one compounded mostly of members who had been elected by the exhibitors and obtained the highest score.

The examining board consisted of the the following members: Julián Calleja, Federico de Madrazo, Marquess of Cuba, Grajera, Elías Martín, Navarrete, German Hernández, Dominguez, Modesto Urgell, Sanmartín, Aguado, Bellver, Repulles, Anibal Gonzalez, Octacio Picón, Peyro, Becerra, Parada y Santís, Nin y Tudó and Álvarez Capra.

As mentioned above, Simonet competed with other painters from Málaga, like Denis, Reyna, Pedro Saenz, Gatner, Luque Roselló, together with masters like Martínez del Rincón and Muñoz Degrain.

The work chosen by Simonet could not be other than *La decapitación de San Pablo*, he started it by the end of 1885 and spent all his time in Rome in painting it. This work is a proof of his progress and work capacity, as this large sized painting was finished together with preparatory sketches in little more than one year. Pantorba states that Simonet was awarded with 'Certificate of Honour' and nominated for a Third Class Medal, which was not

granted finally²¹, but this information is wrong, as he did earn the Medal²². Although the norms determined the jury could not show 'consideration', award 'honorary medals' or increase the number of medals, they requested the increase of medals for the painting section from the Government, and this was accepted. Thirty-one Third class medals more were nominated and given the 'certificate of honour'. Simonet received the award unanimously²³.

Among the emerging publications that commented on the National Exhibition of 1887, we can find one by Pilla who humorously did not praise the work too much: *¿verdad que parecen niñas vestidas con el traje de primera comunión?* (Don't they look like girls wearing their first communion dress?)²⁴. Certainly, an opinion that would not have happened if Simonet had worked on the original idea of the oil sketch of the Municipal Collection, where some groups of characters are structured according to more vital and dynamic colour spots. After his stint in Madrid, he returned to Málaga in the summer.

There is no evidence of any other work dating from this year, but those ones from 1888 and 1889 apart from the syllabus give a clear idea that his private production moved in commercial painting after Fortuny's style. *Tropezón en el coro de la catedral de Málaga*²⁵ or *Clérigo cantando en el coro*, two small-sized paintings with small, thick and dynamic brushstrokes, bright colours, richness in technique and *préciosité* in recording, suggest a stricter link to Fortuny's style than the one he developed in his genre painting later. This style moved in the strength of the drawing and the literal treatment of light effects on the forms. In 1888, he took the call for scholarships in Rome announced by the Ministry of State and moved to Madrid to sit for the examination.

In July, the examination for the place of merit scholarship for Painting which Emilio Salas had left vacant and the one for Painting of History -which Simonet sat for- was held. Some of the signatories: Eugenio Álvarez Dumont, Blanco Coris, Mamerto Seguí, Simonet, Juan Guerrero, Joseph Garner, José Rodrigo Oliva, César Álvarez Dumont and Mariano García Mato, requested the allocation of

vacancies of the Architecture department for the History place from the Ministry of Government, thereby expanding the number of places for History and increasing the chances of the opposition. Finally, four places were covered, and Blanco Coris obtained the fourth remaining vacancy, as it did not have absolute majority²⁶.

There were thirty-one applicants for the three fixed places and the subject for the first exercise was *José es vendido por sus hermanos*²⁷. Simonet passed it and moved on to the second exercise.

The second exercise was a sketch of *Desnudo vivo* with which he earned the seventh position out of the nine applicants who passed for the third exercise. The subject for this was *La muerte del centauro Nero*, which he finished in two months. Simonet earned the third position with this one, but he would not obtain the supernumerary place until the ones in the Architecture department were considered unfilled, so he received an anomalous appointment as there was not any vacancy for Architecture yet²⁸.

He took advantage of his stay in Madrid to make other private and personal works, like *Cabeza de Baco*, a watercolour featuring a much-feminized God, which shapes his growing academic style but never losing the references to painting from life. Although rules can make the drawing seem the predominant element in the composition, the model's personalised expression and features lead us to think about direct painting from life, which keeps it personalised and in a natural way instead of idealization.

It was not until the next year that all the formalities for his scholarship place were finished, as he did not obtain it until July 7, 1889. As soon as he arrived to Rome, he requested permission to leave to Paris arguing that he wished to attend the Universal Exhibition, though he might have had some other reasons. According to family sources, he suffered from fevers and he wanted to recover in Paris. It is unknown how long he stayed there, but the exhibition was brought to a close on October 31 and Simonet received his permission on September 14. A month later (October 14), he, together with other fellow scholarship holders, requested the 1,000 liras they had deposited for the Academy from the Ministry of Government.

The Paris of the Universal Exhibition surely had an impact on Simonet, as the Eiffel Tower was inaugurated in that time, but it was especially

21 PANTORBA, B. de, *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948, p. 121.

22 GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Complutense University, 1987, p. 1040.

23 *Ibid.*

24 PILLA, K., *La pura verdad. Breve crítica, humorística de los trabajos presentados en la exposición de Bellas Artes de 1887, escrita en prosa y verso por...*, Madrid, 1887, p. 24.

25 MUPAM, Municipal Collection.

26 M.A.E., Leg. 4335, Comunicación del 2 de julio de 1888. Vid. también: BRU, M., *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid, Ministerio Asuntos Exteriores, 1971, p. 73.

27 Its whereabouts are unknown.

28 M.A.E., Dossier 4335. BRU, M., *La Academia... op. cit.*, p. 74.

the contact with modern painting what struck him mostly. In his correspondence with his father, he expressed himself in the following way: ... *impressionism is the most interesting trend for me, as it shows man interceding when faced with reality, and this is the way I conceive art...*²⁹. These words make clear Simonet's consistency towards painting from life and the reality he shows from the beginning. This communion with the freshest European artistic trends made him adopt a new critical tendency against the Academy's traditionalist rules we will see later.

A clear example of his position was his denunciation of Palmaroli's hierarchical behaviour. The first task of the newly appointed Director of the Academy was to redesign the building by extending the management room, both in official and private spaces –where he lived with his wife- but this was at the expense of the space for the rooms of the scholarship holders, who already had small, narrow studios and they even did not have any accommodation room, so they had to spend the night outside the building. They were obliged to deposit 1,000 liras for the Academy in return for the provision of these services, and they had double expenses as they had to pay for their own accommodation and maintenance. This is the reason why they submitted their claim to the Ministry for a solution³⁰.

Alternation between Academy and city life could be enriching for the scholarship holders as it meant new contacts with the local and foreign artistic community –very abundant in Rome– but at the same time it was also a problem for their slender economic resources and some disillusionment when they discovered that 'the system' was still old-fashioned. This was another adding factor to that insistence on perpetuating the academic traditionalist model.

Simonet's disagreement with the model is shown not only in his denounce above mentioned, but also in his reflection about it. Again, we know his opinion thanks to the correspondence with his father. He complained about the rigid work methodology that was applied, as it was not possible to develop *that new way of understanding art* and, on the other hand, he denounced the widespread situation arguing that: *us the artists are fighting in a very difficult time. Modern trends drift us away through a new path, and our works are judged by old academicians and artists who do not want or allow to me moved by them. Under these circumstances, as long as those who consider themselves essential to the scene do not disappear, we will always have to continue fighting*³¹.

29 The Simonet family archive. Correspondence.

30 M.A.E. Dossier 4332, SAURET, T., *El siglo...*, p. 749.

31 The Simonet family archive. Correspondence.

Later on, Simonet would make a public statement against the academic methods: ... *Can a teacher, even intentionally, change the impulsive trend of a select artistic spirit? In the School, pupil's spirit is reasserted through their masters' speech, they are shown models and given working elements who many of them could not obtain easily due to their poor economic condition. It is in this multiple variety of horizons that their eyes open and can find their way...*³². This point of view began to spread in the period, as shown in the texts about this issue that some responsible masters for the Academy and other authors wrote³³.

However, when Simonet reacted to the official lines established, he kept to the academic demands by introducing some personal proposals. In his copying exercises, he strayed from the norms when he requested permission to perform a work about Roman painting and not for the period between the 13th century and Raphael as it was established in the norms. Likewise, in the subject of 'Nude' and opting aesthetically for eclecticism, he tried to choose a subject following the official lines but showing some progress against the strictest tradition, like social realism with some pseudoscientific 'touch' making reference to modernity in complementary situations.

In Paris, *Autopsia del corazón*³⁴, which was the selected subject to pass the nude exercise, seemed to be a magnificent exhibition of a traditionalist model where the painter resolved his aesthetical creed by means of daring gestures in spite of the obligatory norms (la. 41).

In order to meet the designation of the vacant, Painting of History, the work is performed following the basic features of this genre: large format, academic composition and perfect finish, documented information and contents.

He infringed the subject selection, as he did not take any episode from ancient history that would justify nude as his scholarship fellows did; Vinegra portrayed Adam and Eve in his *El primer beso*, and Álvarez Dumont performed his *La muerte de Adonis* like Simonet's foreshortened prostitute.

32 *El Sol* newspaper, 1900. Press cutting from the Simonet family archive.

33 BRU, M., *La Academia ...ob. cit.* pp.161.162. TODA, E., «El Arte Moderno en Roma», *Ilustración Artística*, Barcelona, no. 540, 2/5/1982, p. 276.

34 Property of the State. It was deposited in the Museum of Málaga in May 1930, when the President of the San Telmo Academy, Salvador González Anaya, requested some works by prominent Málaga painters from the Ministry of Culture to enrich the Museum's collection. This was after his arrangements to hire the Buenavista Palace to transform it into the head office of the Fine Arts Museum.

Simonet switched to contemporary history and turned science and medicine –which were the expression of progress in the period- into the core of history. It is also true that social realism was the modernised version of painting of history within the Arts Establishment, and that young painters who were reluctant finally adopted it sitting on the fence so they would still be accepted and did not relinquish their principles. Sorolla made the same selection in *Aún dicen que el pescado es caro*, or Romero Torres with *¡Mira qué bonita era!*, both of them subjects for a novel serial that Simonet joined when he subtitled the work *Y tenía corazón...*

He also did not follow the norms in this treatment of female characters. The critics of the time already condemned his selection of a drowned woman as a model and the fact that he worked directly on the body from life. Caravaggio also received the same critics for similar reasons. The bulging stomach was a sign of this commitment with painting from life; the long, curly reddish haired female prototype, so close to the provocative women of the pre-Raphaelites and symbolists, was also out of the norm, and the violent foreshortening transferred us from Goya to Manet, though also to very typical academic models as we have seen.

Even the technical treatment subject to academic thoroughness worked in Simonet's favour when he made a canvas full with sensuality and provocation through the skin areas. Above all, he infringed with the window still life complementing the composition, with clean and essential lines where he did a cover version of the new realist proposals and the increasing prominence broke the composition and iconographic hierarchical lines of academicism.

Simonet pretended to agree with all the rest. The moral of the subject, the solemnity of the male character, the light falling on the female body with a modesty cloth included and the magnificent black and white contrasts he resolved so wisely and with that historicist touch to the Academy's liking, a painting that it would serve as justification for the tear-jerking European social Realism of the late 19th century. The jury monitoring the scholarship progress judged and marked it with restrained approval³⁵, another proof of the stagnant official character.

