

Año LXXVII. urtea

265 · 2016



Príncipe de Viana

SEPARATA

Post Nubila Phoebus,
de Fructuoso Orduna,
y la cultura artística
de su tiempo

Ignacio J. URRICELQUI PACHO

Sumario / Aurkibidea

Príncipe de Viana

Año LXXVII · nº 265 · mayo-agosto 2016

LXXVII. urtea · 265. zk. · 2016ko maiatza-abuztua

ARTE

Imágenes matrimoniales en la Alta Edad Media en España: la pareja real
Soledad de Silva y Verástegui 581

La capilla de San Dionís de la catedral de Tudela y su exorno artístico
María Josefa Tarifa Castilla 611

En torno a los monumentos de Semana Santa. El Barroco en Navarra
Sara González Bravo 641

Post Nubila Phoebus, de Fructuoso Orduna, y la cultura artística
de su tiempo
Ignacio J. Urricelqui Pacho 661

Ciudadela de Pamplona: las primeras exposiciones de arte
José M.^a Muruzábal del Solar 689

HISTORIA

La identidad de los canónigos de la catedral de Pamplona en el siglo XIV:
figuras destacadas y dignidades principales
Ángeles García de la Borbolla 715

Metáforas y contexto social en sermones del siglo XVIII
Maite Iraceburu Jiménez 733

Diezmos y primicias de la iglesia de Mérida.
Una aproximación a la producción agraria de la villa (1693-1840)
Juan Manuel Garde Garde 757

Recetas médico-farmacéutico de Miguel María Daoiz,
enfermero de la catedral de Pamplona entre 1803 y 1851
Naiara Ardanaz-Iñarga / Enrique Aramburu Araluce / Anton Erkoreka Barrena 801

Sumario / Aurkibidea

Anticlericalismo en el semanario ugetista *¡¡Trabajadores!!* y antisocialismo
en el semanario diocesano *La Verdad* (1931-1936)
V́ctor Manuel Arbeloa Muru 857

Los familiares de Basilio Lacort, el «Nakens navarro»
Ángel García-Sanz Marcotegui 893

LITERATURA

Literatura sanferminera
Miguel José Izu Belloso 919

Currículums 951

Analytic Summary 955

Normas para la presentación de originales / Idazlanak aurkezteko arauak 961

Post Nubila Phoebus, de Fructuoso Orduna, y la cultura artística de su tiempo

Ignacio J. URRICELQUI PACHO
Doctor en Historia

El objeto del presente estudio es valorar la obra *Post Nubila Phoebus* (1921), del escultor navarro Fructuoso Orduna, en el contexto del arte del primer tercio del siglo XX (fig. 1). La atención específica a esta obra viene justificada por el hecho de ser el trabajo más importante de los realizados por el artista navarro y por considerarse una obra que «tiene su lugar propio en el panorama peninsular de la figuración escultórica» del siglo XX¹.

Para su realización, Orduna tomó como referencia a los grandes maestros así como la cultura visual artística de su entorno, que conocía a través de la contemplación directa y mediante revistas y publicaciones del momento. De esta manera, Orduna se presenta como un joven artista en formación, inquieto y relacionado con el ambiente artístico de su época y, por ello, como un auténtico «hombre de su tiempo», que contribuyó a conformar el ambiente artístico de un período especialmente interesante de la historia del arte y, en particular, de la escultura. De este modo, su trabajo se erige en un testimonio plástico



Figura 1. Fructuoso Orduna, *Post Nubila Phoebus*, 1921. Museo de Navarra. Fotografía: autor.

1 J. Marín Medina, *La escultura española contemporánea*, Madrid, Edarcón, 1978, p. 138.

palpable de la cultura visual del primer tercio del siglo XX y se relaciona estrechamente con el ambiente cultural y artístico que le tocó vivir. Además, nos proponemos ahondar en el sentido final de la obra, esto es, en su plano iconológico, comprendiéndola en su particular contexto cultural.

BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA SOBRE ORDUNA

Fructuoso Orduna nació en Roncal (Navarra) en 1893. Inició sus estudios de dibujo y modelado en Zaragoza, primero con el marmolista Joaquín Beltrán y posteriormente en el taller de Dionisio Lasuén. En 1914, se trasladó a Madrid, ingresando en la Escuela de Artes y Oficios, y trabajó en el taller de Mariano Benlliure. Tres años después, gracias a una pensión de la Diputación Foral y Provincial de Navarra, instaló su estudio en la calle Atocha² y, en 1920, igualmente pensionado, pudo marchar a Roma, donde permaneció hasta 1922 (fig. 2). Ese año obtuvo una medalla de primera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes por su obra *Post Nubila Phoebus*, siendo el único artista navarro de su generación en lograr esta distinción. Concluida su formación, Orduna se establecería en Madrid, si bien no se desvinculó de Navarra. Además de su labor artística en géneros diversos como el retrato, la imaginería religiosa y la decoración monumental, desarrolló una importante labor docente como profesor de Modelado en la Escuela de Cerámica de Madrid y, más tarde, en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. En 1962, fue nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leyendo su discurso de ingreso, titulado *La necesidad de las Bellas Artes en la vida humana*, el 7 de abril de 1963, que fue contestado por el también escultor Enrique Pérez Comendador³. Fructuoso Orduna falleció en Madrid en 1973⁴.

FRUCTUOSO ORDUNA Y LOS ARTISTAS DE SU GENERACIÓN⁵

Los autores que han estudiado la escultura española contemporánea incluyen a Orduna en la generación de artistas españoles nacidos en torno al último cuarto del siglo XIX que, a partir de las fórmulas clasicistas, dotaron a sus trabajos de un aire de universa-

2 En sesión de 3 de agosto de 1918, la Diputación quedaba enterada de un escrito de Orduna en el que participaba que «cumpliendo la obligación que la pensión le impone, ha ejecutado como resumen de sus estudios del primer año la obra titulada *Ensueño* que dedica a la Corporación foral», suplicando a la misma que aceptara el ofrecimiento, a lo cual accedió. *Boletín Oficial de la Provincia de Navarra*, n.º 8, 7 de enero de 1919.

3 *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Fructuoso Orduna Lafuente «La necesidad de las Bellas Artes en la vida humana» el día 7 de abril de 1963 y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Pérez Comendador*, Madrid, 1963.

4 C. Arahuetes Pérez, *Fructuoso Orduna*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986, «Panorama», 7.

5 En el sentido que da Ortega y Gasset a la idea de generación: «Los miembros de ella vienen al mundo dotados de ciertos caracteres típicos, que les prestan una fisonomía común, diferenciándolos de la generación anterior. Dentro de ese marco de identidad pueden ser los individuos del más diverso temple, hasta el punto de que, habiendo de vivir los unos junto a los otros, a fuer de contemporáneos se sienten a veces como antagonistas. Pero bajo la más violenta contraposición de los *pro* y los *anti* descubrimos fácilmente la mirada una común filigrana. Unos y otros son hombres de su tiempo, y por mucho que se diferencien se parecen más todavía». J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Espasa Calpe, 1967 (1ª ed. 1938), p. 15.

lidad y de europeísmo, siempre dentro del camino marcado por la figuración plástica⁶. Estos artistas se diferenciarían de aquellos otros más vanguardistas, cuya obra era cuestionada desde ámbitos académicos⁷. Esta generación estaba integrada, entre otros, por Enrique Marín (1876-1975), Jacinto Higuera (1877-1954), Quintín de Torre (1877-1966), Josep Clará (1878-1958), Moisés de Huerta (1881-1962), José Capuz (1884-1964), Mateo Hernández (1884-1949), Agustín Sánchez Cid (1886-1955), Victorio Macho (1887-1966), Juan Pascual Ortells (1887-1961), Juan Adsuara (1893-1973), Fructuoso Orduna (1893-1973), Enric Monjo (1896-1976), Juan Cristóbal (1897-1961), y Enrique Pérez Comendador (1900-1981), que en su contestación al discurso de Orduna incluye también en ella a Mateo Inurria (1867-1924) e incluso a artistas más jóvenes como Octavio Vicent (1913-1999)⁸.

De todos ellos interesa especialmente la época correspondiente al primer tercio del siglo XX, que coincide con



Figura 2. Fructuoso Orduna en Roma. Fotografía: Museo de Navarra.

