

LA RESTAURACIÓN BORBÓNICA EN LA PRENSA HISTÓRICA DIGITALIZADA: UNA PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN PARA LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA DE ESPAÑA

**The Bourbon Restoration in Digitized Historical Press: A Research
Proposal for Teaching the History of Spain**

José Manuel Lara Fuillerat

Historiador

jmlfuillerat@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo expone una propuesta metodológica centrada en el uso de la prensa histórica digitalizada como recurso didáctico en la asignatura de Historia de España en 2.º de Bachillerato. A través de un enfoque competencial amparado por la LOMLOE, el proyecto promueve el aprendizaje colaborativo, la investigación y el desarrollo del pensamiento crítico del alumnado mediante el análisis de fuentes primarias hemerográficas. El marco del estudio se acota a la Restauración borbónica en el ámbito de la provincia de Córdoba entre 1890 y 1892. Como caso práctico para guiar el trabajo de los estudiantes, se examina la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, contrastando la neutra línea editorial del *Diario de Córdoba* con diversas cabeceras madrileñas del período. Esto permite evaluar la proyección nacional de destacados creadores vinculados a la provincia de Córdoba —como Rafael Hidalgo de Caviedes, José Garnelo, José Serrano, Tomás Muñoz Lucena y Mateo Inurria—, analizando tanto la recepción de las nuevas corrientes estéticas como los debates y polémicas institucionales de la época reflejados en la prensa escrita.

PALABRAS CLAVE: RESTAURACIÓN BORBÓNICA; PRENSA HISTÓRICA;
HEMEROTECAS DIGITALIZADAS; DIDÁCTICA DE LA HISTORIA;
PENSAMIENTO HISTÓRICO; CÓRDOBA;

ABSTRACT

This paper presents a methodological proposal focused on the use of digitized historical newspapers as a teaching resource for the subject of Spanish History in Secondary Education. Within the competency-based approach promoted by LOMLOE, the project fosters collaborative learning, research skills, and the development of students' critical and historical thinking through the analysis of primary newspaper sources. The study focuses on the Bourbon Restoration in the province of Córdoba between 1890 and 1892. The 1890 National Exhibition of Fine Arts serves as a case study to guide students' research, contrasting the editorial stance of the politically neutral *Diario de Córdoba* with several Madrid-based newspapers of the period. This approach enables an assessment of the

extent of national recognition attained by notable creators associated with the province—such as Rafael Hidalgo de Caviedes, José Garnelo, José Serrano, Tomás Muñoz Lucena, and Mateo Inurria—while analyzing both the reception of contemporary aesthetic trends and the institutional debates and controversies of the era as reflected in the press.

KEY WORDS: BOURBON RESTORATION; HISTORICAL PRESS; DIGITIZED NEWSPAPER ARCHIVES; HISTORY EDUCATION; HISTORICAL THINKING; CORDOVA;

Fecha de recepción del artículo: 01/06/2026

Fecha de aceptación: 25/06/2026

Citar artículo: Lara Fuillerat, J.M. (2026). La Restauración Borbónica en la prensa histórica digitalizada: una propuesta de investigación para la enseñanza de la historia de España. *eco. Revista Digital de Educación y Formación del profesorado* (23), CEP de Córdoba. <https://revistaeco.cepcordoba.es/index.php/2026/06/18/la-restauracion-borbonica-en-la-prensa-historica-digitalizada-una-propuesta-de-investigacion-para-la-ensenanza-de-la-historia-de-espana/>

1. LA PRENSA HISTÓRICA EN EL AULA

La utilización de la prensa histórica en la enseñanza de la Historia de España en Bachillerato constituye una herramienta relevante para aproximar al alumnado al análisis crítico del pasado contemporáneo, especialmente en el estudio de la Restauración borbónica. Frente a modelos de aprendizaje sustentados exclusivamente en la transmisión memorística de contenidos, el trabajo con periódicos históricos permite introducir al alumnado en los procedimientos propios de la investigación, favoreciendo la interpretación contextualizada, la comprensión de la pluralidad ideológica y el desarrollo del pensamiento histórico. Sin embargo, este tránsito desde una enseñanza basada en la repetición de hechos hacia otra centrada en la interpretación de fuentes primarias no ocurre de forma automática. El alumnado considera la asignatura de historia como una materia que no necesita ser comprendida, sino memorizada, y esta concepción persiste incluso cuando el profesorado ha

innovado sus contenidos sin permutar a fondo sus métodos didácticos: la incorporación de materiales no positivistas no ha conseguido que los estudiantes, al acabar sus estudios obligatorios, tengan una idea sustancialmente diferente de la historia (Prats, 2000: 73-75). El estudiante no asume el conocimiento histórico como un relato abierto por el simple hecho de leer un periódico; requiere una intervención docente rigurosa mediante guías de análisis que eviten que el alumnado caiga en la simple transcripción de anécdotas o en un peligroso presentismo al juzgar el pasado. El periódico se convierte en una fuente privilegiada para analizar los grandes procesos de la Restauración —como el turno, el caciquismo o la consolidación del sistema canovista— solo si se enseña explícitamente el método de validación y contraste propio del historiador.

La prensa decimonónica no debe entenderse únicamente como un soporte informativo, sino como un auténtico agente político y cultural. Durante la Restauración, el periódico desempeñó un papel esencial en la formación de la opinión pública, en la articulación de identidades políticas y en la difusión de discursos ideológicos vinculados al liberalismo, al republicanismo, al carlismo o al movimiento obrero. Su análisis posibilita al discente comprender que la información periodística no constituye un reflejo neutro de la realidad, sino una construcción discursiva condicionada por intereses específicos. Para que esta aproximación en Bachillerato resulte rigurosa, es imprescindible que el alumnado conozca el marco legal y estructural que condicionaba dicha producción escrita. La Ley de Prensa de 1883 articuló un sistema en el que las cabeceras funcionaban fundamentalmente como órganos oficiales de partidos o facciones políticas, bajo la lógica del «turno pacífico». A través de editoriales,

crónicas parlamentarias y caricaturas, el alumno puede identificar las posiciones enfrentadas de conservadores y liberales ante los movimientos marginados del sistema. El análisis crítico de conceptos como fraude electoral o ciudadanía adquiere su plena significación cuando el estudiante comprende que la prensa operaba bajo una dualidad muy marcada: la de la legalidad institucionalizada frente a la disidencia reprimida o censurada (Seoane & Sáiz, 2007: 127-144).

De forma complementaria, el uso de prensa histórica favorece el desarrollo de competencias relacionadas con la alfabetización mediática e informacional (García Puertas, 2012). El análisis de periódicos del siglo XIX contribuye a identificar mecanismos de manipulación informativa, estrategias retóricas y sesgos ideológicos. Esta capacidad resulta especialmente relevante en el contexto actual, marcado por la sobreabundancia de información y la proliferación de contenidos desinformativos en los medios digitales. No obstante, desde una perspectiva metodológica, constituye un error establecer un paralelismo simplista entre la prensa decimonónica y los fenómenos contemporáneos de desinformación. El sesgo político del siglo XIX respondía a una lógica de «prensa de partido», explícita y militante, muy distinta de la arquitectura algorítmica y opaca que caracteriza a las *fake news* en la sociedad de la información. A partir de una experiencia de innovación desarrollada en 2.º de Bachillerato (Prieto et al., 2013), el trabajo con fuentes primarias, articulado mediante enfoques de indagación que combinan el aprendizaje basado en proyectos, el estudio de casos y el aprendizaje basado en problemas, fortalece la capacidad del alumnado para evaluar la fiabilidad, la autoría y la intencionalidad de los documentos históricos. De este modo, se transfieren

competencias de pensamiento crítico aplicables al análisis de cualquier discurso mediático, tanto del pasado como del presente.

La utilización de hemerotecas digitalizadas ofrece igualmente indudables ventajas metodológicas. La digitalización masiva llevada a cabo por instituciones públicas ha democratizado el acceso a fuentes primarias que antes dependían del ámbito académico especializado. Plataformas como la *Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España* o la *Biblioteca Virtual de Prensa Histórica* permiten consultar miles de ejemplares contemporáneos a los acontecimientos estudiados, facilitando el desarrollo de investigaciones escolares (Cid-Rodríguez, 2025). Ahora bien, la mera disponibilidad tecnológica no garantiza el éxito pedagógico. La creciente accesibilidad de los repositorios digitales de prensa histórica exige, a su vez, una capacitación metodológica explícita del docente o del investigador que los emplee, pues el acceso sin mediación puede generar saturación informativa o una lectura superficial de los fondos. Para que estas plataformas sean eficaces en el aula, el docente debe diseñar metodologías de búsqueda heurística guiada, enseñando el uso de operadores de búsqueda, filtros cronológicos y, sobre todo, capacitando al alumno para lidiar con el «ruido» y los errores de transcripción habituales en los sistemas de reconocimiento óptico de caracteres (OCR) de la prensa antigua (Ramón, 2020: 435-436).

En el marco del estudio de la Restauración, la prensa histórica posibilita igualmente la incorporación de perspectivas de la historia local, la microhistoria, la vida cotidiana y las mentalidades colectivas, frecuentemente relegadas por los manuales escolares. A través de periódicos locales pueden estudiarse fenómenos como conflictos sociales, vida cultural, elecciones municipales,

debates educativos, problemas sanitarios o la percepción contemporánea del desastre colonial de 1898, etc. (Lacomba, 1995). Esta aproximación microhistórica requiere una cautela analítica especial: la prensa de provincias de finales del siglo XIX solía estar fuertemente controlada y subsidiada por las redes del caciquismo local, dinámica que no afectaba al *Diario de Córdoba*, publicación caracterizada por una declarada neutralidad política. A su vez, las publicaciones periódicas generalistas y las especializadas son un recurso excelente para rescatar la cultura política y la vida cotidiana, pero el investigador —y, por extensión, el alumnado— debe ser entrenado para leer también los silencios del discurso periodístico, esto es, para interpretar qué realidades eran omitidas o censuradas deliberadamente. Comprender qué no se publicaba es tan revelador para entender el funcionamiento del sistema de la Restauración como analizar las noticias que sí alcanzaban la imprenta (Ramón, 2020: 431-433).

Desde el punto de vista curricular, el uso de prensa histórica se vincula directamente con los principios metodológicos establecidos por la LOMLOE para Bachillerato, favoreciendo metodologías activas como el aprendizaje basado en proyectos o el estudio de casos. En términos procedimentales, exige desarrollar procesos de análisis documental donde el discente contextualice las cabeceras, identifique su línea ideológica y contraste diferentes versiones de un mismo acontecimiento, integrando la Historia de España en la historia de la comunicación y las Humanidades Digitales. Para que esta vinculación legal no quede en una declaración de intenciones formal, debe conectarse de manera explícita con los descriptores operativos reales de la ley. Al respecto, puede argumentarse que el trabajo directo con fuentes primarias en el aula materializa

de forma precisa los criterios de evaluación de la legislación educativa vigente, especialmente en lo relativo al desarrollo del pensamiento histórico y la adquisición de competencias ciudadanas. El análisis hemerográfico sistemático no es un añadido opcional, sino el vehículo metodológico óptimo para que el estudiante de 2.º de Bachillerato movilice de forma práctica los saberes básicos de la España Contemporánea y participe activamente en la construcción de su propio conocimiento histórico (López Facal et al., 2018: 7-22).

2. PROYECTO DE INVESTIGACIÓN: LA RESTAURACIÓN BORBÓNICA EN LA PRENSA HISTÓRICA DIGITALIZADA

2.1. Planteamiento teórico

Nuestro proyecto tiene como finalidad diseñar una propuesta de investigación para la materia de Historia de España de 2.º de Bachillerato, centrada en el estudio de la Restauración borbónica mediante el análisis de la prensa histórica digitalizada. La actividad se articulará en torno a diversas líneas temáticas, que serán definidas posteriormente, y permitirá al alumnado estudiar el pasado mediante el trabajo con fuentes hemerográficas del siglo XIX. Con ello se pretende fomentar la aplicación de procedimientos propios de la investigación histórica y desarrollar competencias de contextualización, interpretación y valoración crítica de fuentes primarias.

La investigación se llevará a cabo mediante grupos cooperativos formados por cuatro estudiantes, que deberán seleccionar una de las temáticas propuestas y desarrollar un proceso de localización, clasificación y análisis de noticias publicadas en la prensa de la época. La principal fuente de trabajo será

el *Diario de Córdoba*, periódico de referencia en el ámbito provincial durante estos años, cuyos contenidos se contrastarán con los aparecidos en diversas cabeceras madrileñas previamente seleccionadas: *El Correo*, *El Globo*, *El Liberal*, *El Resumen*, *La Iberia*, *La Época*, *La Justicia*, *La Ilustración Española y Americana* y *El Imparcial*.

El estudio se centrará en las noticias publicadas entre los meses de abril, mayo y junio de los años 1890, 1891 y 1892, un período para el que se dispone de un corpus documental amplio, homogéneo y especialmente adecuado para el análisis comparado. El objetivo principal será examinar la representación de la realidad cordobesa en la prensa local y contrastarla con su tratamiento en la prensa de alcance nacional. Mientras que las cabeceras madrileñas suelen ofrecer referencias breves y fragmentarias sobre los acontecimientos ocurridos en Córdoba y su provincia, en determinadas ocasiones desarrollan informaciones más extensas cuando los hechos adquieren relevancia política, social o económica, o cuando se insertan en debates de dimensión nacional.

El desarrollo del trabajo seguirá los objetivos didácticos, las líneas temáticas propuestas y las distintas fases metodológicas establecidas para la investigación. Asimismo, deberá respetar las normas fijadas para la localización, tratamiento, análisis e interpretación de las fuentes hemerográficas. Como resultado final, cada grupo elaborará un trabajo académico estructurado conforme a criterios de rigor histórico y metodológico, cuyos principales resultados podrán ser presentados y defendidos oralmente ante el grupo-clase.

2.2. Objetivos didácticos

Para el desarrollo de este trabajo de investigación se plantean los siguientes objetivos didácticos:

- Comprender el contexto político, económico, social y cultural de la España de la Restauración, más concretamente de la Regencia de María Cristina de Habsburgo, mediante el análisis de fuentes hemerográficas publicadas a finales del siglo XIX.
- Aplicar procedimientos propios de la investigación histórica a través de la localización, selección, clasificación, análisis e interpretación de información procedente de fuentes periodísticas digitalizadas.
- Analizar de forma comparada el tratamiento informativo de distintos acontecimientos en la prensa local y nacional, identificando perspectivas ideológicas, intencionalidades, sesgos y discursos presentes en las diferentes cabeceras.
- Comprender el papel desempeñado por la prensa en la configuración de la opinión pública y en la difusión de discursos políticos, sociales y culturales durante el período de la Restauración.
- Desarrollar competencias de alfabetización mediática y digital mediante el uso crítico de hemerotecas virtuales y la evaluación de los procesos de producción y transmisión de la información periodística.
- Fomentar el aprendizaje cooperativo a través de la planificación compartida de la investigación, la distribución equilibrada de responsabilidades y la coordinación efectiva dentro de los grupos de trabajo.

- Mejorar la capacidad de expresión escrita mediante la elaboración de un trabajo académico estructurado, coherente y fundamentado en evidencias históricas obtenidas a partir de las fuentes analizadas.
- Desplegar habilidades de comunicación oral y argumentación histórica mediante la presentación y defensa pública de los resultados de la investigación ante el grupo-clase.

2.3. Temáticas

Para el desarrollo del trabajo de investigación, deberá seleccionarse una de las líneas temáticas que se detallarán a continuación. No será necesario abordar íntegramente cada temática, sino que podrá escogerse un aspecto concreto de la misma, tal y como hemos realizado en nuestra propuesta práctica centrada en el desarrollo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, integrada dentro del apartado dedicado a la vida cultural cordobesa.

a) La administración municipal y provincial: instituciones y gestión pública

El análisis de la administración municipal y provincial permite comprender el funcionamiento cotidiano del Estado liberal en la Córdoba de la Restauración. A través de instituciones como el Ayuntamiento, la Diputación Provincial y el Gobierno Civil, se pueden examinar las competencias y relaciones que articulaban el entramado administrativo. Los acuerdos, actas y resúmenes de estas corporaciones publicados en la prensa histórica constituyen una fuente excepcional para indagar en la gestión urbana, las obras públicas, la higiene, la beneficencia, la educación, el orden público y la

fiscalidad. A la par, estas informaciones ayudan a reconstruir las dinámicas políticas locales, las redes clientelares y el control institucional de las élites. Todo esto evidencia que dichas entidades no solo operaban como órganos de gobierno, sino también como espacios esenciales de representación y legitimación política del sistema.

b) La cuestión social obrera, el movimiento huelguístico y el republicanismo

El análisis de la prensa histórica promueve investigar el movimiento obrero español y el impacto de las sucesivas oleadas huelguísticas de 1890, 1891 y 1892, fenómeno que cobra especial relevancia tanto en la capital provincial como en sus distritos mineros septentrionales. A través de las páginas de los diarios quedan registradas la respuesta gubernamental, las reivindicaciones obreras y las tensiones sociales que definieron la «cuestión obrera» durante la Restauración. La prensa refleja por añadidura las demandas de otros sectores productivos, lo que ofrece un contraste revelador entre el sindicalismo minero-industrial y el asociacionismo laboral andaluz, de corte más moderado. Por último, el estudio comparado de las cabeceras facilita el análisis de las distintas corrientes republicanas de finales del siglo XIX — posibilista, federal y progresista— y de sus posturas ante las huelgas, el orden público y la reforma social.

c) Las élites políticas y sociales: sociabilidad, poder y espacios de representación

El examen de las élites cordobesas permite estudiar la sociabilidad burguesa y los mecanismos de prestigio e influencia durante la Restauración. Instituciones como el Liceo, el Círculo de la Amistad, la Sociedad Económica de Amigos del País y la Cámara de Comercio aparecen en la prensa como espacios fundamentales de encuentro para propietarios, profesionales liberales y políticos. A través de sus actividades —veladas, certámenes, conferencias, banquetes y tertulias— se puede reconstruir la vida cotidiana de estos grupos dirigentes, sus redes de relación y sus formas de representación pública. Estas corporaciones actuaban, además, como ámbitos de articulación política y poder económico, proyectando ideales de progreso acordes con la sociedad liberal y convirtiéndose en instrumentos esenciales para comprender la identidad burguesa finisecular.

d) Sanidad y beneficencia pública: higiene, asistencia y gestión social de la pobreza

El estudio de la sanidad y la beneficencia pública es una vía fundamental para examinar las condiciones de vida, las políticas asistenciales y el control social en la Córdoba de la Restauración. A través de la prensa histórica, se pueden reconstruir las respuestas oficiales ante epidemias, crisis sanitarias y problemas de salubridad urbana. Los diarios reflejan la gestión del Ayuntamiento, la Diputación y las juntas de sanidad en higiene pública, abastecimiento de agua, alcantarillado y control de infecciones. Asimismo, la documentación hemerográfica desvela el funcionamiento de hospitales, hospicios y centros benéficos, junto a las campañas de caridad promovidas por entidades civiles, religiosas y las élites locales. Esta temática habilita para

indagar el vínculo entre pobreza, enfermedad y asistencia bajo el liberalismo, evidenciando las carencias del sistema decimonónico y el papel clave de la Iglesia, los municipios y la iniciativa privada.

e) Las festividades religiosas y populares

Estas festividades configuran la denominada «primavera festiva» cordobesa y constituyen uno de los principales ejes temáticos del período. Con la Feria de Mayo como hito central, la prensa de la época refrenda el examen de las dimensiones económicas, sociales y culturales clave: desde el mercado ganadero y el impacto del ferrocarril hasta la movilidad de las élites, los certámenes musicales y las corridas de toros, concebidas estas últimas como un ritual cívico. Del mismo modo, los diarios reflejan el protagonismo de la oligarquía política y social en la organización y proyección de estos eventos. Junto a la feria, las publicaciones recogen citas esenciales del calendario primaveral, especialmente la Semana Santa y las romerías. Estas manifestaciones de religiosidad popular y sociabilidad colectiva evidencian la estrecha convivencia entre tradición, ocio y representación pública en la Córdoba del siglo XIX.

f) La vida cultural cordobesa: artes, música y espectáculos

La vida cultural cordobesa durante la Restauración es un ámbito idóneo para analizar la modernización urbana y la sociabilidad burguesa finisecular. En este sentido, la prensa local contribuye a reconstruir la actividad artística, musical y teatral, así como el papel de las élites en su promoción. Especial relevancia adquiere la participación de artistas cordobeses en las Exposiciones

Nacionales de Bellas Artes, hitos de legitimación cuyo seguimiento hemerográfico revela la recepción de las corrientes estéticas contemporáneas y las estrategias de prestigio local. De forma complementaria, la intensa actividad musical de las bandas municipales y militares, los conciertos y las veladas filarmónicas expresan la consolidación del ocio colectivo urbano. A esto se suma la proliferación de teatros, casinos, cafés y círculos recreativos como espacios de encuentro y debate. Este escenario confirma el papel crucial de ateneos y liceos en la difusión intelectual, así como en la creación de redes de influencia para unas élites que instrumentalizaron la cultura como proyección pública.

2.4. Fases

El diseño metodológico establece una investigación hemerográfica de carácter temático y comparativo. Así, cada equipo de trabajo examinará las diversas líneas discursivas y líneas editoriales que los diarios seleccionados articulaban en torno a la realidad política, económica, ideológica y sociocultural del período.

El trabajo comenzará con una **fase inicial de contextualización histórica y periodística**, destinada a que el estudiante comprenda el marco general de la España de la Restauración en torno a 1890 y 1892. En esta etapa se estudiarán el sistema político restauracionista, el desarrollo de la prensa moderna, la consolidación de la opinión pública y el crecimiento de la cultura urbana y burguesa durante las últimas décadas del siglo XIX —aspectos que constituyen el núcleo de contenidos del proyecto—. Paralelamente, el discente analizará las características ideológicas y editoriales de las cabeceras con las

que trabajará. Esta aproximación permitirá identificar desde el inicio las diferencias políticas, culturales y sociales entre periódicos conservadores, liberales, republicanos e ilustrados.

Superada la contextualización, se activará **la dinámica de trabajo cooperativo** con la constitución de equipos estables de cuatro integrantes. En el seno de estos grupos, el alumnado asume de manera conjunta y corresponsable el desarrollo de la investigación histórica. Esta estructura compartida sirve como marco de referencia inmediato, promoviendo procesos transversales de toma de decisiones colectivas, autorregulación y flexibilidad interna para adaptarse a las necesidades de cada equipo a lo largo del proceso.

La siguiente etapa se centrará en la **búsqueda y recopilación sistemática de fuentes hemerográficas**. Los equipos trabajarán en el trimestre comprendido entre abril y junio de la anualidad elegida, localizando noticias, crónicas, artículos de opinión, ilustraciones, anuncios y referencias culturales en las cabeceras seleccionadas. El propósito excede la mera acumulación documental; se busca identificar qué temas adquieren relevancia en cada diario y cómo se abordan según su línea editorial. Durante este proceso, los estudiantes registrarán con rigor las fechas, páginas, autorías y secciones de los hallazgos, construyendo así un corpus organizado y óptimo para su posterior análisis.

Una vez recopiladas las fuentes, se iniciará la fase de **clasificación temática de los contenidos**, que constituye el núcleo central de la investigación. Cada grupo organizará las noticias y artículos en grandes ejes temáticos que proporcionen indagar la pluralidad de discursos presentes en la

prensa del momento. Con este fin, se elaborará un esquema inicial de organización decimal que estructure adecuadamente los contenidos. El trabajo deberá articularse en torno a tres bloques fundamentales: una justificación razonada de la temática elegida, el desarrollo analítico de cada eje temático y unas conclusiones fundamentadas, todo ello acompañado de los anexos documentales pertinentes y de las referencias bibliográficas que sigan unos criterios homologables.

A continuación, cada grupo elaborará un **producto final de investigación** en el que sintetizará los resultados obtenidos. A partir del análisis realizado, redactará la justificación y el cuerpo del trabajo, y formulará conclusiones que expliquen qué imagen de la sociedad española proyectaban los periódicos estudiados y qué función desempeñaba la prensa en la configuración de la opinión pública de finales del siglo XIX. El alumnado reflexionará sobre cuestiones como la relación entre prensa y poder político, la construcción mediática de la modernidad, la difusión de valores burgueses o la instrumentalización ideológica de la cultura y el arte, etc., trascendiendo el mero comentario documental para desarrollar un ejercicio genuino de interpretación histórica y análisis crítico de fuentes.

El proyecto finalizará con una **fase de exposición pública y debate colectivo**. Cada grupo expondrá sus investigaciones al resto de la clase mediante una presentación de diapositivas, abriéndose a continuación un espacio de discusión en torno a las distintas temáticas trabajadas. Este debate permitirá poner en común las diferentes interpretaciones elaboradas y reflexionar sobre las relaciones entre prensa, sociedad y poder en la España de la Restauración, al tiempo que facilitará que el discente establezca conexiones

entre los mecanismos de construcción de la opinión pública en el siglo XIX y el funcionamiento actual de los medios de comunicación, desarrollando así una mirada crítica sobre la cultura mediática contemporánea.