Regarding the criteria ruling the academic official character in Spain, we must cite Palmaroli's opinion, who was the Director of the Academy during that time. In a report addressed to the Ministry of Government in Rome on 15 June 1891, he tried to change article no. 55 of the regulations governing the Academy since 30 October 1877, which regulated the obligations of scholarship holders in its chapter no. 4. In this article, there was a list of the essays the scholarship

holders had to hand in during their four academic years and the exercise assigned for the second year was to copy a work ranging between the 13th century and Raphael³⁶. This piece to be copied was chosen by the Director of the School out of five.

In his reflection about the importance that Spanish painting gained in the last years and the benefits of Rome for the students through the Academy and the training they received there, Palmaroli tried to update this point of the regulation by not limiting only to make a copy but also including the learning and practice of the fresco technique. As he stated at the beginning of his exposition, *...what the scholarship holders must study here is what has been called great art, that is, decorative art, as it is in Rome where there are so many great and perfect examples of it...* Then he carried out a detailed review of the most prominent frescos and decorative paintings in Rome to justify that it was the ideal place: *... all Governments send artistic scholarship holders to Rome so that they perfect their knowledge, and this widespread procedure is due to the fact that there is no other better place where decorative Art from all periods is represented in a convenient way.*

He found the practical justification in the training of a pictorial and technical method which had been abandoned in Spain and which would enrich the abilities of the Spanish artists, but there is an underlying traditionalist and retrograde conceptualization about Art when he stated the following: *...under their obligation to follow this procedure, the scholarship holders must perform a thorough study of the cited masterpieces and, with so much beauty about, they will drift away from the unhealthy, grotesque and common realism which is becoming more and more prominent among artist. But, if this not brought to an end, fine arts will be distorted and they will be reduced to Arts without the adjective 'fine'...*³⁷.

No doubt that, if Palmaroli's words or his particular understanding of art made Simonet renounce that dictatorship imposed by old-fashioned masters who caused the backwardness of art and understand the necessity to make *... essential experiments to convey the emotions of the time*³⁸, the new way of understanding art in other moments, especially during his scholarship period, reflects that the respect for masters from the past and the wise selection of forms which better fit his artistic interests can be the right way to follow, despite his conviction about the need to adapt to the new times and create art according to

35 A.A.BB.AA.S. Fernando, Madrid, Dossier 65-4/4.

36 REGLAMENTO, BRU.M., *La Academia... op. cit.*, appendix.

37 M.A.E., Dossier 4332. June 15 1891. Palmaroli's report to the Ministry of Government with his proposal to change regulations.

38 The Simonet family archive. Correspondence.

them. In Simonet's words: ... *there are so many who follow fashions that sometimes I think they do it because they do not know how to deal with a work, they lack of knowledge to express what they want to and they give very bad impression*³⁹. For him, in those years of training... *art must find its own evolution in each period, as the feeling of men who practice it is different, but we cannot disregard what has allowed us to reach where we are to be able to create*⁴⁰. Taking into account what he had done until that time, despite his dazzle for impressionism and his defence of realism and faithfulness to painting from life, he kept an evident inclination to eclecticism, the same that he had applied so wisely in *La decapitación de San Pablo* or in *Autopsia del corazón* and he stated the following: ... *all styles are valid to me as long as the artist recognises himself in them in a natural way, when they are useful for him to convey his experiences on the canvas. Because I think that to be an artist means to be able to give shape to emotions, feelings, and convey them*⁴¹.

Later, after taking his first steps in symbolism and the *fin de siècle* poetics, a way he started with his *Super Flevit Illam* in Madrid alternating decorative and religious painting in symbolist or eclectic codes, he came closer to painting from life through landscaping, as we will see in the next section of this study, it is when he considered himself... *a naturalist, because I get inspired in painting from life, I am not interested in the remaining classifications because they are only partial distinctions from which reality is observed*⁴².

Certainly, he became convinced about this after a long and essential process of painting from life during his scholarship years.

He followed a rigorous work methodology during those four years. For his second-year exercise –the copy- and after convincing Palmaroli, he chose the Pompeian fresco of *Baco y Ariadna* that he saw in the National Museum of Naples. This work is one of the best examples of its kind due to the technical treatment, since he did not paint it on the wall directly but on a canvas with special plaster to be later built into it⁴³ and it was a new challenge for Simonet when trying to reflect the technique and form, an effort exceeding his obligations. Following the same line, he performed a thorough fieldwork that he resolved with a series of exercises depicting not

only the Pompeian antiques but also the everyday life of the area, a portrait of popular character and scenes. We should understand that liking for Pompeian domestic interiors -from which there are four magnificent sketches are known (Illus. 42,43)- as his eagerness for a deep knowledge of the subject because, as a lover of painting from life, he was not interested only in copying but also in the contextualization of the work.

He would follow this same procedure for this fourth-year assignment. We know about the doubts he had when choosing the subject thanks to the correspondence with his father and the notes he took in his journey along the Holy Land, the warnings of the territory, a way with took him to Egypt but above all to Palestine and to a Rome he also studied in Sicily and Greater Greece, as well as in the same Greece in his eagerness for contextualization which justified his criterion for taking his subjects and compositions from life to reality⁴⁴.

He finally decided on a highly topical subject in the turn-of-the-century period: *Flevit super Illam* (Illus. 44). Thanks to the spirituality and philosophy of the time, it was a subject which fitted in the interests of this period perfectly as it showed a Jesus in his most human facet as a messenger of the Charity and Love values above all the rest. He would be the God for the poor, against violence and of passivity, but for sweetness. Tolstoy's non-resistance poetics generated a series of *Sermones de la Montaña*, *Jesús en el lago Tiberiades* or Jesus coming to terms with the destruction of Jerusalem and his temple as the sign for a new order. As a result, Modernists, Symbolists and supporters of the Decadence movement were interested in this issue and, in the case of Spain, it was Moreno Carbonero or Muñoz Degrain who resolved it in a magisterial way. Simonet went ahead he embarked on the subject to present his aesthetic and conceptual creed.

The correspondence with his father showed that Simonet read Renan at that time. Although his religious education was against the complete humanization of Christ, he gave priority to presenting this facet of Jesus, especially to show himself as a modern painter who was integrated in the most committed school of thought of the period and without betraying his beliefs about reality and painting from life.

The numerous sketches he made for the painting apart from the documentation about the land where Jesus moved and the description of the local inhabitants led him to conceive a work where reality and fiction merged in a perfect combination.

He resolved his lack of information about the reality of the Jerusalem Temple by 'making up' a construction conveying its magnificence

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*

43 REYERO. C., *Roma y el ideal académico. La pintura en la academia española en Roma, 1873-1903*, San Fernando Royal Academy - Comunidad de Madrid, 1992, p. 144.

44 See the respective catalogue records.

through the simplicity and essential character of its volumes. For all the rest, he described a situation where geography and human kinds squared with reality in a way that Federico Balart condemned Simonet's scruples for truth. In his work about the exhibition of 1892⁴⁵, he commented the following on this painting:

See what Simonet has done with Christ and you will understand what Ferrant has done with his servant.

If Renan rose from the dead as a painter, he would be delighted to sign Simonet's painting, as he is his Jesus, not entirely a man or God. And he is also his style: distinguished without elevation and sentimental without tears. [...] The artist dare not surround Christ's forehead with the luminous halo of divinity because such halos cannot actually be seen; but he lights the morning star above his head breaking the laws of astronomy without noticing that an intratelluric planet can never appear next to a full moon. This is the strict way of naturalists. If this is questioned by anyone, I have another example here. Respecting the truth, our distinguished artist felt he had an obligation to ban the established archetypes and costumes used in religious painting to portray apostles. In his eagerness for great attention to detail, he has searched for the true Judaic archetype and customs (where?) in Judea; that is, where there is hardly one Jew since the time of Vespasiano. If he wanted real Jew without making a lot of sacrifices, he could have found them in the high bank of Paris, London, Amsterdam or Madrid; and if he needed miserable, ragged Jews at all costs, he could have found two at a time in the ghetto of Rome without moving from his scholarship residence. From Palestine he could only obtain what there is most: Arabs; and see how, owing to his honest devotion to truth, he has finished offering Islamic apostles. The oddest thing is that, already in that way, he has not dressed Jesus like the others

The Divine Master in his robe and cloak foreseeing the disaster in Jerusalem among those apostles with circlets and djellabas has the same effect on me than El Cid Campeador would have with his doublet and helmet when he received the keys to Valencia from the current City Council, wearing tails with a white tie.

Accepting... I mean, tolerating that anachronism, Simonet only deserves praising for the drawing and the colour. From today, he has a high position in the first line of our painters; and his painting, as a technical work, would satisfy me fully if the temple in the background did not remind me of the odd fortification models I have examined to often in our Engineering Museum.

⁴⁵ BALART, F., *El prosaísmo en el Arte. Una Exposición internacional*, Madrid, La España Editorial, 1892, pp. 46-48

The painting depicts the moment when Jesus accompanied by his disciples prophesied the destruction of Jerusalem and its temple and conceive this with the application of those formal and conceptual perceptions conceived by the *fin de siècle* poetics in order to convey the apocalyptic messages present in that cultural moment.

In order to exhibit the romantic values of Symbolism, the figure of Christ is depicted showing half of his back in order to avoid the description of his face and creating some emotional instability to the viewer because of the unknown factor of an explicit narrative of this issue, more suggestive than descriptive. However, the apostles and geography keep to other approaches where the concrete and reality take precedence over other interests. This dialectics between what is real and what is suggested is a result of the academic character of the work where the painter does not avoid yielding to the conventional norms that are officially imposed to him for this kind of painting and which he must abide by when entering official contests or passing a final exercise.

Nevertheless, Simonet freed himself from many ties and he set the subject out in a very characteristic way; he did not abandon his personal position before an event full with realism but understood with a personal interpretation of the subject that would allow him to choose poetic situations through lights and a chromatic range. So in *Flevit super illam* the pinkish range will be dominating, that colour of apocalyptic dusk/sunset, together with white... also defining colour for the Mediterranean area he is reluctant to abandon. The figure of Christ is convincing and real as its expression shows the messianic valuation but also its humanization.

The resulting work had a great impact and conveyed calm, evoking feelings together with a strong Christian conviction about reality.

The sketch, nowadays preserved in the Spanish Foreign Office, was marked with honours by a jury that was constituted by Domingo Martínez, Enrique Martínez Cubell, Germán Hernández, Manuel Domingo and Pablo Gonzalvo⁴⁶. The original was sent to the Universal Exhibition of 1892, which was held due to the fourth centenary of the discovery of America. The plan was to offer an exhibition of Spanish painting starting from Goya and with the most representative painters of the Spanish scene of the time. The works were gathered from private collections and national institutions. This section occupied a space in the exhibition palace which played down the importance of the other works and the consequent protest of exhibitors.

His success in Spain encouraged him to enter other contests with the same painting, like the Universal Exhibition of Chicago, where he

⁴⁶ BRU, M., *La Academia...*op. cit., p. 221, 222.

earned the only medal of oil painting⁴⁷ (1893), the bronze medal⁴⁸ in Paris (1900), and the silver medal in the International Exhibition of Athens (1902).