- 6 En su contestación al discurso de Orduna en su ingreso a la Academia, Pérez Comendador señala que estos escultores «trataban de entroncar con nuestra gran tradición penetrando al arte ibérico de una aspiración de universalidad y gusto europeos». Todos ellos, añade el académico, «imprimen nueva fisonomía a la escultura española de los años quince a los treinta de nuestro siglo». *Discurso...*, *op. cit.*, pp. 22 y 24. En otro lugar, Pérez Comendador destacará el esfuerzo de estos artistas «de entroncar con la gran tradición penetrando al arte hispánico de una aspiración clasicista o renacentista de tal modo que la expresión escultórica, antes gesticulante, pictórica o impresionista y anecdótica, se continúe mesuradamente en una construcción sólida, disciplinada, vigorosa casi siempre», E. Pérez Comendador, «Homenaje del académico numerario y director de la Escuela Española de Bellas Artes de Roma excelentísimo señor Don Enrique Pérez Comendador» [con motivo del fallecimiento de Orduna], *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 37, 1973, pp. 25-29.
- 7 Así, los artistas del primer grupo, respecto de los del segundo, aparecen como «devotos de nuestra herencia, que viene del fondo de las edades, no hemos cambiado el arduo y nobilísimo arte escultural que en el hombre nace y al hombre representa, divinizándolo, por la técnica de la soldadura de chatarra que al hombre confunde», Pérez Comendador, en *Discurso...*, *op. cit.*, p. 20. Parece evidente la referencia al trabajo de artistas como Julio González o Pablo Picasso.
- 8 Por su parte, Pompey menciona también dentro de ella a Pablo Gargallo, Manolo Hugué, y a otros como Cotolí, Julio Antonio, J. Pinazo, J. Bueno, A. Sánchez Cid, los Oslé, José Clara, Casanovas, J. Plannes, A. Ferrant o Emiliano Barral. F. Pompey, *Escultores españoles*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1954, «Temas Españoles», 113, p. 4.

un momento de especial auge de la escultura realizada en España por artistas formados en París y Roma. No debe olvidarse que la escultura del momento cuenta con otros nombres de referencia y que, por sí mismos, establecen un episodio clave de la escultura en España, en especial en focos periféricos como Barcelona o Bilbao. En el primer escenario se desarrolló a partir de la década de 1890 el notable capítulo de la escultura modernista, con figuras señeras como Josep Llimona (1864-1934), Enric Clarasó (1857-1941) o Miquel Blay (1866-1938), que tiene cierto parangón en la capital vizcaína con artistas como Francisco Durrio (1868-1940) o el malogrado Nemesio Mogrovejo (1875-1910).

En los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial, como consecuencia de las profundas transformaciones políticas y sociales, los jóvenes artistas abanderaron una revolución artística, principalmente literaria y pictórica, que se materializó en los diferentes lenguajes de las primeras vanguardias (fauvismo, expresionismo, cubismo, etc.). Esta renovación también afectó a la escultura, que ya desde finales del siglo XIX estaba siendo sometida a un proceso de transformación bajo la estela de artistas como Auguste Rodin que, a su vez, permitían a las jóvenes generaciones entroncar con la escultura renacentista y, en particular, con la obra de Miguel Ángel. No en vano, autores como Pompey definen la tendencia estética del momento como «estilo Miguel Ángel-rodiniano»⁹.

La renovación plástica de principios del siglo XX trajo consigo en el terreno escultórico dos caminos bien definidos. Por un lado, el de la modernidad y la vanguardia, con figuras como Julio González, Pablo Gargallo, Pablo Picasso, etc.; y, por otro lado, el de la tradición figurativa. Ahora bien, así como la tradición escultórica estuvo presente en la obra de los más modernos, también en aquellos más tradicionales se atisban dejes de modernidad. Para algunos autores, esta idea implica superar el error de confundir la tradición figurativa con la tradición académica. En la primera cabe la investigación plástica, mientras que en la segunda esta investigación aparece limitada por la necesaria sujeción al canon académico¹⁰. Igualmente, tampoco debe caerse en el error de identificar modernidad con «calidad» y academicismo con «decadencia».

En la escultura de tradición figurativa, hubo igualmente una bifurcación, bien hacia la tradición figurativa decimonónica, o bien hacia un lenguaje renovado. Como tantos de los artistas mencionados, Orduna, al menos en sus primeros trabajos, se incluye en esta segunda tendencia. A todos ellos les caracteriza una marcada inclinación a la figuración, con resonancias clásicas y de los maestros italianos del Renacimiento, en particular Miguel Ángel, así como a la modernidad plástica de artistas como Rodin, Maillol o Bourdelle. Tiene cabida en su obra el desnudo, tanto masculino como, especialmente, femenino, con un sentido generalmente alegórico, deuda del modernismo europeo.

⁹ Pompey, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰ Marín Medina, *op. cit.*, p. 84.

POST NUBILA PHOEBUS Y LA NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1922

Fructuoso Orduna venía dando a conocer sus obras desde mediados de la década de 1910, en particular en el campo del busto-retrato donde, además de mostrar sus dotes artísticas dejó constancia de sus relaciones personales por aquellos años¹¹.

La presencia de Fructuoso Orduna en las exposiciones nacionales de Bellas Artes se explica por el prestigio de esta reunión artística y el gran número de autores que congregaba en cada edición. En ocasiones, la historiografía ha querido relacionar las exposiciones nacionales con cierta decadencia artística, en contraposición a la vitalidad de la modernidad del período de entre siglos mostrada en determinados focos periféricos, pero lo cierto es que muy pocos de los artistas del momento, tradicionales o modernos, dejaron de acudir a alguna de sus ediciones. Las nacionales de Bellas Artes otorgaban prestigio a los participantes, algo de lo que estos eran muy conscientes, y se convirtieron en un verdadero «fenómeno sociocultural» de la época¹².

La primera participación de Orduna tuvo lugar en la Nacional de 1917, en la que presentó un *Retrato*¹³. Volvió a concurrir en la siguiente edición, celebrada en 1920, en la que obtuvo una medalla de tercera clase por un *Busto de roncalés*, en realidad un retrato de su padre, que se conserva en el Museo de Navarra¹⁴. Prueba de su interés por asistir a esta edición es que llegó a retrasar su marcha a Roma por un tiempo, pese a haber recibido ya para ello la pensión de la Diputación de Navarra, con el fin de ultimar los trabajos que iba a presentar¹⁵. Ese mismo año, exhibió en Pamplona las obras expuestas en Madrid en el marco de los actos celebrados con motivo del Segundo Congreso de Estudios Vascos, con eco en la prensa local:

Orduna, con su recio temperamento artístico, con su formidable capacidad de trabajo, y con sus llameantes ilusiones ha conseguido poner pie firme y seguro en el camino del triunfo... De un hombre tan trabajador, de tan vigoroso temperamento, y de tan diáfano optimismo como Fructuoso Orduna, tenemos que esperar muy grandes cosas¹⁶.

11 Gracias a una noticia aparecida en la prensa navarra en 1915 conocemos tres trabajos de aquella época, correspondientes a los retratos de Gayarre, un joven que atiende a las siglas L. G. L. y de su maestro Lasuén. «Cosas de casa. Un escultor navarro», *Diario de Navarra*, 31/7/1915.

12 «El funcionamiento de las exposiciones, unido a la consideración social del arte propia de la época, termina por convertir estos certámenes en uno de los acontecimientos socioculturales más definitorios del siglo [XIX]», J. Gutiérrez Burón, *Exposiciones nacionales de Bellas Artes*, Madrid, Historia 16, 1991, «Cuadernos de Arte Español», 45, p. 18.

13 Entonces figuraba residiendo en Madrid, en el Paseo de las Delicias. *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1917*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1917, p. 54.

14 En esta ocasión presentó, además del referido busto, una estatua en yeso representando un «Pelotari». Orduna figura en el catálogo residiendo ya en la calle Atocha. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1920, p. 54. En esta edición también participó el escultor fiterano Fausto Palacios con un yeso con el retrato de un campesino navarro. *Ibid.*, p. 55.

15 *Boletín Oficial de la Provincia de Navarra*, n.º 76, 25/6/1920.

16 «Artistas navarros. Fructuoso Orduna», *Diario de Navarra*, 1/8/1920.