2.5. Metodología

Los principios metodológicos de esta propuesta didáctica se fundamentan en el **enfoque competencial** establecido por la *Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre (LOMLOE)*, por la que se modifica la *Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOE núm. 340, de 30 de diciembre de 2020)*, y desarrollado en el ámbito andaluz mediante el *Decreto 103/2023, de 9 de mayo, por el que se establece la ordenación y el currículo de la etapa de Bachillerato en la Comunidad Autónoma de Andalucía (BOJA núm. 90, de 15 de mayo de 2023)*, y su norma de desarrollo, la *Orden de 30 de mayo de 2023 (BOJA núm. 104, de 2 de junio de 2023)*. La metodología se orienta hacia un aprendizaje activo, crítico e investigador, en el que el alumnado trabaja directamente con fuentes históricas y construye interpretaciones fundamentadas del pasado. De acuerdo con el artículo 6 del citado Decreto 103/2023, el currículo andaluz de Bachillerato insiste en la necesidad de favorecer situaciones de aprendizaje contextualizadas que promuevan la autonomía, la investigación y el desarrollo competencial del alumnado.

Otro principio metodológico esencial es el **aprendizaje basado en la investigación histórica**. El discente trabajará con fuentes primarias procedentes de la prensa histórica digitalizada, desarrollando procedimientos propios de la disciplina: la búsqueda documental, el análisis crítico, la contextualización y la interpretación de los discursos periodísticos. Este

planteamiento pedagógico se alinea con la concepción defendida por Joan Pagès (2011), quien sostiene que la enseñanza de las ciencias sociales debe orientarse hacia la comprensión crítica de la realidad social y la formación de ciudadanos capaces de interpretar el mundo contemporáneo. Del mismo modo, este enfoque metodológico favorece el desarrollo de objetivos «ilustrados» en el aula, promoviendo un cambio conceptual que suministra al estudiante superar visiones simplistas o narrativas lineales del pasado.

La propuesta se basa igualmente en el **desarrollo del pensamiento histórico**, entendido como la capacidad del alumnado para contextualizar, interpretar y valorar críticamente los procesos históricos. El análisis comparado de periódicos deja reconocer la existencia de distintas perspectivas ideológicas y comprender cómo la prensa actuaba como agente de construcción de la opinión pública durante la Restauración. En este sentido, la enseñanza de la Historia debe fomentar la conciencia histórica y la capacidad de interpretar críticamente las narrativas del pasado, articulando cuatro competencias interrelacionadas: la conciencia histórico-temporal, la representación de la historia, la imaginación histórica y la interpretación de fuentes (Santisteban, 2010: 34-56).

El **aprendizaje significativo y contextualizado** constituye otra línea argumental de esta propuesta. La investigación parte de problemas históricos reales y de documentación auténtica procedente de la prensa del siglo XIX, favoreciendo conexiones entre los contenidos curriculares y fenómenos contemporáneos como la influencia de los medios de comunicación, la construcción ideológica de la información o la manipulación de la opinión pública. Este enfoque coincide con las orientaciones del Real Decreto

243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato (BOE núm. 82, de 6 de abril de 2022), cuyo Anexo III establece que las situaciones de aprendizaje deben partir de contextos reales y promover el análisis crítico de problemas sociales e históricos.

De manera similar, la propuesta incorpora el **aprendizaje cooperativo** como estrategia organizativa fundamental. La división del alumnado en grupos de investigación favorece la interdependencia positiva, la responsabilidad compartida y el desarrollo de habilidades comunicativas y sociales. Este modelo responde a los principios inclusivos y participativos recogidos en el artículo 8 de la LOMLOE, que entre los fines del sistema educativo incluye el fomento del trabajo en equipo y del aprendizaje colaborativo, así como en el artículo 7 del Decreto 103/2023, que subraya la importancia de metodologías activas centradas en la participación del alumnado y la atención a la diversidad.

No menos relevante resulta la **alfabetización mediática y digital**. El trabajo con hemerotecas digitales permitirá al discente desarrollar competencias relacionadas con la búsqueda, selección y evaluación crítica de información histórica. La elaboración de productos finales mediante herramientas digitales favorecerá, incluso, el desarrollo de la competencia digital, definida en el Anexo I del Real Decreto 243/2022 como la capacidad de interactuar, comunicarse y compartir información a través de entornos digitales de forma segura, crítica y responsable.

La **interdisciplinariedad** constituye igualmente un principio metodológico central. El análisis de la prensa histórica permite integrar contenidos políticos, sociales, culturales y artísticos, favoreciendo una

comprensión global de la sociedad española de finales del siglo XIX. La propuesta conecta así con la visión defendida por numerosos autores, quienes consideran que la enseñanza de la Historia debe superar los modelos memorísticos tradicionales y orientarse hacia el análisis complejo de los procesos históricos mediante la simulación del método del historiador y el trabajo con fuentes (Prats & Santacana, 2011: 51-66).

Finalmente, esta metodología busca **fomentar una ciudadanía crítica y democrática**. El estudio comparado de periódicos con distintas orientaciones ideológicas favorecerá al alumnado para reflexionar sobre la relación entre prensa, poder y construcción de discursos públicos, estableciendo paralelismos con los medios de comunicación actuales. Este enfoque se alinea con lo que algunos autores definen como los «objetivos ilustrados» de la didáctica de la historia, los cuales exigen trascender el aprendizaje memorístico para formar ciudadanos reflexivos, capaces de ejercer la crítica mediante una comprensión documentada y de identificar los sesgos e interpretaciones presentes en los discursos identitarios de las sociedades contemporáneas (Carretero et al., 2013: 14-15).

2.6. Soporte documental

Por todo ello, la prensa histórica digitalizada (Alfa, 2013) debe calificarse como un recurso didáctico para la enseñanza de la Historia de España en Bachillerato. Su utilización permite combinar el aprendizaje de contenidos históricos con el desarrollo de competencias críticas, digitales e investigadoras, favoreciendo una comprensión más compleja, plural y reflexiva del período de la Restauración borbónica. Para sustentar cualquier propuesta de análisis

sobre el ecosistema periodístico madrileño y cordobés en torno a 1890 resulta imprescindible examinar las diez cabeceras seleccionadas, representativas de la convivencia entre el viejo periodismo doctrinal de partido y el emergente modelo de prensa industrial de masas. Ello cobra especial relevancia en un momento en que la palabra impresa ejercía una influencia sin precedentes sobre la opinión pública, acentuada tras la aprobación de la *Ley de Policía de Imprenta* de 1883 —conocida como *Ley Gullón*—, que suprimió la censura previa y sentó las bases de un periodismo moderno de vocación informativa (Timoteo, 1981: 60-71; Delgado, 2000: 250-251; Seoane & Sáiz, 2007: 129).

El *Diario de Córdoba, de Comercio, Industria, Administración, Noticias y Avisos*¹, fundado en 1849 por Fausto García Tena y dirigido en 1890 por su hijo Rafael García Lovera, era una cabecera de raíz católica, de orientación conservadora y burguesa, no vinculada oficialmente a ningún partido político y caracterizada por una declarada neutralidad. Pese a sus modestos recursos materiales y a una difusión relativamente limitada —nunca superior a los 4.000 ejemplares—, mantuvo una dilatada trayectoria hasta 1938, convirtiéndose en una de las principales referencias del panorama periodístico cordobés contemporáneo. Las informaciones relativas a la Exposición Nacional de Bellas Artes y a los artistas vinculados a Córdoba proceden, en su mayor parte, de fuentes oficiales y de otras cabeceras, y rara vez adoptan la forma de textos de elaboración propia, aunque existen algunas excepciones que serán expuestas más adelante. Por ello, no puede afirmarse la existencia de un crítico de arte

¹ Para simplificar las citas hemerográficas, emplearemos las siguientes siglas de las publicaciones consultadas en las referencias bibliográficas: *Diario de Córdoba* (DC); *El Correo* (ECO); *El Globo* (EGL); *El Imparcial* (EIM); *El Liberal* (ELI); *El Resumen* (ERE); *Gaceta de Madrid* (GM); *La Correspondencia de España* (LCDE); *La Época* (LEP); *La Iberia* (LIB); *La Ilustración Española y Americana* (LIEA); *La Justicia* (LJU); *La Unión Católica* (LUC).

especializado que aportara una contextualización sistemática de tales contenidos (Matías, 2014: 274-276; Cuenca Toribio, 2002: 174-175).

El Imparcial, fundado en 1867 por Eduardo Gasset y Artime, se había consolidado hacia 1890 con Rafael Gasset Chinchilla en la dirección, llegando a convertirse en el periódico de mayor circulación durante los años de la Restauración. Era una empresa sustentada en un moderno modelo empresarial independiente de las subvenciones gubernamentales y apoyado fundamentalmente en los ingresos publicitarios, con la atención más cuidadosa al aspecto informativo. Ideológicamente se adscribía a un liberalismo progresista moderado y actuaba como portavoz de la burguesía ilustrada madrileña; sin embargo, desarrolló una concepción periodística novedosa y moderna en el terreno informativo, situada a medio camino entre la aparente neutralidad informativa de *La Correspondencia* y el rígido doctrinarismo característico de los periódicos de partido. Su sección cultural mantuvo una estrecha vinculación con destacados intelectuales y críticos de la época, entre ellos Jacinto Octavio Picón², cuyas crónicas sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, combinaron el rigor crítico y estético con una firme defensa de la modernización cultural y artística del país (Seoane, 1992: 292-294; Sánchez Illán, 1996: 259-264; Timoteo, 1981: 235-252).

El Liberal, nacido en 1879 como escisión democrática de *El Imparcial*, estaba dirigido en 1890 por el influyente periodista Miguel Moya Ojanguren — fundador de la Asociación de la Prensa de Madrid y creador del primer grupo empresarial de medios en español, la Sociedad Editorial de España—. Este

² Sobre el crítico J. O. Picón, cfr. Balsa de la Vega, 1891: 199-205; Gutiérrez, 2017; Ripoll, 2014.

diario disputaría directamente el liderazgo de la prensa industrial española, entablado una enconada rivalidad con otras cabeceras. Su pronto éxito se debió a un exquisito equilibrio entre información y opinión, al tono literario de sus editoriales —infrecuente en la prensa de la época—, a su política de bajos precios y al recurso a los anuncios por palabras. Su línea editorial se situaba en una izquierda liberal republicana, de marcado tono democrático y anticlerical, conectando especialmente con las clases medias urbanas y los sectores populares alfabetizados. Las crónicas dedicadas a la Exposición Nacional de Bellas Artes fueron escritas por Rafael Balsa de la Vega y se caracterizaron por un lenguaje ágil y accesible, mostrando además una cierta receptividad hacia las nuevas corrientes pictóricas que comenzaban a cuestionar el predominio de la pintura histórica tradicional, aunque defendía un arte de naturaleza hispana y la ampliación de las exposiciones a la artes decorativas (Seoane, 1992: 294-295; Márquez, 2011; Caparrós, 2016: 85, 86, 90 y 98; Timoteo, 1981: 280-292).

En el extremo opuesto al modelo de prensa industrial se situaba *La Época*, fundada en 1849. Nacida desde posiciones moderadas, fue desplazándose a partir de 1856 hacia la defensa de los postulados de la Unión Liberal. Con el tiempo, bajo la dirección de Ignacio José Escobar y López Hermosa, marqués de Valdeiglesias —quien permaneció al frente del periódico hasta 1887—, la cabecera quedó definitivamente vinculada a su familia durante la Restauración. A pesar de mantener una tirada relativamente reducida, distribuida generalmente a precio elevado y mediante suscripción, ejercía una influencia política y social de primer orden. Su relevancia residía menos en el volumen de lectores que en su condición de órgano oficioso del Partido Liberal-Conservador de Antonio Cánovas del Castillo, lo que la convirtió en lectura

habitual de la aristocracia, el alto funcionariado, las élites financieras y el cuerpo diplomático. La cobertura de la Exposición Nacional de Bellas Artes recayó principalmente en Luis Alfonso y Casanovas³, escritor y crítico de arte cuyas crónicas analizaron con rigor las tendencias y debates estéticos que atravesaban el panorama artístico del momento (Seoane, 1992: 209, 238, 247, 258-259, 279-281, 294, 307; Timoteo, 1981: 213-234).

La Iberia fue fundada en 1854 como cabecera política de orientación liberal y progresista. Desde sus páginas apoyó activamente la Revolución de 1854 y la figura de Baldomero Espartero como principal referente del progresismo al frente del Gobierno durante el Bienio Progresista. Tras la caída de este período, el periódico continuó publicándose hasta 1866, fecha en que cesó su actividad. En enero de 1868 reapareció bajo el título de *La Nueva Iberia*, aunque poco después recuperó su cabecera original, manteniendo la numeración anterior de la publicación. Durante la Restauración actuó como órgano afín al Partido Liberal Fusionista dirigido por Práxedes Mateo Sagasta, quien llegó a ejercer simultáneamente como propietario y director del diario. La cabecera atravesó posteriormente diversas etapas y transformaciones hasta que, en torno a 1890, figura al frente de ella Manuel Martínez Aguiar. Su reducida tirada era reflejo del progresivo declive de la prensa estrictamente doctrinal y partidista ante el ascenso del nuevo modelo de prensa de masas característico del último tercio del siglo XIX. Las crónicas artísticas de la Exposición Nacional de Bellas Artes aparecieron firmadas bajo el seudónimo «*Roberto*», autor que estructuró sus textos en forma epistolar, dirigiéndolos a

³ Sobre el crítico de arte Luis Alfonso, en concreto, cfr. Balsa de la Vega, 1891: 215-221; García García, 2016; Navarro, 2006.

un interlocutor denominado «Julito», recurso literario que imprimía a la crítica un tono más cercano e informal (Seoane, 1992: 229, 256-257, 278; Calvo & Caballero, 2007).

El Correo fue un diario monárquico y constitucional fundado en 1880, manteniéndose activo hasta 1914. En 1890 operaba bajo la administración de Manuel R. Pastrana y mantenía una estrecha coordinación con las directrices del sector sagastino dentro del sistema político de la Restauración. Su tirada era reducida, y su principal objetivo, la defensa de la monarquía parlamentaria frente a republicanos y carlistas. Como publicación de información general y política, se imprimía en talleres madrileños de reconocido prestigio en la época, entre ellos la imprenta de D. Valero, con un formato típico de la prensa decimonónica: amplios pliegos dispuestos a varias columnas. Sus crónicas artísticas participaban del tono oficialista característico de las cabeceras dinásticas, subrayando el patronazgo regio y el papel del Estado como motor de las Bellas Artes españolas; su redacción corrió a cargo del pintor y crítico Augusto Comas y Blanco (Seoane, 1992: 307).

El Globo, fundado en 1875 por Emilio Castelar, estuvo estrechamente vinculado al republicanismo posibilista y acompañó la evolución política de su fundador hacia una integración progresiva en el régimen restauracionista. Con la llegada de Sagasta al poder, la prensa republicana experimentó una notable recuperación que también favoreció a esta cabecera. A lo largo de su trayectoria el periódico atravesó diversos cambios de propiedad hasta que, en 1885, fue adquirido por Eleuterio Maisonnave, quien asumió igualmente su dirección, abriéndose entonces la etapa de mayor proyección de la publicación. Ya hacia 1880 había alcanzado una circulación cercana a los 25.000

ejemplares, lo que lo situaba entre los diarios republicanos y anticlericales de mayor difusión del momento. Se distinguió por su marcada orientación literaria, gráfica y cultural, con especial atención a los debates estéticos y urbanos contemporáneos. Desde 1890 estuvo dirigido por Manuel Troyano, hasta que en 1893 la dirección pasó a Alfredo Vicenti Rey. Las crónicas sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes corrieron a cargo del crítico cordobés Francisco Alcántara Jurado⁴, quien desplegó una intensa labor de análisis artístico en defensa de la renovación estética frente al academicismo dominante, así como del impulso a las artes decorativas, la protección del patrimonio histórico-artístico y el apoyo a los jóvenes creadores (Seoane, 1992: 291, 305-306; Freire, 2015; Timoteo, 1981: 269-279).

El Resumen, activo entre 1885 y 1894, estuvo auspiciado por el grupo político de la Izquierda Dinástica, constituido en 1882 con el propósito de defender los principios democráticos y la soberanía nacional. La publicación se presentó siempre como portavoz de sus principales dirigentes, en especial del duque de la Torre y el general López Domínguez, junto a otras figuras del entorno del general Bermúdez Reina, José Gutiérrez Abascal y Augusto Suárez Figueroa, quien ejercía la dirección del periódico en 1890. Evidenciaba además una clara aspiración a integrarse en el nuevo modelo de prensa de masas, para lo cual incorporó estrategias innovadoras como el establecimiento de secciones fijas, entre ellas la de información militar. En lo relativo a la Exposición Nacional de Bellas Artes, su cobertura combinó la información artística y cultural con una fiscalización sostenida del funcionamiento institucional del certamen, particularmente en lo tocante a los jurados, la concesión de premios y la

⁴ Sobre la labor de crítico de arte de Francisco Alcántara, cfr. García y Gómez, 2001.

organización general de la muestra (Seoane, 1992: 297; Boned, 1996: 247-248).

La Justicia, fundada en 1888, representaba el sector más intelectualizado del republicanismo centralista. Propiedad y órgano doctrinal de Nicolás Salmerón, estaba formalmente encomendado en 1890 al director gerente Antonio Luis Carrión. Sus contenidos se hallaban en su mayor parte consagrados a la política: crónicas de las sesiones parlamentarias, noticias y análisis de las decisiones gubernamentales, reseñas de asambleas y reuniones republicanas, y cartas de correligionarios de provincias. Con todo, la publicación no desdeñó sumarse a la corriente publicitaria como vía de financiación, destinando su última página a los anuncios comerciales. Su limitada difusión, lejos de ser un lastre, reforzaba precisamente su carácter de prensa ideológica y de intervención intelectual. Sus redactores, profundamente influidos por el krausismo y por figuras vinculadas a la Institución Libre de Enseñanza, emplearon la crónica de la Exposición Nacional de Bellas Artes para cuestionar el oficialismo artístico de inspiración cortesana o religiosa, defendiendo en cambio una estética racional, ética y orientada hacia la regeneración moral y educativa del país. Estas crónicas aparecieron firmadas bajo el seudónimo *Tintoretto* (Seoane, 1992: 307; Simó, 1999: 216-217).

Finalmente, *La Ilustración Española y Americana* fue una de las revistas ilustradas más prestigiosas e influyentes de la España de la Restauración. Fundada en Madrid en 1869 por Abelardo de Carlos como continuadora de *El Museo Universal*, la publicación se convirtió en un importante órgano de difusión cultural y artística dirigido a un público burgués y culto, combinando actualidad política, literatura, grabados y crítica de arte. En torno a 1890

mantenía todavía una notable autoridad en el panorama periodístico español y dedicó una amplia cobertura a la Exposición Nacional de Bellas Artes mediante las crónicas de Federico Balart⁵, crítico de orientación académica y naturalista, especialmente atento a los aspectos técnicos del modelado, la composición y la verosimilitud artística. Aunque no se conocen cifras exactas de tirada para 1890, la propia publicación seguía siendo una de las revistas ilustradas de mayor difusión nacional, manteniendo todavía en las primeras décadas del siglo XX una circulación relevante dentro del mercado periodístico español (Seoane, 1992: 260, 283-284, 310).

3. APLICACIÓN PRÁCTICA: UN CASO DE ESTUDIO

A modo de ejemplo, se ha desarrollado un estudio de caso con el fin de orientar el trabajo del alumnado. La investigación se inscribe en el período conocido como la *Edad de Plata del arte español* (1875–1936) y toma como objeto de estudio la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, hito especialmente idóneo para calibrar tanto la pervivencia de las directrices académicas como la emergencia de nuevas corrientes estéticas. Este contexto encontró un notable reflejo en Córdoba, cuya producción artística alcanzó una significativa proyección nacional gracias, en buena medida, a la calidad de los creadores formados en la Escuela Provincial de Bellas Artes bajo el magisterio de Rafael Romero Barros⁶. Desde este marco analítico se examinan los

⁵ Sobre el crítico de arte F. Balart, cfr. Balsa de la Vega, 1891: 206-214.

⁶ Con la Restauración borbónica quedó establecido que las Diputaciones Provinciales contribuirían al sostenimiento de las enseñanzas artísticas, circunstancia que explica el relieve alcanzado por la Escuela Provincial de Bellas Artes de Córdoba, fundada hacia 1866 y dirigida por Rafael Romero Barros desde 1870-1871 hasta 1895, y desaparecida en 1901. Esta institución ejerció un influjo considerable en la sociedad cordobesa, pese a desenvolverse en un contexto económico precario y en permanente competencia con la Escuela de Artes y Oficios.

mecanismos de consagración artística y su recepción en la prensa decimonónica. El carácter transicional del período queda patente en la participación de once artistas vinculados a Córdoba —diez pintores y un escultor—, documentados a través del catálogo oficial del certamen (CENBA, 1890). Su concurrencia, determinada por vínculos de nacimiento o residencia, evidencia la activa inserción de los creadores cordobeses en las redes artísticas nacionales de finales del siglo XIX.

3.1. Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890

La finalidad primordial de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX fue la articulación de un mercado artístico oficial bajo la tutela del Estado. Esto le facilitó desempeñar un papel hegemónico en la definición del canon estético. Según se estipulaba en el Real Decreto fundacional de 28 de diciembre de 1853, estos certámenes buscaban estimular la producción artística, educar el gusto del público y, fundamentalmente, servir de plataforma para la promoción y consagración de los creadores del país. Obtener una medalla no era un mero reconocimiento honorífico: suponía la validación institucional indispensable para acceder a encargos públicos, obtener pensiones de estudio en el extranjero o asegurar plazas docentes en las Academias, lo que convertía las exposiciones en el eje central de la carrera profesional de cualquier artista de la

Tales dificultades no impidieron, sin embargo, la formación de un nutrido grupo de artistas que alcanzarían notable proyección tanto en el ámbito provincial como en el nacional, favorecidos por la política de la Diputación Provincial de adquirir obras, conceder becas para participar en las Exposiciones Nacionales y sufragar estancias de estudio en Madrid o Roma. Muchos de ellos, con el tiempo, completaron su trayectoria pasando de la condición de alumnos a la de profesores de la propia institución que los había formado. (Ortiz, 1984: 26-29; Martínez, 2019: 72-73 y 77-78; Palencia, 1998; Valverde & Zueras, 1984: apartado de *Evolución de la Plástica en un siglo de la pintura cordobesa*).

época. A finales del ochocientos, el gusto institucional premiaba con medallas la monumental pintura de historia y el realismo social; las primeras décadas del siglo XX abrieron paso, en cambio, a una paulatina modernización en la que el paisaje lírico, el costumbrismo regionalista y los primeros ecos del modernismo y el simbolismo comenzaron a fisurar el monopolio del academicismo tradicional (Caparrós, 2016: 76; De Pantorba, 1980).

En cuanto a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, iniciamos el recorrido por las referencias localizadas en la prensa cordobesa para contrastarlas posteriormente con las cabeceras madrileñas⁷. El 10 de abril concluía el plazo de presentación de obras (*DC*, 30/3/1890: 3); sin embargo, la Junta organizadora acordó conceder una prórroga definitiva hasta el martes 15 del mismo mes (*DC*, 12/4/1890: 3). Entre las obras remitidas desde Córdoba figuraba *Pro Patria*, del pintor José Serrano Pérez (*DC*, 13/4/1890: 3), junto a los trabajos de Tomás Muñoz Lucena y Mateo Inurria. El certamen se debía desarrollar bajo criterios de selección particularmente exigentes, por lo que el jurado llegó a rechazar cerca de 243 obras (*DC*, 29/4/1890: 3), habiendo admitido en total 1163 obras: 1051 de pintura, 102 de escultura y 10 de arquitectura (De Pantorba, 1980: 134).

La inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes se celebró el 5 de mayo en el Palacio de Exposiciones situado junto al Hipódromo de Madrid. Reunió a una nutrida representación de la aristocracia, el cuerpo diplomático, las autoridades políticas y la alta sociedad madrileña, en un espacio cuidadosamente dispuesto para la ocasión, donde destacaban la rotonda

⁷ Además del corpus de las diez cabeceras indicadas en el planteamiento, se han incorporado puntualmente otras publicaciones —*La Correspondencia de España*, *La Unión Católica*— cuando ofrecían información directamente relevante sobre los artistas estudiados

central destinada a las esculturas y el estrado regio presidido por un tapiz representando la muerte de Absalón. La ceremonia contó con la presencia de la reina regente María Cristina, la infanta Isabel, miembros del Gobierno y representantes de la Casa Real, mientras bandas militares interpretaban la Marcha Real y la cantata *Gloria al arte*, compuesta para la Exposición de 1887. Tras su ejecución, el ministro de Fomento declaraba oficialmente abierto el certamen en nombre de Alfonso XIII. Posteriormente, las autoridades recorrieron detenidamente las salas, mostrando interés y aprecio por las principales obras expuestas, con lo que la prensa presentó el acto como una muestra del apoyo de la monarquía a las Bellas Artes y el carácter prestigioso y representativo de la Exposición dentro de la vida cultural de la Restauración. La sesión inaugural atrajo a una enorme multitud; de hecho, la gran expectación generada en torno al certamen mantuvo las salas y tribunas abarrotadas durante toda la jornada (*LEP*, 5/5/1890: 3; *LIB*, 6/5/1890: 2). Posteriormente, la Exposición Nacional de Bellas Artes estuvo abierta al público todos los días, de ocho a doce de la mañana y de tres a seis de la tarde, costando el billete de entrada una peseta (*LJU*, 10/5/1890: 2).

A pesar del elevado número de obras presentadas, esta edición fue considerada una de las de menor calidad artística en España desde 1870. El certamen evidenciaba así el retroceso de la pintura española contemporánea, especialmente en el género histórico, donde se observaba una alarmante ausencia de grandes composiciones verdaderamente logradas. Se lamentaba que muchos artistas que habían despertado esperanzas en exposiciones anteriores no hubiesen confirmado sus promesas, denunciando una decadencia general de la concepción y ejecución pictórica. Frente a esta

situación, se evocaba con nostalgia la Exposición de 1871, presentada como una auténtica edad de esplendor artístico gracias a figuras como Rosales, Domingo, Palmaroli, Gisbert o Muñoz Degrain. La comparación entre ambos certámenes servía para subrayar la crisis creativa y el agotamiento que atravesaba entonces la pintura española (*LEP*, 4/5/1890: 3).