The last document witnessing his artistic creed is found in the obligatory scholarship report putting an end to his commitments with the Academy. It was titled 'The Renaissance of Spanish Painting,' with four schools: Valencia, Seville, Granada and Castile. After a review of the circumstances of Renaissance in Spain, he blamed the influence of religious ideology, which eradicated mythology and nakedness, for the failure of a full development of Renaissance classical spirit and the strength of academicism as an alternative.

In lines like: ... *after the brilliance of Renaissance, other sadder periods came... when painters replaced inspiration, healthiness and freshness for violence, exaggeration in their foreshortenings and extravagance in any issue. They lost concentration on the main theme and moved to look after the small details with great care, and what could be considered as brave audacity turned into disgusting depravity in his unfortunate imitators.*

And after the national misfortune the depression of characters arrived and, as a natural result of this, the lack of great ideas. The absence of good models and the base desire for innovation at all costs topped destruction.

Art has collapsed from the highest during Velázquez times down to the bottomless precipice of that fatal 18th century for our beloved Spain⁴⁹!

Simonet made a memorial of his aesthetic creed condemning foreign academicism and highlighting the supremacy of realism according to Velázquez and the view of Spanish Baroque where idealism and realism combined wisely to provide a version of reality, which was softened with the spirit and ideological contextualization of the time. This is something he had just done in his *Flevit super illis*.

His training period finished under these principles, and he continued his career with a solid aesthetic model that he would hardly change according to temporary adaptations. However, these would not change his initial conceptualization, since it was based on the realistic design and softened by symbolist evocation, especially

with religious themes. Despite it all, he never abandoned the academic methodology and applied it later to his compositions and the hegemony of his drawings, even in landscape painting from life during the last decades of his production.

MATURITY PERIOD

On 7 July 1893, Simonet ended his duties as a scholarship holder and started a journey along Europe. He finally arrived to Málaga and set sail for Melilla as a war correspondent sent by *La Ilustración Española y Americana*. His task was to make the illustrations that would be published in the magazine later (Illus. 1, 2, 3⁵⁰). After six months, he returned to Málaga and started another journey about Europe (Illus. 4). In 1895, he finally settled in Madrid and set his studio in 29 Villanueva Street, on the corner with Salustiano Olózaga Street.

He then started a professional career alternating his freelance activity and his condition of civil servant as he sat for a chair in the Fine Arts School of Barcelona in 1901.

Until then, he had lived on the assignments he received after consolidating a steady position in the society of the time. He attended cultural gatherings of the intellectuals and he mixed with artists, politicians and upper-middle classes from Madrid who ordered portraits and small and medium sized paintings.

Thanks to his contract with *La Ilustración Española y Americana*, he obtained others with *Blanco y Negro* and *La Esfera*, where he worked together with Málaga painters Verdugo Landi, Pedro Sáenz or Blanco Coris. He became one of the most popular graphic illustrators of the time. Probably, he was assigned to make the illustrations for 'Honra y vida que se pierden no se cobran, mas se vengan' in *Las leyendas* by Zorrilla (Ediciones Delgado) or Aesop's *Las fábulas* in 1900 due to his great prestige.

His famous works from this first period in Madrid focused on this genre theme where either the taurine iconography occupied a prominent place, to the extent that he took part in the National Exhibition of 1897⁵¹ (Illus. 7) with his work *El quite*, or of a regionalist kind, where Andalusia has great importance. Works such as *Vísperas de boda*, *Esperando turno*, *Haciendo sábado* (exhibited

47 The Simonet family archive.

48 FERRER ÁLVAREZ, M., *París y los pintores valencianos 1880-1914*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Art, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia, 2007, p. 357. <http://www.tdx.cat/TDX-1031108-142157>.

49 M.A.E., Dossier 4339, Rome, 7 July 1893, cit. Por BRU, M., *La Academia ...op. cit.*, p. 164.

50 The numeration of illustrations corresponds with that appearing in chapter titled *Periodo de Madurez* of this same catalogue.

51 Sketch. The original is preserved in the Fine Arts Museum of Málaga.

in the Liceo of Málaga in 1899⁵²), *La buenaventura* (today in the Fine Arts Museum of Málaga), *En familia, Lavando en el patio* or *La verbena del Carmen* (Illus. 8, 9) show a customized atmosphere through light and shading effects where the painter expressed his interpretation of the places accentuating the shades and the expressive brightness.

The themes were selected basing on their immediateness, freezing the moment with the elimination of the temporal sequence in order to testify to the truthfulness of the issue. On the other hand, the story -supposedly about Andalusian customs, like in *La verbena del Carmen*, depicting popular scenes from Málaga- represents a regionalist interpretation which is expressed by the scenographic treatment rather than the theme, where light and colour are determining to identify the geographical place.

Here we see the influence of the Mediterranean trend on Simonet, with certain resemblance to Sorolla's treatment of whites, loose and expressive brushstroke, and the conception of light. This would be the same interpretation done about Realism in the 'white' Spain by the end of the century, like for example early Romero de Torres, Sorolla or Rodríguez Acosta.

As to his liking for bullfighting, this can also be related to his interest for the Spanish 'brute art' of 1898. But far from delighting in the horror and tragedy of Regoyos or Gutiérrez Solana, he took pleasure in bullfight in a more traditional way, although works like *El quite* shows some dramatic character. He worked on the lances stage in the bullfight (Illus. 10), which is one of the most dramatic ones, as his remaining works (known thanks to sketches, Illus. 11) describe the celebrations after the bullfight and bar scenes with women, as Denis already painted in 1887. Simonet shared with him exhibition space in the National Exhibition in that same year.

His settlement in Barcelona was crucial when he obtained the chair of 'State of the shape of nature in art' in 1901. This was probably a forced decision due to the increase of his family, since he sat for the chair of Drawing in the Secondary Education Institute of Palencia at the same time, a place he rejected after obtaining the one in Barcelona. This seems that he looked for financial stability.

He approached Modernism in Barcelona, where he took up his interest for landscaping through the depiction of gardens. We must remember that it was in 1899 and in Paris that Rusiñol exhibited his collection about Spanish gardens in Bing's Art Nouveau

gallery⁵³, that Sorolla used luxuriant gardens to frame his portrayed characters, and that Simonet, since his arrival to Barcelona, struck up a friendship with Modesto Urgell and the group of modern Catalan painters, who used gardens as a recurrent theme.

The interest for gardens as a subject matter became deeply rooted in Catalonia during the years Simonet stayed there, so it is no wonder that he joined this interest, since landscaping had been his first passion and nature was his point of reference to paint from life from a realist point of view. His works *Estanque de la Bona Nova*, *El Pavo Real* and *El laberinto* (Illus. 12, 13) bear witness to this interest, even *Las Ramblas*, which was a pretext to make a customs scene were the space dedicated to flowers in Barcelona is the main subject.

On the other hand, we must not forget that Fortuny and his brother-in-law Raimundo de Madrazo had depicted the *cármenes* of Granada some decades earlier, and Simonet had followed this line as well. He reasserted this from two points of view: Mediterranean realism and symbolist evocation, always within a moderate modernity.

However, if the depiction of gardens shows a lively Simonet in his connection with modern trends, Catalan Modernism had an influence on the reaffirmation of his spirituality and a broader development of the religious subject matter.

We will not dwell on all his series of devotional works on the Virgin with or without the Child, male and female saints, and the Sacred Heart, all of them assignments from individuals or religious institutions for the decoration of chapel walls (Illus. 14) where we can see symbolism in the spirituality of the subject matter but not in its interpretation (from the most commercial modernism). Instead, we will draw our attention at one of his most prominent works, *El sermón de la montaña*, round arch shaped and intended for the chapel of the law courts in Barcelona (Illus. 15)

In 1910, Simonet received the assignment for the wall decoration of the law courts of Barcelona. For this, he painted three large canvases with compositions like historical scenes depicting Maritime Law, Roman Law and Canon Law (Illus. 16, 17, 18), and he drew inspiration from either Spanish or Italian traditional painting of History. Roman Law bears resemblance to Caesare Maccari's *Ciceron hablando en el senado* in the Palazzo Madama in Turin (Illus. 19), and he painted *El sermón de la montaña* for the chapel, which is one of his best religious works and from the Spanish 19th century. Simonet made a manifesto for his understanding of Christ subject matter.

52 LICEO de Málaga, *Catálogo de la exposición regional de Bellas Artes*, 1899, Málaga, Imp. Y Lit. de Ramón Párraga, p. 18.

53 LITVAK, L., *Jardines de España*, Fundación Mapfre 17-XI-1999-9-I-2000, p. 15.

Simonet's interpretation of Christ was expressed in *Flevit super illam*. At the time, it was understood like a direct visualization of Renan's texts and the spreading of Christ's human facet over divinity. But Federico Balart, the responsible for this association, did not take into account the context where Simonet moved since he visited Paris in 1888 and he later moved to Germany.

There was an intellectual school of thought in literature and painting all over Europe with the aim of mitigating the grief in a society that was lost and terrified by the increasing apocalyptic climax and adapting it to the interests of the time. The society clung to solutions for the *fin de siècle* disasters. Huysmans made up Des Esseintes as an option to overcome the sorrow by means of indifference -intellectually read as the Decadence movement-, and others redefined Christ, something Tolstói and Dostoevski already did some decades earlier. Maybe Simonet's work *El Tonto* (1889, Illus. 20) was not so ingenuous and, instead of a figure sketch, it was an essay based on *El Idiota* instead of a figure sketch or a reflection exercise on figures which would mean a new model for the situation of collective desperation.

It is not strange that Fritz Von Uhde's *Sermón de la montaña* was famous in Paris or Germany. He was a painter also fascinated with impressionism who made an interpretation of Christ from the everyday life point of view. This was much criticised at that time, as well as the humanisation of Christ in Simonet's *Flevit*.

Nevertheless, this line was continued, as the world did not end in 1900. Simonet was able to make a great work, as this was in connection with his ideology. He believed in that new redemptive Christ from love and charity point of view. In fact, he repeated the same Jesus in the battlefield in Melilla in a work with this enriching text: *Y para salvar a estos hombres vine yo al mundo y les entregué mi vida* ('and to save these men I came to the world and handed my life to them') (Illus. 21).

These lines of thought were widespread in Barcelona when Simonet arrived there in 1901. The anarchist movement and its leader, Juan Montseny, founder of the magazine *La Revista Blanca*, insisted on the closeness between their concept of the world and the one deduced from the message of Christianity⁵⁴. In the literary field, Santiago Rusiñol wrote *El místico* in 1903, and José Fola Igúrbide wrote *El Cristo moderno* in Valencia, 1904. This confirms Simonet's treatment of Christ subject matter. He chose the theme of *El sermon de la montaña* when he was assigned to decorate the law

courts in 1910. Curiously, he attended the trial against an anarchist trial in that same year, which he depicted in an illustration, today preserved in the San Fernando Academy. He performed this with his characteristic attention to detail and included some interpretations that enriched or consolidated his conceptualisation about Christ and his more humanised facet.

Following his usual methodology, he travelled to Morocco to obtain information *in situ* about a territory similar to the evangelical one, and, again, he painted Muslims to depict Jews, as Balart criticised.

There were two sketches for this work, which disappeared during the Spanish Civil War (Illus. 22, 23). He conceived this painting following very academic composition lines, as he did in *Flevit...*, where he placed Christ in the centre of the composition surrounded by his disciples, with similar positions.