Sin embargo, fue en la edición de 1922, inaugurada en los Palacios del Retiro el 19 de mayo, cuando logró el máximo galardón gracias al grupo *Post Nubila Phoebus*, trabajo firmado en Roma en 1921, que fue premiado con primera medalla, *ex aequo* con la notable obra *La Noche*, del granadino Juan Cristóbal¹⁷. La creación de este grupo no está exenta de anécdota, revelada por el propio Orduna en su discurso de ingreso a la Academia de San Fernando. Refiere el artista que, instalado en 1920 en un estudio de Roma, tuvo el deseo de buscar uno de mayores dimensiones con el fin de elaborar una obra que deseaba presentar a la siguiente Nacional de Bellas Artes, cuyo boceto se encontraba preparando. Con este motivo accedió al taller de un marmolista, cuyo nombre no desvela, el cual le preguntó si conocía a Moisés de Huerta, del que le enseñó una fotografía de su obra *Piedad*. Orduna reconoció que había oído hablar de él y, al ver la imagen, esta fue su reacción:

[...] al verla, quedé tan entusiasmado y mi ser reaccionó de tal manera que casi no hubo palabras para despedirme de aquel señor. Salí a la calle y tomando rápidamente el tranvía me dirigí de nuevo a mi estudio, no teniendo más obsesión que llegar lo antes posible para destruir de unos martillazos aquel boceto que pretendía ampliar para la Nacional, por parecerme poca cosa después de haber visto la magnífica obra de Huerta.

No obstante, llegado al estudio «[...] al irme hacia el boceto con aquellas intenciones destructivas sentí algo así como una fuerza serena que me paró y, reaccionando en sentido contrario, decidí continuar la obra»¹⁸. Se da la circunstancia de que cuando expresó este episodio Orduna sustituía en el sillón de la Academia al propio Moisés de Huerta, fallecido en 1962, por lo que la anécdota, además de ofrecernos esta curiosa noticia, sirve de homenaje del navarro a su colega.

Deben señalarse las dificultades por las que atravesó Orduna para elaborar este trabajo y que son referidas constantemente en la documentación de la época. Por un lado, la Diputación de Navarra, pese a los requerimientos del joven artista, acordaba en junio de 1921 no aumentarle la cantidad entregada en concepto de pensión «por no haber asignación en el presupuesto vigente»¹⁹. Esta decisión complicaba la estancia del artista en Roma, que ya venía siendo amarga, tal y como explicaba por carta su amigo P. Saciñena a comienzos de 1922²⁰. La situación se agravó más cuando la Diputación decidió

17 *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1922*, Madrid, Mateu Artes Gráficas, 1922, p. 67. El trabajo presentado, en yeso, medía una altura de 1,80 cm y una anchura de 0,75 cm. En esta edición también participaron los escultores navarros Fausto Palacios y el tafallés Florentino Andueza, así como los pintores navarros Lorenzo Aguirre, Jesús Basiano, Andrés Larraga y Miguel Pérez Torres.

18 *Discurso...*, *op. cit.*, p. 9.

19 Museo de Navarra, Fondo Documental de Artistas Navarros, carp. *Fructuoso Orduna, Documentación*, Acuerdo de la Diputación de Navarra, 23 de junio de 1921.

20 «Estimado amigo: En mi poder su carta del 5 del actual por la que veo su amarga situación en tierra extraña. Siento mucho lo que le sucede, y créame que si en mí estuviera, haría todos los posibles para remediarla», Museo de Navarra, Fondo Documental de Artistas Navarros, carp. *Fructuoso Orduna, Documentación*, carta de P. Saciñena a Fructuoso Orduna, 11 de febrero de 1922.

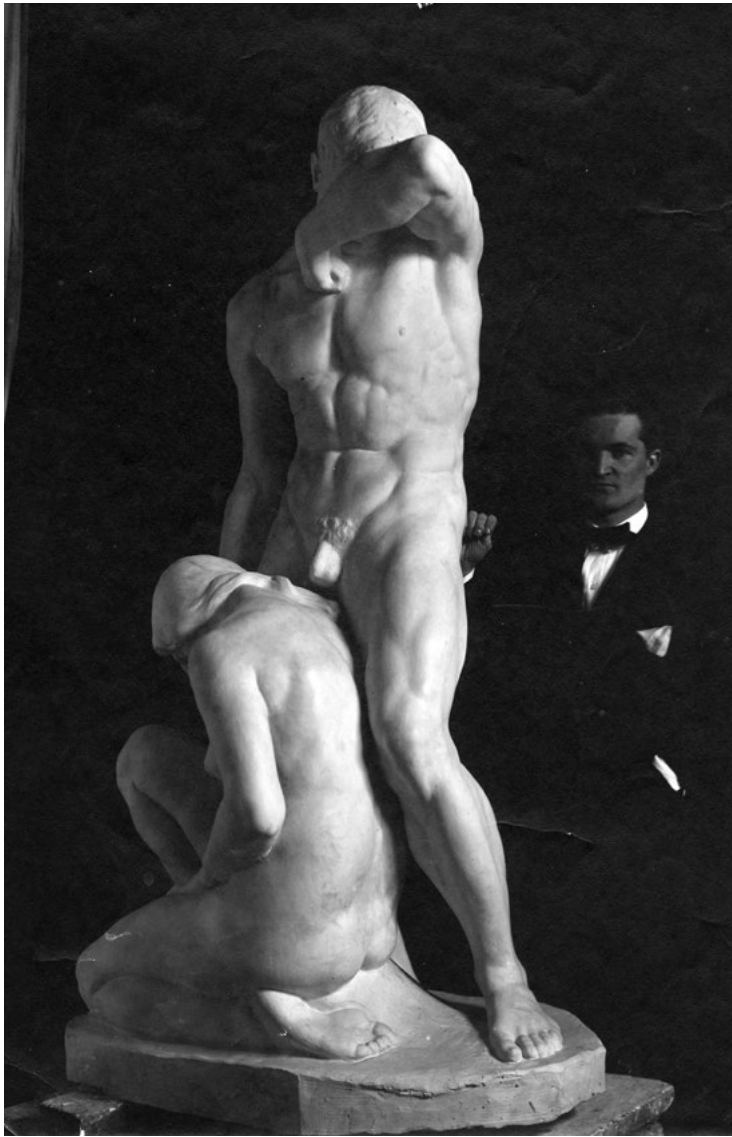


Figura 3. Fructuoso Orduna junto a *Post Nubila Phoebus*. Fotografía: Museo de Navarra.

suspender la ayuda al joven escultor, aunque sí acordó destinar mil pesetas para los gastos de traslado del grupo escultórico que deseaba presentar a la Nacional de Bellas Artes de ese año²¹ (fig. 3).

21 El propio Saciñena informa: «Se ha suprimido su pensión para el año actual y solamente se han consignado en presupuesto 1.000 pesetas para los gastos que se le originen en el traslado del grupo que indica en su instancia del 16 de enero próximo pasado, para la exposición de Madrid». *Ibidem*. Ya en septiembre de 1921, el diputado foral Martín Guelbenzu se dirigía a Valentín Gayarre expresándole que, si bien veía difícil aumentar la pensión a Orduna: «Lo que sí creo que podemos conseguir, es que la Diputación costee el gasto de transporte del grupo escultórico y para ello, en cuanto vaya a Pamplona procuraré convencer a los compañeros». Museo de Navarra, Fondo Documental de Artistas Navarros, carp. *Fructuoso Orduna, Documentación*, carta de Martín Guelbenzu a Valentín Gayarre, 26 de septiembre de 1921.

El propio Orduna explicaría los pormenores de su «aventura romana» en un escrito que fue remitido a la prensa navarra y publicado por varios rotativos en abril de 1923. Nosotros lo tomamos de la edición del 5 de abril de 1923 de *El Pueblo Navarro*:

Llegué como Dios quiso a la Eterna Ciudad, y aquello sí que fue para mí un calvario. Qué días más horribles entre el desconocimiento del idioma, las dificultades de albergue (que me costó dormir diez días sobre tres tablas), la escasez de Estudios para poderse instalar, y dar principio a mi soñada obra! Pero Dios es bueno, y conmigo no va a dejar de serlo, pues debía tener una cara digna de compasión. Me puse al alcance de uno que fue célebre tenor español, simpatiquísimo cordobés, Granados, y los dos como unos mendigos, pedíamos limosna de Estudio: dimos milagrosamente con el escultor Dochi, bizarro soldado de la guerra europea. ¿Pudo leer en mí estas señor condiciones?, no lo sé; pero una anemia espiritual, sí. Eran dos meses los que llevaba buscando Estudio; él no(s) lo dio; malo, pésimo, pero nos solucionó la situación: si no, hubiera tenido que volver a la Patria querida, desilusionado. En seguida di principio a los bocetos, y al año y medio tenía la obra hecha.