El crítico Luis Alfonso arremetió con dureza contra la deficiente organización de la Exposición Nacional y el trato que el Ministerio de Fomento y las autoridades del certamen dispensaron a artistas, periodistas y críticos. Censuró, en particular, las trabas impuestas a la prensa para acceder anticipadamente a las salas y examinar las obras, así como la falta de atención institucional hacia los periódicos, a los que se privó de catálogos y pases oficiales. A esto añadió su reprobación por el desorden registrado durante la inauguración, las contradicciones en el control de accesos y la improvisación generalizada que, a su juicio, rigió el funcionamiento del certamen. Para Luis Alfonso, tales irregularidades ponían al descubierto el descrédito de la organización y evidenciaban el escaso respeto de las instituciones hacia la crítica artística, la opinión pública y, en última instancia, la politización del evento, ya que esas críticas provenían de prensa opositora conservadora (*LEP*, 6/5/1890: 2).

La noche del 8 de mayo, el Círculo de Bellas Artes celebró un banquete con motivo de la Exposición. Este evento reunió a numerosos creadores y se convirtió en una de las citas centrales del certamen. Al respecto, la crónica periodística subrayaba el clima de camaradería de la velada, amenizada por brindis e intervenciones de reputados pintores y escultores. Asimismo, las reseñas destacaron la nutrida presencia de la prensa, así como el

reconocimiento mutuo que artistas y reporteros se prodigaron durante la noche. El acto constituyó, de este modo, un espacio privilegiado de sociabilidad cultural y de legitimación colectiva para el mundo artístico congregado en la capital (*EIM*, 9/5/1890: 2).

En la reunión plenaria celebrada el 25 de mayo de 1890, a la que asistieron trece de los dieciséis miembros del Jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes —tres plazas quedaron vacantes por dimisión de los convocados—, se publicaba el fallo de la Exposición y se concedieron por unanimidad diversas medallas a artistas vinculados a Córdoba. Recibieron la de segunda clase José Garnelo y Alda, por *El duelo interrumpido*, presentado en la sección de Pintura de Historia y Costumbres, y Tomás Muñoz Lucena, por *Las lavanderas*; la de tercera clase recayó en Rafael Hidalgo de Caviedes, distinguido por *Rea Silvia*, considerada igualmente una de las composiciones más sobresalientes del certamen (*DC*, 28/5/1890: 2; De Pantorba, 1980: 135-136). Este reconocimiento tuvo reflejo días más tarde en la *Gaceta de Madrid*, donde una real orden del Ministerio de Fomento ratificó oficialmente el veredicto del jurado (*GM*, 2/6/1890: 609).

No obstante, diversas cabeceras denunciaban las irregularidades cometidas por el jurado de la Exposición Nacional, al que acusaban de incumplir sistemáticamente el reglamento y de emitir de forma precipitada y opaca el fallo de los premios sin haber cubierto legalmente las vacantes generadas por la dimisión de varios de sus miembros. Se criticaba la desorganización del proceso y las anomalías acumuladas desde la inauguración del certamen, y se interpretaba el veredicto como arbitrario y contrario a derecho. Señalaban asimismo errores concretos, como la concesión

indebida de una medalla de segunda clase a Justo de Gandarias Planzón, la exclusión de Emilio Sala de cualquier distinción, cuestionando además la legitimidad de algunos de los premios otorgados (*EGL*, 26/5/1890: 1).

Simultáneamente, comenzaron a surgir las protestas de numerosos artistas afectados por los fallos del jurado. *El Globo* informaba sobre la movilización promovida contra el tribunal de la Exposición Nacional de Bellas Artes, al que se acusaba de haberse constituido ilegalmente por incumplimiento de diversos artículos del reglamento de 1889 relativos a su composición y funcionamiento. Los expositores reunidos en el Museo de Pinturas acordaron elevar una reclamación al ministro de Fomento en la que denunciaban la invalidez de la propuesta de premios y solicitaban la protección de sus derechos. En este contexto, el pintor Benito Lleonart y Senent renunció públicamente a la medalla de tercera clase concedida a su obra *Dios dirá*, alegando las irregularidades cometidas por el jurado y el rechazo que su actuación había suscitado en la opinión pública. Todo ello evidenciaba el intenso clima de conflictividad y deslegitimación institucional que rodeaba a estas Exposiciones Nacionales, así como el papel de la prensa como espacio de denuncia y debate artístico en la España finisecular (*EGL*, 27/5/1890: 2-3; *LJU*, 27/5/1890: 2). La controversia trascendió al ámbito parlamentario. En la sesión del Congreso del 28 de mayo de 1890, el diputado Miguel Moya presentó una proposición incidental para protestar contra el fallo del jurado, por creer que había infringido su propio reglamento. Moya defendió su iniciativa en nombre de la ley, mientras que el presidente del jurado, Santamaría de Paredes, y el ministro de Fomento respaldaron la validez jurídica del fallo y la legitimidad de los premios concedidos. La discusión adquirió un tono más

irónico con la intervención de Felipe Ducazcal, quien, arrogándose la representación de la opinión pública, ridiculizó la escasa formación artística de algunos miembros del jurado. Finalmente, Moya retiró su proposición (EGL, 29/5/1890: 2)

A inicios de junio, cerca de un centenar de artistas expositores fueron los que materializaron ante el Ministerio de Fomento la protesta formal, ya mencionada, contra el fallo del Jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Entre los firmantes figuraba Tomás Muñoz Lucena junto a destacados pintores como Joaquín Agrasot, Casanova, Pulido o Mateo Silvela, evidenciando así la implicación del artista cordobés en el amplio movimiento de oposición surgido contra las decisiones adoptadas por el jurado (*ERE*, 4/6/1890: 2; *DC*, 8/6/1890: 3).

El 7 de junio, más de sesenta pintores, escultores, escritores y periodistas se reunieron en el Hotel Inglés para celebrar un banquete en honor de los diputados Felipe Ducazcal y Miguel Moya, en reconocimiento a su defensa parlamentaria de los artistas disconformes con el fallo del jurado de la Exposición. El acto, de marcado carácter reivindicativo, constituyó una solemne protesta contra las decisiones de un tribunal al que varios asistentes calificaron de ilegal y al que atribuyeron una distribución de premios profundamente desacertada. Entre los congregados figuraban destacados nombres del panorama cultural y artístico madrileño: Burgos, Ruiz Martínez, Cutanda, Amorós, Gandarias, Algarra, Oliver, Alarcón, Leal, Ducazcal, Dicenta, Muñoz Lucena, Espina, Fuster, Lustonó, Romana, García Ramos, Cortellini, Sánchez Ocón, Leonart, Balsa de la Vega, Nin y Tudó, Pulido, Hidalgo de Caviedes, Alcántara y otros muchos, quienes tomaron la palabra en brindis y discursos

para reclamar una concepción más justa y auténticamente nacional del arte español. Tanto Ducazcal como Moya agradecieron visiblemente emocionados el homenaje y reiteraron su respaldo a las reivindicaciones del colectivo artístico; las intervenciones pusieron de manifiesto el profundo malestar hacia el funcionamiento institucional de la Exposición y el sistema oficial de recompensas. La velada concluyó con la actuación del Orfeón Matritense, dirigido por Gregorio Borrás, y con la lectura de un telegrama de adhesión remitido desde Granada por Tomás Bretón, que reforzaba simbólicamente la dimensión colectiva de la protesta artística (*EGL*, 8/6/1890: 3; *ERE*, 8/6/1890: 2).

Paralelamente, la prensa destacaba el elevado número de ventas registradas en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, lo que podía interpretarse como prueba del interés y la afición que la pintura seguía despertando entre las clases acomodadas. Aunque se reconocía que el gran formato de muchas obras dificultaba su adquisición para colecciones particulares, y que numerosos artistas continuaban cultivando asuntos poco apropiados para la decoración doméstica, el balance comercial del certamen se consideraba satisfactorio. La mayor parte de las obras más atractivas y valoradas por el público había encontrado comprador, lo que ponía de manifiesto tanto el dinamismo del mercado artístico como el prestigio social que la Exposición Nacional seguía conservando como espacio de consagración y difusión de la pintura española contemporánea (*LEP*, 30/5/1890: 2).

También se destacaba la extraordinaria afluencia de público que registraba la Exposición Nacional de Bellas Artes durante las jornadas dominicales, cuando las salas se veían concurridas por familias de empleados,

artesanos y pequeños comerciantes que aprovechaban la gratuidad de la entrada para visitar el certamen. El articulista subrayaba especialmente el interés con que estos sectores contemplaban las obras, consultaban los catálogos y comentaban cuadros y esculturas, interpretando esta concurrencia como una muestra inequívoca de la existencia de una sólida afición por las Bellas Artes entre amplios sectores de la sociedad madrileña. A su juicio, dicha participación resultaba aún más significativa si se tienen en cuenta las limitaciones económicas de buena parte de los visitantes y la ubicación relativamente alejada del recinto expositivo (*LEP*, 12/6/1890: 1).

El Ministerio de Fomento dispuso mediante Real Orden de 24 de junio la clausura de la Exposición Nacional de Bellas Artes para el lunes día 30 de ese mismo mes. Se establecía además que los expositores debían retirar sus obras durante los primeros quince días del mes de julio, previa presentación del correspondiente recibo, en horario de ocho de la mañana a dos de la tarde (*DC*, 28/6/1890: 3; *GM*, 26/6/1890: 868).

En conclusión, la Exposición Nacional de 1890 se convirtió en el escenario de un intenso debate, entre parte de los críticos artísticos en torno a la crisis y la modernización del arte español, condicionado por el reciente fracaso de los artistas nacionales en la Exposición Universal de París de 1889. Ante la perceptible decadencia de la escuela pictórica española, defensores de la tradición como Balsa de la Vega clamaron por el regreso a la pintura de historia y el patriotismo, arremetiendo contra un realismo que juzgaban vulgar y carente de pensamiento elevado; este crítico llegó a censurar a maestros modernistas como José Jiménez Aranda por subordinar la belleza estética a un detallismo minuciosamente fotográfico. En una línea similar, Federico Balart

rechazó el naturalismo científico de autores como Zola o los hermanos Goncourt, argumentando que copiar la naturaleza sin ordenarla no satisfacía las necesidades del espíritu, por lo que propuso una síntesis denominada «totalismo» que fundiera armónicamente materia e idea en busca de la belleza. En abierta oposición a estas posturas, Francisco Alcántara abominó de la pintura de historia y del efectismo oficial por imaginarlas fórmulas manieristas agotadas, celebrando que la nueva generación de artistas rompiera con esos moldes a través de un amor profundo y renovador por la naturaleza. Finalmente, este panorama de transición se completó con la visión antipositivista de Luis Alfonso, quien diagnosticó un malestar antiartístico a finales de siglo debido al triunfo de la ciencia y el utilitarismo, los cuales pretendían suplantar la inspiración y la fe a través del análisis experimental y la reproducción técnica, alejando al arte de su fin supremo de expresar lo bello (Henares, 2011: 145-148).

Los críticos Picón y Balart coincidieron en un diagnóstico de fondo: la Exposición tenía valor como muestra colectiva del estado del arte español, pero no alcanzaba la altura de los grandes certámenes históricos. Picón lo formulaba en términos de ausencia: faltaba una tendencia dominante que diera cohesión al conjunto y escaseaban las obras verdaderamente sobresalientes, aunque reconocía en el evento una acumulación notable de talento y dedicación. Balart, por su parte, afinaba el diagnóstico señalando el desequilibrio entre forma y fondo: los pintores españoles habían desarrollado con notable progreso los recursos técnicos —el color, el empaste, las veladuras— pero descuidaban la concepción y la idea, subordinando lo esencial a lo accesorio. Celebraba los avances en el dominio del oficio,

llegando incluso a afirmar que los alumnos de entonces superarían a maestros del pasado como Maella, y reconocía méritos puntuales en el dibujo y en discípulos de Casado, Domínguez o Plasencia; pero ese elogio técnico no hacía sino subrayar la carencia principal: brillantez de ejecución sin profundidad creativa (De Pantorba, 1980: 141).

3.2. Artistas vinculados a la provincia de Córdoba

En esta visión necesariamente parcial del panorama artístico cordobés, se han incorporado tanto los artistas vinculados a la ciudad o provincia de Córdoba mencionados directamente por el *Diario de Córdoba* como aquellos recogidos en el catálogo oficial de la Exposición Nacional de 1890 que presentan algún tipo de relación con estas tierras, con el propósito de dotar al conjunto de una mayor representatividad. En la misma línea, se ha ampliado el marco cronológico inicialmente previsto en la propuesta didáctica, a fin de trazar con mayor amplitud y precisión la actividad desplegada por los artistas estudiados en este período.

3.2.1. Rafael Hidalgo de Caviedes y Gutiérrez de Caviedes

Nacido en Quesada (Jaén) en 1864, Hidalgo de Caviedes dio sus primeros pasos artísticos en su localidad natal bajo la guía de Isidro Bello. Siendo aún niño, se trasladó con su familia a Córdoba, ciudad en la que inició su formación reglada en la Escuela de Bellas Artes bajo la dirección de Rafael Romero Barros, y donde obtuvo sus primeros reconocimientos públicos al ser premiado en una exposición organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Aquel temprano éxito no hizo sino confirmar una vocación que

pronto lo llevaría a Madrid, donde prosiguió sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Cazabán, 1916: 42-44; De la Puente et al., 1980: 11-12).

En 1884 la Diputación Provincial de Jaén le concedió una pensión para ampliar estudios en Roma. Es muy posible que, como ejercicio para obtener dicha pensión, Hidalgo de Caviedes realizara una copia del célebre cuadro *Últimos días de Numancia*, de Alejo Vera, lienzo que aún se conserva en el Palacio de la Diputación de Jaén. Con la periodicidad que la costumbre estipulada exigía, el artista fue remitiendo a la Diputación sus pinturas como testimonio de sus progresos y condición para la renovación de la pensión. Entre estos envíos figuraban el gran lienzo titulado *Vorrei morire*, firmado en Roma el 1 de marzo de 1887, y el no menos notable *Nacimiento de Venus*, dedicado a la Diputación en 1888. En 1889 pintó en Roma su *Rea Silvia* —hoy conservada en el Museo de Jaén—, obra a la que el propio artista atribuía un valor decisivo en su trayectoria: «fue la llave, la cadena que, gracias a Dios, no se ha interrumpido para su carrera» (De la Puente et al., 1980: 12).

Precisamente, se constata su presencia en Córdoba cuando ya había concluido este «precioso cuadro al óleo que exhibirá en la próxima Exposición de Madrid» (DC, 27/11/1889: 3). Se constaba también la presencia de un hermano suyo, Camilo Hidalgo, quien ejercía como director del Colegio de San Rafael de esta capital (DC, 6/11/1889: 3). Por otra parte, en un artículo dedicado a diversos aspectos de la ciudad de Córdoba, el periodista José Ortega y Munilla, director de *Los Lunes de El Imparcial*, mencionaba que Rafael Hidalgo había realizado un hermoso lienzo en el que se advertían notables cualidades artísticas, señalando que «ha obtenido un feliz desempeño

del arduo asunto de su cuadro» (*DC*, 26/2/1890: 3). En el tren correo del martes 11 de marzo de 1890 partió de Córdoba con destino a Jaén el joven pintor, llevando consigo su obra. En esta última noticia se lamentaba, sin embargo, que la falta de un local adecuado hubiese impedido exhibir previamente el lienzo en la ciudad, privando así a numerosos amigos y admiradores del artista de la posibilidad de contemplarlo. Con todo, diversas personas entendidas en materias artísticas afirmaban que la obra se hallaba plenamente a la altura de la reputación que Hidalgo venía alcanzando (*DC*, 14/3/1890: 3). Ya en Jaén, el cuadro fue expuesto en el Paraninfo del Instituto Provincial en la calle Compañía, obteniendo un resonante éxito y antes de su traslado definitivo a Madrid para la mencionada Exposición (Cazabán, 1921: 40; De la Puente et al., 1980: 12).

En el *Catálogo oficial* de la Exposición de Bellas Artes se indicaba que *Rea Silvia* (n.º 431) era un lienzo de grandes dimensiones —3,05 metros de altura por 5,30 de anchura— inspirado en la figura legendaria de la vestal Silvia. La obra incorporaba diversas referencias clásicas tomadas de Tibulo, Plutarco, Tito Livio y Dionisio de Halicarnaso, así como la inscripción latina *Roma pulcherrima rerum* («Roma, la más bella de las cosas»). El texto explicativo recordaba por añadidura que Silvia, tras quebrantar su voto de castidad, fue condenada a ser sepultada viva (CENBA, 1890: 92)⁸. Esta obra suscitó numerosas reseñas en la prensa madrileña.

⁸ El cuadro de *Rea Silvia* fue adquirido por el Estado en la cantidad de mil quinientas pesetas en virtud de real orden de fecha 3 de noviembre de 1890. Después de pasar por diferentes ubicaciones, fue depositado en el Museo Provincial de Bellas Artes de Jaén por Real Orden de 22 de septiembre de 1919, institución en la que continúa conservándose en la actualidad (Cazabán, 1919: 290). Recientemente ha sido además objeto de un proceso de restauración, sufragado por la Junta de Andalucía y supervisada por el Museo Nacional del Prado, al que sigue perteneciendo su propiedad (Marín, 2026).

A finales del mismo mes de marzo, el *Diario de Córdoba* (DC, 28/3/1890: 1) reprodujo un artículo de la revista giennense *El Industrial* —firmado bajo el seudónimo de Sbeerg— en el que se desarrolla una extensa crítica artística dedicada al cuadro *Rea Silvia*, que combina contextualización histórica, análisis técnico y una entusiasta valoración del talento de este joven pintor. La obra representaba el castigo de Rea Silvia, vestal romana y madre de Rómulo y Remo, condenada a ser enterrada viva tras quebrantar su voto de castidad. El crítico describe con detalle el ritual de ejecución y subraya el dramatismo del instante elegido por Hidalgo: Silvia aparece ante el pozo donde será sepultada, rodeada de sacerdotes, esclavos y una multitud conmocionada por la escena. Entre los aspectos más elogiados destaca el paisaje crepuscular que sirve de fondo a la composición, con especial admiración por la representación del Tíber, los efectos lumínicos del atardecer y la atmósfera sombría que anticipa la tragedia. El entorno natural no actúa únicamente como elemento decorativo, sino que intensifica el tono emocional y solemne del conjunto. El articulista concede además atención preferente a la figura de Silvia, considerada el principal logro del cuadro; se destaca su expresión contenida —alejada de artificios melodramáticos— y el refinado tratamiento de la luz y el color. El contraste entre la túnica blanca de la protagonista y el fondo oscuro del bosque, reforzado por la iluminación crepuscular, se presenta como prueba del dominio compositivo del artista. Reciben elogios la figura del esclavo que sostiene la lámpara, los estudios anatómicos y la organización general de la composición. Concluye con una valoración sumamente positiva de Rafael Hidalgo de Caviedes, a quien se estima una de las figuras más prometedoras del arte español contemporáneo; aunque el crítico cree que *Rea Silvia* no

representa todavía el límite de sus capacidades, sostiene que la obra evidencia un talento excepcional y un futuro artístico de extraordinaria proyección.

Después de la apertura de la Exposición, la crítica especializada que se ocupó de *Rea Silvia* de Hidalgo de Caviedes coincidió en reconocer en el cuadro un asunto de notable ambición dramática, si bien las valoraciones sobre su resolución formal y narrativa resultaron marcadamente divergentes. Cabe organizar estas opiniones en torno a tres ejes principales: el tratamiento compositivo y dramático de la escena, la dimensión cromática y tonal de la obra, y el juicio de conjunto sobre el artista y su inserción en el género histórico de fin de siglo.

J. O. Picón fue quien ofreció la valoración más favorable del componente dramático del lienzo. Subrayó la capacidad del pintor para construir una escena de intenso dramatismo mediante una composición centrada en la inminencia de la muerte de la protagonista, cuya gestualidad —visible en la crispación de los pies y en la extensión de los brazos— transmitía resistencia y desesperación ante el sacrificio inminente. Valoró a la par la asociación simbólica entre el ocaso del día y la muerte de la vestal como recurso que reforzaba el efecto trágico y articulaba el eje conceptual de la composición (*EIM*, 6/5/1890: 2).

Frente a esta lectura, otros críticos pusieron en duda la verosimilitud y la eficacia narrativa de la escena. «*Roberto*» señaló que la figura principal de la vestal condenada no se identificaba con claridad y que varios grupos resultaban confusos y de presencia casi fantasmal, mientras que el paisaje, aunque cuidadosamente construido, transmitía una sensación artificiosa y carente de vida (*LIB*, 11/5/1890: 1). F. Balart fue aún más severo: con tono irónico, censuró la falta de tensión dramática en la escena del suplicio y

observó que elementos como la fosa, la escala o la lámpara, lejos de evocar un episodio histórico o trágico, recordaban más bien a un servicio municipal (*LIEA*, 15/5/1890: 302). Luis Alfonso, en una posición intermedia, reconoció algunos aciertos parciales —la figura inclinada sobre la sepultura, la mujer llorando en primer término y la expresión de terror de Rea Silvia— pero concluyó que estos logros aislados no bastaban para conferir verdadera grandeza artística al conjunto (*LEP*, 13/6/1890: 2).

La cuestión del color y la tonalidad general de la obra constituyó otro foco de atención recurrente. J. O. Picón valoró positivamente la atmósfera sombría del cuadro y la adecuación de su tonalidad oscura al momento representado, aunque señaló un excesivo predominio de negros en determinadas zonas (*EIM*, 6/5/1890: 2). «Roberto», en cambio, advirtió una marcada desarmonía entre el cielo y el resto de la composición, excesivamente oscura y de colorido monótono (*LIB*, 11/5/1890: 1). Francisco Alcántara, por su parte, censuró el predominio de una tonalidad parda y academicista, que atribuía a la influencia romana sobre parte de la pintura hispana finisecular (*EGL*, 18/5/1890: 2).

C. Solsona destacó del cuadro el acierto en la entonación general, el tratamiento del paisaje y la caracterización de las dos figuras femeninas, aunque advirtió que tanto la toga negra de una como la actitud crispada y rígida de terror pánico de la otra las hacían parecer destinadas a ocupar una fosa antes que a encarnar el episodio mítico; identificó como la figura de Silvia la que aparecía de perfil, sentada y perfectamente destacada del conjunto (*LCDE*, 6/5/1890: 1; *DC*, 7/5/1890: 2). J. O. Picón coincidió en señalar ciertas debilidades en los personajes secundarios situados a la derecha de la escena,

considerados menos expresivos y aquejados de cierta monotonía cromática y anatómica (*EIM*, 6/5/1890: 2). Luis Alfonso juzgó poco convincentes tanto al sacerdote principal como a otros personajes secundarios (*LEP*, 13/6/1890: 2).

A pesar de las reservas formales, varios críticos coincidieron en presentar a Hidalgo de Caviedes como un artista de notable potencial. J. O. Picón lo describía como capaz de abordar asuntos históricos y trágicos con solvencia técnica y sensibilidad expresiva, interpretando la obra como una temprana manifestación de talento que auguraba una evolución hacia producciones de mayor mérito (*EIM*, 6/5/1890: 2). F. Balart, aun siendo crítico con el conjunto, reconocía que el lienzo contenía partes muy bien ejecutadas, fruto de un trabajo constante y de sólidos conocimientos técnicos (*LIEA*, 15/5/1890: 302). «*Roberto*», en términos semejantes, reconoció que la obra revelaba en su autor aliento artístico y buenas disposiciones, si bien adolecía de defectos derivados de la inexperiencia y de una insuficiente observación del natural (*LIB*, 11/5/1890: 1). Luis Alfonso, finalmente, interpretó el premio concedido al pintor más como un estímulo a sus posibilidades futuras que como una consagración definitiva (*LEP*, 13/6/1890: 2).

Más allá del juicio individual sobre la obra, varios comentaristas la situaron en el marco de un debate más amplio sobre el estado de la pintura histórica española de fin de siglo. R. Balsa supuso que *Rea Silvia* ejemplificaba las limitaciones de este género: pese a la ambición del asunto, la obra no alcanzaba una representación verdaderamente viva del pasado ni un estudio profundo de la época y de los personajes, y permanecía dentro de los convencionalismos académicos que, a juicio de muchos críticos, explicaban el agotamiento de la pintura histórica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de

1890 (*ELI*, 16/5/1890: 2). En una línea afín, Francisco Alcántara consideró poco apropiada para un pintor joven la elección de un asunto de la Antigüedad Clásica, dadas las dificultades inherentes a este tipo de composiciones y su frecuente derivación hacia fórmulas convencionales; no obstante, señaló en *Marietta*, otra obra del mismo autor, ciertos rasgos personales que juzgaba más prometedores y que el artista debía cultivar en adelante (*EGL*, 18/5/1890: 2).

El 10 de junio, Rafael Hidalgo asistía en Córdoba a la reunión convocada por la prensa para acordar medidas que defendieran el honor artístico del escultor Mateo Inurria (*DC*, 11/6/1890: 2). Al día siguiente, fue nombrado secretario de la subcomisión de conciertos. Esta entidad formaba parte de la comisión constituida —en el domicilio del alcalde Juan Tejón, *vid infra*— «con el noble y patriótico objeto de celebrar fiestas, cuyos productos se destinarán a adquirir y regalar al Museo de esta capital la notable y renombrada escultura recientemente formada por nuestro querido amigo, el hábil escultor señor don Mateo Inurria, que representa magistralmente *Un naufrago*» (*DC*, 13/6/1890: 3). Por entonces, dicha obra figuraba entre las más admiradas de la Exposición de Bellas Artes de Madrid.