The figure of Christ does not appear with is back to us, but in half silhouette. He is depicted with a prominent dark robe and his left arm raised, with his arm pointing at heaven. This is the only gesture related to Fritz Von Uhde's *Sermón de la montaña*, which had such great importance at that time. In contrast with the interpretation based on the German's everyday life depiction, Simonet presented an apocalyptic Christ full with messianic values and transcendental scope. This was reinforced with the submissive attitude and the overcoming of his companions. Again, the critics of the time praised his work. According to Cuenca, it had been painted ...*para honra de la pintura española*⁵⁵ ('to honour Spanish painting').

With this work, Simonet reaffirmed his experimentation of *fin de siècle* poetics from his most intellectual facet combining Symbolism with the Decadence movement and referring to Modernism in the formal treatment of his characters.

He presented himself as a modernist in a Catalan way in his work *El juicio de Paris* (1904, Illus. 24), due to its nice and epicurean depiction.

This work, which belonged to the family collection until the Junta de Andalucía recently acquired it for the Fine Arts Museum of Málaga, is fully integrated into this line, both its subject matter and the way it is conveyed. Despite the narrative, light is the main subject of the work with a magnificent interpretation of shades that create an infinite range of colour hues in the description of nature. The set of symbols in the peacocks, cupids and goddesses are nothing but complementary anecdotes to a palette that is brilliantly set out thanks to the wide surface of the canvas. There is also some

54 URRUTIA, J., "El retorno de Cristo, tipo y mito". Madrid, Universidad Carlos III. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7309/1/ALE_15_16.pdf

55 CUENCA, F., *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, La Habana, Rambla y Bouza, 1923.

concession to the bourgeois and commercial tastes of the time that demanded a coded interpretation of the female figure in a nice and moderately sensual point of view. This was the craftiness conveyed through the figure of the cupid/child and the modernist intention in the voluptuousness of the luxurious and spectacular bird that is displayed in all its chromatic richness. As a result, the composition was an exhibition of light and colour.

The fact that he used his wife and son for the female and cupid figures respectively confirms his interest in a work where we could perform all the possibilities of shades produced by light over the bodies thanks to this familiarity with models rather than creating a painting with a mythological subject matter. In his particular vision of Modernism, Simonet placed nature in its all vitality as the focus of the painting, but also integrated with the interests for a positive view of the environment and the confrontation of the 'black' with the 'white and Mediterranean' Spain. This painting was exhibited in the National Exhibition in that year. According to Cánovas Vallejo, his work *Juicio de París* provoked his friends' critics because *he has drifted away from the line of Spanish painting and had introduced elements from the new art emerging beyond our borders*⁵⁶. This gives us the idea that the new method, which was more linked to Europe than to the ancient academic eclecticism, was not very widespread in Madrid.

It seems that Simonet was interested in mythology for interior decoration. The growth of Catalan bourgeoisie and the urban development redesigning that the city was undergoing had as a result the increase of decorative painting assignments, not only in institutional buildings but also, and especially, in private houses⁵⁷. The decorations made for the Catalan buildings witness that choice for the reinterpreted mythology (Illus. 25, 26).

In his work *Contemplando la hoguera* (1905), the chimney flue of a Catalan modernist house from Barcelona is depicted, where we can see a female figure watching a bonfire like a muse, with a lyre, sitting and seen from the side, with her hand on her face. This figure is much in the style of Alma-Tadema, free from any Art Pompiere connotations and in the line of that sensual and decorative Catalan modernism that Casas would suppress and Simonet would use in his greatest recreation of the gentleness of forms and sweetness of expressions.

56 The Simonet Castro family archive. Correspondence.

57 SAURET, T., "Pintura e interiores burgueses en la Málaga del siglo XIX", *Boletín de Arte* nº 26-27, Málaga, Universidad-Departamento de Historia del Arte, 2005-2006, pp. 413-436.

There were many reference models in Barcelona, especially the twelve canvases decorating the Liceo made by Casas in 1904. They were true reference points for this pictorial style for the taste of the time.

Following this line and for his friends Gasset and Toledo's music shop in 4, Victoria Street, in Madrid, Simonet painted a decorative frieze depicting dancing bacchantes and faun and also an oiling painting *Orfeo y las fieras*, in the style of his *El Juicio de París*.

For the National Exhibition of 1904, he took part in the Painting Section with *El Juicio de París* and in the Decorative Arts Section within the Decorative group section with four works at the same time. However, he did not earn any reward. The critics stated that *Decorative art is still in its early stages. We can see very good copies and imitations here. In the current exhibition, almost all decorative art works echo foreign production*⁵⁸.

As Ferrándiz had done some years earlier when he was assigned to decorate the ceiling of the Teatro Cervantes of Málaga⁵⁹, Simonet tried to set a style away from traditionalism and linked to the new aesthetic trends. He would drift away from Baroque bad habits and depicted nature and daily life issues in the *fin de siècle* style in order to recover antiquity and the Middle Ages, the revisiting of primitivism and the Renaissance in the style of Valle Inclán. This is why Simonet, in his decorative compositions and together with gothic frames, brought the Italian quattrocento and Michelangelo to a narrative and allegorical line that kept the violent Baroque foreshortenings but also the narrative linearity of Renaissance and especially the exaltation of human figure in the style of Michelangelo. This can be seen in the law courts of Barcelona (1910) and the high courts of Madrid (1921).

However, Simonet enhanced the light of Barcelona, again with its previous link to the Mediterranean style but now reinforced by the line brought from Paris by which reality is interpreted under the impressionist point of view, that is, to paint from life using soft forms, long and flexible strokes in the style of Art Nouveau. A fascination with Paris he was reluctant to abandon and which made him introduce symbolist keys in fauna, flora and undulatory technique complements.

What makes Simonet different from his colleagues is that he insisted on moderating choices, composing in accordance to norms and softening his figures, especially the religious ones.

58 PANTORBA, B., *Historia... op. cit.*, p. 185.

59 SAURET, T., *Bernardo Ferrándiz Badenes y el eclecticismo pictórico del siglo XIX*, Benedito Editores, Málaga, 1996, p. 80.

Simonet seemed much more intellectual and less involved in the bourgeois taste in those outdoors scenes depicting daily life, where the interpretation of light through shades is the subject matter. Here, he dealt with those already mentioned issues from his earlier period in Madrid and activity in Málaga that his constant journeys to Morocco and contact with sun light would not let him abandon.

In 1911, he followed this line again when he returned to Madrid to stay there permanently after obtaining the chair of Decorative Painting at the Special Painting, Sculpture and Engraving School of the Royal Fine Arts Academy of San Fernando.

In Madrid, he resumed his contact with his Málaga colleague -including Muñoz Degrain, who was the director of the School- and the social circle that kept him within the most exclusive cultural club. He also took up his summer visits to Vigo with the Ortega y Gasset family and his liking for landscaping again.

It is from these years on that his landscaping production increased, first with the depiction of Madrid spots and scenes. He then chose areas like El Retiro and its dazzling vegetation as one of his recurrent subject matters. With this, he kept that gardening line of production, which he started some years earlier, and which allowed him play with more decorative effects, including exotic animals. This can be seen in the excellent combination he made in his *Faisanes* (Illus. 28) for the Club Gran Peña de la Gran vía de Madrid in 1917, of which we was merit member.

It is not strange that Simonet turned to landscaping since this subject matter gained ground considerable from the moment Carlos Haes obtained the chair of Landscaping in the Fine Arts School of San Fernando in 1857. He started with 19 students and the interest rose up to 157 registrations in 1885⁶⁰. This means that there was great demand from private assignments, so the number of painters specializing in landscaping increased. Simonet found a propitious atmosphere for the development of this facet that he started in his initial vocation.

During those years, Madrid boosted a naturalistic landscape that had been subject to some eclectic and very academic learning in the past. As a result, most of painters finished their landscaping works in the workshop, and this is why sketches like Hae's where the true answers to naturalism.

However, Simonet did not follow this practice. It is also true that all his landscapes are painted from life and snippets from the same used

60 BARÓN, J., "El paisaje en España en el siglo XIX" en AA.VV., *Carlos de Haes (1826-1898)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002, pp.15-65 (p.41, n. 83).

to give credibility to his compositions. His drawing sketches are full with fragments of individualised nature elements, as it was requested in the start of training for this iconographic modality. After his first journey to Madrid, he became interested in depicting the territories, both urban and rural. But he looked for light effects on surfaces and chromatic variations when he approached the vegetable sets. Arbours made from vines, pergolas and paths marked with trees filled canvases where Simonet showed a correct transposition of the environment and *en plein air*. Through landscape, Simonet expressed himself as a complete realist, hardly giving in to the eclectic temptation of adding descriptions to his works. Not even the influence of symbolist landscaping -performed by Muñoz Degrain in Madrid, his School Director and his Catalan colleagues- put him away from his honest depiction from life, as seen in the correct positioning of lights and shades. If we want to understand his honesty with contemporaneity, we must interpret his luminist vocation with a demanding stance for his land, Málaga, where the light defined space. It was in Málaga and also in Morocco where Simonet learnt to depict light from life, the same as other realists like landscaping Fortuny. We can see some link with regionalism here. In those years, the Institución Libre de Enseñanza spread Rousseau's ideas about contact and benefits between man and nature and this encouraged many young people to go to the mountains of Madrid. Simonet was in Madrid, it was the city and its green areas that interested him for his honest and contemporary depiction from life. This is why he painted the *Cuesta de las perdices* and the Moncloa from different point of views and at different times, especially at sunset, since he claimed that: *Madrid has the most beautiful sunsets I have ever seen*⁶¹ (Illus. 29). Moreover, we actually find some symbolist poetics in this attitude: He distinguished the chestnuts, the willows or the fountains from El Retiro (Illus. 30, 31), the pine trees from the Moncloa, the red dusk hours, all of them evocating nature or organisation into a hierarchy by distinguishing singular landmarks, a romantic exercise performed again by the *fin de siècle* artists, particularly the symbolists.

Simonet worked on the infinite concept in panoramic views from the city and its surroundings, its twilights and endless paths from the Generation of 1898 and their landscaping vocation. He marked this in compositions where water turned into a river passes in an eternal course or in the plains in the style of Azorín (Illus. 33, 34, 35).

Simonet was not prone to dramatize his landscapes, so the mountains did not have a prominent place in his framings. However, he did depict the trees or forests from the same perspectives, bringing the landscapes to the foreground, a central position

61 The Simonet Castro family archive.

which is praised and made hierarchical in the composition. This positioning of trees in his landscapes has references to both romanticism and Haes or the more realist Muñoz Degrain, but at the same time also to symbolism or institutionalism.