El grupo escultórico *Post Nubila Phoebus*, como se ha mencionado, mereció la primera medalla en la sección de escultura, *ex aequo* con una escultura de Juan Cristóbal. Algunos autores de la época destacaban su calidad, como Bernardino de Pantorba, que expresó lo siguiente:

Dos piezas de acento aprendido en la escultura clásica, pero muy alejadas ambas de lo académico... Juan Cristóbal y Fructuoso Orduna, por distintos caminos, llegan a la misma conclusión: esculpir es fijar formas, no recoger movimientos. Y esto requiere un atento estudio de la nobleza de las formas, de los volúmenes, de las cualidades y un sano desprecio de lo fútil, de lo accesorio, lo fugaz²².

La prensa navarra refirió la noticia en varias ediciones. El tono de los comentarios no deja lugar a dudas de la satisfacción por el éxito del artista y de su reconocimiento ante la sociedad navarra:

El triunfo de nuestro gran escultor es de los más brillantes y halagadores que pueden obtenerse, porque en la segunda exposición en que se presenta, al lado de artistas eminentes y de fama, consigue colocarse sobre todos obteniendo por unanimidad la primera medalla²³.

Como muestra de reconocimiento se decidió honrar a Orduna con un banquete que se celebró en el Grand Hotel pamplonés la noche del 19 de julio al que asistieron un buen número de personalidades, entre ellas el presidente de la Diputación, Lorenzo

22 Cit. Arahetes Pérez, *op. cit.*, pp. 9-10. Desde *Acción*, 15/6/1922, se destacaba la figura de la mujer, que se consideraba «atrayera, tanto por el conjunto como por la honradez de técnica que ha querido demostrar el escultor».

23 «El escultor Orduna», *Diario de Navarra*, 5/7/1922. También le dedicaron atención *El Pueblo Navarro* (20/6/1922) y *El Pensamiento Navarro* (20/7/1922). Nótese que se trata de la tercera edición a la que concurría el artista y no la segunda, como afirma el periódico.

Oroz, el alcalde de Pamplona, Tomás Mata, el alcalde de Roncal, José Sanz, así como representantes de la cultura local como Victoriano Juaristi, José María Huarte, y el pintor Javier Ciga, entre otros. En su discurso, el doctor Clavero, amigo de Orduna y organizador del banquete, después de desglosar el camino seguido por el artista hasta su triunfo, con mención a su formación en Zaragoza y Roma, y al apoyo económico brindado por la Diputación, no dudaba en afirmar que Orduna había sabido «aislarse de los pseudo-artistas (necios y extravagantes) dedicándose con seriedad y decisión a su arte»²⁴. Este comentario no hacía sino ahondar en el debate artístico del momento acerca de la tradición y la modernidad artística. Fructuoso Orduna realizó *Post Nubila Phoebus* en un momento de gran interés para el ambiente artístico pamplonés, en concreto en cuanto al desarrollo de un debate crítico sobre el arte actual²⁵.

Por deseo de Orduna, el grupo escultórico fue trasladado al bronce, por mediación de Mariano Benlliure, y depositado en el Museo de Arte Moderno, donde se exhibió hasta su cierre en 1971. Esta obra es actualmente propiedad del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y fue depositada en 2000 en el Museo de Escultura de Leganés, exhibiéndose en el Edificio Sabatini de la Universidad Carlos III²⁶. La Institución Príncipe de Viana encargó en 1988 a la Fundación Eduardo Capa una nueva copia en bronce, que se instaló primeramente en la plaza de Comptos Reales de Pamplona y que actualmente se encuentra en el Museo de Navarra. Esta es la que nos sirve en nuestro estudio²⁷. Por su parte, la Fundación Capa posee una tercera copia de la obra entre sus fondos²⁸.

Orduna volvería a presentarse a la edición de 1924, con un busto de bronce y un *Cristo* en yeso, si bien lo más relevante es que figuró como miembro del jurado de la sección de escultura junto a Julio Vicent, Moisés de Huerta, Juan Cristóbal y José Ortells²⁹.

POST NUBILA PHOEBUS: ANÁLISIS ESTÉTICO E ICONOGRÁFICO

El grupo *Post Nubila Phoebus* está formado por dos figuras desnudas, una masculina, de pie, que cubre su rostro con el brazo izquierdo, mientras que con el derecho toca ligeramente los cabellos de una joven, también desnuda, reclinada a sus pies. Ambas

24 «En honor de un artista. El banquete a Orduna», *Diario de Navarra*, 20/7/1922.

25 Para este tema, véase J. J. Azanza López, «Prensa navarra y vanguardias artísticas en el marco del Segundo Ensanche pamplonés (1920-1952)», en *Actas del XIII Congreso Español de Historia del Arte*, vol. 1, Granada, 2000, pp. 421-429; I. J. Urricelqui Pacho, «Algunos comentarios al viaje de formación de los artistas navarros en el tránsito del siglo XIX al XX», *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2009, pp. 722-728.

26 <www.museoesculturadeleganes.org/colecciones.asp?id=36> (consulta: 15/12/2015).

27 J. L. Molins, en *Fructuoso Orduna*, Tudela, Centro Castelruiz, 1991.

28 Catálogo de la exposición *Capa. Colección escultórica*, Cáceres, 1990, p. 106. <http://capaesculturas.com/fundacion-capa/la-coleccion/post-nubila-phoebus_ref-0164> (consulta: 7/4/2016). Las esculturas del Museo de Navarra y de la Colección Capa son idénticas. En ambos casos se trata de un bronce de 178 x 90 x 72 cm.

29 *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924*, Madrid, Mateu Artes Gráficas S. A., 1924, p. 74; y B. de Pantorba, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes en España*, Madrid, 1980, p. 258.

esculturas muestran en su ejecución una síntesis de la escultura clásica y de la modernidad plástica del período de entre siglos, al tiempo que contienen un profundo sentido expresivo, a modo de ethos moral que remite a una idea superior.

Los autores que se han ocupado de este grupo expresan de manera unánime su relación plástica y estética con la obra de Miguel Ángel y de Rodin, algo indudable, que se percibe en el tratamiento anatómico de las figuras y en la relación de los cuerpos, musculoso y potente el del joven y delicado y suave el de la mujer, y que parece responder al ya señalado «estilo Miguel Ángel-rodiniano». Bernardino de Pantorba advierte en fecha temprana la deuda miguelangelesca en esta obra del escultor roncalés, influencia que pasa «como un acorde apasionado, por el desnudo viril, trozo escultórico verdaderamente notable»³⁰. Mientras, Flores-Kaperotxipi define a Orduna como «el escultor más miguelangelesco del País Vasco»³¹. Para Marín-Medina, las figuras de *Post Nubila Phoebus*, «forman una composición muy expresiva, a medio camino entre Miguel Ángel y Rodin», idea esta compartida por el escultor Josep Blasco i Canet³². En conjunto, señala Arahuetes, «la obra se caracteriza por la grandeza de sus dos figuras, resuelto con un conocimiento de las proporciones y un estudio detallista de los modelos, que acredita su respeto por los cánones realistas»³³.

A la vista del conjunto escultórico, y partiendo de esta dualidad miguelangelesco-rodiniana, *Post Nubila Phoebus* puede considerarse, por lo tanto, como una interesante síntesis escultórica de la tradición renacentista y de la modernidad plástica.

1. Fuentes estéticas e iconográficas de la cultura artística del primer tercio del siglo XX

Para una correcta valoración del grupo escultórico *Post Nubila Phoebus*, es importante relacionarlo con las fuentes estéticas e iconográficas que conformaban la cultura visual y artística del escultor roncalés, que no es otra que la propia de su época.

Dentro de las fuentes clásicas, resulta muy interesante comprobar que Orduna admiró en Roma «la bellísima Anadyomene de Cirene», obra cumbre de la antigüedad clásica que atrajo la atención de innumerables artistas³⁴. La *Venus Anadyomene* contemplada por Orduna debió ser la que se exhibía en el Museo Nazionale delle Terme (Roma), copia helenística de un original de Praxíteles del 315 a.C., a su juicio obra «grandiosa y

30 B. de Pantorba, *Artistas vascos*, Madrid, 1929, p. 212.

31 M. Flores-Kaperotxipi, *Arte vasco*, Buenos Aires, Editorial Vasca Ekin, 1954, p. 126.

32 Marín Medina, *op. cit.*, p. 137; J. Blasco i Canet, en *Fructuoso Orduna*, Tudela, Centro Castel Ruiz, 1991. También en el catálogo de la exposición *Escultura española (1900-1936)* se describe *Post Nubila Phoebus* como «una de las piezas más interesantes en la escultura de raíz clásica, con ciertas influencias rodinianas y miguelangelescas». Catálogo de la exposición *Escultura española (1900-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 278.