Sin embargo, el compromiso de Hidalgo con el proyecto fue breve: el 19 de junio, la redacción del *Diario de Córdoba* recibió una tarjeta donde anunciaba su inminente viaje a la capital (*DC*, 20/6/1890: 3). A mediados del mes de agosto, se constata nuevamente en la prensa local la presencia del pintor Rafael Hidalgo en Córdoba (*DC*, 12/8/1890: 3). En octubre de 1890 el pintor partió de Córdoba *con* destino a Granada, donde proyectaba realizar diversos trabajos de relevancia artística. Entre ellos figuraba la ilustración de una obra de un destacado escritor [no identificado en la fuente] ampliamente

reconocido en los círculos literarios de la época y cuya publicación estaba prevista para fechas próximas (*DC*, 18/10/1890: 3).

En 1893 fijó su residencia en Madrid, aunque con una breve interrupción motivada por su nombramiento como profesor de dibujo en un instituto de bachillerato de Barcelona. En la capital desarrolló una intensa actividad profesional, trabajando como restaurador en el Museo Arqueológico y ejerciendo la docencia en la Escuela de Artes e Industrias. Paralelamente, continuó participando en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las que obtuvo sendas segundas medallas por *Retrato de señora* (1897) y *Calvario* (1904). En 1898 fue nombrado subdirector del Museo de Arte Moderno, institución en la que desempeñó labores de conservación y restauración hasta su jubilación (Cazabán, 1916: 44-47; De la Puente et al., 1980: 13-15).

3.2.2. José Santiago Garnelo y Alda

Había nacido en Enguera (Valencia) el 25 de julio de 1866, en el seno de una familia de sólida formación intelectual y marcada sensibilidad artística. Su padre, José Ramón Garnelo González, ejercía como médico y pintor aficionado; su madre fue Josefa Dolores Alda Moliner, segunda esposa de aquel. Tuvo además un hermano, Manuel Garnelo, dedicado a la escultura. Con apenas dos años se trasladó con su familia a Montilla (Córdoba), ciudad en la que cursó sus primeros estudios antes de matricularse en el Instituto Aguilar y Eslava de Cabra, donde obtuvo el título de bachiller en 1882. Posteriormente, inició estudios de Filosofía y Letras en Sevilla, carrera que abandonó al imponerse su firme vocación pictórica, que acabó por doblegar la

resistencia paterna y orientar definitivamente su trayectoria hacia el estudio de la pintura (Barberán, 1966: 72; Clementson, 1985: 35-36).

Entre 1883 y 1885 se formó en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, donde recibió la influencia de maestros como Eduardo Cano y Manuel Ussel de Guimbarda, y donde sus aptitudes técnicas le valieron los primeros reconocimientos académicos: también asistía al estudio de un notable pintor montillano, Francisco Solano Requena. En 1885 se trasladó a Madrid para proseguir su formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, integrándose en el ambiente artístico de la capital bajo la dirección de Casto Plasencia, Carlos Luis de Rivera y Dióscoro Puebla. De esta etapa data la obtención de una Medalla de Colorido, temprana muestra del reconocimiento a su habilidad pictórica (Barberán, 1966: 72; Clementson, 1985: 36-37, 101-103; Clementson, 2023: 501).

Obtuvo la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1887 con *La muerte de Lucano*, obra adquirida posteriormente por el Estado español. Un año más tarde, *El centauro Neso* le valió el pensionado en la Academia de España en Roma, donde el contacto con el arte clásico y renacentista italiano contribuyó decisivamente a consolidar su lenguaje académico y su predilección por las grandes composiciones históricas y literarias. Durante su estancia romana realizó obras como *La madre de los Graco*, profundizó en el estudio de la pintura de historia y trabó amistad con artistas de la talla de Joaquín Sorolla (Barberán, 1966: 72; Clementson, 1985: 37-38, 91-100).

En 1889, solicitó autorización para viajar a Francia junto a su padre con motivo de la Exposición Universal de París. Allí entró en contacto con las

nuevas corrientes estéticas —en un momento en que el neoimpresionismo comenzaba a imponerse sobre el impresionismo—, las cuales integraría posteriormente en su formación académica durante los fructíferos cuatro años como pensionado en la Academia Española de Bellas Artes de Roma (Clementson, 1985: 38-39; Clementson, 2023: 502). A mediados de octubre de ese año, se constata su partida hacia la capital italiana desde Montilla para continuar su formación en el extranjero (*DC*, 14/10/1889: 1). Por entonces, José Garnelo estaba considerado una de las jóvenes promesas de la pintura española. De hecho, a comienzos de abril de 1890, el *Diario de Córdoba* se hizo eco de los elogios de *L'Osservatore Romano* hacia este pintor, quien presentó en la Real Academia de San Pietro in Montorio el lienzo *El duelo interrumpido*. La obra recibió una valoración muy favorable por la expresividad de los personajes, la tensión dramática y el minucioso tratamiento del paisaje y la perspectiva. La muestra incluía también la escultura *El descanso de un modelo*, de Mariano Benlliure, igualmente elogiada. Ambas piezas despertaron el interés de la aristocracia y del cuerpo diplomático acreditado ante la Santa Sede, en una reseña periodística que concluía felicitando a Garnelo por los brillantes logros de su trayectoria (*DC*, 3/4/1890: 3).

En la Exposición Nacional de Bellas Artes, José Garnelo presentaba las obras *El duelo interrumpido* (n.º 353), de 3 metros de altura por 5 de anchura; *Descanso en la orgía* (n.º 354), de 1,25 metros de alto por 1,80 de ancho; *Sin trabajo* (n.º 355), de 27 centímetros de altura por 18 de anchura; *Valenciano* (n.º 356), de 50 centímetros de alto por 41 de ancho; *Inocencia* (n.º 357), de 38 centímetros de altura por 27 de anchura; y *Retrato de la Srta. C. R.* (n.º 358), de 67 centímetros de alto por 45 de ancho (CENBA, 1890: 77). En ellos se

percibe un intento de apartarse de la trayectoria marcada por sus profesores, ajeno a aquella tradicional avalancha de cuadros históricos (Clementson, 1985: 39).

La recepción crítica de *El duelo interrumpido* resulta especialmente extensa y compleja, articulándose en torno a una primera fase de acogida internacional —previa a la Exposición Nacional— y a una segunda fase, ya en Madrid, marcada por valoraciones muy diversas que oscilaron entre el elogio entusiasta y la censura severa.

Antes de su llegada a la Exposición Nacional, *El duelo interrumpido* había gozado ya de una notable repercusión internacional, tal como ya hemos mencionado. J. Morte Molina dedicó un extenso artículo de primera plana en el *Diario de Córdoba* a analizar la obra, procedente de la Real Academia de San Pietro in Montorio, en Roma, donde había recibido una acogida muy favorable entre la crítica italiana, la aristocracia y el cuerpo diplomático ante la Santa Sede. Cabeceras romanas como *L'Osservatore Romano* y *Don Chisciotte della Mancia* ensalzaron la expresividad de las figuras, el dinamismo narrativo y el dominio de la perspectiva en una compleja escena de la alta sociedad contemporánea, subrayando además la juventud del artista y su madurez técnica al afrontar un formato de grandes dimensiones. En su crónica, Morte aclaró asimismo las lecturas erróneas difundidas sobre el argumento: frente a quienes vinculaban la pieza con dramas teatrales del momento, precisó que el verdadero sentido residía en el conflicto entre el honor personal y las obligaciones familiares, materializado en el instante en que la esposa de uno de los contendientes irrumpía en el desafío para impedir el combate. Su crítica ensalzó igualmente el detallismo técnico de la composición —la recreación

atmosférica del paisaje al amanecer, el realismo del rocío sobre la hierba, la disposición de los caballos y el carruaje—, presentando la obra como una de las apuestas más ambiciosas para la próxima Exposición Nacional (*DC*, 13/4/1890: 1).

Tras la inauguración de la Exposición, una parte importante de la crítica destacó como principal mérito de la obra la elección de un asunto contemporáneo. C. Solsona saludó *El duelo interrumpido* como un avance en la trayectoria de Garnelo, situando precisamente en la elección de una escena del presente —carruajes y caballos de la Castellana, sombreros de copa, duelistas, paisaje de la Alameda de Osuna— y en la capacidad del pintor para extraer de esos elementos una de las obras más logradas del certamen. Destacó la frescura y valentía del colorido, la integración del paisaje sin menoscabo de la veracidad escénica, la unidad de acción sostenida por los grupos y el dibujo de la figura del primer término; como única reserva, apuntó que el asunto habría cabido en un formato menor, aunque reconoció que el propio Garnelo difícilmente lo habría resuelto mejor en otras proporciones (*LCDE*, 6/5/1890: 2; *DC*, 7/5/1890: 3).

En sentido convergente, «Roberto» consideró que la obra constituía una de las más discutidas de la Exposición, tanto entre el público como entre los artistas, circunstancia que compartía con *La expulsión de los judíos*, de Emilio Sala. Valoró especialmente el giro estilístico del pintor hacia una «pintura moderna», alejada del academicismo perceptible en trabajos anteriores y caracterizada por una mayor sencillez, naturalidad y veracidad en el tratamiento del asunto, reconociendo además la ambición compositiva y técnica

del lienzo, si bien estimaba que un formato más reducido habría beneficiado la unidad y belleza del conjunto (*LIB*, 12/5/1890: 2).

F. Balart, por su parte, situó el valor del cuadro precisamente en la claridad dramática y narrativa con que el espectador captaba de inmediato la escena —un duelo interrumpido por la irrupción de la familia de uno de los contendientes— y valoró de este modo la composición general, articulada en dos grupos separados por un espacio vacío que traducía visualmente la suspensión del lance de honor; celebró además la incorporación de la vestimenta contemporánea —en especial los pantalones masculinos— en la pintura de historia y de género, interpretándola como signo de modernización del arte de su tiempo (*LIEA*, 15/5/1890: 303). Luis Alfonso, en cambio, cuestionó precisamente este recurso, suponiendo las vestimentas contemporáneas poco pictóricas y estableciendo un paralelismo con Gérôme y su célebre *Duelo después del baile* (*LEP*, 17/5/1890: 1). Francisco Alcántara, finalmente, ofreció una lectura más escéptica de esta misma modernidad temática, al especular que Garnelo se había adaptado con habilidad estratégica a la nueva tendencia hacia los asuntos modernos y teatrales —capaces de impresionar al público y disimular determinadas carencias— evitando así, a su juicio, las mayores dificultades pictóricas mediante composiciones efectistas y recursos escenográficos (*EGL*, 6/6/1890: 1).

Un segundo grupo de valoraciones se centró en las cualidades técnicas del lienzo, especialmente en el tratamiento del color. J. O. Picón analizó *El duelo interrumpido* como una obra de marcado carácter dramático y narrativo, cuya composición resultaba verosímil aunque excesivamente cercana al melodrama literario; valoró positivamente la naturalidad de la agrupación de las

figuras y la eficacia narrativa del conjunto, y subrayó las sobresalientes cualidades técnicas de Garnelo, especialmente en el tratamiento del color y en la compleja gradación de tonos negros, que convertían la obra en una demostración de gran virtuosismo pictórico. No obstante, advirtió que el asunto elegido respondía más a una sensibilidad literaria e imaginativa que a una concepción plenamente plástica y naturalista, si bien consideraba que la extraordinaria habilidad técnica del artista lograba salvar los riesgos derivados de una escena concebida con excesiva teatralidad (*EIM*, 11/5/1890: 3). A su vez, Luis Alfonso identificó igualmente en Garnelo un notable talento, sustentado en un atento estudio de la realidad y en sus dotes como colorista, y elogió aciertos técnicos concretos como el tratamiento de los blancos y negros, la figura femenina, algunos escorzos y el fondo del paisaje, concluyendo que el pintor poseía auténtica «madera de artista» y que, depurando sus carencias en dibujo y composición, podía convertirse en una figura señera de su tiempo (*LEP*, 17/5/1890: 1).

Frente a estas valoraciones, «*Roberto*» censuró la dureza del paisaje y el predominio de verdes demasiado intensos y agrios, agravados por el marco carmesí elegido por el artista, observando que la falta de suavidad atmosférica y de equilibrio entre figuras y paisaje restaba armonía al conjunto, e insistiendo en la necesidad de un estudio más profundo del paisaje en las composiciones al aire libre; no obstante, elogió varias cabezas y, en particular, el lacayo y el carruaje, que contemplaba el fragmento más logrado del cuadro (*LIB*, 12/5/1890: 2). F. Balart, por su lado, señaló algunas debilidades técnicas en el dibujo y el colorido, aunque reconoció diversos aciertos cromáticos y la atmósfera moderna y juvenil que transmitía la obra (*LIEA*, 15/5/1890: 303).

Uno de los elementos más recurrentes en la crítica negativa fue la figura secundaria que recoge un abanico caído, censurada de manera prácticamente unánime por los comentaristas más exigentes. J. O. Picón creía desacertado este personaje, por estimarlo un detalle trivial y poco adecuado para ocupar el primer término de la composición (*EIM*, 11/5/1890: 3). «Roberto» criticó particularmente la actitud de esta figura, juzgándola artificiosa e ilógica dentro de la tensión narrativa del momento, y señaló además que algunas figuras no se integraban plenamente en la acción principal, de modo que, pese a la correcta expresión dramática general, la composición resultaba en ocasiones excesivamente teatral (*LIB*, 12/5/1890: 2). F. Balart coincidió en juzgar esta inclusión innecesaria y pueril, y señaló asimismo ciertas incorrecciones en la indumentaria masculina, poco acorde con el ambiente aristocrático y nocturno representado (*LIEA*, 15/5/1890: 303). R. Balsa, por su parte, censuró la presencia injustificada de esta y otras figuras secundarias —entre ellas la joven indiferente situada al margen de la acción— como parte de una escena que juzga confusa e ilógica, saturada de personajes y elementos accesorios prescindibles (*ELI*, 25/5/1890: 2-3).

Junto a esta objeción común, Luis Alfonso y R. Balsa coincidieron en señalar la ambigüedad psicológica de la escena. Luis Alfonso criticó la incapacidad de la composición para explicitar las relaciones entre los personajes y el sentido dramático del lance, lo que obligaba al espectador a reconstruir mentalmente la historia, y censuró además la desproporción entre el gran formato del cuadro y la naturaleza íntima del asunto, señalando que el episodio habría resultado más eficaz en menores dimensiones (*LEP*,

17/5/1890: 1). R. Balsa, en términos semejantes, reprochó la ambigüedad psicológica del asunto y la insuficiente claridad narrativa, pues el espectador se veía forzado a reconstruir mentalmente una historia que, a su entender, debía quedar expresada directamente a través de la composición y la actitud de las figuras; frente a obras como *Huérfanos*, de Cabrera, que juzgaba claras y verosímiles por sí mismas, consideraba que *El duelo interrumpido* dependía excesivamente de explicaciones externas, y estimaba que la reacción de los duelistas ante la llegada del carruaje carecía de toda naturalidad dramática (*ELI*, 25/5/1890: 2-3).

Entre las lecturas más negativas de la obra destaca la de Francisco Alcántara, quien centró su crítica en el color y el modelado, atribuidos a una supuesta «debilidad» visual del artista, visible en unas carnaciones pálidas, faltas de vigor, relieve y naturalidad; aunque reconocía ciertas cualidades en estudios como *Cabeza de valenciano* o el *Retrato de la Srta. C. R.*, estimaba que el pintor adolecía de un escaso sentido del dibujo y de una insuficiente energía cromática, y juzgaba que *El duelo interrumpido* producía una impresión artificiosa y fría, comparable a un gabinete de figuras de cera donde los personajes eran incapaces de transmitir verdadera emoción dramática, a pesar del impacto visual de su escenografía (*EGL*, 6/6/1890: 1). En su catálogo, Comas definió la obra como «el final de un drama romántico» y sostuvo que sus figuras «no son tipos arrancados á la realidad en virtud de una observación profunda», sino «pasiones que Garnelo no ha analizado, encarnadas en cuerpos que Garnelo no ha estudiado»; llegó a afirmar que el artista se vé vencido en el gran cuadro —como *El duelo interrumpido*— donde hay lucha de caracteres y choque de pasiones», interpretando la obra como evidencia de las

dificultades del joven pintor para abordar composiciones complejas de fuerte contenido psicológico y dramático (Comas, 1890: 16-18). R. Balsa, por último, situó *El duelo interrumpido* entre los ejemplos más problemáticos de la pintura de género exhibida en la Exposición de 1890, reconociendo no obstante el mérito técnico del cuadro en aspectos como el dibujo y la nota de color, aunque evaluaba que la debilidad conceptual y dramática de la escena terminaba por anular buena parte de su eficacia artística (*ELI*, 25/5/1890: 2-3).

En cuanto a *Sin trabajo*, J. O. Picón la señalaba como ejemplo de una pintura de factura minuciosa y refinada que, pese al detallismo de su ejecución, eludía tanto la rigidez como la frialdad técnica (*EIM*, 13/5/1890: 1). Este mismo autor (Picón, 1890: 49) ofrece en su catálogo un comentario más detallado: *Sin trabajo* representaba a un anciano obrero con la cabeza ligeramente inclinada, las manos cruzadas a la espalda y una expresión melancólica y recelosa que evocaba la tensión entre la resignación y la protesta social. Pese a sus reducidas dimensiones, la crítica subrayó la fuerza simbólica y psicológica de la composición, capaz de sintetizar las incertidumbres y esperanzas de la cuestión obrera, y la situó entre los pequeños cuadros más destacados de la Exposición por la calidad de su ejecución y su capacidad evocadora. «*Roberto*» la apreciaba superior a las demás obras del artista y la describía como un minucioso estudio de media figura, destacando sobre todo las cualidades pictóricas del autor en el tratamiento de la cabeza (*LIB*, 15/5/1890: 1). Parte de la crítica valoró *Sin trabajo* como obra de observación directa y sincera de la realidad social contemporánea, contrastándola con *El duelo interrumpido*, estimada aún inmadura en la representación de las pasiones y los conflictos humanos. Se sostenía que, pese a las cualidades excepcionales de Garnelo y

su proyección como gran maestro, sus mayores aciertos residían por entonces en escenas sencillas y de alcance íntimo, donde su capacidad para captar la verdad humana se manifestaba de forma más auténtica. La figura solitaria del obrero desempleado era así interpretada como una representación profundamente veraz de la vida real, fruto de una observación sensible y directa; y su alcance simbólico se extendía hasta encarnar la cuestión social contemporánea, evocando una visión del socialismo entendida más como ideal de caridad y justicia moral que como reivindicación revolucionaria (Comas, 1890: 16-18; Clementson, 1985: 40). La obra fue adquirida posteriormente por el vizconde de Irueste (*LEP*, 30/5/1890: 2).

J. O. Picón valoró *Descanso en la orgía* como una obra que evidenciaba las destacadas cualidades técnicas de José Garnelo en el tratamiento del desnudo y del color. Subrayó, en especial, la suavidad tonal, la riqueza cromática y la delicadeza en las carnaciones de las figuras femeninas. Asimismo, la crítica consideró que la escena constituía tanto un sólido estudio académico como un cuadro ejecutado con notable destreza, lo que confirmaba la valía del artista como colorista y ejecutante (*EIM*, 13/5/1890: 1). Por su parte, «Roberto» destacaba la belleza general de la composición, así como la acertada resolución de la anatomía y la armonía cromática del conjunto (*LIB*, 15/5/1890: 1).

Respecto al cuadro titulado *Valenciano* era definido como un buen estudio de cabeza, aunque el articulista percibía en la obra cierta pérdida de naturalidad y veracidad respecto al cuadro anterior, pese a reconocerle indudable belleza (*LIB*, 15/5/1890: 1).

Como pensionado del Gobierno español en Roma, Garnelo estaba obligado a remitir anualmente una obra al Estado. Luis Alfonso valoraba de manera desigual los envíos de los pensionados españoles en Roma a mediados de 1890: mientras juzgaba desafortunada la *Muerte de Adonis* de Eugenio Álvarez Dumont, mostraba una apreciación más favorable hacia *Cornelia, la madre de los Gracos*. Con todo, censuraba la ausencia de auténtico carácter histórico en la composición, pues la supuesta matrona romana le parecía representada más como una dama burguesa contemporánea en una apacible escena doméstica que como un personaje de la Antigüedad clásica. Reconocía, no obstante, notables cualidades técnicas en Garnelo, especialmente en la frescura y armonía del colorido, cuya «magia» llegaba, en parte, a compensar los errores de concepción histórica. Elogiaba en particular algunos detalles de ejecución —la figura del niño y determinados fragmentos anatómicos—, subrayando una vez más las excelentes condiciones pictóricas del artista cordobés (*LEP*, 27/6/1890: 2). En 1892, *Cornelia* le valió la primera medalla en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid; la obra se conserva actualmente en la Embajada de España en Oslo. Un año después, todavía en Roma, obtuvo idéntico galardón en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Chicago, celebrada con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América, con *Los primeros homenajes del Nuevo Mundo a Colón*, hoy en el Museo Naval de Madrid. Ambos reconocimientos consolidaron el prestigio que definiría su trayectoria pictórica posterior (Clementson, 1985: 41-50; Clementson, 2023: 503-532).

3.2.3. José Serrano Pérez

El *Catálogo* oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes lo recoge como natural de Córdoba, discípulo de Rafael Romero Barros y residente en la misma ciudad (CENBA, 1890: 186). Conocido familiarmente como *Pepe Serrano*, gozaba de gran popularidad entre sus allegados y en el conjunto de la vida cultural cordobesa. De amplia sensibilidad artística, cultivó la música al mismo tiempo que la pintura y formó parte del primitivo Centro Filarmónico fundado por Eduardo Lucena, institución en la que fue un elemento de reconocida valía. Consagró además buena parte de su vida a la enseñanza: ejerció como profesor de dibujo natural, primero en la Escuela de Bellas Artes y posteriormente en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba (D.N.R., 2016).

Por entonces, el *Diario de Córdoba* informaba de que los profesores José Serrano Pérez y José Muñoz Contreras se hallaban realizando, respectivamente, los retratos de los ilustres cordobeses Osio y Góngora, destinados a los nuevos salones del Ateneo (*DC*, 5/3/1890: 3). En el mismo diario local (*DC*, 6/4/1890: 3) se dedicaba una valoración especialmente elogiosa a *Pro Patria*, obra que Serrano Pérez había destinado a la Exposición Nacional de 1890. La reseña subrayaba tanto la calidad artística de la composición como la ya consolidada reputación de su autor, profesor de la Escuela Provincial de Bellas Artes. El lienzo representaba a un licenciado del ejército implorando caridad, acompañado de un lazarillo, desarrollando una temática de marcado contenido social y sentimental vinculada a las miserias de la vida contemporánea. El asunto aparecía resuelto con notable eficacia compositiva, y las dos figuras principales, concebidas como núcleo expresivo de la escena, concentraban el peso dramático del conjunto. Esta noticia

elogiaba asimismo la acertada disposición de los personajes, la precisión del dibujo, la limpieza cromática, la soltura de la ejecución y la elegancia general de la factura, estimando que el autor había atendido con esmero todos los detalles necesarios para alcanzar un resultado plenamente satisfactorio. La valoración de *Pro Patria* trascendía, además, el reconocimiento individual a Serrano Pérez: el *Diario* aprovechaba la ocasión para destacar el progreso artístico experimentado por profesores y alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Córdoba, cuyas aportaciones eran presentadas como muestra significativa del nivel alcanzado por el ambiente artístico cordobés en vísperas del certamen nacional.

En el citado Catálogo oficial, la obra figuraba inscrita con el número 927 y acompañada de la siguiente descripción: «Después de largos y brillantes servicios queda ciego un valiente soldado que en cien campañas ha prodigado su sangre en defensa de su patria» (CENBA, 1890: 186).

En cuanto a las críticas verificadas en la prensa madrileña, debe señalarse que resultan escasas y breves, circunstancia que quizá evidencie que la obra no despertó un especial interés ni entre el público ni entre los especialistas en arte. Por un lado, Luis Alfonso consideraba que *Pro patria* se apoyaba en un sentimentalismo ya desgastado y excesivamente convencional, centrado en la figura de un viejo soldado acompañado de su lazarillo; a juicio del crítico, un asunto de estas características únicamente habría podido alcanzar verdadero interés artístico mediante una ejecución verdaderamente magistral, algo que, implícitamente, entendía que la obra no lograba plenamente (*LEP*, 9/6/1890: 2). De acuerdo con el crítico «Roberto», la obra constituía un lienzo que, pese a no carecer de cualidades y presentar algunos

pasajes correctamente resueltos, evidenciaba en su autor una todavía insuficiente observación directa del natural (*LIB*, 10/5/1890: 1). A su vez, Francisco Alcántara valoró *Pro patria* como una obra construida a partir de una «castiza nota de color», centrada en la representación de un inválido guiado por un lazarillo, destacando especialmente el carácter popular de la escena y la riqueza cromática de la composición (*EGL*, 23/5/1890: 1).