Simonet became a magnificent teacher and an experienced landscape painter, probably due to his friendship with Muñoz Degrain or to his teaching in the School. In 1921, he was appointed Director of El Paular Student Residence, which was from San Fernando. It was created at Sorolla's request in order to award scholarships to landscaping students. The Monastery was almost in ruins and the students and teachers stayed in some facilities in 'la Huerta'. Many times Simonet commented on the difficulties the students and himself went through at the climate roughness and the living conditions there. For a month, the scholarship holders worked outdoors and it was in that place where Simonet made one of his best pictorial series. He depicted architectural elements from the monastery in genre works, and especially every singular corner of the territory. *Cascada de La Hiruela* (a way towards El Reventón), *Río Santa María* (affluent of Lozoya passing by 'La Hiruela'), *Paso del Río Lozoya tras el Monasterio*, *La Niñera Clotilde lavando en una poza*, *Hijos pescando en el Lozoya*, *La Hoya de Pepe Hernando*, *Povos de El Paular*, *Prado de La Reina*, *Calizas del Lozoya*, *El Camino de Espliegos hacia "La Casita de La Huerta"*, *Tilo de "La Huerta"*, *Niños jugando bajo el cerezo de "La Huerta"* (his son and daughter Bernardo and Carmen), *Los "Viejos Corralones" del Monasterio*, *Fuente del Patio de Matalobos*, *Hija Mercedes en "La Casita de La Huerta de La Cartuja*, *Puesta de Sol en el Monasterio*, *Tejados del Monasterio*, *Peñalara vista desde "El Prado de la Reina"*, *Valle del Lozoya*, *La Cuerda Larga* are works depicting these places and reflecting a peaceful, especially pleasant everyday life.

Together with landscapes, genre scenes: *Ofrenda a la Virgen Santa María*, *Altar Barroco*, *Puerta de la Sacristía* en el "Retablo del Altar Principal" hispano-flamenco, *Orando ante la Virgen*, *Altar Barroco*, *Capilla anterior a la "Sala Capitular"*, it all a small surrounding world he was interested to depict like a photographic lens which would serve as a daily diary from his experiences in that time and place (Illus. 36, 37, 38).

All these works are subject to the observation principle, the freezing of real experience and the impression of the surroundings in his eye. This is why he used a rapid technique, with wide spots, little density but adjusted chromatically, where the important thing is to fulfil real light with all its shades and with the challenge of its constant variation. Landscapes are amazing and the scenes are pleasant.

Simonet knew how to pass this passion to his students, among others: Paco Rivera, Joaquín Peinado, Cesar Prieto Hortelano,

Juan Esplandiú, Bernardini, Francisco Argüelles, Enrique Climent, Germán Calvo, Rafael Pellicer, Briones, E. Santonja, Francisco Arias and his son Rafael Simonet. According to personal references in the family archive, community life in El Paular promoted fast creativity.

He expressed his reflection on the positive side of teaching with the following words: ... *Can a teacher, even intentionally, change the impulsive trend of a select artistic spirit? In the School, pupil's spirit is reasserted through their masters' speech, they are shown models and given working elements who many of them could not obtain easily due to their poor economic condition. It is in this multiple variety of horizons that their eyes open and can find their way...*⁶². This humble attitude made him a magnificent teacher.

Despite it all, researchers forgot to include Simonet as one of the best landscape painters of the end of the 19th century in Spain.

Simonet used Sorolla's lighting exuberance, but he personalised the standardised luminism by blending colour and light effects in order to contain reality. He was faithful to the depiction of the atmospheres and he magnified nature as Beruete did but, in contrast, he provided his depictions with intimism. As a result, the framing or fragment of nature that he chose was a pretext to work on the colours and what look liked a register type was really a truthful transposition of reality. He shaped his personality with a particular view of the environment, with or without characters, but always with the prominence of light transposition, though sometimes shades stood out too much in his compositions, like in *La primera comunión*.

According to what has been written about Simonet so far, he can only be seen as one of the best eclectic painters of the 19th century. This is due to the striking character of his *Autopsia del corazón*. But he was far more than this because he took part in the proposals and worries of the Spanish *fin de siècle* through symbolism and modernism, but especially through realism, as it was understood in the first decades of the 20th century.

However, he truly was eclectic due to the influence of Fortuny's style on him in Málaga during his first years as a painter. This took him to *préciosité*, but especially to *plain aire*. The style of Fortuny was always the basis for his techniques and methodologies, both in genre painting after Fortuny or oriental style and in works more implicated with *fin de siècle* poetics. He was always faithful to reality when depicting the environment and the forms from life. He best defined

⁶² Article in *El Sol* newspaper, Madrid. Press cutting preserved in the Simonet family archive.

his attitude: ... all styles are valid to me as long as the artist recognises himself in them in a natural way, when they are useful for him to convey his experiences on the canvas. Because I think that to be an artist means to be able to give shape to emotions, feelings, and convey them⁶³.

CHRONOLOGY⁶⁴

1866 February 2, 11 a.m. He was born in Valencia.

February 3. He was christened Enrique Serafín Trinidad Esteban y Blas in San Esteban church⁶⁵. His parents were Enrique Simonet, a recorder of deeds and legal adviser, and Dolores Lombard. Both of them were Málaga-born and residents in the area near Santiago Church, where they married. His paternal grandparents were Antonio Simonet and Josefa Baca, and his maternal grandmother Ana Javiera,

63 The Simonet Castro family archive. Correspondence.

64 This chronology has been compiled with the results of the research carried out in the archives of the San Fernando Fine Arts Academy of Madrid, in the Fine Arts Faculty of the Complutense University of Madrid and in the archive of the Spanish Foreign Office. Some of these details were already published in my work: SAURET, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, Universidad, 1987. Some information from the cited works in these pages have also been published. Aurora Simonet Rodríguez has had great importance on this material contribution thanks to granting us access to her unpublished biography. This was compiled with the material kept in the Simonet Castro family archive.

65 Certificate of baptism: *Don Alejandro Fabregat Santolalla, Incumbent Archivist Presbyter of San Esteban church, in Valencia, certifies: that the following certificate of baptism is included in the baptism register number 28, page 1: In San Esteban de Valencia, on February 3, 1866: I, D. Lorenzo Fuertes Presbyter Vicar of the above mentioned church, baptised Enrique Serafín María de la Santísima Trinidad Esteban y Blas, who is legitimate son of D. Enrique Simonet and D^a. Dolores Lombardo, both Málaga-born, and who married in Santiago church, in the same town. Paternal grandparents: D. Antonio Simonet and D^a. Josefa Baca, both from Málaga. Maternal grandparents: D. Manuel Lombardo, from Tuy, and D^a. Ana Javiera de la Rosa, from Málaga. He was born at 1100 a.m. yesterday. His godparents were D. Emilio Cánovas del Castillo, Prime Minister, and D^a. Adelaida Vallejo y Pérez, both spouses and residents in Madrid, and as their representatives D. Joaquín Rodríguez y Lombardo and D^a. Enriqueta Bielsa y Gómez, both residents in Málaga, and aware about their spiritual kinship and obligations. /I certify Lorenzo Fuertes / Vicar / It is original. Sealed and sign in this church on 23rd May 1898. / Alejandro Fabregat / Archivist Presbyter.* The Simonet Castro family archive.

all of them born in Málaga. However, his maternal grandfather Manuel Lombardo was from Tuy.

The family was related to important figures of Málaga society like the Marquess of Iznate Antonio Campos⁶⁶, and his godparents were Emilio Cánovas del Castillo (Senior Government Administration Officer) and his wife Adelaida Vallejo Pérez. Due to his father's condition of civil servant and for professional reasons, his parents moved to Valencia, so they lived in Godella⁶⁷.

He had six brothers and sisters: Lola, Ramón, Mercedes, Rafael, Bernardo and Carmen.

1880 He entered the Valentino Religious School, Seminary of Valencia⁶⁸.

The fact that some of his relatives were Jesuits probably favoured the family's deep religious atmosphere and Enrique's⁶⁹ early vocation. Before that, he had received humanistic education and learned several languages⁷⁰.

1881 He entered San Carlos Fine Arts School in Valencia, where he took the 'Figure' and 'Polychromy Techniques courses'⁷¹.

1882 He took part in *Las Provincias*⁷² painting contest where he earned the silver medal for his work *Cuadro de Flores*⁷³.

He painted *Bodegón, Composiciones florales, Paisajes valencianos de la Albufera* and made sketches from life on real urban and rural popular characters⁷⁴.

He moved to Málaga during the summer⁷⁵.

66 The Simonet family archive.

67 The Simonet family archive.

68 The Simonet family archive.

69 The Simonet family archive.

70 In his letters to his father, he made reference to the benefits in commanding different languages when he travelled abroad and for his artistic training. The Simonet Castro family archive.

71 The Simonet family archive.

72 Translator's note: *Las Provincias* is a local newspaper of Valencia.

73 CANOVAS VALLEJO, A., *Apuntes... op. cit.*; OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería... op. cit.*

74 The oil paintings and drawings of his notebooks which confirm this information are kept. The Simonet family archive.

75 OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica... op. cit.*

1883 He continued his studies with Bernardo Ferrándiz in his private studio of Barcenillas⁷⁶ at his father's request.

1884 In October, he left to Madrid to study in the San Fernando Fine Arts Academy⁷⁷, returning to Málaga for Christmas season in December.

As a direct observer, he depicted the consequences of the earthquake devastating the province and the city during the Christmas of 1884.

He painted *Terremoto en Málaga, Tras el terremoto* -dedicated to Antonio Cánovas-, *Puerto de Málaga* and *Mariscando en Málaga*. The first of these works belongs to the family collection, and the latter ones belong to the heirs to Cánovas del Castillo's collection.

1885 He returned to Madrid to finish his academic year⁷⁸.

He painted the illustration *El Paso de la Carroza Real* (San Fernando Fine Arts Museum, Madrid), *Retrato de Alfonso XII*⁷⁹, *Torreón fantástico*, *Retrato de su hermana Lola* and *Autorretrato con 19 años*.

In September, he left to Rome with his father's funding⁸⁰.

1886 He supposedly enrolled for Gigi Academy in Rome and often used to visit José Salís⁸¹ studio.

He painted *Retrato de José Salís, Traslado del cuerpo de San Lorenzo*, and also some Roman urban framings and genre paintings linked to Fortuny's style like *El viático*.

In his sketches, he showed some interest for a painting female colleague he repeatedly portrayed.

He started the outline for *La decapitación de San Pablo*.

1887 He returned to Madrid in May and took part in the National Fine Arts Exhibition with his composition *La Decapitación de San*

*Pablo*⁸². His registered address was 6, Hita Street, Madrid.

Although the exhibition's humorous critics stated that they looked girls wearing first communion dresses⁸³, it earned the third-class medal.

In June, he returned to Málaga.

1888 In Madrid, he took a competitive examination for a scholarship place in Rome.

July 2. Together with Eugenio Álvarez Dumont, Blanco Coris, Mamerto Seguí, Juan Guerrero, José Garnelo, José Oliva Guerrero, César Álvarez Dumont and Mariano García Mato, he requested the allocation of vacancies of the Architecture department for the Painting of Historical Themes department from the Ministry of Government.

He sat an examination for the three fixed vacancies together with another thirty applicants. The subject for the first task was *José es vendido por sus hermanos*. Simonet's version of this theme is missing at present time.

The second exercise was a sketch of *Desnudo vivo* with which he reached the seventh position out of the nine applicants who passed for the third exercise. The subject of this exercise was *La muerte del centauro Nero*. Simonet finished it two months later, reaching the third position.

He did not obtain the supernumerary place until the ones in the Architecture department were considered unfilled, and he received an anomalous appointment as there was not any vacancy for Architecture yet.

He painted *Cabeza de Baco* and *Tropezón en el coro de la Catedral de Málaga*⁸⁴.

1889 January 4. There was a vacancy for the Architecture department and the regularization of his appointment took place.