33 Arahuetes, *op. cit.*, p. 35.

34 Auguste Rodin, debido a su interés por el desnudo femenino, adquirió en 1910 a un anticuario una bellísima «Venus Anadyomene», de pequeño formato, reclinada, de período helénico. El mismo artista afirmaría en una de sus notas, conservada en el Archivo del Museo Rodin, de París, que ese pequeño fragmento era una pieza maestra. Tomado de <www.museo-rodin.fr> (consulta: 15/12/2015).

única... desnudo carne marmóreo...» que hace sentir «en alma y cuerpo las vibraciones de una de las Maravillas del Arte»³⁵. No deja de ser significativa la elección de esta obra tanto por el tema –desnudo femenino– como por su particular delicadeza y estudio de la belleza ideal clásica, tema este que fue objeto de atención por parte de los artistas españoles instalados en Roma³⁶.

Otro referente importante fue Miguel Ángel, cuyo *Moisés* contempló en más de una ocasión en San Pietro de Vincoli, apenas a doscientos pasos de su estudio en Roma. Orduna califica esta obra de «extraordinaria», y ello es más que suficiente para dejar patente su admiración por el genio florentino. Si bien es cierto que las obras del artista navarro no expresan la «terribilitá» propia de aquel –más bien se caracterizan por ser pausadas y comedidas– no dejan de participar de la admiración y detenido estudio del desnudo dentro de la más pura tradición clásica. Gracias a una noticia documental sabemos que Orduna visitó el Museo Vaticano, la Capilla Sixtina así como la Estancia de Rafael en el momento en el que trabajaba el grupo que nos ocupa, «con facoltà di prendervi note in iscritto e ricordi in disegno»³⁷. Debió conocer también otras obras no romanas de Miguel Ángel como su *David*.

Otro maestro de referencia fue Auguste Rodin, a través del cual toda una generación de jóvenes artistas redescubrió a Miguel Ángel. Amante del cuerpo humano, especialmente del femenino, Rodin hizo de él el tema clave de toda su observación artística³⁸. Es inevitable creer que una sensibilidad como la de Fructuoso Orduna no pasara por alto la fuerza psicológica y anatómica de *El pensador* (1880-1888), la delicadeza y pureza de formas de «Danaide» (h. 1889) o la intensidad y sensualidad de *El beso* (1888-1889).

En cuanto a los maestros directos de Orduna, resulta especialmente interesante su contacto con Dionisio Lasuén (1850-1916), artista formado en Barcelona y en Roma, y que desempeñó en Zaragoza una importante labor docente, llegando a ser director de la Escuela de Artes e Industrias, desde la que divulgó aspectos renovadores del movimiento inglés de los *arts and crafts* así como del modernismo centroeuropeo. No en vano, se vincula a Lasuén a la primera generación modernista zaragozana junto a los arquitectos Félix Navarro Pérez y Ricardo Magdalena Tabuenca. En su faceta docente, Lasuén se

35 *Discurso*, p. 11. La *Venus de Cyrene* fue llevada a Roma tras la ocupación italiana de Libia en 1911, y fue retornada a su país de origen en 2008, como pago de indemnización del gobierno italiano al libio por décadas de ocupación colonial. Actualmente se encuentra en una ubicación desconocida, según la base de datos de iconografía de The Warburg Institute.

36 C. Reyero, «El mundo clásico y la pintura en la Academia Española de Roma, 1900-1936», en *La visión del mundo clásico en el arte español. IV Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, 1992, pp. 389-401. Sobre la trascendencia de este tema en el arte contemporáneo véase la tesis de máster de J. M. Newberry, «Venus Anadyomene: the mythological symbolism from antiquity to the 19th century», University of Wisconsin, 2011.

37 Entre la documentación de Orduna conservada en el Fondo de Artistas Navarros del Museo de Navarra, se localiza un pase expedido el 5 de diciembre de 1921 por la Prefettura dei Sacri Palazzi Apostolici «valido per mesi dodici». Museo de Navarra, Fondo Documental de Artistas Navarros, carp. *Fructuoso Orduna, Documentación*.

38 Para el interés de Rodin por el cuerpo femenino véase A. Le Normand-Romain, «Figuras femeninas», en *Rodin. El Museo y sus colecciones*, París, Ediciones Scala, 2002, pp. 73-79.

manifestó partidario de una ruptura con los estilos históricos y abrazó sin vacilaciones el *art nouveau*³⁹.

Otra referencia fundamental en la formación de Orduna fue el artista valenciano Mariano Benlliure, figura de gran cultura artística, buen conocedor del ambiente romano y vinculado a personalidades navarras como Pablo Sarasate o Julián Gayarre, cuyo Mausoleo de Roncal es una de sus principales realizaciones y que Orduna conocía desde su juventud⁴⁰. Arahetes apunta que junto a él, Orduna aprendió «una escultura anecdótica y detallista»⁴¹, a lo que debe añadirse la orientación modernista que se aprecia en algunas de sus obras y a la que volveremos más adelante.

A estas referencias se unen las propias de la cultura de su tiempo, a las que el artista navarro pudo tener acceso en Madrid y en Roma, contemplando la escultura pública y acudiendo a los museos. Aparte de ello, debe considerarse la posibilidad de un conocimiento artístico mayor a través del acceso a publicaciones y a referencias de la época en revistas, periódicos, láminas, etc.⁴² En este sentido cobran especial relevancia algunas publicaciones como las revistas *Blanco y Negro*, nacida en 1891, o *La Esfera*, publicada desde 1914, que contribuyeron al establecimiento de un imaginario artístico y cultural. Prueba de que Orduna se integró en los ambientes culturales de su tiempo es que admiró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid *El salto de Leúcade* (1902), de Moisés de Huerta, «bellísimo desnudo de mujer en mármol»⁴³, obra de innegable sabor modernista.

Como es sabido, el modernismo fue un movimiento artístico que se desarrolló en Europa durante el último cuarto del siglo XIX hasta el final de la primera gran guerra. Sus antecedentes inmediatos se localizan en la Inglaterra victoriana a través del trabajo de William Morris y las *arts and crafts* así como en subgrupos artísticos organizados como el círculo de los prerrafaelitas. Su nacimiento vino impulsado por el inconformismo de una generación ante la realidad presente y el deseo de ruptura con el pasado inmediato, lo que se tradujo en dos posturas vitales. Por un lado, de rebeldía social y política; y, por otro lado, de evasión espacial y temporal. Las manifestaciones plásticas surgidas en este movimiento insistirían en temas como el énfasis en el mundo sensorial; el intimismo y la subjetividad del artista; la crisis espiritual; la evasión de la realidad a través del sueño, la referencia a otras épocas o a otros ámbitos espaciales (donde cobran protagonismo los destinos exóticos orientales); el cosmopolitismo y, en particular, el atractivo de la gran ciudad y de la vida bohemia; la búsqueda de raíces a través del pasado histórico

39 G. Borrás Gualís, M. García Guatas y J. García Lasaosa, *Zaragoza a principios del siglo XX: el Modernismo*, Zaragoza, Librería General, 1977; A. García Loranza y J. R. García-Rama, *Pintores del siglo XIX*, Zaragoza, Ibercaja, 1992; W. Rincón García, *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, 1984.

40 *Discurso*, p. 15.

41 Arahetes, *op. cit.*, p. 7.

42 Sobre el papel relevante de las publicaciones del momento, Pompey reconoce que «de Europa nos llegaban revistas de arte con reproducciones de los grandes éxitos de la escultura contemporánea; con estos elementos de juicio nos dimos cuenta del verdadero estado en que se encontraba la escultura española con relación a la tradición y con relación a las conquistas realizadas en Italia, en Inglaterra, en Francia, en Bélgica y en otros países», Pompey, *op. cit.*, p. 4.

43 *Discurso*, p. 10.

y los mitos locales; y la exaltación del sentimiento amoroso, a través de su idealización o de su visión erótica y rebelde frente a la estricta moral burguesa. Este movimiento se concretó en determinadas zonas de Europa, con diversos nombres –*art nouveau* en Francia, *modern style* en Inglaterra, *jugendstil* en Alemania, *liberty* en Italia o modernismo en España–, adquiriendo en cada una de ellas una particular idiosincrasia⁴⁴. En España, cobró especial relevancia en Cataluña, donde el *modernisme* tuvo entidad propia como expresión local de un movimiento artístico extendido por buena parte del continente⁴⁵.