La consulta hemerográfica en la prensa madrileña y en el *Diario de Córdoba* ha aportado escasos datos adicionales sobre el cuadro y su autor durante los dos meses en que permaneció abierta la Exposición. En este último diario, sin embargo, fue posible localizar, a lo largo de aquel año, algunas noticias puntuales vinculadas a la actividad profesional y artística de Serrano Pérez en Córdoba. El 10 de junio asistió, en representación de la Escuela de Artes y Oficios, a la reunión convocada por la prensa con el propósito de acordar las medidas encaminadas a resarcir el honor artístico del escultor Mateo Inurria (*DC*, 12/6/1890: 3). En julio, *Pro Patria* fue expuesta en el establecimiento comercial de Muñoz-Carrillo y Morente, situado en la calle de los Letrados (actual Compañía). La breve referencia periodística recordaba que la obra había participado recientemente en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, donde obtuvo favorable acogida crítica, y ponderaba la solidez de su composición sobre un asunto de carácter realista, la calidad de la factura, el cuidado tratamiento del color y la ejecución general del lienzo. El reconocimiento alcanzado por Serrano Pérez en los círculos artísticos reforzaba las voces que reclamaban a las autoridades locales la adquisición de la obra, como muestra de apoyo al desarrollo cultural de la ciudad y de reconocimiento a su trayectoria profesional (*DC*, 15/7/1890: 2).

Por entonces se acometían importantes trabajos de restauración y mejora en el Gran Teatro de Córdoba bajo la dirección del mismo José Serrano, responsable de las decoraciones del coliseo por encargo de su propietario (DC, 27/8/1890: 2)⁹. El *Diario de Córdoba* destacaba especialmente la restauración integral de varias decoraciones escénicas, entre ellas una compleja decoración de sala con artesonado de principios de siglo que hubo de ser prácticamente rehecha en su totalidad. La calidad técnica y artística de la intervención mereció numerosos elogios, hasta el punto de reconocerse aquella decoración, tras su renovación, como una de las mejores del renovado teatro (DC, 28/8/1890: 3).

Serrano Pérez continuó compaginando su labor docente en la Escuela de Bellas Artes con su producción artística. En 1892 José Muñoz Contreras pasó a ocupar la secretaría de la institución en su lugar, cargo que Serrano Pérez venía desempeñando desde hacía más de quince años (Palencia, 1998: 294). Ese mismo año presentó *En las Ermitas de Córdoba* a la Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid, donde obtuvo mención honorífica del jurado. La obra, inspirada en la composición homónima del poeta cordobés Antonio Fernández Grilo, evidencia la persistencia de los vínculos entre pintura y literatura en el ambiente artístico cordobés de fin de siglo. En septiembre colaboró además con otros artistas locales en la decoración del local de la Asociación de la Prensa, realizando varios retratos de Colón con motivo del

⁹ En enero de 1890 quedó constituida una nueva Junta de la sociedad arrendataria del Gran Teatro. Presidida por José Olivares Ortega, conde consorte de Casillas de Velasco, esta acometió la restauración de parte de las decoraciones del coliseo. Es razonable pensar que unas intervenciones tan delicadas hubieron de contar con el beneplácito de quien continuaba siendo su propietario, D. Pedro López. (Archivo Municipal de Córdoba, 2013: 51).

cuarto centenario del Descubrimiento de América (López, 2016; Palencia, 1994: 416 y 425).

3.2.4. Tomás Muñoz Lucena

Nació en Córdoba el 4 de junio de 1860; era hijo de Tomás Muñoz y Quirós, comerciante natural de Pozoblanco afincado en Córdoba, y de Dolores Lucena Sánchez, oriunda de La Rambla; por línea paterna era además nieto de un picador de toros. Muy joven ingresó en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Córdoba, que dirigía Rafael Romero Barros en la plaza del Potro, maestro que llegaría a estimarlo como su discípulo predilecto. Allí coincidió con algunos de los artistas más señalados de la renovación pictórica cordobesa de finales del siglo XIX, entre ellos los hermanos Romero de Torres, García Guijo, Lozano Sidro, Díaz Huertas, Rafael Hidalgo de Caviedes y el escultor Mateo Inurria, forjando su vocación en un ambiente singularmente fecundo para el desarrollo del arte cordobés contemporáneo, en la que se cultivó el retrato, el paisaje, la pintura de género, de costumbres, bodegones, etc. (Santos, 2002: 14-17; Mellado & Yllescas, 2002: 43-45).

Al alcanzar la mayoría de edad se trasladó a Madrid, pensionado por la Diputación Provincial de Córdoba (1879-1882), para continuar su formación artística bajo la dirección de Federico Madrazo, una de las figuras capitales de la pintura académica española del momento. Poco después obtuvo una pensión de mayor cuantía, concedida asimismo por la Diputación, que le permitió ampliar estudios en Roma (1882-1890), ciudad considerada entonces «la nodriza del arte del siglo XIX». La estancia italiana resultó decisiva tanto en la consolidación de su madurez artística como en la definición de un lenguaje

pictórico profundamente vinculado al realismo académico. Por entonces, decidió darse a conocer mediante su participación en las Exposiciones de Bellas Artes, certámenes fundamentales para la promoción artística en la España finisecular. En 1884 presentó la obra *Ofelia*, que despertó la admiración de crítica y público, aunque no obtuvo galardón, circunstancia explicable en parte por la preferencia que los jurados seguían mostrando hacia la pintura de historia. Consciente de esta realidad, Muñoz Lucena orientó entonces parte de su producción hacia dicha temática (Santos, 2002: 17; Mellado & Yllescas, 2002: 45-53; Martínez, 2019: 79).

Ese esfuerzo obtuvo reconocimiento en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, en la que concurrió junto a artistas de la talla de Joaquín Sorolla, Garnelo o Martínez Cubells. Mientras Sorolla presentaba *El entierro de Cristo*, Garnelo *La muerte de Lucano* y Martínez Cubells *Doña Inés de Castro*, Muñoz Lucena alcanzaba una medalla de segunda clase con *El cadáver de Álvarez de Castro*, monumental lienzo inspirado en un episodio de la Guerra de la Independencia que fue calificado como uno de los mejores exponentes de la pintura histórica española de finales del siglo XIX, y en el que el naturalismo se revela como uno de los rasgos más sobresalientes de su producción temprana. Los últimos años de su estancia romana debió compaginarlos con periódicos regresos a España, tal como se aprecia en la temática de sus obras, que reflejan ya el creciente interés del artista por Granada (Santos, 2002: 17-24; Mellado & Yllescas, 2002: 53-55; Martínez, 2019: 81).

En el otoño de 1889, una gacetilla del *Diario de Córdoba* recoge la visita a su redacción del pintor Muñoz Lucena, al que la publicación trata como estimado amigo y recuerda como pensionado de la Excma. Diputación

Provincial cordobesa (*DC*, 17/10/1889: 3). Por aquellas fechas acababa de obtener en la Exposición Regional de Granada un diploma de mérito por un dibujo al pastel (*DC*, 5/10/1889: 3), distinción que coincide con un momento de mayor proyección de su obra en el ámbito local y de nuevos encargos en la propia ciudad. Para el muestrario del comercio del señor Ogazón ejecutó un cuadro que representaba a una hija de Granada, trabajo que vino a consolidar la fama que ya se le reconocía (*DC*, 24/11/1889: 3). Poco después, el Ateneo le encomendó pintar un cuadro dedicado a Séneca (*DC*, 10/12/1889: 3).

A finales de noviembre de 1889 tenía ya concluido el cuadro *Las lavanderas*, obra de gran formato centrada en escenas de costumbres y tipos granadinos, que proyectaba presentar en la próxima Exposición de Bellas Artes de Madrid (*DC*, 30/11/1889: 3). En el ya mencionado artículo «Córdoba», José Ortega y Munilla señala que este pintor había improvisado su estudio en una destartalada sala del edificio ocupado por la Diputación Provincial, entonces situado en la calle Carreteras —hoy calle Pedro López, en honor al propietario del inmueble, brillante banquero y generoso mecenas del artista—. En aquel espacio se encontraba el lienzo *Las lavanderas*, sobre el cual el periodista escribía: «El cuadro de Tomás Muñoz Lucena es el anuncio de un gran pintor». La presencia de la obra en las dependencias de la Diputación reforzaba considerablemente la hipótesis de que había sido ejecutada en la propia ciudad, pese a aparecer firmada en Granada (*EIM*, 22/2/1890: 3; *DC*, 26/2/1890: 3; Santos, 2002: 23; Mellado & Yllescas, 2002: 46). En este mismo contexto, la duquesa viuda de Medinaceli, que por entonces se hallaba de temporada en Córdoba, visitó el edificio de la Corporación provincial con el propósito de contemplar detenidamente el cuadro; la aristócrata prodigó

grandes elogios a la obra, destacando la calidad de su factura y poniendo de manifiesto, a través de sus apreciaciones, el genuino interés que profesaba por las Bellas Artes (*DC*, 9/2/1890: 3).

A comienzos de marzo de 1890 aparecía en la Galería Nacional de *El Resumen* una semblanza de este pintor, firmada por Carlos Ossorio y Gallardo, en la que se afirmaba que Tomás Muñoz y Lucena, formado entre Córdoba, Madrid e Italia gracias al mecenazgo de la Diputación Provincial de Córdoba, se había consolidado tempranamente como una de las jóvenes promesas de la pintura española de finales del siglo XIX. Su producción, enraizada en la tradición pictórica española representada por Rosales y con evidentes reminiscencias velazqueñas, abarcaba géneros tan diversos como el retrato, la pintura de historia, el costumbrismo y el paisaje. Entre las obras más destacadas se mencionaban composiciones como *Un paje*, *Un telar*, *Ofelia* o *El cadáver de Álvarez de Castro*, además de numerosos estudios realizados en Italia y en Granada. La semblanza subrayaba especialmente la originalidad de su estilo, su dominio de la luz y la rápida valorización de su obra en el mercado artístico de la época (*ERE*, 1/3/1890: 1).

Así, y siguiendo el *Catálogo oficial* de la Exposición, presentó tres obras a la Exposición de Bellas Artes: *Cabeza de perro* (n.º 664), de 26 centímetros de altura por 35 de anchura; *Parada de coches en Granada* (n.º 665), de 15 centímetros de alto por 29 de ancho; y *Las lavanderas* (n.º 666), monumental lienzo de 2,50 metros de altura por 4 metros de anchura (*CENBA*, 1890: 135-136). De todas estas obras que integran este breve recorrido artístico, *Las lavanderas* es, con diferencia, una de las que mayor atención crítica ha originado en la Exposición Nacional. El tema de las lavanderas no era nuevo —

el propio Romero Barros lo había abordado antes que él, junto a otros autores—; sin embargo, el cuadro de Muñoz Lucena se inscribe en una tradición costumbrista en la que la naturaleza deja de ser mero telón de fondo para convertirse en un escenario activo que envuelve y dota de sentido a la acción de los personajes (Mellado & Yllescas, 2002: 57).

La recepción crítica de *Las lavanderas* presenta un carácter singularmente extenso y favorable en comparación con otras obras de otros autores, lo que permite ordenar las opiniones vertidas en torno a varios ejes complementarios. Con anterioridad a la apertura del certamen, José Ortega y Munilla consideró *Las lavanderas* una obra de notable modernidad pictórica y reconoció en Muñoz Lucena una singular capacidad para representar la realidad de forma directa y ajena a todo convencionalismo académico. Subrayó la sencillez del asunto —unas lavanderas a orillas de un río— como prueba de que el verdadero arte no residía en la grandilocuencia temática, sino en la transformación estética de lo cotidiano, y elogió especialmente el tratamiento del color y los efectos sensoriales del cuadro, cuya verosimilitud llegaba a transmitir la humedad del agua y la textura misma de las telas (*EIM*, 22/2/1890: 3).

Una vez inaugurada la Exposición, la mayoría de los críticos coincidió en destacar como principal logro de la obra su tratamiento lumínico y cromático. C. Solsona alabó el dinamismo de la escena y su impecable ejecución técnica, ensalzando especialmente la representación del agua, resuelta con gran acierto pictórico, así como el tratamiento de la luz y la atmósfera general; señaló igualmente la acertada disposición de las figuras, la naturalidad de sus

movimientos y la calidad del paisaje de fondo como uno de los puntos fuertes de la obra (*LCDE*, 6/5/1890: 1; *DC*, 7/5/1890: 2).

J. O. Picón ponderó de forma positiva la capacidad del pintor para representar con frescura una escena de trabajo cotidiano; destacaba la integración armónica de las figuras femeninas en un entorno luminoso y frondoso que evocaba una impresión directa del natural; subrayó asimismo la riqueza cromática, la vivacidad de los efectos atmosféricos y la soltura con que el artista captaba el movimiento de los árboles, el agua y las propias trabajadoras (*EIM*, 6/5/1890: 2). En su propio catálogo, Picón (1890: 90) añadió que la escena, envuelta en una luz vibrante que poetizaba la composición, recogía sutiles detalles costumbristas, como la joven que volvía el rostro hacia un observador oculto.

F. Alcántara, por su parte, elogió ampliamente la obra al destacar tanto la ambición técnica de la composición como la habilidad del artista para resolver un asunto estimado especialmente complejo desde el punto de vista pictórico. Ponderó el dominio de la luz natural y de las gradaciones tonales en una escena al aire libre protagonizada por mujeres lavando en un arroyo, y valoró especialmente el tratamiento de las figuras femeninas, la atmósfera luminosa y la interpretación del paisaje (*EGL*, 19/5/1890: 2).

Frente a esta valoración mayoritariamente favorable del color y la luz, varios críticos formularon reparos sobre la resolución del dibujo y de la composición figurativa. J. O. Picón, aunque señaló ciertas deficiencias en el dibujo y la anatomía, reconoció que estas limitaciones derivaban de la juventud del pintor, y que la obra manifestaba la rápida maduración de Muñoz Lucena — en contraste con su lienzo histórico de 1887, *El cadáver de Álvarez de Castro*—

y la consolidación de una personalidad orientada hacia la modernidad realista (*EIM*, 6/5/1890: 2).

«*Roberto*», crítico de *La Iberia*, valoró positivamente la obra al reconocer que evidenciaba un notable progreso respecto a la presentada en la Exposición anterior, apreciable sobre todo en el abandono de fórmulas previas y en la luminosidad y vitalidad compositiva del conjunto. Sin embargo, pese a reconocer la belleza general del lienzo, estimó que un formato más reducido habría favorecido una mayor unidad y disimulado mejor sus defectos; señaló también problemas de dibujo en algunas figuras y cierta sensación de convencionalismo, achacada a la ausencia de ambiente y a una ejecución que juzgaba incompleta. Criticó especialmente el tratamiento impreciso de algunos detalles —como las ropas sostenidas por las lavanderas, de apariencia casi yesosa— y concluyó que la obra carecía de verdadera impresión naturalista, en parte debido a una factura algo tosca (*LIB*, 11/5/1890: 1).

F. Balart advirtió sobre los riesgos de la precipitación y de los descuidos técnicos en la pintura. Aunque reconoció en el artista un auténtico temperamento pictórico y valoró el carácter, la composición y el colorido de la obra, consideró que carecía del suficiente esmero en la ejecución, afirmando que en el cuadro había más genialidad que estudio. Por ello, defendió la necesidad del aprendizaje técnico y académico, sosteniendo que todo arte poseía una «gramática» y una «retórica» que debían disimularse, pero nunca suprimirse; sugirió, finalmente, que el pintor había trabajado a partir de estudios previos ampliados posteriormente sin la presencia directa del modelo natural (*LIEA*, 15/5/1890: 302).

R. Balsa reconoció en la obra una acertada nota de paisaje, luminosa y de color castizo, destacando especialmente su tonalidad general. Sin embargo, censuró las deficiencias en la construcción anatómica y compositiva de las figuras, señalando desajustes en cabezas y brazos, así como la escasa sensación de acción y naturalidad en las lavanderas, que apenas parecían realizar su trabajo; reprochó igualmente al pintor la falta de gradación en las distancias y valores cromáticos de las figuras, cuya uniformidad producía un efecto semejante al de un mosaico (*ELI*, 24/5/1890: 2).

Junto a las valoraciones técnicas, varios testimonios subrayaron el impacto de *Las lavanderas* entre el público asistente a la Exposición. Los comentarios de *El Resumen* destacaron el notable éxito alcanzado por la obra, advirtiendo que el público se detenía constantemente ante el lienzo; se elogió la capacidad del pintor para trasladar al cuadro la atmósfera luminosa y el ambiente natural de Andalucía, así como la sencillez y veracidad de la escena, la variedad de actitudes de las lavanderas, la naturalidad de la labor femenina junto al río, la viveza cromática y la belleza del paisaje, hasta concluir que resultaba imposible contemplar la obra con indiferencia. A juicio de este periódico, el público había consagrado ya el éxito de Muñoz Lucena, otorgándole simbólicamente un «ascenso inmediato» en el panorama artístico nacional; en términos igualmente elogiosos se valoraron las dos piezas de pequeño formato presentadas por el pintor en la misma muestra, *Cabeza de perro* y *Parada de coches en Granada*, descritas como auténticas «joyitas» dignas de figurar en refinados gabinetes de coleccionista (*ERE*, 17/5/1890: 1; *DC*, 21/5/1890: 2).

Más allá de la valoración técnica y del éxito de público, algunos críticos situaron *Las lavanderas* en un marco interpretativo más amplio. F. Alcántara presentaba la obra como fruto del estudio directo del natural y como prueba del talento de un joven pintor que afrontaba deliberadamente dificultades que otros artistas solían eludir, lo que le situaba entre las figuras más prometedoras de la pintura española del momento (*EGL*, 19/5/1890: 2).

C. Ossorio y Gallardo, por su parte, presentó *Las lavanderas* como el reverso estético y emocional de *La matanza de los frailes* de Pulido, contraponiendo la serenidad luminosa de la vida cotidiana andaluza al dramatismo violento de la escena histórica. En el lienzo de Muñoz Lucena destacó la presencia exclusiva de figuras femeninas, la atmósfera apacible del lavadero, la frescura del paisaje y una riqueza cromática asociada a la luz, los perfumes y la armonía natural, elementos que convertían la obra en una exaltación de la belleza tranquila y vitalista. Subrayó también el extraordinario éxito alcanzado por la obra entre el público madrileño, interpretándolo como prueba de la capacidad del arte coetáneo para conciliar sensibilidades opuestas. A su juicio, el cuadro representaba una tendencia artística basada en la calma, la delicadeza y la poesía visual, hasta el punto de afirmar metafóricamente que, mientras la obra de Pulido merecía «un marco de crespón negro», la de Muñoz parecía destinada a «otro de claveles y enredaderas» (*ERE*, Suplemento, 25/5/1890: 1).

Los comentarios sobre *Cabeza de perro* son, por lo demás, escasos. J. O. Picón la consideraba una obra menor o un simple ejercicio de virtuosismo, aunque destacaba que su calidad técnica permitía apreciar con claridad las capacidades del pintor. Estimaba que la factura no alcanzaba la finura de obras

similares de Sala o Domingo pertenecientes a la colección de García Vela, pero valoraba muy positivamente la soltura y precisión de la ejecución, ponderando la eficacia expresiva lograda mediante una pincelada breve y exacta; la obra constituía, a su juicio, una notable demostración de síntesis pictórica y dominio técnico (EIM, 15/5/1890: 1; DC, 18/5/1890: 2). Luis Alfonso, por su parte, la contemplaba como una obra apenas «manchada» —esto es, ejecutada con escasos recursos y gran libertad técnica—, aunque precisamente resuelta «con acierto» gracias a la habilidad pictórica del artista (LEP, 27/5/1890: 3). «Roberto», en fin, apreciaba en ella una acertada mancha de color, si bien estimaba que carecía del estudio y elaboración necesarios, defecto que ya había señalado anteriormente a propósito de *Las lavanderas* (LIB, 22/5/1890: 1).

De igual modo, en *Parada de coches en Granada* se reconoce la luminosidad del cuadro, pero vuelve a reprochar al artista la insuficiencia del dibujo y un acusado convencionalismo compositivo, aspectos que, a su juicio, limitan la naturalidad y solidez de sus obras (LIB, 23/5/1890: 1). La obra *Una parada de coches en Granada*, figuró entre las piezas adquiridas por S. M. la Reina Regente en la Exposición Nacional de 1890, circunstancia que evidencia el reconocimiento institucional y artístico alcanzado por el autor en el certamen madrileño (DC, 31/5/1890: 3; LEP, 30/5/1890: 2).

Estas anotaciones facilitan concluir que las obras presentadas por Muñoz Lucena a la Exposición Nacional, especialmente *Las lavanderas*, contribuyeron decididamente a su consolidación dentro del panorama artístico español. La reiteración de elogios en la prensa madrileña y provincial, el reconocimiento de su evolución respecto a etapas anteriores y su indudable

éxito ante el público demostraban que la crítica lo percibía como la confirmación de una personalidad artística plenamente diferenciada.

Durante la Exposición, varios escritores y periodistas admiradores de Muñoz Lucena organizaron un banquete en su honor en el Hotel Inglés como reconocimiento a su éxito. El evento se celebró finalmente la noche del 20 de mayo a las ocho y media, tras haber sido pospuesto el día anterior. El pintor había rehusado asistir inicialmente al enterarse del fallecimiento de pintor Casto Plasencia, a cuyo lecho de muerte había acudido personalmente. Al suspender el acto, Muñoz Lucena afirmó que aquel era «un día de luto para el arte español», un gesto ampliamente elogiado por la prensa, que aprovechó la ocasión para reclamar que se le concediera la medalla de primera clase (*ERE*, 18/5/1890: 2; *EIM*, 18/5/1890: 3; *ECO*, 18/5/1890: 3; *ELI*, 19/5/1890: 2; *DC*, 20/5/1890: 2). Este banquete fue calificado por la prensa como un homenaje especialmente honroso para el joven pintor cordobés, admirado ya por algunas de las figuras más relevantes del mundo cultural y artístico del momento. La velada reunió en torno a la mesa a cerca de sesenta comensales pertenecientes a lo más distinguido de la prensa, la política, las letras y el mundo artístico madrileño —periodistas, literatos, autores dramáticos, poetas y críticos—. Estuvo presidida por un ambiente de extraordinario entusiasmo. Ocupaba la cabecera el propio Muñoz Lucena, flanqueado a su derecha por los señores Carvajal y Morayta, y a su izquierda por los señores Conde y Luque —apreciado en alguna publicación como protector del pintor— y Rodríguez Añuez; entre los restantes asistentes figuraban Gutiérrez Abascal, Ortega Munilla, Adolfo Suárez de Figueroa, Dicenta, Manuel Reina, Miguel Moya, Francos Rodríguez, Cavia, Laserna, Pablo Bosch, Valcorba, Ángel Pon, Paso,

Rueda, los hermanos Terroba —Antonio y Eustaquio—, Domingo Blanco, Bermúdez Caparrós, Barroso Castillo, Burell, Estremera, Picón, Ramos Carrión, González Auriolés y otros. El ingenioso menú artístico, con alusiones pictóricas a Velázquez, Rubens y *Las lavanderas*, reforzaba el tono estético y celebratorio del acto. Especial resonancia alcanzó la intervención de Carvajal, quien dedicó un elocuente elogio al Guadalquivir y a Andalucía, analizó el cuadro con singular humorismo literario y cautivó a los presentes con su palabra. No pudo asistir al banquete el conde de San Bernardo, impedido por el luto que guardaba en memoria de su entrañable amigo Plasencia. En este mismo acto, Manuel Reina, ilustre poeta y diputado cordobés, reconocido tanto por su elocuencia parlamentaria como por la inspiración de sus versos, dio lectura a un elegante soneto. Muñoz Lucena, visiblemente emocionado, agradeció en breves y sentidas palabras el homenaje recibido y la adhesión de cuantos habían participado en la velada, considerada además por la prensa como el primero y más entusiasta reconocimiento tributado hasta entonces a uno de los autores presentes en la Exposición Nacional (*DC*, 22/5/1890: 2-3; *ELI*, 20/5/1890: 2; *ELI*, 21/5/1890: 2; *ECO*, 21/5/1890: 2; *ERE*, 21/5/1890: 1).

El 22 de mayo de 1890, Felipe Ducazcal ofreció un almuerzo campestre en la finca La Huerta en homenaje a Tomás Muñoz Lucena. La reunión, celebrada en un ambiente distendido y cordial, congregó a destacadas figuras del ámbito político, periodístico y literario madrileño: los diputados Calbetón y Álvaro Figueroa, el teniente de alcalde Gustavo Morales, el periodista Javier de Burgos, Lara, Pepe Álvarez Bonilla, Adolfo Suárez de Figueroa y Joaquín Dicenta, entre otros. Tras el almuerzo —en el que no faltaron platos como tortillas, salmón y cabrito asado— los asistentes se trasladaron a la plaza de

toros para presenciar la corrida de la tarde (*ERE*, 23/5/1890: 2; *DC*, 28/5/1890: 3). Al respecto, Luis Alfonso criticó con ironía el banquete organizado en honor de Muñoz Lucena, estimando desproporcionado el entusiasmo ocasionado en torno a *Las lavanderas*: obra que, aunque juzgaba merecedora de premio, no estimaba digna de una exaltación casi triunfal. Atribuía parte del éxito del cuadro al fervor de los partidarios del realismo contemporáneo, fascinados por la representación de una escena popular y cotidiana en gran formato. Censuraba, no obstante, diversas deficiencias técnicas y de ejecución, visibles en algunas figuras y detalles anatómicos, así como el carácter excesivamente abocetado de ciertas partes del lienzo. Pese a ello, reconocía también méritos considerables en la composición, destacando la naturalidad de las actitudes, la sensación de vida y movimiento que transmitía la escena y la belleza de algunas de las figuras, que llegaba a comparar con modelos de la pintura europea contemporánea (*LEP*, 13/6/1890: 2).

Paralelamente, el periódico *El Andaluz* abrió una suscripción en su redacción para organizar un banquete en honor de Muñoz Lucena en el Café Suizo, previsto para coincidir con su regreso a Córdoba, y que contaba con la adhesión expresa de otros medios de la prensa local (*DC*, 24/5/1890: 3). No consta, sin embargo, documentación alguna que acredite su celebración.