April 9. He was appointed numerary scholarship holder.

⁷⁶ The Simonet family archive.

⁷⁷ The Simonet family archive.

⁷⁸ In the museum of the San Fernando Academy in Madrid, a drawing titled *Paso de la carroza real* is kept (dated from 1885). In its notebook, we can find drawings from Madrid urban enclaves, like the Puerta del Sol from that time.

⁷⁹ Military Academy of Zaragoza. The Simonet Castro family archive.

⁸⁰ The Simonet family archive. In notebook no. 1, there is a drawing depicting a carriage with passengers and a signed note. The Simonet family archive.

⁸¹ The Simonet family archive.

⁸² CATÁLOGO de la Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1887, p. 186.

⁸³ PILLA, K., *La pura verdad, Breve crítica, humorística de los trabajos presentados en la exposición de Bellas Artes de 1887, escrita en prosa y verso por...*, Madrid, 1887, p. 24.

⁸⁴ M.A.E., Leg. 4335, communication on 2nd July 1888. Also see: BRU, M., *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid, Spanish Foreign Office, 1971, p. 73.

June 7. He took up his post.

July 27. He requested permission to visit the Universal Exhibition in Paris⁸⁵.

August 8. He requested an extension of this permission for two more months to visit museums and exhibitions in Paris⁸⁶. Before leaving to Paris, he visited Roman museums to decide a subject for his first year exercise. He chose *Safó*, a composition with two figures.

He travelled around Italy. Among his sketches, we can cite *Ciocciara*⁸⁷, *Emparrado*, *Barcas de Venecia*, *Escena siciliana*, *La ciocciara* and *Cogiendo cangrejos*⁸⁸.

September 14. He received authorization from the Academy to visit Paris⁸⁹ and he chose *Autopsia del corazón* as the subject for his first year exercise.

October 13. The Scholarship holders Agustín Querol, Miguel Santonja, Alberto Altozano, Aniceto Marín and Enrique Simonet visited the Ministry of State to claim for the refund of the 1,000 liras they had deposited to the Academy for maintenance and accommodation since the contracting terms were not observed due to lack of space and he had to live out of San Pietro⁹⁰.

He painted *Clérigo en el coro*⁹¹, *Dos Mujeres*, *Mujeres en el Pozo* –we have the sketches of these latter two⁹²–, *La Cocotte* and *Belleza romana*.

He made sketches for a composition about *El estudio con la modelo* after Fortuny, like *La Cocotte*.

He travelled to Morocco, where he painted *Moro con espingarda*, which belongs to a private collection in Málaga.

The date of this journey is unknown, but it could have taken place before his leaving to Rome or in Christmas, as he used to stay in Málaga for that time. Some of his works such as *Clerigo cantando en el coro*, which was painted in this city, date from that period.

1890 He painted *La Autopsia del corazón* as a scholarship assignment.

May 31, Rome. He requested permission to visit museums and monuments in Naples for two months.

From this journey, we have watercolours and oil paintings depicting Pompeian houses⁹³, sketches of female figures⁹⁴ and landscapes of the bay of Naples⁹⁵.

His first-year works *Autopsia del corazón* and two required drawings (antique sculpture copy and living models) were assessed by the examination board. Alejo Vera and Federico Amérigo awarded him the highest mark with distinction. Enrique Álvarez Dumont stated that Simonet 'had only done his duty', and Dióscoro Puebla labelled both Simonet's and his colleagues' drawings as 'very bad ones'⁹⁶.

Later reviews would consider the work 'more typical of foreigners who deal with corpses'⁹⁷.

June 18. The marks were published in *La Gaceta de Madrid*⁹⁸.

June 20-27. His works were exhibited to the public⁹⁹.

July 1. He stayed in Naples for one year¹⁰⁰.

⁸⁵ Spanish History, Archaeology and Fine Arts Academy Archive, Scholarship files. REYERO, C., *Roma y el ideal académico. La pintura en la academia española en roma, 1873-1903*, San Fernando Royal Academy-Comunidad de Madrid, 1992, p. 191. According to the information from the family archive from this time, he suffered from fevers and requested travelling to Paris for recovery. The Simonet family archive.

⁸⁶ M.A.E., Dossier 4335. BRU, M., *La Academia... op. cit.*, p. 75.

⁸⁷ Municipal collection, Málaga.

⁸⁸ This information has been obtained thanks to Aurora Simonet.

⁸⁹ A.R., Official communications classified by years. REYERO, C., *Roma y el ideal... op. cit.*

⁹⁰ M.A.E. Dossier. 4332, SAURET, T., *El siglo... p. 749*

⁹¹ Diputación de Málaga collection, SAURET, T., *Colección de Arte de la Diputación de Málaga. Siglo XIX*, Málaga, Diputación, 1999, pp. 62-63.

⁹² Image and information thanks to Aurora Simonet Rodríguez.

⁹³ The Simonet family collection.

⁹⁴ *Napolitana*, Municipal collection, *Ciocciara*, the Simonet family collection.

⁹⁵ *Bahía de Nápoles*, Diputación de Málaga collection.

⁹⁶ A.A.BB.AA.S. Fernando, Madrid, Leg. 65-4/4. The members of the jury were Domingo Martínez, Dióscoro Puebla, Alejo Vera, Alejandro Ferrant, Casto Plasencia and Amérigo, who was absent. BRU, M., *La Academia...ob.cit.*, p. 221.

⁹⁷ SÁNCHEZ CAMARGO, M.: «La muerte en la pintura española», Madrid 1954, pp. 633 -634.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ IE (Archivo de la Obra Pía de Santiago y Montserrat), Dossier D-IV-2586. REYERO, C., *Roma y el ideal... op. cit.*

July 18, Naples. He communicated to Palmaroli his proposal of five works out of which the Head should select one as the second-year exercise. Simonet suggested the Pompeian fresco *Baco y Ariadna* using the permission granted to Eugenio Álvarez Dumont, who did not have to reproduce original works ranging between the 13th century and Raphael¹⁰¹.

Simonet justified himself in the following way: 'I would be glad to reproduce one of the Pompeian frescos in this museum; I propose you (V.S.I.) these originals: *Juicio de Paris*, *Baco y Cupido*, *Sacrificio de Ifigenia*, *Ulises descubriendo a Aquiles* and *Baco y Ariadna*, this latter being my favourite due to its drawing, composition and very beautiful colour. Its size is also bigger than the others: 78.75 x 63 inches, and I think it is superior to the rest in my humble opinion; but your wiser opinion will undoubtedly be better advice to me"¹⁰². His request was accepted.

August 10. His father granted the usufruct of *La decapitación de San Pablo* to the Cathedral of Málaga¹⁰³.

September 6, Naples. He reported on the status of his work, the progress and the sketches directly made of the frescos¹⁰⁴ to the Academy Headship.

He depicted the surroundings by making sketches of the Vesuvius and travelled to Jerusalem, Palestine and Egypt. He also requested permission to travel to Greece and to the south of Italy in order to collect some information for his third-year exercise. Jaraba depicted him painting in his studio.

He made sketches of popular characters: *Valenciano* (1890-92).

During his journey through the Near East, he painted *Jesús en el huerto de Ghetsemaní*, *Huerto de los olivos*, *la fiesta de Ramos*, *Fumadero de Jerusalén*, *Estudio de judío*, *El muro de las lamentaciones*, *Vista de Jerusalén*, *Valle de Josafat: cementerio judío*, *Valle de Josafat: cementerio árabe*, *Lago tiberiades*, *Olivares de Belém*, *Tiberiades*, *Jericó*, *Nazaret*, *La muerte del burro*, *La esfinge de Gizeh* and *Danzarinas de El Cairo*. Most of them are

small works depicting the region and they are the basis for future compositions. The current whereabouts of his *Jesús en el huerto de Ghetsemaní* and *La muerte del burro* are not known.

Simonet had doubts before choosing the subject of his fourth-year exercise. We have several sketches from different scenes of Jesus' life as possible compositions: *Jesús en el Huerto de los Olivos*, *Las tentaciones de Jesús*, *Encuentro de Jesús y la Magdalena*, all of them in his sketches albums¹⁰⁵.

1891 March 10. Palmaroli informed the Academy examination board about the excellent results of the second-year exercises carried out by the scholarship holders and he suggested to the headship that they should be delivered to the Special Painting, Sculpture and Engraving School of Madrid, which was managed by Luis de Madrazo by that time, for studying purposes. These exercises were donated by royal decree dated 4 August 1891¹⁰⁶.

June 10. His second-year work *Baco y Ariadna* was assessed, and he obtained the minimum mark to pass by Manuel Dominguez, Enrique Martinez Cubell, German Hernandez, Pablo Gonzalbo and F.J. Américo, while Alejo Vera stated that it failed to live up to their expectations. The examination certificate had the following remark: 'Its painter has just got out of a fix. While it can be stated that the painting has much character, it is also true that the shapes have been reduced to the minimum possible and the space for the distressed wall to the maximum possible and he even does not deserve the minimum mark to pass, nevertheless it has been granted'¹⁰⁷.

July 31. He requested permission to return to Naples for two months¹⁰⁸ and sent *La máscara celosa* to Málaga for the Círculo Mercantil¹⁰⁹. This work is missing, and it is known thanks to a photograph by the painter, an entrance to the ball of the Círculo mercantil, and the sketches.

¹⁰⁵ The Simonet family archive.

¹⁰⁶ REYERO. C., *Roma y el ideal...op. cit.*, p. 147. At present, *Baco y Ariadna* is in the Fine Arts Faculty of the Complutense University of Madrid.

¹⁰⁷ Signed communication from Vera, he was absent in the session but cast his vote by writing. A.A.BB.AA.S. Fernando, Madrid, Dossier 65-4/4.

¹⁰⁸ A.R., Correspondence of Vicente Palmaroli. REYERO. C., *Roma y el ideal...op. cit.*

¹⁰⁹ A.D.E., Málaga.

¹⁰¹ M.A.E. Dossier. 4339. Communication of Palmaroli dated on April 15, 1890.

¹⁰² CASADO, E., "La academia Española en Roma: las copias (siglo XIX)", *Archivo de Arte Español*, nº 44, 1982, pp. 156-164, (p. 160).

¹⁰³ A.C.M., Col. Ac. Cap., session on August 10, 1889, pages. 46-46. The donation was made by his father on his behalf. It is stated that the work's copyright belongs to the heirs to the Simonet family.

¹⁰⁴ A.R., Scholarship files, REYERO. C., *Roma y el ideal...op. cit.*

He was registered in the Ateneo¹¹⁰ of Madrid as honour member settled in Rome¹¹¹.

He painted *Gitanilla*, a watercolour, sketch of character¹¹², and portraits of his relatives and private orders.

1892 February 6, Palmaroli announced that he would take charge of the sending for the third year in short¹¹³.

March. Paris. He lived with Santiago Regidor, Albiñana and Sainz¹¹⁴ there. Among his colleagues and friends in the Academy, we can cite Querol, Garnelo and Alvarez Dumont, who were scholarship holders like him¹¹⁵, as well as Mariano Benlliure (Simonet drew some of the monuments by this latter, like Goya and Napoleon dating circa 1915 and a pencil portrait), Sorolla, Aniceto Marinas, Mariano Benlliure, Ugarte, Aramburu, Echenagustia¹¹⁶.