Otra tendencia artística fundamental del período que nos ocupa, vinculada en muchos aspectos con el modernismo, es el simbolismo, corriente que para autores como Lucie-Smith no es sino parte de un todo de mayor alcance como fue el movimiento romántico⁴⁶. Fue Jean Moréas quien acuñó el término en un manifiesto aparecido en *Le Figaro* en 1886. De carácter literario, Moréas establecía el simbolismo como un nuevo estilo «enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva», cuyos pilares serían fijados en 1891 por Albert Aurier en el *Mercure de France* al señalar que la obra de arte debía ser expresión de una idea, expresada esta mediante símbolos, de forma sintética, primando la subjetividad del artista, y el carácter decorativo de la obra de arte⁴⁷. Vinculado primero al movimiento literario, su ideario caló hondo entre muchos artistas plásticos, que tradujeron a formas artísticas los principios teóricos del movimiento, cuyo momento álgido corresponde a las décadas de 1880 y 1890, principalmente en Inglaterra, Francia y Bélgica. La relación entre el simbolismo y el modernismo es clara, ya que este tomó de aquel toda una serie de elementos estéticos y teóricos que fueron asimilados a su particular léxico. El simbolismo no fue solo una estética sino un movimiento cultural cuyos fundamentos serían continuados en el siglo XX⁴⁸. Muchos de los escultores españoles de finales del siglo XIX se dejaron influir de algún modo por la ideología simbolista⁴⁹.

Otro referente no menos importante a nuestro parecer, y en cierto modo vinculado con el simbolismo europeo, es el mediterraneísmo que, en opinión de Bozal, constituye

44 Para el Modernismo, entre otras obras, M. Amaya, *Art Nouveau*, Madrid, 1973; M. Freixa, *El Modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986; J. Howard, *Art Nouveau: international and national styles in Europe*, Manchester University Press, 1996; G. Fahr-Becker, *El Modernismo*, Könemann, France, 2004. Aunque centrado en la arquitectura y en la decoración, véase también el trabajo de K. J. Sembach, *Art Nouveau*, Colonia, Taschen, 2002.

45 Véanse los trabajos de F. Fontbona, *Las claves del arte modernista*, Barcelona, Ariel, 1988; «Va axistir realment el Modernisme?», en *El Modernisme*, Barcelona, Lunwerg, 1990, vol. I, pp. 45-49; «Definir el modernismo», en catálogo de la exposición *El Modernismo catalán. Un entusiasmo*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2000, pp. 37-44.

46 E. Lucie-Smith, *El arte simbolista*, Barcelona, Ediciones Destino, 1997 (1ª ed. Londres, 1972), p. 23.

47 *Ibid.*, pp. 51-61.

48 Consúltense, además de la obra de Lucie-Smith, los trabajos clásicos sobre el tema de A. G. Lehman, *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895*, Oxford y Nueva York, 1968; A. Mackintosh, *El simbolismo y el Art Nouveau*, Barcelona, Editorial Labor, 1975; el catálogo de la exposición *Le Symbolisme en Europe*, París, Grand Palais, 1976; P. L. Mathieu, *La génération symboliste*, Ginebra, Skira, 1990; J. D. Jumeau-Lafond, *Les peintres de l'Alpe. Le Symbolisme idéaliste en France*, Amberes, 1999; R. Rapetti, *Le Symbolisme*, París, 2005; M. Gibson, *El simbolismo*, Taschen, 2006; así como los textos de J. K. Huysmans, *L'art moderne*, 1882 (Tecnos, 2002).

49 C. Reyero y M. Freixa, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 389.

una expresión concreta del clasicismo noucentista. Fue Aristide Maillol quien concretó las principales características de esta tendencia estética en sus trabajos, en especial la escultura realizada entre 1902 y 1905, titulada *Mediterrània*, en la que queda plasmada la exaltación estética de la figura humana, que recuerda a las esculturas funerarias, desde las del mundo clásico hasta las de los Medici de Miguel Ángel, aunque carece de sentido fúnebre, destacando en ella su innegable sabor moderno⁵⁰. En esta línea se sitúan algunas pinturas primerizas de Torres García, Joaquín Sunyer, y, muy especialmente, la obra escultórica de Enric Casanovas, Josep Clará, Esteve Monegal, Josep Dunyach, o incluso Gargallo, con su exquisita *Primera voluptuosidad arrodillada* (1907).

2. *Post Nubila Phoebus* como síntesis de la tradición y de la modernidad artística

La figura masculina de *Post Nubila Phoebus* condensa la tradición del clasicismo, aunque a través del filtro de la modernidad. Su potente y musculosa anatomía, su gesto teatral y su contención emotiva remiten a modelos clásicos así como clasicistas del Renacimiento, donde Miguel Ángel se erige como el principal referente.

Adán, Cristo, los santos y, por supuesto, las deidades y héroes de la mitología clásica dieron paso al cuerpo desnudo del propio modelo que posa en la academia para el aprendizaje de los alumnos, que ya no es solo dibujo («academia») sino también pintura, donde la denominada estética «pompiere» cobrará gran fuerza, o a la representación cotidiana del hombre en trabajos o situaciones en las que parece justificarse un torso desnudo: gladiadores y esclavos en el circo romano, oficios como pescadores y estibadores, acuchilladores de parquet, con la espléndida versión de Caillebotte (1875), o el ocio de los jóvenes que despreocupadamente se tienden desnudos en la hierba o nadan en el río o en el mar⁵¹.

La presencia de la tradición artística es evidente en muchos casos, algo apreciable no solo en los artistas más académicos, sino en otros más alternativos, como el prerrafaelita Burne-Jones, cuyos desnudos masculinos son de una evidente potencia miguelanguelica, tal y como se aprecia en *La rueda de la Fortuna* (1883). Este interés por la potencialidad de la anatomía masculina, es visible en trabajos escultóricos como *La Edad del Bronce* (1877), de Rodin o *El perezoso*, de Leighton. Dentro de los ámbitos oficiales, Jerónimo Suñol opta por la tradición clásica praxiteliana en su *Himeneo* (1866), mientras que otros trabajos como *El ángel caído* (1877), de Ricardo Bellver, tienden a un dinamismo abrupto, que recuerda a Bernini. Otros autores evidencian la deuda rodiniana, como Nemesio Mogrovejo en su *Risveglio* (1907), que hace pareja junto a *Eva*, del mismo autor, en sendas hornacinas de la fachada del Museo de Bellas Artes de Bilbao, mientras que Mateo Hernández llega a flirtear con el arte egipcio. La anatomía rotunda de los desnudos masculinos de José Capuz o Juan Cristóbal contrasta con la gracilidad de algunos trabajos de Gargallo, como su *David con lira* (1934) sin entrar en las propuestas más vanguardistas de Picasso, González o Ferrant.

50 V. Bozal, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, «Summa Artis», t. XXXVI, p. 79.

51 C. Reyero, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996.

Parece evidente que Orduna estudió detenidamente la obra de Miguel Ángel, que conoció su *David* y analizó en profundidad sus principales trabajos. Parece lógico también pensar en un acercamiento a la escultura romana moderna y contemporánea, así como a la modernidad del arte europeo. La anatomía del joven en *Post Nubila Phoebus* es de un evidente academicismo formal, pero hay en esta figura una contención emotiva que le otorga humanidad. Aparte, no es un joven que atraiga por su explícita sexualidad sino que más bien nos cautiva por su hondura psicológica.

Respecto a la figura femenina, es esta la que más conecta con la modernidad artística, dentro de la tradición figurativa. Al igual que sucede con la figura masculina, la representación artística de la mujer partía de su concepción religiosa y mitológica, llegando a adquirir en el siglo XIX nuevos valores estéticos e iconográficos. La iconografía de la mujer cobró especial importancia en el movimiento modernista y simbolista, cuya representación participaría fundamentalmente de dos estereotipos bien definidos. Por un lado, la mujer ideal, encantadora, frívola, mundana, que se viste a la moda del *modern style*, musa de artistas. Y, por otro lado, la mujer «cuyos encantos los proporciona la belleza espiritual de un alma inquietante, perversa, atormentada y misteriosa», la *femme fatal* afectada por la melancolía, el llamado *mal du siècle*. Es la «nueva Eva» que atormenta y pervierte al Adán contemporáneo⁵².