Como consecuencia del creciente reconocimiento alcanzado tras su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, el periódico madrileño *El Resumen* manifestó su satisfacción por la incorporación de Muñoz Lucena como colaborador, celebrando que aceptase dedicar parte de su tiempo a tareas periodísticas y artísticas vinculadas al diario, y anticipando la preparación de un trabajo extraordinario destinado a sus lectores (*ERE*,

16/6/1890: 2; *DC*, 19/6/1890: 3; Mellado & Yllescas, 2002: 58). Días después se anunciaba por añadidura la próxima publicación por entregas de *Las dos Dianas* de Alejandro Dumas, cuya edición en *El Resumen* estaría ilustrada por Muñoz Lucena, presentado por el periódico como «laureado pintor de historia» y miembro de la propia redacción (*ERE*, 20/6/1890: 3; *DC*, 26/6/1890: 3)¹⁰.

A mediados de agosto de 1890, Muñoz Lucena regresaba temporalmente a Córdoba, donde pasaría una temporada antes de reanudar su actividad artística en Madrid (*DC*, 13/8/1890: 3). En septiembre, la revista *Madrid Cómico* publicó su retrato acompañado de comentarios elogiosos sobre su trayectoria, reflejo del reconocimiento que el artista comenzaba a alcanzar en los ámbitos culturales de proyección nacional (*DC*, 19/9/1890: 3; Mellado & Yllescas, 2002: 58). Meses después, en diciembre del mismo año, diversos periódicos de Buenos Aires dedicaron reseñas laudatorias a *Una gitana en el Albaicín*, testimonio de la creciente proyección internacional de su obra en el mundo cultural hispanoamericano. Se anunciaba asimismo por entonces la posible participación del artista en la ilustración de una edición de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer (*DC*, 25/12/1890: 3).

En diciembre de ese mismo año el pintor regresó a Córdoba, hecho que no pasó inadvertido para la prensa local (*DC*, 19/12/1890: 3). Pocos días después comenzaron a circular por Madrid rumores que relacionaban su estancia en la ciudad con un inminente enlace matrimonial con una joven cordobesa (*DC*, 21/12/1890: 3). La boda se celebró finalmente en la noche del

¹⁰ La labor como ilustrador de Tomás Muñoz Lucena, junto a Adolfo Lozano Sidro y Ángel Díaz Huertas, también enriquece las aportaciones cordobesas a esta disciplina. Este fenómeno coincide con la eclosión de la ilustración —impulsada por el Romanticismo a través de diarios, revistas y libros—, cuyo núcleo de actividad se concentró en las redacciones de prensa, cafés y sociedades culturales (Valverde-Zueras, 1984: apartado de Ilustradores cordobeses).

31 de diciembre de 1890 en la iglesia parroquial de San Pedro, donde Muñoz Lucena unió su vida a la de Virtudes Molina Villalba, natural de Priego de Córdoba. Ejercieron de padrinos Pedro López Amigo y su esposa, María Vázquez y Sanz, elección que no era casual: la presencia de tan destacado personaje cordobés, uno de sus más fieles compradores, ilustra elocuentemente la estrecha vinculación que lo unía al pintor. La ceremonia revistió un notable carácter social y congregó a buena parte de los círculos vinculados a la vida cultural y artística de la ciudad. Concluida la celebración, los recién casados partieron hacia Sevilla para su viaje de novios (*DC*, 31/12/1890: 3; Santos, 2002: 25).

3.2.5. Mateo Inurria Lainosa

Mateo Inurria Lainosa nació el 24 de marzo de 1867 en la calle Alfaros de Córdoba, en el seno de una familia cuya vida giraba en torno al oficio escultórico y decorativo. Era el primogénito del matrimonio formado por el vasco Mateo Inurria Uriarte y la valenciana Vicenta Lainosa Corcolla. Su padre había servido en el Ejército con destino en Sevilla hasta que decidió abandonar la carrera militar para incorporarse al taller de José Lainosa Genovés, escultor, decorador y padre de su futura esposa. Poco después, la familia se trasladó a Córdoba en busca de mejores perspectivas y se estableció en el barrio de Santa Marina, donde Mateo Inurria Uriarte continuó dedicado a la decoración escultórica y a la cantería. Fue en ese ambiente de oficio y taller donde el joven artista dio sus primeros pasos en el arte que más tarde lo haría célebre (Montes, 1996: 12, Montes, 2012: 13-17).

Inurria manifestó desde muy temprano una marcada inclinación hacia las artes plásticas, iniciando su formación en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Córdoba, donde estudió hasta 1883. En esta institución coincidió con otros destacados artistas cordobeses, como Lorenzo Coullaut Valera, Rafael García Guijo y los hermanos Rafael y Julio Romero de Torres. Ya en estos años juveniles realizó una de sus primeras obras conocidas, *Ángel orante* (1882), destinada a la fachada de la capilla del cementerio de Montoro. Entre 1883 y 1885 prosiguió sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. De este periodo datan obras como los bustos de Rafael de Luque Lubián (1884) y Séneca (1885), así como el panteón de Rafael Molina Sánchez *Lagartijo y su esposa*, hacia 1884-1885 (Montes, 1996: 12-13; Montes, 2012: 17-25; Clementson, 2011: 317-320).

Los rápidos progresos que Inurria demostró en su formación académica llevaron a la Diputación Provincial de Córdoba a concederle una pensión para continuar sus estudios en Madrid, donde residió entre 1886 y 1890. Durante esos años tomaron forma algunas de las esculturas más representativas de su primera etapa: *Deseo* (1886), *Alegoría de Córdoba* (1888), *Alegoría de la Pintura* (hacia 1889) y *Materia en triunfo* (1889), obras todas ellas conservadas en la institución que las había sufragado. En ellas se aprecia una orientación cada vez más decidida hacia el realismo, reflejo del progresivo alejamiento del academicismo que había presidido sus creaciones iniciales (Montes, 1996: 13; Montes, 2012: 25-33; Clementson, 2011: 320-321; Martínez, 2019: 80). En la sesión del 8 de noviembre de 1889, la Diputación de Córdoba acordó consignar en el presupuesto del año siguiente una asignación de 1.500 pesetas, con lo que el importe total de la pensión ascendía a 3.000 pesetas anuales (DC,

10/11/1889: 3). Por esas mismas fechas, el Ateneo le encargó el busto en barro de un cordobés ilustre destinado a la institución (*DC*, 10/12/1889: 3). Pocos meses después, en febrero de 1890, Inurria correspondió a esa confianza donando al Ateneo un relieve que, según recogió la prensa local, mereció singulares elogios de la crítica (*DC*, 14/2/1890: 3).

Como culminación de su etapa formativa, Mateo Inurria estimó haber alcanzado la suficiente madurez artística para concurrir a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, a la que presentó *Un naufrago* (n.º 1100 del catálogo oficial), una escultura en yeso de 76 centímetros de altura, 60 de anchura y 1,90 metros de longitud, modelada dentro de la línea realista en la que se desenvolvía su producción artística por entonces (CENBA, 1890: 221; Montes, 2011: 168)¹¹. No obstante, la escultura suscitó comentarios y valoraciones críticas por parte de diversos especialistas en la prensa escrita, dando lugar a apreciaciones dispares sobre su calidad y significado.

Un naufrago de Mateo Inurria —autor hasta entonces desconocido para este articulista— fue acogida favorablemente, en términos generales, por el crítico L. Calvo; elogió la calidad técnica de la escultura y la solidez de su modelado, sin embargo, formuló reservas sobre su planteamiento formal: censuró el intento de trasladar a la escultura efectos visuales que apreciaba como privativos de la pintura. La representación parcial del cuerpo sumergido le pareció una solución plásticamente poco convincente, incapaz de recrear con verosimilitud la sensación de inmersión. La observación remite a los

¹¹ Para profundizar en el análisis de la obra desde una perspectiva contemporánea, cfr. Montes, 1996: 53; Montes, 2012: 33-36.

debates estéticos de finales del siglo XIX sobre los límites específicos de cada disciplina artística (*LUC*, 22/5/1890: 1).

R. Balsa (*ELI*, 12/5/1890: 2) comentaba que la escultura presentaba una desigualdad de ejecución que no podía pasar desapercibida al espectador: si bien el modelado del torso y las extremidades revelaba un dominio técnico solvente —perceptible en la suavidad de las medias tintas y en la coherencia volumétrica del conjunto—, la cabeza acusaba una resolución notablemente inferior, lo que comprometía la unidad formal de la obra. A ello se sumaba una imprecisión de orden anatómico: el tratamiento del vientre y el estómago, excesivamente hundidos y vacíos, no se corresponde con la morfología observable en el cuerpo de un ahogado, lo que sugiere ausencia de observación directa del referente. Por último, el naturalismo llevado hasta sus últimas consecuencias —señaladamente en los pies— no iba acompañado de la necesaria selección formal, lo que aproximaba la pieza a la condición de vaciado más que a la de escultura en sentido pleno.

A. Comas reconocía (*ECO*, 12/5/1890: 1) que esta escultura presentaba ciertos desaciertos, como la incorporación del mar a la composición escultórica, elemento que juzgaba poco adecuado para la expresión plástica propia de la estatuaria. Del mismo modo, señalaba algunas reservas respecto a otras obras expuestas —como las de Trilles o Folgueras—, ya fuese por la deficiente articulación de los grupos o por la excesiva dependencia de modelos y recuerdos previos. Sin embargo, pese a tales objeciones, observaba que artistas como Inurria, Marinas, Pastor, Adalia Ginés, Álvarez Muñiz, Amat o Vallmitjana Abarca compartían una cualidad esencial: la capacidad de ver, sentir e interpretar la materia escultórica como una realidad viva, dotando sus

obras de una vitalidad interior que, a juicio del crítico, anunciaba una renovación significativa de la escultura española contemporánea.

Luis Alfonso (*LEP*, 12/5/1890: 1) consideraba *Un naufrago* como una obra todavía inicial dentro de la trayectoria del escultor cordobés y entendía que, precisamente por su carácter primerizo, debía ser juzgada con cierta benevolencia. Aunque señalaba algunas deficiencias anatómicas y compositivas —especialmente en el contorno de la pierna derecha—, reconocía en la escultura cualidades suficientes para despertar el interés de la crítica y del público. A su juicio, Inurria debía profundizar en el estudio tanto de la estructura corporal como del efecto plástico de los contornos, aun cuando concluía afirmando que la obra merecía ya fijar la atención y hacía concebir esperanzas sobre futuras realizaciones de mayor madurez artística.

Tras el veredicto del jurado de la Exposición Nacional, la escultura no fue premiada, pese a las grandes expectativas que había suscitado previamente en algunos sectores de la población cordobesa y prensa madrileña. La exclusión de *Un Naufrago* suscitó inmediatamente una intensa reacción en la prensa local, que se movilizó en defensa del escultor y de la originalidad de su obra. Las sospechas surgidas en Madrid acerca de un supuesto vaciado del natural fueron rápidamente desmentidas desde Córdoba por distintas voces autorizadas del ámbito artístico. Por ejemplo, Rafael Romero Barros, director de la Escuela de Bellas Artes de Córdoba, publicó una carta en respaldo del escultor en la que afirmaba haber presenciado personalmente, junto al claustro de profesores, todo el proceso de elaboración de la estatua, desde el boceto inicial hasta el modelado en barro y el posterior vaciado. La intervención pretendía salvaguardar la reputación artística de

Inurria frente a unas sospechas calificadas de injustas y ofensivas. Igualmente, el propio escultor manifestaba su disposición a someter la obra a cualquier prueba técnica que estimase oportuna el jurado, incluso a destruir la estatua si fuese necesario para demostrar que no se trataba de un vaciado directo del natural (*ECO*, 24/5/1890: 2; *DC*, 31/5/1890: 2). Contra la decisión adoptada, Mateo Inurria y varios jóvenes artistas irrumpieron en la Exposición y retiraron sus obras en señal de protesta (Montes, 2011: 168).

La reacción favorable no se limitó a Córdoba, sino que tuvo también eco en la prensa madrileña. *El Imparcial* (28/5/1890: 1) dedicó una breve pero elogiosa referencia a la escultura, destacando la acertada resolución del movimiento de la figura y la calidad de determinados pasajes anatómicos, en particular las piernas y el torso. A finales de mayo, *El Correo* (30/5/1890: 2) publicó una noticia en defensa enérgica de Inurria frente a quienes presentaban *Un naufrago* como un simple vaciado del natural, atribuyendo tales acusaciones a la pasión, la mala fe y las intrigas que habían envuelto la Exposición Nacional de Bellas Artes. Se ensalzaba la calidad artística de la obra y presentaba a su autor como un joven escultor de extraordinario talento y sólida formación, cuyo primer gran éxito había quedado injustamente empañado por rumores y calumnias. Se denunciaba además que ni las propias declaraciones del artista ni los testimonios de sus maestros cordobeses — quienes afirmaban haber presenciado el modelado en barro de la pieza— hubieran bastado para disipar las dudas del jurado. Concluía con una imagen de marcado valor simbólico: el verdadero naufrago no era la figura representada en la estatua, sino el propio Inurria, arrastrado por las pasiones y maniobras que habían enturbiado el certamen. Por su parte, el crítico

«Roberto» de *La Iberia* (2/6/1890: 1) valoraba muy positivamente la obra, subrayando el profundo estudio del natural y el notable talento demostrado en su modelado, cualidades que, a su juicio, situaban *Un naufrago* entre las piezas más sobresalientes de la sección escultórica de la Exposición.

Del mismo modo, el *Diario de Córdoba* calificaba de lamentable lo ocurrido con *Un naufrago*, denunciando que aquella gallarda prueba del talento de Inurria hubiese quedado manchada por la calumnia al ponerse en duda la originalidad de la obra. Según el periódico, el éxito cosechado en la Exposición habría despertado la sospecha —al parecer sin intención siniestra— de que la escultura no era sino un simple vaciado del natural. Se reiteraba que personas de reconocida autoridad habían dado repetidos testimonios sobre el constante trabajo desarrollado por el escultor, y lamentaba que el jurado, pese a las reiteradas solicitudes de Inurria para someter la pieza a cuantas comprobaciones se estimasen oportunas, hubiera rehusado practicar dichas pruebas, dejando así preterido e indefenso al autor (*DC*, 3/6/1890: 3).

Como respuesta a esta situación, la prensa cordobesa impulsó una campaña pública de desagravio en favor del escultor, situando la reivindicación de su prestigio artístico por encima de antiguas discrepancias políticas. El 5 de junio, la redacción del *Diario de Córdoba* convocaba a directores y redactores de los principales periódicos locales con el propósito de acordar un acto en respaldo de «la honra artística» de Mateo Inurria (*DC*, 4/6/1890: 2). Al encuentro asistieron representantes de *El Comercio*, *La Provincia*, *El Adalid*, *La Lealtad*, *La Voz de Córdoba*, el *Boletín de la Cámara de Comercio*, *La Andalucía Médica*, *La Vanguardia Republicana* y el propio diario anfitrión. El acuerdo fue unánime: organizar un acto público de protesta contra la

«preterición» sufrida por la obra, atribuida a «una suposición injusta y a la indefensión en que se le ha dejado». Además, se anunciaba una nueva convocatoria dirigida a corporaciones y sociedades cordobesas, llamadas igualmente a respaldar al artista, quien debía sentirse reconfortado por la solidaridad de sus paisanos (*DC*, 7/6/1890: 2).

El 8 de junio de 1890, Enrique Romero de Torres publicaba el artículo «*El triunfo de Inurria*» (*DC*, 10/6/1890: 1), donde denunciaba las supuestas irregularidades del jurado y presentaba el caso como una afrenta tanto al escultor como al prestigio artístico de Córdoba. El firmante reivindicaba la formación de Inurria al destacar su paso por la Escuela Provincial de Bellas Artes y el apoyo de la Diputación Provincial. De esta forma, vinculaba *Un naufrago* con piezas anteriores del artista, como *Materia en triunfo*, para subrayar rasgos característicos de su producción: la delicadeza formal, la corrección del modelado y la originalidad estilística. El núcleo argumental del artículo consistía en reinterpretar la principal acusación —la supuesta semejanza de la escultura con un cuerpo real— como la mayor prueba de su calidad. Según Romero de Torres, aunque Inurria careciera de recompensa oficial, su verdadero éxito residía precisamente en haber logrado «confundir su estatua con el natural». Así, el artículo transformaba la polémica en una confirmación del talento excepcional del escultor y en un motivo de orgullo local.

La prensa cordobesa se reunía en la tarde del 10 de junio de 1890 de manera extraordinaria en uno de los salones del Círculo de la Amistad, con el propósito de organizar un acto público en favor de la justicia y de la reputación artística de Mateo Inurria (*DC*, 10/6/1890: 3). La iniciativa alcanzó una notable

resonancia cívica y congregó a una amplísima representación de las principales instituciones políticas, culturales y sociales de la ciudad, en una manifestación colectiva de apoyo pocas veces articulada en torno a un artista local. Acudieron representantes de la Diputación Provincial, el Ayuntamiento, el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, la Academia de Ciencias, el Ateneo, las Escuelas de Bellas Artes, Artes y Oficios y Politécnica, el Liceo, la Sociedad Económica, el Círculo de la Amistad, el Círculo Católico de Obreros, el Cuerpo Fiscal, los Colegios de Abogados y Procuradores, la Cámara de Comercio, el cuerpo consular y diversas formaciones políticas, junto con los representantes de prácticamente toda la prensa cordobesa: *El Comercio*, *Diario de Córdoba*, *La Lealtad*, *La Voz de Córdoba*, *El Adalid* y *La Andalucía Médica*. La presidencia del acto recayó en Manuel Matilla y la secretaría fue encomendada por unanimidad al alcalde Juan Tejón y Marín; Rafael García Lovera, decano de la prensa local, desempeñó a su vez un papel fundamental en la coordinación de la iniciativa. En esta reunión se acordó formular una protesta enérgica contra las acusaciones difundidas por determinados críticos madrileños, quienes habían insinuado que *Un naufrago* no era fruto del modelado artístico sino de un grosero vaciado del natural, negando con ello el mérito creativo del escultor. Los asistentes censuraron la actuación del jurado de la Exposición Nacional, al que acusaban de haberse dejado influir por maledicencias y de rechazar las pruebas técnicas ofrecidas por el propio Inurria para demostrar la autenticidad de su obra. Como resultado de la sesión, se aprobó por unanimidad la redacción de una protesta pública destinada a vindicar la honra artística del escultor, con el acuerdo de difundirla tanto en la prensa cordobesa como en los periódicos de mayor circulación nacional. Se

decidió igualmente abrir una suscripción popular para adquirir la estatua y donarla al Museo Provincial de Bellas Artes como recuerdo perenne y estímulo de la juventud estudiosa. Con esta misma finalidad se proyectaría la celebración de diversos actos públicos lúdicos. Al mismo tiempo se constituyó una estructura organizativa compuesta por una Junta Directiva y distintas comisiones. La Junta quedó integrada por representantes de las principales corporaciones políticas, educativas y culturales de la ciudad, mientras que la comisión de festejos reunió a figuras destacadas de la vida intelectual y artística local, como Enrique Romero de Torres, Hidalgo de Caviedes, Rafael Eguilior y Ángel Torres Illescas. La comisión de propaganda, por su parte, quedó formada por los directores de todos los periódicos cordobeses bajo la presidencia de García Lovera. A los acuerdos adoptados se adhirieron formalmente numerosas personalidades de la vida política y social, entre ellas los gobernadores civil y militar, el conde de Cárdenas, Francisco de Borja Pavón y Antonio Caro; figuras de igual relieve, como el conde del Robledo, Agustín Gallego y Chaparro y el conde de Torres-Cabrera, manifestaron posteriormente su respaldo a la iniciativa impulsada por la sociedad cordobesa (*DC*, 11/6/1890: 2; *DC*, 12/6/1890: 2-3; *ECO*, 12/6/1890: 2; *DC*, 13/6/1890: 2; *EIM*, 16/6/1890: 3; Montes, 2011: 36).

La comisión encargada de organizar los festejos para recaudar fondos destinados a la adquisición de *Un naufrago* celebró otra reunión en el domicilio del alcalde en la noche del 11 de junio. Los asistentes concretaron y aprobaron por unanimidad la celebración de una serie de actos públicos cuyos beneficios se destinarían a la compra de la escultura. Entre ellos figuraba una gran verbena-baile prevista para la noche del 29 de junio, festividad de San Pedro y

San Pablo, que habría de celebrarse en los jardines de la Agricultura, convenientemente iluminados y engalanados para la ocasión. Durante la primera quincena de julio se programaron además otros festejos: una función de cintas y toretes presidida por distinguidas damas cordobesas, un gran concierto vocal e instrumental con la participación de cantantes, músicos y agrupaciones locales, y una función teatral en cuyos intermedios diversos poetas leerían composiciones dedicadas a Inurria. En la misma reunión se constituyó formalmente la Junta Directiva encargada de coordinar las celebraciones, presidida por Pelayo Correa y compuesta por Eduardo Romero como vicepresidente, Juan Tejón como tesorero y Rafael Jiménez Amigo y Pablo García Fernández como secretarios. Se designaron de igual manera distintas comisiones responsables de cada uno de los festejos previstos — verbena, conciertos, cintas y toretes, velocípedos y teatro—, integradas por relevantes figuras de la vida cultural y social cordobesa, entre ellas Rafael Hidalgo de Caviedes, Rafael Eguillor, Enrique Romero de Torres, Ángel Torres Illescas y Gregorio Reina. La reunión concluyó con el acuerdo de celebrar una nueva sesión en el Círculo de la Amistad para ultimar los preparativos (*DC*, 13/6/1890: 3).

Con fecha 12 de junio, se remitió al escultor una comunicación en la que los organizadores informaban de que, convocadas por el decano de la prensa local, se habían reunido en el Círculo de la Amistad representaciones de prácticamente todas las instituciones, corporaciones, partidos políticos y publicaciones de Córdoba. La asamblea aprobó por unanimidad la protesta formulada por Rafael García Lovera contra la calumnia sufrida por Inurria en la Exposición Nacional de Bellas Artes y la indefensión en que había quedado el

artista. Acordó igualmente abrir una suscripción popular y organizar festivales para recaudar fondos con los que adquirir *Un naufrago* y donarla al Museo Provincial de Bellas Artes. La comunicación, firmada por el presidente interino Manuel Matilla y el secretario interino Juan Tejón, se remitía al escultor como testimonio del aprecio de Córdoba y con el propósito de dar difusión nacional a la protesta (DC, 13/6/1890: 2-3).

El 15 de junio, Inurria remitió una carta al *Diario de Córdoba* acompañada de una copia autorizada de la comunicación enviada a Manuel Matilla y Juan Tejón. El periódico publicó ambas misivas señalando que la actuación de su director respondía tanto a los acuerdos adoptados por la prensa local como al sentir general de la opinión pública. En la carta dirigida al director del periódico, Inurria expresaba públicamente su gratitud hacia Córdoba por el apoyo recibido en defensa de su honra artística y solicitaba la publicación de la comunicación remitida a los organizadores. Definía la reunión del Círculo de la Amistad como «la expresión más acabada» de ese respaldo colectivo, y declaraba que faltaría «al más sagrado deber» si no hacía pública manifestación de la gratitud que guardaba hacia su pueblo natal. Más extensa y emotiva resultaba la carta dirigida a Matilla y Tejón, en la que el escultor acusaba recibo de la comunicación de la reunión y confesaba no encontrar «palabras bastantemente expresivas» para responder al apoyo recibido. Reconocía que la polémica en torno a *Un naufrago* le había causado una profunda amargura al verse indefenso frente a las acusaciones que intentaban mancillar su honra moral y artística, pero afirmaba que jamás habría imaginado una compensación tan grande como la solidaridad demostrada por sus compatriotas. Prometía conservar aquella comunicación «toda mi vida como

testimonio de cariño y patriotismo» y consagrarse por entero a «este nuestro ilustre pueblo, que se ha dignado honrarme de un modo tan elocuente y señalado». La carta concluía reiterando su gratitud eterna hacia todas las personas y corporaciones que habían asumido públicamente su defensa (*DC*, 17/6/1890: 3)

Por iniciativa de la prensa cordobesa con el respaldo de las autoridades y restantes corporaciones de la ciudad, se dirigió nuevamente otra comunicación pública al escultor Mateo Inurria, donde se reiteraba la injusticia cometida contra su obra en la Exposición de Bellas Artes de Madrid. Su escultura *Un naufrago*, elogiada por la crítica madrileña, había sido descalificada mediante la acusación de que era un vaciado del natural, y al artista se le había negado incluso la posibilidad de presentar pruebas en su defensa, pese al testimonio del director de la Escuela Provincial de Bellas Artes de Córdoba sobre el proceso de creación. Ante el fracaso del veredicto oficial, la prensa local proclamaba que la opinión pública y las personas competentes constituían el verdadero tribunal de apelación, y que a él correspondía hacer la justicia que las instituciones habían negado. El manifiesto estaba suscrito por los representantes de diez publicaciones cordobesas, y respaldado mediante adhesiones por las principales instituciones civiles, culturales, económicas y políticas de la ciudad: el gobernador civil, la Diputación, el Ayuntamiento, las escuelas de Bellas Artes, de Artes y Oficios y Politécnica, la Academia de Ciencias, la Sociedad Económica, el Ateneo, los círculos sociales, los colegios profesionales, la Cámara de Comercio, el Cuerpo Consular y los comités provinciales de todos los partidos políticos (*DC*, 21/6/1890: 3).