June. The quarterly report corresponding to the period between April and June informed that he had almost finished the painting *Flevit super illam* together with the sketch¹¹⁷.

June 10. He requested permission to travel to Anticoli¹¹⁸.

June 28. He asked for permission to travel to Spain and attend the National Exhibition of that year¹¹⁹.

August 1. He was granted permission to travel to Madrid¹²⁰.

October 22, Madrid. He attended the National Exhibition of 1892, taking part with *Flevit super illam* and earning the first medal

with majority¹²¹. The State purchased the work for 9,000 pesetas according to Royal Decree 1902¹²² and it was deposited in the Museum of Málaga in 1932¹²³.

Federico Balart wrote in his *El prosaísmo en el arte*: 'If Renan rose from the dead as a painter, he would be delighted to sign Simonet's painting, as that is his Jesus, not entirely a man or a God. And that is also his style: distinguished without elevation and sentimental without tears. [...] The artist dare not surround Christ's forehead with the luminous halo of divinity because such halos cannot actually be seen; but he lights the morning star above his head breaking the laws of astronomy without noticing that an intratelluric planet can never appear next to a full moon. This is the strict way of naturalists. If this is questioned by anyone, I have another example here. Respecting the truth, our distinguished artist felt he had an obligation to ban the established archetypes and costumes used in religious painting to portray apostles. In his eagerness for great attention to detail, he has searched for the true Judaic archetype and customs (where?) in Judea; that is, where there is hardly one Jew since the time of Vespasiano. If he wanted real Jew without making many sacrifices, he could have found them in the high bank of Paris, London, Amsterdam or Madrid; and if he needed miserable, ragged Jews at all costs, he could have found two at a time in the ghetto of Rome without moving from his scholarship residence. From Palestine he could only obtain what there is most: Arabs; and see how, owing to his honest devotion to truth, he has finished offering Islamic apostles. The oddest thing is that, already in that way, he has not dressed Jesus like the others¹²⁴'.

Thanks to the correspondence with his father, we know about the doubts he had when choosing the subject during his journey to Holy Land and the in situ study of the land of sacred episodes. The

110 Translator's note: arts and sciences association

111 Membership no. 5.47L.

112 The Simonet family archive.

113 A.R. Official communications classified by year. REYERO. C., *Roma y el ideal...ob. cit.*

114 BRU, M., *La Academia... op. cit.*, p. 165

115 *Ibid.*, p. 169.

116 The Simonet family archive.

117 A.R. Official communications, drafts. REYERO. C., *Roma y el ideal... op. cit.*

118 A.R. Correspondence of Vicente Palmaroli. REYERO. C., *Roma y el ideal... op. cit.*

119 *Ibid.*

120 A.R. General correspondence, drafts. *Roma y el ideal... op. cit.*

121 Catalogue no. 1187, GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Las exposiciones... op. cit.*, p. 1047. He also exhibited the work in Barcelona, Chigado and in the Universal Exhibition of Paris in 1900, and obtained an award for it.

122 GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Las exposiciones... op. cit.*, p. 1127.

123 A.A.B.A.S. Telmo de Málaga, Correspondence. Communication from the National Modern Art Museum, 20-XI-1931, 22-I-1932. A.A.BB. AA.de San Telmo de Málaga, Correspondence, communication on November 20, 1931 and January 22, 1932 from the Macarrón house in Madrid about the receipt and packing of the works from the Modern Art Museum. For the whole process, see: SAURET. T., *Tradición e innovación en el Museo de Málaga, (1850-1949)*, Málaga, Junta de Andalucía, 2004, p. 22.

124 BALART, F., *El prosaísmo en el Arte, Una Exposición internacional (1892)*, Madrid, La España Editorial, sa., pp. 46-48

different sketches he made, where his doubts are clear, corroborate this.

1893 January 10. His sketch of *Flevit super illam* was assessed and marked with honours. Domingo Martínez, Enrique Martínez Cubell, Germán Hernández, Manuel Domingo and Pablo Gonzalvo were in the examination board¹²⁵.

April, Paris¹²⁶. He took part in the Universal Exhibition of Chicago with *Flevit super illam*, earning the only medal for oil painting¹²⁷.

In the catalogue, his registered address was 12 Alameda Street, Málaga. His agent in Chicago was Mr. Halsey C. Ives, Director of the San Luis Museum and Fine arts in the Exhibition of Chicago, who valued his painting in 30,000 pesetas.

July 7. His scholarship ended, and he travelled around Europe. While in Berlin, he painted *Puerta de Brandenburgo en la Paristzer Platz, Berlín* and some other city landscapes¹²⁸.

In Málaga, he painted *Retrato de su padre, Personaje femenino*¹²⁹ and some compositions with Málaga popular characters such as *La buñolera malagueña, Cenachero*¹³⁰, or *Bandoleros*.

He travelled around the province. In Ronda, he painted *El Tajo*. He visited Granada, where he portrayed views of Sierra Nevada and the Royal Chapel¹³¹.

October 6. He was appointed correspondent during the war in Melilla by *La Ilustración Española y Americana* and *Blanco y Negro* magazines.

October 22. He travelled from Málaga to Melilla.

Among the more than a hundred drawings he made about the war, we can cite some which are in the archive of San Fernando Academy in Madrid (legacy of Garrido): *Bombardeo Español de la Costa de Melilla (1893)* and *Muerte en Horcas Coloradas, Melilla*

¹²⁵ BRU, M., *La Academia... op. cit.*, p. 221, 222.

¹²⁶ M.A.E., Dossier 4339, Communication from Alejo Vera on April 15, 1893, BRU, p. 173.

¹²⁷ The Simonet family archive.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Málaga Museum collection.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ The Simonet family archive.

(1894), in the National Library. He painted *Gethesemaí*¹³².

1894 April 22. He returned to Málaga after staying for six months in Melilla as a war illustrator. He made more than one hundred drawings, which were published in *La Ilustración Española y Americana*.

Málaga. He was member of the jury for the Artistic Exhibition Award in El Liceo. During his stay here, he painted the portrait *Señora con mantilla* and *En el palco*, both in private collections in Málaga.

He travelled around Europe (Paris, Berlin, Munich, Amsterdam, Dieppe and Liverpool) performing exhibitions in these cities¹³³. He was appointed Knight of the Royal and Distinguished Order of Carlos III by the regent Queen, in recognition of his merits¹³⁴.

1895 After his long journey through Europe, he stayed in Madrid and set his studio in 29 Villanueva Street, on the corner with Salustiano Olózaga Street.

He was hired as contributor for the magazines *Blanco y Negro, La Revista Moderna, La Ilustración Española y Americana* and newspapers such as *La Esfera* or *El Sol*, where he made some illustrations.

In Madrid, he mixed with the artistic, cultural and political society, as seen in the different graphic proofs from these years. He had a great bond of friendship with Ramón Gasset, the Editor in chief of *El Imparcial* newspaper and made a portrait of him together with his wife Amelia. This painting was destroyed in a flood¹³⁵. He also struck up a friendship with composer Chueca and his wife -who used to visit his studio¹³⁶- and especially with Antonio Cánovas del Castillo, who was his wedding godfather, as reflected in the dedications of the paintings and in the society depictions he made in his dwellings, as illustrated in *Recepción en La Huerta*, Antonio Cánovas del Castillo's dwelling, Head of the Government¹³⁷.

He visited Málaga and Granada.

¹³² The Simonet family archive.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.* This title is preserved in the family archive.

¹³⁵ There is a photograph from this event. The Simonet family archive.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

He made a portrait of Mr Bosch for Granada City Council¹³⁸.

1897 February 26. He married Asunción Castro, who was Málaga-born of Córdoba ancestry, in Los Jerónimos Church in Madrid. His wedding godfather was Antonio Cánovas del Castillo. They had seven children.

June 13. He presented *El Quite* in the National Exhibition that year. This work was rejected by the admission board because it missed the deadline. This was due to the difficulties he found during his return journey to Rome. The press published this event and some of his friends arranged for its exhibition in the Patio Árabe of the Palacio de Anglada, in Paseo de la Castellana of Madrid.

The exhibition's public attendance was discussed on the newspapers the following day, especially about the artists and intellectuals, politicians and the painter's friends who visited it. The admission ticket was 50 cents, and this was earmarked for helping the wounded soldiers and refugees of Cuba who stayed at the *Hospedería of El Imparcial*, property of his friend Rafael Gasset¹³⁹.

He presented one more work in the National Exhibition¹⁴⁰, and he made a drawing of the vigil for Cánovas.

1898 He took part in the auction for the victims of Cuba together with Sorolla painting the mout of a fan¹⁴¹.

1899 He travelled to Málaga due to his father's disease, who died.

He also took part in the Regional Exhibition held by the Liceo of Málaga with *Visperas de boda*, *Esperando turno* and *Haciendo sábado*, in unknown whereabouts. They are known thanks to the illustrations that were published in the magazines of the time. That year, he focused his production on genre and bullfighting topics like *La buenaventura* -today in the Fine Arts Museum of Málaga-, *En familia*, *Lavando en el patio*, *La verbena del Carmen* or *La suerte de varas*.

He painted a figure sketch with the title *El tonto*.

His daughter Lola was born.

1900 He took part in the Universal Exhibition of Paris with *Flevit* and earned the bronze medal. He also collaborated in the illustration

of *Las Leyendas* by Zorrilla and *Honra y vida que se pierde no se cobran, mas se vengan*, published by Ediciones Delgado.

He spent the summer in Vigo.

1901 He sat a competitive examination for the chair of 'State of the shape of nature in art' in Barcelona. At the same time, he also sat and passed the drawing chair of the Institute of Palencia, which he rejected for the first one.

During the ten years he stayed in Barcelona, his style was inclined to Catalan modernism and he developed an important production with official and private decorative painting orders. He also performed this activity in Madrid, where he made works for his friends Gasset and Toledo's shop 'Aparatos Musicales' in 4, Victoria Street. He made a decorative frieze and the oil painting *Orfeo y las fieras* for them.

He painted *San José y el Niño* and *Santa Cecilia tocando el órgano* for the Augustinian School in Valverde Street, Madrid.

1902 Athens. He took part in the International Exhibition with *Flevit Super illam* and earned the silver medal.

1903 He made the gothic-styled triptych for the Augustinians School in Madrid.

1904 He painted *El Juicio de París* and showed it in the National Exhibition that year. Cánovas Vallejo stated: *Simonet's El Juicio de París provoked his friends' critics because he drifted away from the line of Spanish painting and had introduced elements from the new art emerging beyond our borders*¹⁴². His wife and son served as models.

He also took part in the Decorative Arts Section within the Decorative group section with four works. However, he did not earn any reward. In his comments about the exhibition, Federico Alcántara stated that 'Decorative art is still in its early stages. We can see very good copies and imitations here. In the current exhibition, almost all decorative art works echo foreign production'¹⁴³.

This section was added to the 1897 Exhibition. In 1901, Simonet had started a very valuable production in Barcelona following this pictorial line on which he had received excellent formation during his scholarship in Rome. It was his proposal to copy a Pompeian fresco as an academic exercise that led him to deepen in the technique and its models.