La mujer, la figura femenina, es un indudable icono de la modernidad artística y, desnuda, constituye un icono clave del arte contemporáneo. Es significativo que los principales manifiestos pictóricos del siglo XIX tomaran el desnudo femenino como referencia: David en *El rapto de las Sabinas* (1799), Delacroix en *La libertad guiando al pueblo* (1830), Courbet en *El taller del artista* (1855), Manet en *Almuerzo sobre la hierba* (1863), o Pablo Picasso en *Las señoritas de Avignon* (1907). Todos ellos otorgan a la mujer un papel clave no solo en sus obras sino en el devenir artístico. Lo que para el arte oficial era un icono relacionado con la religión, la mitología o con heroínas ultrajadas, para los artistas alternativos será un signo de liberación, siendo en esto importante la aportación del realismo, el impresionismo y el modernismo. Con ellos la mujer ya no es solo santa o diosa sino persona cercana, cotidiana y desinhibida. Continúa siendo un icono de enorme carga literaria, referente de ideas elevadas, pero también se ofrece a la representación íntima de Morisot o Degas, la belleza exótica de Gauguin, la exuberancia plena de Renoir, o la decadencia prostibularia como la presenta Toulouse-Lautrec.

Para la cultura finisecular, la mujer es belleza, es vida, es bondad, es voluptuosidad, pero también es decadencia, demencia y agonía, y, en último extremo, muerte. No en vano, el ángel de la muerte adquiere para Carlos Schwabe formas femeninas en *La*

52 J. L. Calvo Carilla, «La heroína modernista (la mujer finisecular en las novelas de Llanas Aguilaniedo)», *A. L. E. U. A.*, 8, p. 28. Señala Litvak que: «La figura femenina en particular se yergue como un doble signo de alienación para el hombre, como mujer y como pagana, como mujer compleja cargada de erotismo, figura nocturna de la tentación, la pecadora, la hechicera, la lúbrica y asesina, que destruye los valores tradicionales que separan netamente los absolutos del bien y el mal». L. Litvak, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 256. Véase M. Freixa Serra, «La imagen de la mujer en el modernismo catalán», en *La imagen de la mujer en el arte español*, Madrid, Universidad Autónoma, 1984, pp. 119-138; así como el clásico de L. Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979.

muerte del sepulturero (1895-1900). Frente a los encorsetamientos y moralismos de la época, estas bellezas femeninas desnudas, de formas suaves y cabellos largos y sueltos, ofrecen un cautivador erotismo al tiempo que, como iconos, aluden a ideas más o menos elevadas. El modernismo y el simbolismo sublimaron esta imagen convirtiéndola en elemento clave de su iconografía e iconología, y como tal fue tratada por artistas como Klimt, Moreau, Puvis de Chavannes, Serusier, Watts, Maillol, Vallotton, Mucha, Leighton, Romero de Torres, etc. Incluso en una sociedad hermética como la navarra hubo intentos en este sentido, aunque no bien comprendidos, como el desnudo que Julio Briñol presentó al Certamen artístico de Pamplona celebrado en 1926⁵³. Hasta un hombre tradicional como Javier Ciga no escapó al encanto del desnudo femenino, en clave simbolista, tal y como atestigua su pintura *La combinación de ruleta* (c.a. 1912-1914), de época parisina⁵⁴. No olvidemos la escultura titulada *Pureza*, del propio Orduna (1920, Museo de Navarra) y que constituye un magnífico y explícito desnudo femenino.

La prueba de la existencia de una cultura visual en torno a la figura femenina, común a los artistas del momento, la encontramos en la misma Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922 en la que fueron premiadas con primera medalla, *ex aequo*, las obras *Post Nubila Phoebus*, de Orduna, y *La Noche*, de Juan Cristóbal (fig. 4). Es inevitable, a la vista de ambas, establecer una comparación entre las dos jóvenes y su postura –e incluso actitud– reclinada. Ambas se inclinan, hermosas y juveniles, aunque la de Cristóbal es más «oscura», desplomada, con el rostro cubierto por una larga melena de cabellos lisos y dibujados, de indudable sabor modernista⁵⁵. Hay en ella un sentido de bloque, primitivo, común a otros artistas del momento, mucho más acentuado que en la obra de Orduna, donde los volúmenes están mejor definidos, más «humanizados»⁵⁶. Debe unirse a estas dos obras, como testimonio de la cultura visual de la época, *Salomé*, escultura presentada por el extremeño Pedro de Torre-Isunza, por la que obtuvo una medalla de tercera clase, en la que una cautivadora joven sentada en el suelo sostiene entre sus manos la cabeza del Bautista⁵⁷.

La figura de Cristóbal, decadente aunque de una cautivadora belleza, participa además de otro elemento simbolista, el culto artístico a la noche, que inspiraría a artistas como Aristide Maillol (*La Nuit*, 1902-1909), en un sentido metafórico de honda belleza; a Bourdelle (*La Nuit*, 1904), que la concibe como un rostro misterioso oculto tras unas manos; al pintor Ferdinand Holder (*La Nuit*, 1889-1890) que la interpreta como presencia inquietante; o a literatos como Guy de Maupassant, que la considera como

53 I. J. Urricelqui Pacho, *La pintura y el ambiente artístico en Navarra (1873-1940)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009, pp. 257-258. Este episodio recuerda al vivido años antes en Bilbao, más exagerado, protagonizado por una obra de Gustavo de Maeztu, que comentaremos más adelante.

54 C. Alegría Goñi, *El pintor J. Ciga*, Pamplona, CAMP, 1992, p. 65; P. Fernández Oyaregui, *Javier Ciga. Pintor de esencias y verdades*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2012, pp. 208-214.

55 E. Bornay, «El simbolismo de la cabellera femenina en el arte», <www.ub.edu/cdona/Bellesa/BORNAY.pdf> (consulta: 18/11/2015).

56 La figura de «La Noche» reaparece por duplicado en dos esquinas del sepulcro de Fernando Abril (1922), en el Cementerio de Santa Marta de Madrid. <www.juancristobalescultor.es> (consulta: 18/11/2015).

57 La revista *Blanco y Negro* reprodujo esta obra y la de Cristóbal, no así la de Orduna, en el dossier dedicado al evento, *Blanco y Negro*, 21 de mayo de 1922, pp. 15-19.

tiempo de optimismo, de «despertar a la vida»⁵⁸, o como Baudelaire, que comprende la Gran Noche en su ideal plástico-literario⁵⁹.

Además, al referirnos a la joven reclinada del grupo que nos ocupa, surge ante nosotros una relación muy sugerente con el modernismo catalán que tuvo en el desnudo femenino una de sus iconografías esenciales. Por un lado, ofrecía interesantes posibilidades formales y plásticas –modelado de formas, relieves pulidos, dibujo delicado– que fueron desarrolladas por los escultores de un modo preciso y cautivador, y, por otro lado, la iconografía permitió a los artistas deleitarse en la belleza del cuerpo femenino al tiempo que se confería un sentido alegórico, mitad exaltación, mitad decadencia.

Si se aprecia bien la joven de Orduna, vienen inmediatamente a nosotros, aparte del recuerdo de modelos rodinianos, como la delicada y bella imagen de *Danaide* (h. 1889), algunos ejemplos punteros de la exquisitez del modernismo catalán, como *Desconsol* (1907) de Josep Llimona, desnudo delicado dominado por la línea curva, que une a su belleza formal el sentido decadente de una hermosa joven que se desploma en el suelo y oculta su rostro con sus cabellos (fig. 5). Igualmente, la suavidad de formas y fragilidad estética de la figura femenina de Orduna se relaciona con otras obras como la bella *El sueño*, de Enrique Clarassó, medalla de segunda clase en la Nacional de 1902, donde la figura femenina, de delicadas líneas, aparece hecha un

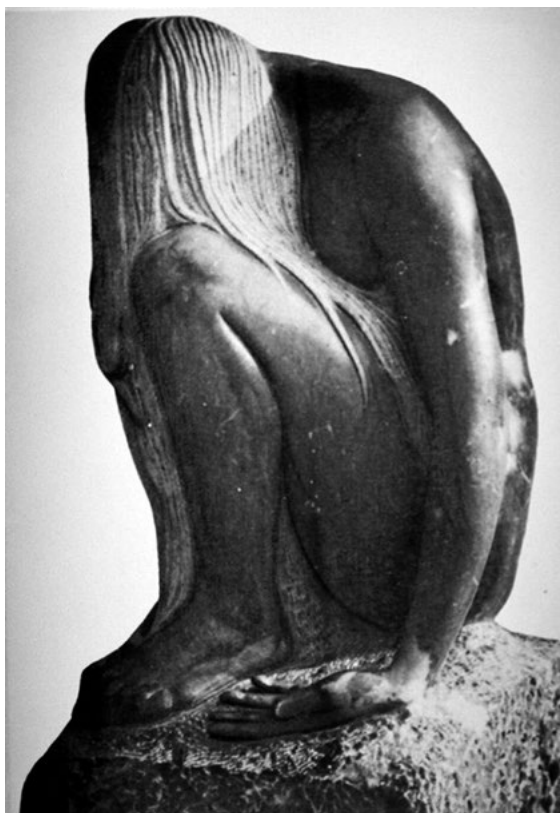


Figura 4. Juan Cristóbal, *La Noche*, 1922. Fotografía: cortesía de Juan Cristóbal González.