La campaña de desagravio continuó recibiendo numerosas adhesiones dentro y fuera de la ciudad. Entre ellas destacó la carta remitida al *Diario de Córdoba* por Antonio Barroso y Castillo, quien manifestaba haber realizado gestiones para que se hiciese justicia al escultor y se adhería con entusiasmo a los acuerdos adoptados en la reunión del 10 de junio. Felicitaba asimismo a Rafael García Lovera por las iniciativas impulsadas desde la prensa local y ratificaba los argumentos de indefensión que habían servido de fundamento a la protesta promovida por los periódicos cordobeses (*DC*, 18/6/1890: 3).

La repercusión de la movilización cordobesa tuvo también cabida en diversos periódicos madrileños, que respaldaban públicamente el acto celebrado en el Círculo de la Amistad. *La Política Moderna* elogió la reunión del 10 de junio como un acto de «viril patriotismo y de reparadora justicia», afirmando que Inurria había sido víctima de puros envidiosos (*DC*, 18/6/1890: 3). Por su parte, *El Imparcial* informaba detalladamente sobre los acuerdos adoptados en Córdoba y sobre los antecedentes que habían motivado la protesta organizada por la prensa local (*EIM*, 16/6/1890: 3; *DC*, 19/6/1890: 3). Especial relevancia se concedía al respaldo mostrado por *El Correo* (12/6/1890: 2; *DC*, 22/6/1890: 2), uno de los primeros diarios de la capital en denunciar la injusticia cometida contra el escultor. Al dar cuenta de la reunión promovida por la prensa cordobesa, este diario concluía su crónica aplaudiendo «este acto de justicia de la sociedad cordobesa», destinado a aliviar «las amarguras padecidas por el joven a quien nunca perdonarán las envidiosas nulidades y las enfatuadas medianías el haberse revelado como escultor de primer orden en el último certamen nacional de Bellas Artes». La *Unión Católica* (12/6/1890: 3) constataba la celebración de esta reunión en la

que participaron periodistas y destacados miembros de la sociedad cordobesa con el propósito de respaldar a Mateo Inurria; reiteraba que entre los acuerdos adoptados figuraban la adquisición de la escultura mediante suscripción pública y la difusión de una protesta formal en diversos periódicos de Madrid y de otras provincias.

Durante la segunda quincena de junio, la campaña de apoyo a Mateo Inurria se materializaba en las iniciativas de las instituciones provinciales. La prensa local recogía ya la intención de la Comisión Provincial de adquirir la obra en caso de que el Ayuntamiento no culminara dicha compra (*DC*, 17/6/1890: 3). Al día siguiente, el *Diario de Córdoba* daba prácticamente por decidida la intervención de la Diputación Provincial, circunstancia que obligaría a reorientar los festejos previstos por las comisiones constituidas en la reunión del 10 de junio. Entre las nuevas propuestas figuraba la celebración de un banquete en honor del escultor, sufragado por amigos y admiradores de Inurria (*DC*, 18/6/1890: 3). La implicación de las instituciones municipales quedó patente en la sesión celebrada por el Ayuntamiento el 18 de junio, durante la cual se autorizaba a la Alcaldía para adherirse formalmente a la protesta promovida por la prensa cordobesa en defensa de la honra artística de Inurria, así como para respaldar la verbena que la comisión organizadora preparaba en los Jardines de la Agricultura. Durante el debate municipal, el concejal Morado pronunció elogiosas palabras dedicadas al escultor y recordó que las esculturas de Séneca y del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba que ornamentaban el salón consistorial eran fruto de los primeros trabajos realizados por Inurria y habían sido donadas por el artista al Ayuntamiento (*DC*, 20/6/1890: 2).

Paralelamente, la prensa mantuvo los preparativos de los festejos populares concebidos para recaudar fondos destinados a la adquisición de *Un náufrago*. El *Diario de Córdoba* señalaba que la tradicional verbena de San Pedro contaría aquel año con nuevos atractivos gracias a las actividades impulsadas por la comisión organizadora de los actos en honor del escultor cordobés (DC, 16/6/1890: 1). Del mismo modo, a finales de junio se anunciaba la próxima convocatoria del banquete dedicado a Inurria, cuya fecha y hora serían comunicadas oportunamente en la prensa (DC, 26/6/1890: 3). En este marco de celebraciones y homenajes, el 26 de junio fue convocada en los salones del Ateneo una nueva reunión de la comisión de festejos presidida por Pelayo Correa, destinada a ultimar la organización de los actos públicos en honor del escultor (DC, 27/6/1890: 3).

La implicación institucional —provincial y municipal— en esta campaña fue consolidándose progresivamente a lo largo del verano de 1890. En la sesión municipal celebrada el 30 de junio se dio lectura a un oficio remitido por el gobernador civil en el que se comunicaba el acuerdo adoptado por la Comisión Provincial para proceder a la adquisición de *Un náufrago*, en el caso de que el Ayuntamiento —al que se reconocía prioridad para efectuar la compra— renunciase finalmente a dicha iniciativa. Ante esta circunstancia, el consistorio acordó trasladar el asunto a la Comisión de Hacienda con el objeto de estudiar la fórmula económica que permitiese incorporar la escultura al patrimonio municipal (DC, 2/7/1890: 3; EIM, 4/7/1890: 3).

La creciente implicación de las instituciones locales propiciaba una reconsideración de las iniciativas impulsadas inicialmente. A tal efecto, el 4 de julio fueron convocadas en el Círculo de la Amistad las comisiones de prensa y

festejos encargadas de organizar la suscripción popular (*DC*, 5/7/1890: 3). Tras deliberar aquella noche, ambas comisiones acordaron suspender temporalmente la suscripción proyectada, en espera de conocer el resultado definitivo de las gestiones que las corporaciones provincial y municipal llevaban a cabo para la adquisición de la obra. Se resolvió igualmente que quienes pertenecieran simultáneamente a dichas corporaciones y a las comisiones organizadoras continuasen trabajando para lograr una solución pronta y definitiva en torno a la adquisición de *Un naufrago* (*DC*, 6/7/1890: 2).

A comienzos de julio de 1890, Mateo Inurria emprendió viaje a Madrid con el propósito de trasladar a Córdoba su ya célebre escultura (*DC*, 6/7/1890: 3; Montes, 2011: 168), aunque se desconoce la fecha exacta de su regreso. Paralelamente, la campaña de desagravio seguía cosechando una notable repercusión en diversos periódicos madrileños, muchos de los cuales reprodujeron íntegramente la protesta formulada en Córdoba en defensa del escultor. Entre ellos destacó de manera especial *El Globo*, que no solo se comprometió a publicar un grabado de la obra, sino que difundió pocos días después una imagen de la escultura acompañada de un comentario favorable a la postura sostenida por la sociedad cordobesa. El rotativo madrileño interpretaba la polémica suscitada en torno a *Un naufrago* como prueba indirecta de la extraordinaria calidad artística de la pieza, argumentando que la acusación de haber sido vaciada del natural había acabado convirtiéndose en «su mayor alabanza», pues evidenciaba el alto grado de realismo alcanzado por Inurria en su ejecución escultórica (*EGL*, 20/7/1890: 1; *DC*, 23/7/1890: 2-3).

En un artículo dedicado a la Escuela de Bellas Artes de Córdoba, publicado en julio de 1890 en el *Diario de Córdoba*, se defendía la necesidad

de dotar a la institución de una colección estable de obras artísticas que sirviese tanto para la formación técnica del discente como para la educación estética del público. Se sostenía que la enseñanza no debía limitarse al estudio elemental del dibujo, sino complementarse con «ejemplos prácticos de buenas pinturas» y obras de mérito reconocido que contribuyeran a cultivar el gusto artístico en materias como la composición y el colorido. En este marco, se planteaba que las obras realizadas por antiguos alumnos y pensionados de la Escuela debían constituir el núcleo inicial de un futuro Museo Provincial de Bellas Artes. Entre los artistas citados figuraban Muñoz Contreras, Martínez de la Vega, Serrano Pérez, Romero de Torres, Muñoz Lucena e Hidalgo de Caviedes, presentados como testimonio del prestigio alcanzado por la institución cordobesa. Particular relevancia otorgaba el artículo a la «magnífica estatua» de Mateo Inurria, estimada una de las piezas fundamentales sobre las que debía articularse la futura colección. De este modo, se vinculaba la defensa de *Un naufrago* y de su autor con un proyecto más amplio de afirmación cultural e institucional de las bellas artes en Córdoba (DC, 12/7/1890: 1).

Mientras tanto, el *Diario de Córdoba* insistía en la necesidad de que el Ayuntamiento resolviese cuanto antes la adquisición de la escultura o concretase la cuantía de su aportación a la suscripción popular promovida por la prensa, advirtiendo que la prolongación de la decisión amenazaba con retrasar un proyecto considerado ya como una cuestión de justicia y patriotismo local (DC, 23/7/1890: 2-3). Precisamente, este tema volvió a tratarse en la sesión municipal celebrada el 23 de julio, en la que el Ayuntamiento acordó

encabezar con 1.000 pesetas la suscripción popular abierta para la adquisición de la escultura (DC, 25/7/1890: 2).

El proceso de adquisición de la escultura continuaba avanzando, aunque sin la celeridad que cabría haber esperado, en las instituciones cordobesas. El 22 de agosto, el director del *Diario de Córdoba*, en calidad de promotor de la campaña y presidente de la prensa local, recibía un oficio del vicepresidente de la Comisión Provincial en el que se le comunicaba el acuerdo adoptado el día 13 por dicha corporación. Aunque la Diputación no podía asumir directamente la adquisición de la escultura, resolvía contribuir con 1.000 pesetas a la suscripción popular organizada por la prensa cordobesa para la compra de la obra, sumándose así al ejemplo previamente dado por el Ayuntamiento (DC, 22/8/1890: 3; Montes, 2012: 37). Esta actuación fue calificada como una muestra de «proceder patriótico». Pocos días después, en la sesión municipal del 26 de agosto, el Ayuntamiento aprobaba librar a Inurria las 1.000 pesetas comprometidas, haciendo efectiva su aportación a la suscripción pública (DC, 29/8/1890: 2).

La propia escultura había sido valorada en cinco mil pesetas, por lo que, tras las aportaciones de los organismos locales, restaban tres mil para completar su adquisición (Montes, 2011: 37). El 23 de agosto de 1890 quedó oficialmente abierta, en la redacción y administración del *Diario de Córdoba*, la suscripción popular promovida por la prensa local para adquirir la obra. Además de las aportaciones ya mencionadas, se admitían donativos desde 25 céntimos, con el propósito de hacer accesible a todas las clases sociales la participación en aquella «patriótica obra» (DC, 23/8/1890: 2). La campaña había comenzado a recibir adhesiones económicas semanas antes de su

apertura oficial. Entre ellas destacaba la contribución de 75 pesetas acordada el 26 de julio por la Sociedad Económica de Amigos del País, sin perjuicio de las aportaciones particulares que pudieran realizar sus socios a título individual. El *Diario de Córdoba* expresaba entonces su confianza en que las restantes instituciones adheridas a la campaña colaborasen igualmente en la adquisición de la escultura (*DC*, 26/7/1890: 3). En esa misma línea, la Cámara de Comercio hizo entrega de 226 pesetas y 75 céntimos con igual destino (*DC*, 5/9/1890: 2). De forma paralela, tras el regreso de Inurria a Córdoba, la escultura fue expuesta en el Círculo de la Amistad, donde acudía cada día un público más numeroso a contemplarla y admirar la calidad artística de la pieza (*DC*, 26/8/1890: 3).

Con el propósito de continuar recaudando fondos, la Junta organizadora de los festejos celebró el 15 de septiembre, a las dos de la tarde, otra reunión en los salones del Círculo de la Amistad, bajo la presidencia de Pelayo Correa y con Rafael Giménez Amigo y Pablo García como secretarios. Durante la sesión se acordó organizar para la noche del 24 de septiembre, víspera de la feria de Otoño, una solemne velada literaria y musical en el Gran Teatro, presidida por un tribunal integrado por distinguidas damas cordobesas. A tal efecto se constituyeron diversas comisiones: la de ornato quedó formada por Juan Tejón y Marín, Carlos Matilla de la Puente, Alberto Ruiz y Rafael Giménez Amigo; la encargada de cursar las invitaciones a las damas, por Pelayo Correa, Rafael Bastida, Joaquín Carbonell, Antonio Fernández de Molina, Luis Baquera y Antonio González García; y la comisión administrativa, por Rafael Barrios Enríquez, Eduardo Romero y Juan Tejón y Marín. Con ello se esperaba contribuir al mismo tiempo al esplendor de la próxima feria de otoño y reforzar

la campaña de apoyo a Inurria (*DC*, 16/9/1890: 2). Por acuerdo de la Sección de Literatura y Bellas Artes del Ateneo de Córdoba, se dirigió un llamamiento a los poetas de la provincia para que participasen en el festival organizado en honor del escultor, indicando que quienes desearan sumarse a aquella «fiesta patriótica en pro del Arte y en honor de la justicia» debían comunicarlo antes del día 24 al presidente de la sección, Rafael García Lovera (*DC*, 20/9/1890: 2).

El 21 de septiembre, el secretario de la comisión organizadora hizo público, a través del *Diario de Córdoba*, el anuncio de una nueva reunión convocada para aquel mismo día, a las dos de la tarde, en el Círculo de la Amistad, con el propósito de ultimar los preparativos de la velada literaria y musical. La convocatoria insistía en la necesidad de asegurar «el mayor esplendor y brillantez posible» al acto y rogaba la puntual asistencia de todos los miembros de la comisión (*DC*, 21/9/1890: 2). En esta sesión, la Junta de festejos aprobó el programa definitivo del festival. El acto, concebido también para recaudar fondos destinados a la adquisición de la escultura, contaría con las dos principales bandas de música de la ciudad y se desarrollaría conforme a un ceremonial cuidadosamente establecido. La velada se iniciaría con la presentación en el escenario de las damas que integraban el tribunal de honor mientras las bandas interpretaban una gran sinfonía, tras lo cual pronunciaría un discurso Pelayo Correa, presidente de la comisión de festejos. El programa incluía también la lectura de poesías por diversos autores, la interpretación de fragmentos musicales y la lectura, por parte de la secretaria del acto, de un documento suscrito por las damas del tribunal y los miembros de la comisión, destinado a ser entregado a Inurria como recuerdo de la celebración. Concluida la parte oficial, una de las bandas interpretaría rigodones y valeses para el

entretenimiento de los asistentes. La organización material del festival quedó encomendada a una comisión integrada por Carlos Matilla de la Puente, Ángel Torres Illescas, Rafael Giménez Amigo, Rafael Bastida, Juan Tejón y Marín, Alberto Ruiz y Eduardo Romero. Para contribuir a sufragar la adquisición de la obra, se dispuso la emisión de acciones al precio de diez pesetas, que otorgaban derecho a cinco entradas preferentes para el titular y cuatro señoras acompañantes; la distribución de palcos, plateas y butacas entre los accionistas se regularía mediante sorteo público. Se expresaba, finalmente, la esperanza de que el festival, concebido en honor de un artista «injustamente preterido y calumniado» en Madrid, reuniese una concurrencia tan numerosa como distinguida (DC, 23/9/1890: 2).

Posteriormente se dio a conocer la composición del Tribunal de Honor. La presidencia recayó en Victoria Baquera de Tejón, acompañada como vocales por Dolores Riquelme, María González García, Purificación Matilla de la Puente, Carlota Alexandri, Luisa Sidro, Teresa Bernuy, Jesualda Correa, María Linares Bellido, Josefa Ríos, María Cabellos y Pilar León (DC, 22/9/1890: 1). La noche del 22 de septiembre, las integrantes del Tribunal se reunieron en el domicilio de su presidenta, decorado para la ocasión con flores y un cuidado ornato. Durante este encuentro quedó redactada la comunicación que habría de entregarse a Inurria como recuerdo y expresión simbólica del homenaje, y se designó a Luisa Sidro como secretaria del Tribunal. Al acto asistieron también miembros de la comisión de festejos; concluido este, se ofreció un *lunch* a todos los concurrentes, quienes expresaron su satisfacción por la acogida dispensada por Juan Tejón y su esposa (DC, 24/9/1890: 2).

La noche del 24 de septiembre, a las nueve, se celebró en el Gran Teatro el festival organizado en homenaje a Mateo Inurria. *Un naufrago* se encontraba ubicado a la derecha del proscenio, mientras el escenario había sido cuidadosamente ornamentado y el foso de la orquesta transformado en un jardín decorativo. Poco después de las nueve, las damas del Tribunal accedieron al palco escénico acompañadas por la comisión de festejos y tomaron asiento en semicírculo en la parte delantera del escenario, seguidas por los representantes de la prensa y los poetas participantes en el acto (*DC*, 27/9/1890: 2; Montes, 2012: 37). La parte musical se inició con la interpretación de la obertura *Le Domino Noir*, de Daniel Auber, a cargo del sexteto dirigido por Eduardo Lucena, seguida de una gran marcha de concierto interpretada por la banda municipal (*DC*, 27/9/1890: 2). A continuación, Pelayo Correa, presidente de la comisión organizadora, pronunció un discurso centrado en el significado del homenaje y en la defensa de la honra artística de Inurria tras la polémica suscitada en la Exposición Nacional de Bellas Artes; señalaba que el escultor había viajado a Madrid con grandes esperanzas, pero allí sufrió una injusticia que dañó gravemente su reputación; con amarga ironía, quien había representado el naufrago terminó siendo él mismo su protagonista, viendo zozobrar sus ilusiones en las turbulencias de la vida artística; fue entonces Córdoba, su ciudad natal, quien alzó la voz en su defensa y le ofreció el puerto de salvación que Madrid le había negado, reparando la ofensa y restituyendo su honra ante la sociedad cordobesa (*DC*, 30/9/1890: 2-3). Posteriormente se dio paso a la lectura de diversas composiciones poéticas inspiradas en el motivo del festival. Los autores Rafael Vaquero, Ricardo Montis, Rodolfo Gil y Julio Valdelomar declamaron sus textos, en tanto que las piezas de Rafael

Ramírez Arellano, Esteban de Benito y Emilio López Domínguez fueron leídas en su nombre por otros asistentes. El público dispensó una recepción muy favorable tanto a las intervenciones literarias como a las ejecuciones musicales (*DC*, 27/9/1890: 2; *DC*, 28/9/1890: 2; *DC*, 30/9/1890: 2; *DC*, 1/10/1890: 2). Uno de los momentos centrales de la velada fue la lectura, por parte de Luisa Sidro, como secretaria del Tribunal de Honor, de la comunicación dirigida al escultor. En ella se expresaba admiración al homenajeadado, sumándose al impulso de la prensa local y las instituciones cordobesas. Las firmantes destacaban su satisfacción por contribuir al esplendor de las Bellas Artes y a la reivindicación de Inurria como escultor original y de mérito, al que consideraban llamado a honrar a Córdoba —tierra de insignes creadores— en las artes, las ciencias, la poesía y las virtudes (*DC*, 30/9/1890: 2). A continuación, Inurria subió al escenario acompañado por Rafael García Lovera y Pelayo Correa, recibido por el público con una ovación de pie. La presidenta del Tribunal le hizo entrega de la comunicación acordada, y el escultor correspondió al gesto ofreciendo un ramo de flores y pronunciando unas breves palabras de agradecimiento. La velada concluyó con nuevas interpretaciones musicales —entre ellas una polonesa y varios fragmentos de *La Favorita*— y con un baile que se prolongó durante varias horas. El festival constituyó una notable manifestación de respaldo institucional y social hacia Inurria, en la que corporaciones, intelectuales y representantes de la sociedad cordobesa se unieron en defensa de su prestigio artístico (*DC*, 27/9/1890: 2).

Días después de concluido el festival, los organizadores dirigieron el 5 de octubre a las damas del Tribunal de Honor un escrito de agradecimiento formal por su participación en la velada del 24 de septiembre, destacando la

implicación de las señoras en aquel empeño cívico en favor de la justicia y las artes. Una comunicación análoga se dirigió a Eduardo Lucena, director del sexteto, cuya contribución había sido decisiva para el esplendor del acto (*DC*, 24/10/1890: 2).

Algunos periódicos madrileños de amplia circulación publicaron elogiosas crónicas sobre la velada literaria celebrada el 24 de septiembre en el Gran Teatro de Córdoba. En ellas se destacaba que el acto, concebido como una nueva manifestación de apoyo al escultor cordobés, había reunido a lo más distinguido de la sociedad local y había contado con la lectura de composiciones poéticas de diversos autores cordobeses, alcanzando un notable éxito y amplia resonancia pública (*DC*, 2/10/1890: 2-3; *EIM*, 29/9/1890: 3).

A pesar del éxito del festival, hubo que esperar hasta septiembre de 1891 para que *Un naufrago* fuese trasladada al Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba, donde permanece desde entonces. La escultura se había convertido en el primer gran éxito de Inurria, un hito del que el propio artista era plenamente consciente, tal como dejó anotado en sus papeles personales: «Este fue mi primer triunfo. No fue premiado» (Montes, 2012: 37)

Tras perder la pensión concedida por la Diputación Provincial de Córdoba al no haber completado su formación en el extranjero (1893), Inurria iniciaba una primera etapa artística estrechamente vinculada al realismo como orientación estética y técnica. Durante ese período concurrió a las Exposiciones Nacionales con obras en las que los rasgos formales de la escultura decimonónica se combinaban con una creciente sensibilidad social, como demuestra el yeso *La mina*, galardonado con la primera medalla en la

edición de 1899. En 1913 se estableció en Madrid, donde desarrolló una serie de desnudos caracterizados por la simplicidad formal y la pureza de líneas, cualidades que lo sitúan entre los precursores de la renovación de la escultura española del siglo XX. Ejemplo culminante de esta etapa es *Forma* — conservada en el Museo del Prado—, obra con la que obtuvo la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de 1920. Realizó asimismo diversos monumentos públicos, entre ellos los dedicados a Lope de Vega (1902) y al pintor Eduardo Rosales (1919-1922), ambos en Madrid, y el erigido al Gran Capitán en Córdoba (1923). En 1922 ingresó como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Montes, 1996: 14-32; Montes, 2011: 169-190; Montes, 2012: 41-227; Clementson, 2011: 321-333; Martínez, 2019: 80).

3.2.6. Otros artistas

León Abadías de Santolaria, nacido en Huesca en 1836, se formó bajo la tutela de Federico de Madrazo, Carlos Múgica y Bernardino Montañés, llegando a ser académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1866 obtuvo la cátedra de Dibujo en el instituto de su ciudad natal, cargo que abandonó cuatro años más tarde al negarse a jurar la Constitución de 1869. Durante ese periodo regentó una academia particular donde recibió sus primeras lecciones el joven Santiago Ramón y Cajal, quien ya mostraba un gran interés por el dibujo. Firme defensor del carlismo, Abadías desempeñó además la secretaría de la junta provincial católico-monárquica de Huesca. Tras la Restauración, se reincorporó a la docencia oficial y fue destinado a Córdoba, donde ejerció como catedrático de Dibujo en el Instituto

Provincial; en esta ciudad realizó diversas pinturas decorativas en el Palacio de Viana y fue premiado con medalla de bronce en la Exposición Universal de Barcelona de 1888; junto a la pintura, hizo colaboraciones en el *Diario de Córdoba* y *El Adalid* (Alvira, 1995: 9-31). En la Exposición de 1890, presentó tres obras: *Interior del coro de la Catedral de Córdoba* (n.º 1), de 55 × 50 cm; *Malva loca de la tierra de María Santísima* (n.º 2), de 80 × 50 cm; y *¡Pobres pajaritos!* (n.º 3), de 110 × 80 cm (CENBA, 1890: 7). El *Diario de Córdoba* destacó la exhibición, en el escaparate del establecimiento de tejidos Filipinas, de un cuadro al óleo de León Abadías, catedrático de Dibujo del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza y figura reconocida en el ámbito artístico cordobés. La obra representaba un conjunto floral dispuesto sobre un capitel de estilo árabe, en torno al cual se situaban varios pájaros integrados de manera decorativa en la composición. La reseña subrayaba especialmente el tratamiento cromático de las flores, cuyos tonos «lentos de vida» conferían al conjunto una notable sensación de naturalidad y armonía visual, y valoraba la calidad técnica y compositiva del lienzo como muestra representativa del prestigio alcanzado por Abadías en la pintura local de finales del siglo XIX (DC, 13/3/1890: 3). Por añadidura, asistió a la reunión convocada por la prensa el 10 de junio con el propósito de acordar las medidas destinadas a vindicar la honra artística del escultor Mateo Inurria (DC, 12/6/1890: 3).

Diego Casals y Vázquez (1850-?), natural de Córdoba y residente en la calle Hortaleza, 19 (Madrid?), presentó en la Exposición dos obras: *Bote de la Marina de guerra* (n.º 187), de 75 centímetros de altura por 50 de anchura, y

Listos para hacer vela (n.º 188), de 1 metro de alto por 66 centímetros de ancho (CENBA, 1890: 44)¹².

Esperanza Fonseca y López de Vinuesa, natural de Córdoba y discípula de su hermano don Fernando, residía en la calle Almagro, 14, también de Madrid. En la Exposición presentó la obra *Cabeza* (n.º 292), de 22 centímetros de altura por 17 de anchura (CENBA, 1890: 44)¹³.

Rafael Hernández Mohedano, natural de Cabra (Córdoba) y discípulo de Carlos de Haes y José Parada y Santín, residía en la calle Echegaray, 23 (Madrid). En la Exposición presentó la obra *Cercanías de Ganesa* (n.º 422), de 31 centímetros de altura por 44 de anchura (CENBA, 1890: 90), probablemente un estudio de paisaje del natural basado en la topografía de la Subbética cordobesa¹⁴.