¹³⁸ The Espasa Calpe Encyclopaedia, T. LVI, Madrid, 1927, p. 418. Cited by PALOMO, F., "Vida y obra de "Enrique Simonet y Lombardo", Rev. *Jábega* nº29, Málaga, Diputación, 1980, pp. 50-60 (p. 53).

¹³⁹ Press cuttings in the Simonet family archive.

¹⁴⁰ PANTORBA, B., de, *Historia de...* op. cit., p. 153.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.* Correspondence.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 185.

He was awarded with the Order of Commander of Alfonso XII¹⁴⁴.

He illustrated Aesop's Fables, which were exhibited in Greece and he earned the silver medal¹⁴⁵.

He spent the summer in Vigo and usually visited Ortega y Gasset family, of whom he made a pencil portrait.

1905 *El juicio de París* was exhibited in London, in the Spanish art exhibition held by the Duke of Alba due to the visit of Alfonso XIII. He also painted *Contemplando la Hoguera*.

1907 He painted *La primera misa*, *Ilusiones* and *La oración de la tarde*¹⁴⁶.

1908 He made the Allegories of Law for the law courts in Barcelona.

1910 He took part as a member of the jury for the painting section of the Fine Arts National Exhibition in Madrid together with Alejandro Ferránt, Eugenio Martínez Cubell, Pedro Saenz, Bellver, Hernández Nájera, Sebastián Gesse. This jury caused controversy with their prize awarding¹⁴⁷.

He painted *El sermón de la montaña* for the chapel of the law courts of Barcelona, a, which is missing since the Spanish Civil War. He also made the illustration *Juicio por Anarquismo en Barcelona*, now in San Fernando Fines Art Museum, Madrid.

He travelled to Morocco for the sketch of *El Sermón de la montaña*. Then he travelled from Tangiers to Málaga for Christmas and he painted his *Autorretrato* and *Pelando la pava*.

Carlos Verguer Fioretti etched Simonet's *Flevit Super illam* on copper plate, and the Government acquired it for the National Chalcography.

1911 Madrid. He obtained the chair of Decorative Painting at the Special Painting, Sculpture and Engraving School of the Royal Fine Arts Academy of San Fernando, and he took up this post on January 1. Antonio Muñoz Degrain was the Academy Director. Simonet lived in 16, Larra Street.

He set his studio in Salustiano Olózoga Street, next to El Retiro and to the Puerta de Alcalá. He then resumed his gatherings

with friends and intellectuals of the time such as Mariano Benlliure, Aniceto Marinas, Parera (his son's father-in-law), Rafael Gasset, Chueca, Conde de Romanones (his son Ramon's godfather), Querol, Sorolla, Ardizzone, Blay, Pradilla, López de Mezquita, Mnez. Vázquez, A. Ferrant, Labrada, Verdugo, Landi, Carlos Verguer, Blanco Coris, Villegas, Garnelo y Alda, Nágara, Benedito, Muñoz Degrain, Pons Arnau, Palmaroli, Alejo Vera, the Álvarez Dumont family, Viniegra, A. Miguel Nieto, Sotomayor, E. Navarro, Federico Ferrándiz (his son Bernardo's godfather), Moreno Carbonero, Martínez Cubells, Cánovas Valledo, and others¹⁴⁸.

He alternated his pictorial and literary activities by writing esoteric essays and aesthetic thoughts¹⁴⁹.

He donated a copy of *Autopsia del corazón* to the Ceregumil Laboratories in Málaga in order to ease hunger of the European War with its copyright¹⁵⁰.

1912 He made the illustration *El Rey Alfonso XIII Visitando una Exposición*, in the Royal Palace in Madrid. In the summer, he visited Santander and had a rest with his family in Vigo.

1914 He travelled to Morocco. He later took part in the exhibition of the Fine Arts Academy of Málaga with *Cabeza de estudio* and *Azoteas de Tánger*¹⁵¹. He painted *Retrato de su mujer con mantilla*¹⁵². His wife was expecting his son Bernardo¹⁵³.

1915 He took part in the National Exhibition of Madrid with *Azotea de Tánger*¹⁵⁴ and in the Exhibition of the San Telmo Fine Arts Academy with *Una maja*¹⁵⁵. He also painted the portrait of sculptor Aniceto Marinas' wife, with whom he had a great bond of friendship since his scholarship period¹⁵⁶.

He painted *Puesta de sol en la Moncloa*, the portraits of Ministers

¹⁴⁴ *Catalogo de la Exposición Nacional*, 1904, p. 178.

¹⁴⁵ The Simonet family archive.

¹⁴⁶ PALOMO, F. *op. cit.* p. 54.

¹⁴⁷ PANTORBA, B., de, *Historia de... op. cit.*, p. 202.

¹⁴⁸ The Simonet family archive.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Academia de Bellas Artes de Málaga, catálogo de la exposición de Estudios, Apuntes y Bocetos*, 1914, s/p.

¹⁵² The Simonet collection.

¹⁵³ Information given by the family.

¹⁵⁴ PANTORBA, B., de, *Historia de... op. cit.*, p. 218.

¹⁵⁵ Reproduced in *La Esfera*, 1915. The Simonet family collection.

¹⁵⁶ *Ibid.*

José del Prado and Julio Burell (Education Ministry), and the portraits of the Freys.

1917 He took part in the National Exhibition that year¹⁵⁷, and he painted the portraits of Antonio Guerra and Carmen Cobeña de Olivares, to whom he dedicated it with: *A mi distinguida amiga...* (To my distinguished friend).

1918 He had a serious accident when he was run over by a tram. As a result, he had important aftereffects and he abandoned his pictorial activity partially, spending long periods in his house in La Dehesa de la Villa, near Madrid. This is where he developed his facet of landscape painter at length¹⁵⁸.

He claimed for an indemnity to the transportation company, and the examining magistrate requested a report stating the painter's professional category in order to determine the amount. The Royal Academy of San Fernando issued a document stating his academic and professional merits, by which he received the classification of first-rate artist¹⁵⁹.

He painted a portrait of Millán Astray's daughters and a pencil self-portrait after his accident.

1919 He rejoined his professional activity and painted *Retrato de Prado Palacios*¹⁶⁰.

1920 He painted *Orando en El Paular* and *Virgen con Niño*.

1921 He travelled to Morocco as a graphic correspondent. His wash drawing *Las Hogueras Fatídicas*¹⁶¹ was published in *La Esfera* newspaper, in Madrid.

March, 5. He took part in the exhibition organised by the Fine Arts Academy of Málaga with *Virgen con Niño*¹⁶².

He was appointed Director of the El Paular Landscape School for two years. He had as working colleagues some lecturers such as Mingorance and Carlos Sainz de Tejada. During the summer, he used to organise exhibitions with the works made by the students,

among which we can cite Paco Rivera, Joaquín Peinado, César Prieto Hortelano, Juan Esplandiú, Bernardini, Francisco Argüelles, Enrique Climent, Germán Calvo, Rafael Pellicer, Briones, E. Santonja, Francisco Arias and his son Rafael Simonet. His friends Luis Rosales, Enrique de Mesa, Rosa Chacel and Rafael de Penagos attended these exhibitions¹⁶³.

He painted *Hijos jugando a la sombra*.

1922 He was member of the examination board for the Painting Section of the Fine Arts National School. That decision came into conflict with Salvador Dalí, and as a result he was expelled from the School¹⁶⁴.

On doctor's order, he travelled with his family to Liérganas spa in Asturias for the summer¹⁶⁵.

1923 He painted *La Casita de La huerta (El Paular)*.

1924 He took part in the Exhibition and Trade Fair of Málaga with *Una calle romana* and *Zoco de Tánger*. He decorated the main staircase of the law courts of Madrid and painted eight allegories of the provinces. He also painted *La Primera Comuni3n*.

1926 He travelled to Morocco for the last time and painted his unfinished *Novia hebrea*.

1927 April 20. He died in Madrid.

1931 His work *Autopsia del corazón*¹⁶⁶ was deposited in the San Telmo Fine Arts Academy of Málaga by the Prado Museum. It later passed to the Fine Arts Museum of Málaga.

1932 His work *Flevit Super illam* was deposited in the San Telmo Fine Arts Academy of Málaga by the Prado Museum. It later passed to the Fine Arts Museum of Málaga¹⁶⁷.

1964 The San Telmo Royal Fine Arts Academy organised an exhibition dedicated to Simonet to commemorate the centenary of his birth, although it was held two years earlier. The initiative came from its president Rafael Pérez Estrada, who also intended

157 PANTORBA, B., de, *Historia de...ob. cit.*, p. 228.

158 The Simonet family archive.

159 *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, December 31, 1918, p. 199.

160 PALOMO, F., *op. cit.*, p. 55.

161 Press cuttings, the Simonet family archive.

162 *La Esfera*, "Una exposici3n en Málaga", 1921.

163 Mesa Esteban Drake: "De El Paular a Segovia"

164 Hugué Thomas, Biography of Salvador Dalí. Information given by Aurora Simonet

165 The Simonet family archive.

166 A.A.B.A.S. Telmo de Málaga, Minutes Register, September 1918, February 1942, session on February 10, 1931, page 72.

167 A.A.B.A.S. Telmo de Málaga, Correspondence. Communication from the National Modern Art Museum, November 20, 1931, January 22, 1932.

to prepare a monograph about the painter with the collaboration of Bernardo Simonet Castro. However, this biography was never written.

The exhibition was held in the halls of the Fine Arts Museum. 33 paintings were exhibited, out of which 20 belonged to the painter's direct family and the remaining ones to Málaga collectors. ■

El Museo del Patrimonio Municipal
expresa su especial agradecimiento a
la familia Simonet y al Ministerio de
Asuntos Exteriores por su inestimable
colaboración.

EXPOSICIÓN

ORGANIZA

Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura
Museo del Patrimonio Municipal

DIRECCIÓN

Teresa Sauret Guerrero

COMISARIA

Teresa Sauret Guerrero

COORDINACIÓN

Elisa Isabel Chaves Guerrero

SECRETARÍA CIENTÍFICA Y TÉCNICA

Elisa Isabel Chaves Guerrero
Nuria Rodríguez Ortega
Ana Belén Gutiérrez Fernández

GESTIÓN Y COORDINACIÓN

Sección de Cultura
Ayuntamiento de Málaga

PROYECTO EXPOSITIVO

Alfonso Serrano

TEXTOS DE LA EXPOSICIÓN

Teresa Sauret

FOTOGRAFÍAS

Peñuela

RESTAURACIÓN

Elisa Quiles

DISEÑO GRÁFICO

Antonio Herráiz PD

MONTAJE

Artemontaje Exposiciones SL

SEGUROS

Aon, Gil y Carvajal

CATÁLOGO

EDICIÓN

Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura
Museo del Patrimonio Municipal

IDEA Y DISEÑO

Teresa Sauret

DIRECCIÓN Y EDICIÓN

Teresa Sauret

TEXTOS

Teresa Sauret

TRADUCCIÓN Y REVISIÓN DE TEXTOS

Álvaro Góngora

FOTOGRAFÍAS

Peñuela

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Antonio Herráiz PD

IMPRESIÓN

Gráficas Urania

© para la presente edición,
Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura
Museo del Patrimonio Municipal
© de los textos, sus autores
© de las fotografías, sus autores

DL: MA-2002-2010
ISBN: 978-84-92633-31-9