¹² Marino y pintor cordobés especializado en marinas y escenas navales. Ingresó en la Armada en 1865 y desarrolló una destacada carrera militar, alcanzando el grado de comandante de Infantería de Marina en 1891. Entre 1884 y 1897 trabajó en cartografía naval como delineador de cartas. Participó en diversas exposiciones artísticas, destacando la del Círculo de Bellas Artes de 1882 con *Esperando al práctico*. Entre sus obras más conocidas figuran *La fragata Victoria*, *El combate de Tolón* (Madrid, 1887) y *Recuerdos de la playa de Neda* (González de Canales, 2001: 372).

¹³ Se formó bajo la guía de su hermano y del pintor don Plácido Francés. Participó con regularidad en los grandes certámenes nacionales a lo largo de más de una década: además de participar en la Exposición Nacional, en la de 1895 concurrió con *Flores* desde la misma dirección; en la Exposición General de 1897 envió *Rosas y Amapolas*, ya trasladada al número 30 de la misma calle; en la de 1899 presentó tres obras —*Flores, Flores y Paisaje*— desde ese mismo domicilio, certamen en el que fue distinguida con mención honorífica; y en la de 1901 participó con *Flores* desde su residencia en Madrid (Lomba et al., 2017-26)

¹⁴ Fue un pintor, profesor de dibujo, escultor y periodista español de la segunda mitad del siglo XIX. Formado en Madrid en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando bajo la tutela de Carlos de Haes y José Parada y Santín, compartiendo con su hermano Ángel su pasión por la pintura residía en el número 23 de la calle Echegaray cuando participó como pintor asistente en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890. Compaginó su producción artística, que incluyó la talla en madera de la imagen de San Fernando para la Cofradía de la Virgen de la Sierra en 1882, con la docencia como profesor de dibujo en el Instituto de Segunda Enseñanza Aguilar y Eslava de Cabra. Desempeñó de igual forma una activa labor periodística en su ciudad natal como cofundador y primer director del periódico *El Egabrense* (1882) y, posteriormente, como colaborador y cronista de *El Semanario de Cabra* (1892), donde firmaba con las iniciales R.H.M. y promovió campañas de opinión pública para la conservación institucional del Castillo de Cabra. Hernández Mohedano continuaba colaborando con este último, como acredita su artículo sobre las cisternas romanas de Monturque (1901).

Luis Ossorio de Moscoso y Borbón, XXI conde de Cabra, natural de Madrid y discípulo de Joaquín García y Ricardo Navarrete, residía en Cabra (Córdoba) en el momento de la convocatoria. En la Exposición presentó *Fray Atanasio, antes del sermón* (n.º 704), obra de gran formato —312 × 210 cm— cuya recepción crítica fue desigual y reveladora (CENBA, 1890: 144). J. O. Picón destacaba la notable calidad de determinados elementos de ambientación interior: el libro apoyado sobre el sillón de baqueta, los vanos de las ventanas, la luz que penetraba por ellas y la estantería del fondo eran considerados indicios prometedores de las capacidades técnicas del pintor. Frente a esos aciertos, señalaba sin embargo que la figura del fraile aparecía ejecutada con un exceso de elaboración que restaba espontaneidad y frescura al conjunto (*EIM*, 7/5/1890: 1). Luis Alfonso, por su parte, celebraba la extraordinaria minuciosidad y el efecto casi ilusorio de relieve alcanzado en la representación de los volúmenes antiguos encuadernados en pergamino y piel, pero apuntaba con cierta ironía que a ese cuidado estudio de bodegón se le habían añadido posteriormente una librería y la figura de un fraile sentado ante una mesa, elementos concebidos para construir el asunto definitivo del cuadro pero que no terminaban de fundirse orgánicamente con lo anterior (*LEP*, 13/6/1890: 2). Una tercera reseña, más severa, reconocía el mérito de algunos libros correctamente ejecutados y poco más: el conjunto le resultaba desarmónico y carente de ambiente, la figura del fraile poco conseguida y la ejecución en general premiosa y de dibujo incorrecto (*LIB*, 10/5/1890: 1).

Tomás Povedano de Arcos, natural de Lucena (Córdoba) y residente en la calle Itálica, 3 de Madrid, había recorrido un itinerario formativo y vital de notable amplitud antes de concurrir a la Exposición de 1890. Formado en

Málaga y Sevilla, donde compaginó sus estudios en la Academia de Bellas Artes con la ilustración y la docencia particular, inició su carrera decorando abanicos, experiencia que dejó huella en su posterior dedicación a la pintura de flores y temas alegóricos. Comprometido con el ideario republicano, colaboró en diversas publicaciones afines, ejerció como miliciano voluntario y desempeñó cargos de representación política; fue asimismo masón y teósofo. Tras obtener medalla de oro en la Exposición Universal de París de 1889 por un retrato de cuerpo entero y participar en los certámenes de Sevilla de 1889 a 1891 (Pérez Calero, 2004: 535-536), presentó en la Exposición la obra *La miga* (n.º 771), de 116 × 64 cm. El catálogo oficial describía la pintura como la representación del horror de un niño ante el ingreso en el establecimiento conocido con aquel nombre, «donde impera una vieja, regaña y reza» (CENBA, 1890: 157). Francisco Alcántara incluía *La miga* entre las obras más destacadas de su sala, junto a *Florista* de Aldar, señalándolas como piezas relevantes dentro del conjunto expuesto, aunque sin desarrollar un análisis detallado de sus cualidades artísticas (EGL, 6/6/1890: 1). El crítico de *La Justicia* (10/5/1890: 1) objetaba que el título constituía un error del catálogo oficial, tanto por el asunto representado como por razones de orden lingüístico: *amiga* —y no *miga*— era el nombre popular con que en siglos anteriores se designaban las escuelas de primeras letras, denominación que aún se conservaba en algunas comarcas rurales. Ese mismo año ganó el concurso convocado por la Legación de Ecuador para fundar una escuela superior de artes plásticas. Llegado a aquel país en 1892, fundó las academias de Bellas Artes de Cuenca y Guayaquil y recibió durante su estancia numerosos encargos de retratos, iniciando así un periplo americano que concluiría con su

asentamiento definitivo en Costa Rica (Pérez Calero, 2004: 536-537).

4. CONCLUSIONES

El análisis de la prensa histórica, tanto nacional como provincial, en torno a los artistas cordobeses —o vinculados a la provincia— presentes en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, permite extraer conclusiones de gran interés historiográfico y didáctico. Estos comentarios validan plenamente el planteamiento y la metodología del proyecto de investigación aquí desarrollado.

La prensa histórica digitalizada no constituye un mero recurso auxiliar, sino un eje metodológico de primer orden para la enseñanza de la Historia de España. Su incorporación al aula favorece el tránsito desde modelos basados en la memorización hacia planteamientos sustentados en la investigación, la interpretación y el pensamiento crítico. Al enfrentarse directamente a las páginas de la prensa decimonónica, el estudiante no se limita a recibir información elaborada, sino que se aproxima al pasado mediante el análisis de fuentes primarias, comprendiendo que el conocimiento histórico se construye a partir de la contextualización, la comparación y la interpretación de testimonios contemporáneos a los hechos estudiados. Este trabajo hace comprender igualmente que los periódicos no actuaban como transmisores neutrales de información, sino como agentes políticos, sociales y culturales capaces de influir en la opinión pública y en la construcción de discursos ideológicos, integrando así el análisis crítico y el aprendizaje activo dentro de un enfoque competencial próximo al quehacer del historiador.

La prensa de la Restauración actuaba simultáneamente como motor de la opinión pública y como reflejo de la pluralidad ideológica del período, aspecto observable en la diversidad de cabeceras utilizada en el diseño de este trabajo. Su análisis comparado pone de manifiesto que los periódicos constituirían instrumentos de intervención política y cultural estrechamente vinculados a las distintas corrientes del momento, desde el liberalismo conservador y fusionista hasta el republicanismo, el posibilismo o el emergente movimiento obrero. Ello brinda al discente la oportunidad de desarrollar una competencia fundamental: identificar sesgos ideológicos, intencionalidades discursivas y mecanismos de construcción de la información, conectando el estudio del siglo XIX con una problemática plenamente contemporánea, como es la alfabetización mediática frente a la desinformación. La investigación evidencia, asimismo, la coexistencia entre el viejo periodismo doctrinal, subordinado a la lógica de los partidos políticos, y el nuevo modelo de prensa industrial de masas, caracterizado por mayores tiradas, una creciente profesionalización y una influencia social en expansión.

La digitalización de los archivos históricos ha democratizado, por otra parte, el acceso a la investigación científica. La disponibilidad de hemerotecas digitales permite que el alumnado de Bachillerato pueda llevar a cabo proyectos de investigación con un rigor comparable al del historiador profesional, accediendo a documentos que hasta hace poco estaban reservados a investigadores especializados. Este acceso propicia un aprendizaje más significativo, en el que el estudiante puede rastrear procesos complejos —el funcionamiento del caciquismo, la vida cotidiana o la crisis de 1898— a través de noticias, gacetillas y anuncios que dotan de humanidad y

cercanía a los conceptos abstractos de los libros de texto, reforzando al mismo tiempo la conexión entre la historia nacional y la realidad local. Al analizar periódicos de su propio entorno geográfico, el discente establece un vínculo emocional y cognitivo más sólido con la materia, percibiendo la Historia no como algo lejano y ajeno, sino como un proceso que afectó directamente a sus antepasados y que configuró el espacio en el que hoy habitan.

La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890 se configura, en este marco, como un espacio privilegiado para analizar los mecanismos de legitimación artística, las tensiones entre el academicismo tradicional y las nuevas sensibilidades estéticas, y el papel desempeñado por la crítica periodística en la construcción de la valoración pública del arte contemporáneo. La documentación hemerográfica admite constatar, al mismo tiempo, la notable inserción de los artistas cordobeses en los circuitos artísticos nacionales de finales del siglo XIX, evidenciando tanto la proyección alcanzada por la Escuela Provincial de Bellas Artes como la relevancia del magisterio de Rafael Romero Barros en la formación de una generación de creadores con presencia activa en los principales certámenes de la Restauración.

En definitiva, el estudio comparado entre la prensa provincial y la madrileña facilita comprender de manera más matizada y compleja la sociedad española de finales del siglo XIX, especialmente en cuestiones relacionadas con la política, el conflicto social, las manifestaciones culturales y la representación de las élites urbanas. El uso de la prensa histórica en el marco de la LOMLOE se consolida así como una estrategia eficaz para fomentar el aprendizaje competencial, la autonomía del estudiante y una formación ciudadana comprometida con el análisis crítico de la información.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Alía Miranda, F. (2013): «La prensa histórica española en Internet». *Historiografías*, 6, pp. 104-123. Consultado el 10/5/2026, en <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/historiografias/es/article/view/2447>
- Alvira Banzo, F. (1995): *Aproximación a la biografía de León Abadías* (Discurso de ingreso). Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Huesca.
- Archivo Municipal de Córdoba (2013): «El Gran Teatro entre dos siglos». *150 años del Gran Teatro de Córdoba (1873-2023)*, IMAE, Córdoba, pp. 42-67. Consultado el 9/5/2026, en https://teatrocordoba.es/wp-content/uploads/2023/12/150-GRAN-TEATRO_compressed.pdf
- Balsa de la Vega, R (1891): *Artistas y críticos españoles*, Establecimiento Tipográfico- Editorial "Arte y Letras", Barcelona. Consultado el 2/6/2026, en <https://bibliotecadigital.museodelprado.es/pradobib/en/bib/10115.do>
- Barberán Juan, J. (1966): «José Garnelo y Alda en su centenario (1866-1966)». *Archivo de Arte Valenciano*, nº 37, pp. 72-86. Consultado el 26/5/2026, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2508097>
- Boned Cólera, A. (1996): «*El Resumen*: estudio de las bases estructurales de un periódico de la Restauración». *Historia y comunicación Social*, 1, pp. 247-257. Consultado el 21/5/2026 en <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS9696110247A>
- Calvo Pastor, H.; Caballero López, J.A. (2007): «Oratoria y prensa política: *La Iberia* de Sagasta como tribuna parlamentaria durante el retraimiento progresista». *Berceo*, nº 152, pp. 169-188. Consultado el 28/5/2026, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2667969>
- Caparrós Masegosa, L. (2016): «La institucionalización de las artes decorativas en España: de sección en la Exposiciones Generales de Bellas Artes a Exposición Nacional de Artes Decorativas (1897-1910)». *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, Vol. 5, nº. 5, 2016, pp. 75-100. Consultado el 21/5/2026, en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5290511.pdf>
- Carretero, M.; Castorina, J.A.; Sarti, M.; Van Alphen, F.; Barreiro, A. (2013): «La Construcción del conocimiento histórico». *Propuesta Educativa*, nº 39, Vol. 1, pp. 13-23. Consultado el 22/5/2026, en <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/99395>
- Cazabán Laguna, A. (1916): «El pintor Rafael Hidalgo de Caviedes». *Lope de Sosa*, nº 38, pp. 41-47. Consultado el 20/5/2026, en

https://www.bibliotecadigitaldeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=139599

Cazabán Laguna, A. (1919): «Para el Museo Provincial». *Lope de Sosa*, nº 82, p. 290. Consultado el 20/5/2026, en

https://www.bibliotecadigitaldeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=140266

Cazabán Laguna, A. (1921): *Rea Sylvia*. Intimidades del cuadro de Hidalgo de Caviedes». *Lope de Sosa*, nº 98, pp. 40-43. Consultado el 20/5/2026, en https://www.bibliotecadigitaldeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=140228

CENBA (1890): *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*. Imprenta de Fortanet. Madrid. Consultado el 15/5/2026, en https://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1890/191296/catexpnac_a1890.pdf

Cid-Rodríguez, R. (2025): «Las hemerotecas en la era digital: evolución, funciones y desafíos contemporáneos». *Revista de Humanidades*, 56, pp. 179-205. Consultado el 1/6/2026, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10667663>

Clementson Lope, M. (1985): *El mundo clásico en José Garnelo y Alda*. Córdoba: Diputación Provincial.

Clementson Lope, M. (2011): «Mateo Inurria. etapa formativa y trayectoria docente». *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*. Ayuntamiento de Córdoba, Fundación Cajasur, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Junta de Andalucía, Universidad de Córdoba. Córdoba, pp. 315-333.

Clementson Lope, M. (2023): «José Garnelo, difusor y reformador de la enseñanza de las artes». *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, Vol. 102, nº. 172, 1, pp. 499-532. Consultado el 26/5/2026, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9269444>.

Comas y Blanco, A. (1890): *La Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. 1890*. Fototipias de J. Laurent y Cía. Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra. Madrid. Consultado el 3/5/2026, en <https://bibliotecadigital.museodelprado.es/pradobib/en/bib/15832.do>

Cuenca Toribio, J. M. (2002): *Historia de Córdoba* (2. ed). Publicaciones de Librería Luque, Córdoba.

De la Puente, J.; López Pérez, M.; Hidalgo de Caviedes, R. (1980): *Hidalgo de Caviedes. Cien años de pintura* [Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Jaén, en octubre de 1980], organizada por el instituto de

- Estudios Giennenses, CSIC y el Museo de Jaén. Madrid. Consultado el 15/5/2026, en <https://www.dipujaen.es/publicacionesieg/details.vm?o=&w=startYear:%201980%22&f=&lang=es&view=cp&s=5>
- Delgado Idarreta, J.M. (2000): «La prensa: fuente historiográfica». *Investigación humanística y científica en La Rioja*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, pp. 245-255. Consultado el 18/5/2026, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=570738>
- De Pantorba, B. (1980): *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, publicado por Jesús Ramón García Rama, Madrid.
- D.N.R. (20/3/2016): «Cien por Cien Ermitas». *Diario Córdoba*. Consultado el 21/5/2026, en <https://www.diariocordoba.com/etcetera/2016/03/20/cien-cien-ermitas-36881037.html>
- Freire López, A.M. (2015): «Emilia Pardo Bazán en El Globo». *Emilia Pardo Bazán, periodista* Arcos Libros, Madrid, pp. 45-61. Consultado el 22/5/2026, en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/emilia-pardo-bazan-en-el-globo-1055321/>
- García García, A. (2016): «Los meses, un proyecto editorial de Luis Alfonso: el proceso de publicación a través de su epistolario». *Cartas Hispánicas*, nº 7, pp. 1-68. Consultado el 18/5/2026, en <https://www.bibliotecalazarogaldiano.es/carhis/007.html>
- García Puertas, R. (2012): *La Prensa como recurso en la enseñanza de la Historia. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Almería]. Consultado el 1/6/2026, en <https://repositorio.ual.es/handle/10835/2060>
- García Rodríguez, F.; Gómez Alfeo, M. V. (2001). «Francisco Alcántara: La crítica de arte en *El Imparcial*». *Documentación de las Ciencias de la Información*, 24, 365-396. Consultado el 18/5/2026, en <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/download/DCIN0101110365A/19571>
- González de Canales y López-Obrero, F. (2001): *Catálogo de pinturas del Museo Naval. IV. Pintura de historia marítima de batallas y combates navales*. Ministerio de Defensa. Madrid. Consultado el 30/5/2026, en https://elbauldelapipeta.es/files/CATALOGO_DE_PINTURAS_DEL_MUSEO_NAVAL_4_PINTURA_DE_HISTORIA_MARITIMA_Y_DE_BATALLAS_Y_COMBATE_NAVALES_EN_LA_JURISDICCION_CENTRAL_DE_MARINA_Tomo_IV.pdf

- Gutiérrez Díaz-Bernardo, E. (2017). «Jacinto Octavio Picón y el reto de la verosimilitud». *Revista de Literatura*, 79(158), 533–555. Consultado el 22/5/2026, en <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2017.02.020>
- Henares Cuéllar, I. (2011): «Del Historicismo a las vanguardias, modelos artísticos, estética y pensamiento crítico». *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*. Ayuntamiento de Córdoba, Fundación Cajasur, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Junta de Andalucía, Universidad de Córdoba. Córdoba., pp. 137-158,
- Lomba, D. et al. (2017-26): «La conciencia de género en las artistas españolas, 1800-1968». *Iconología y teoría. Proyecto de Investigación*. Universidad de Zaragoza. Disponible en La conciencia de género en las artistas españolas, 1800-1968. Iconología y teoría. Consultado el 20/5/2026, en <https://maes.unizar.es/esperanza-fonseca-y-lopez-de-vinuesa/>
- Lacomba, J.A. (1995). «Sobre historia local y microhistoria. Una aproximación». *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, 6, pp. 129-136. Consultado el 1/6/2026, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2708854>
- López, B. (19/3/2016): «Las Ermitas: un lienzo enorme para una gigantesca historia». *ABC. Córdoba*. consultado el 10/4/2026, en https://www.abc.es/espana/andalucia/cordoba/sevi-ermitas-lienzo-enorme-para-gigantesca-historia-201603192224_noticia.html;
- López Facal, R. et al. (2018): «Educación histórica y desarrollo de competencias», en *Enseñanza de la historia y competencias educativas*, Análisis y Estudios, nº 6, Graó. Barcelona, pp. 7-22.
- Marín, F.J. (11/2/2026): «El Museo de Jaén exhibe restaurado el óleo “Rea Silvia”, de Rafael Hidalgo de Caviedes», *Jaén*. Consultado el 17/5/2026, en <https://www.diariojaen.es/jaen/el-museo-de-jaen-exhibe-restaurado-el-oleo-rea-silvia-de-rafael-hidalgo-de-caviedes-BI11190809>
- Márquez Padorno, M. (2011): «El liberalismo en la prensa: Miguel Moya». *Historia contemporánea*, nº 43, 2011, pp. 685-700. Consultado el 21/5/2026, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3744152>
- Martínez Hernández, M^a C. (2019): *El mecenazgo de la Diputación de Córdoba en los siglos XIX y XX*. Diputación Provincial de Córdoba.
- Matías Cruz, J. (2014): «Visión y transmisión de la arqueología y el patrimonio histórico a través de la prensa cordobesa: Diario de Córdoba (1885-1891)». *Anahgramas: Análisis históricos de Grado y Máster*, 1, pp. 273-289. Consultado el 14/5/2026, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5711091>

- Mellado Calderón, F.; Yllescas Ortiz, M. (2002): «Tomás Muñoz Lucena (1860-1942). De la pintura de historia al naturalismo». *Tomás Muñoz Lucena, Córdoba 1860-Madrid 1942. De la pintura de Historia al naturalismo*. Diputación de Córdoba, pp. 43-78.
- Montes Ruiz, R. (1996): *Mateo Inurria en el Museo de Bellas Artes de Córdoba*, Publicaciones de la Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba.
- Montes Ruiz, R. (2011): «Mateo Inurria: forma, sentido y sensibilidad». *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*. Ayuntamiento de Córdoba, Fundación Cajasur, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Junta de Andalucía, Universidad de Córdoba. Córdoba, pp. 159-190.
- Montes Ruiz, R. (2012): *Mateo Inurria*, Ayuntamiento de Córdoba, Fundación Cajasur, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Junta de Andalucía, Universidad de Córdoba. Córdoba.
- Navarro Martínez, F. (2006): «Luis Alfonso y José Yxart: el florete y la espada. Hesperia». *Anuario de Filología Hispánica*, nº 9, pp. 149-163. Consultado el 18/5/2026, en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2171615.pdf>
- Ortiz Juárez, D. (1984): «Bosquejo histórico de la enseñanza de las artes plásticas en Córdoba durante el siglo XIX». *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 106, pp. 21-35. Consultado el 27/5/2026, en <https://storage.e.jimdo.com/file/e660d379-7570-4721-8353-c64598e2becd/BRAC-106-03.pdf>
- Pagès, J. (2011): «¿Qué se necesita saber y saber hacer para enseñar ciencias sociales? La didáctica de las ciencias sociales y la formación de maestros y maestras», *Edetania: estudios y propuestas socio-educativas*, n.º 40, pp. 67-81. Consultado el 22/5/2026, en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3843517.pdf>
- Palencia Cerezo, J. M^a (1994): «Presencia de lo literario en la pintura romántica cordobesa: dos ejemplos significativos», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 126, pp. 414-426. Consultado el 11/5/2026, en <https://storage.e.jimdo.com/file/df42df95-3c54-4f84-bc24-9e531e3b9bcb/BRAC-126-50.pdf>
- Palencia Cerezo, J. M^a (1998): «Para una historia de la Escuela Provincial de Bellas Artes de Córdoba». *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 135, pp. 287-296. Consultado el 11/5/2026, en <https://storage.e.jimdo.com/file/938793ab-7d0e-4931-9566-b10e894710e7/BRAC-135-22.pdf>

- Picón, J. A. (1890): *Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid, 1890*. Imp. de Enrique Rubiños. Madrid. Consultado el 3/5/2026, en <https://bibliotecadigital.museodelprado.es/pradobib/es/bib/14023.do>
- Prats Cuevas, J. (2000): «Dificultades para la enseñanza de la Historia en la Educación Secundaria: reflexiones ante la situación española». *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, (5), 71–98. consultado el 11/5/2026, en <https://www.redalyc.org/pdf/652/65200505.pdf>
- Prats Cuevas, J.; Santacana i Mestre, J., (2011): «Métodos para la enseñanza de la Historia», en Prats Cuevas, J. —coord.—, *Didáctica de la Geografía y la Historia*, Madrid: Secretaría General Técnica / Graó, pp. 51-66.
- Prieto Prieto, J. A.; Gómez Carrasco, C. J.; Miralles Martínez, P. (2013). «El uso de fuentes primarias en el aula y el desarrollo del pensamiento histórico y social. Una experiencia en Bachillerato». *Clio: History and History Teaching*, (39). Consultado el 1/6/2026, en <http://clio.rediris.es/n39/articulos/historiasocial/PrietoGomezMiralles.pdf>
- Ramón Salinas, J. (2020). «La prensa como fuente para el estudio de la historia de la educación en España durante la segunda mitad del siglo XIX y la Restauración». *El Futuro del Pasado*, 11, 419–440. <https://doi.org/10.14516/fdp.2020.011.014>
- Ripoll Sintés, B. (2014): «Jacinto Octavio Picón, crítico de arte». *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX*, Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona, pp. 385-393. Consultado el 22/5/2026, en https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=1009389&orden=0&info=open_link_libro
- Sánchez Illán, J. C. (1996): «Los Gasset y los orígenes del periodismo moderno en España, El Imparcial, 1867-1906». *Historia y comunicación social*, 1, pp. 259-276. Consultado el 21/5/2026 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=192231>
- Santisteban Fernández, A., (2010): «La formación de competencias de pensamiento histórico», *Clio & Asociados: La Historia Enseñada*, n.º 14, pp. 34-56. Consultado el 22/5/2026, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3881813>
- Santos Moreno, M^a D. (2002): «Tomás Muñoz Lucena, pintor de la luz y el color». *Tomás Muñoz Lucena, Córdoba 1860-Madrid 1942. De la pintura de Historia al naturalismo*. Diputación de Córdoba, pp. 13-40.

- Seoane, M^a C. (1992): *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*, Alianza Editorial, Madrid.
- Seoane, M^a C.; Sáiz, M. D. (2007). *Cuatro siglos del periodismo en España: De los «avisos» a los periódicos digitales*. Alianza Editorial. Madrid.
- Simó Ruescas, J. (1999): «Ciencia, ideología y conflicto político la polémica evolucionista en España a través del diario republicano *La Justicia* (1888-1897)». *Cuadernos de historia contemporánea*, nº 21, pp. 213-226. Consultado el 22/5/2026, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2143738>
- Timoteo Álvarez, J. (1981): *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema (1875-1883)*. Ediciones de la Universidad de Navarra. Pamplona
- Valverde Candil, M.; Zueras Torrens, F. (1984): *Un siglo de pintura cordobesa (1791-1891)*. Exposición organizada por la Excma. Diputación Provincial de Córdoba. Córdoba.