58 En su relato «La Noche», expresa: «[...] en el momento que se aproxima el atardecer me lleno de un entusiasmo extraño, que pronto se convierte en un optimismo completo. De repente, tengo la sensación de que estoy despertando a la vida. Me lleno de ánimo y, según va incrementando la tibieza y apacible oscuridad que llega del cielo, con lo que la ciudad se ve rodeada de una ola inaprensible e impenetrable, siento que me encuentro en el entorno que más me agrada... Es el momento cuando a mí me domina el ansia de gritar de gozo, igual que lo hacen los mochuelos, y hasta llegaría a correr sobre los tejados, imitando a los gatos. Y un impulso, una irresistible necesidad de amar, se adueña de mi naturaleza, hierve en mi sangre».

59 En su pequeño poema en prosa titulado «Le crépuscule du soir», incluido en *El Spleen de París* (1869), Baudelaire expresará: «O nuit! Ô rafraichissantes ténèbres! Vous êtes por moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse!... vous êtes le feu d'artifice de la déesse Liberté!» Aunque en el mismo poema no duda en reconocer que: «Le crépuscule excite les fous». La poetisa simbolista María Eugenia Vaz Ferreira llama a la noche «hermana» en su poema «Invocación», incluido en su libro póstumo *La isla de los cánticos* (1925), en el que expresa: «Te espero día a día/ para encender mis horas en la paz de tu lápida [...]».



Figura 5. Josep Llimona,
Desconsol, 1907.
Museo Nacional de
Arte de Cataluña.
Fotografía: autor.

ovillo en el suelo. La obra de escultores como Esteban Monegal o Josep Clará también se inscribe en este contexto plástico. En el ámbito europeo, son de gran interés trabajos como *Madre e hijo* (1907) de Lehmbruck o de autores como Maillol, Karl Albiker o Georg Kolbe, entre otros.

Incluso un escultor decimonónico como Benlliure, claudicó también al modernismo en algunas de sus obras⁶⁰. Y el Mausoleo de Julián Gayarre es ejemplo de ello. Fue encargado al artista valenciano por la familia del tenor en 1890, siendo instalado en el cementerio roncalés en 1901. En él nos llama la atención ahora una figura femenina que aparece tendida a los pies del sepulcro portando una lira y que oculta el rostro desconsolado (fig. 6). Julio Altadill interpretó esta figura en 1918 del siguiente modo:

[...] en la escalinata, una matrona en bronce, personificando la Música, concebida con talento supramagistral en su actitud de mortal dolor, en sus desnudos brazos y espalda, en el abandono de su túnica y manto, se apoya sobre una lira y vierte conmovedoras lágrimas, dejando ver en su rostro las torturas del corazón despedazado, por la más amarga de las penas⁶¹.

60 V. Montoliu Soler, «Matices modernistas en la obra escultórica de Mariano Benlliure», *Congrés espanyol d'història de l'art, Barcelona, 29 de octubre al 3 de novembre de 1984*, 1987, vol. 2, pp. 69-74.

61 J. Altadill, «Los monumentos a Navarro Villoslada y Sarasate. El mausoleo de Gayarre», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos*, t. IX, 1918, p. 268. Esta imagen ha sido descrita como «la inconsolable representación de la música», C. Quevedo, *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, España-Calpe, 1947.



Figura 6. Mariano Benlliure, *Mausoleo de Gayarre*, 1891-1895. Roncal. Fotografía: autor.

Tal y como la describe Altadill, esta imagen, plenamente simbolista, confirma la idea de desesperanza y dolor a través del recurso iconográfico de la figura femenina reclinada. La actitud física y psíquica de esta figura –reclinamiento, abatimiento, ocultación del rostro– nos parece muy sugerente en cuanto a su relación con la figura femenina del grupo de Orduna, sin que ello implique necesariamente una inspiración directa, aunque no debe olvidarse que el *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, donde publicó su texto Altadill, reprodujo el Mausoleo de Gayarre mostrando claramente a la mencionada matrona. Aparte, Orduna se formó en el taller de Benlliure, donde pudo presenciar modelos, bocetos o dibujos de esta singular obra. Además, conocía la obra instalada en Roncal. La presencia de esta iconografía en la cultura artística de la época la confirma una pintura de George Frederick Watts, *La Esperanza* (1886), que representa a esta virtud como una joven con los ojos vendados, reclinada sobre un arpa. El sentido en Benlliure es otro, pero la iconografía mantiene evidentes similitudes.

Otro tema a considerar en *Post Nubila Phoebus*, puesto que se trata de un grupo escultórico, es la relación entre ambos cuerpos. Tradicionalmente la relación hombre-mujer en el arte venía teniendo, nuevamente, un carácter sagrado o mitológico. Desde el punto de vista sacro, la relación más clara en este sentido la establecen Adán y Eva, Cristo y María en los grupos de la Piedad, que tiene en el conocido trabajo de Miguel Ángel del Vaticano uno de sus ejemplos más notables, así como otros temas bíblicos. Por su parte, desde el punto de vista de lo profano, la mitología nutrirá al arte de algunos episodios en los que se relacionan las divinidades, en muchas ocasiones a través de sus escarceos amorosos.

La escultura barroca intensificó esta relación, tanto en el plano sacro como en el profano, aportándose en el rococó y el Neoclasicismo un sentido erotizante en muchas ocasiones. Trabajos de Antonio Cánova como *El Amor y Psiquis*, en sus dos versiones (finales del siglo XVIII), o su *Venus y Marte* (1816-1822), evidencian este interés, así como otros trabajos coetáneos, como *Dafne y Cloe*, de Cortot (1824). La relación entre dos cuerpos desnudos, masculino y femenino, alcanzará su plenitud en la escultura europea del siglo XIX con el trabajo de Rodin, donde *El beso* (1888-1889) marca un punto de inflexión obligado tanto en plasticidad como en intensidad emocional. También ocupa aquí un lugar destacado el trabajo de Camille Claudel (1864-1943), en el que la relación amorosa adquiere especial intensidad, desde el perdón solicitado por el amante en *Sakountala* (1888), la fusión de los cuerpos en elegante ritmo de *El vals* (1895), o la implorante amada que es abandonada por su amado en *La edad madura* (1898), obra maestra de esta artista en la que se advierten referencias biográficas del final de su relación sentimental con Rodin. Otras obras, como *Fauno y Ninfa* de Lambeaux, proponen una composición a la manera rubeniana, que propende más a la pintura que la escultura⁶², alejándose de propuestas más vanguardistas en las que la relación resulta menos evidente.

El arte español del siglo XIX dejó algunos ejemplos de relación de dos figuras en las que al elemento erotizante se unen otros componentes afectivos o emotivos. En cuanto a la disposición de una figura de pie junto a otra reclinada, el ejemplo más conocido es el de *La defensa de Zaragoza*, de Álvarez Cubero (1825), en el que la figura atlética del joven que alza un brazo en actitud de defensa, establece referentes en las obras de artistas posteriores, algunos de los cuales trataron de emular el grupo, como Antonio Solá en su *Daoiz y Velarde* (1822)⁶³. Hay trabajos de gran intensidad en cuanto a la relación de los cuerpos, como se aprecia en el referido *Ángel caído*, de Bellver (1877), u otros trabajos, como *Angélica y Meodoro*, obra pictórica de Marceliano Santamaría premiada con medalla de primera clase en 1910 y que es casi un trasunto del tema de la

62 A. Heilmeyer y R. Benet, *La escultura moderna y contemporánea*, Barcelona, Labor, 1949 (2ª ed.), pp. 128-129.

63 La influencia de esta obra es evidente en su tiempo. Es más, como ha señalado Azanza López, esta escultura viene a la memoria cuando se aprecia el primer proyecto de monumento a los Fueros ideado por Martínez de Ubago para la capital navarra, finalmente desechado y sustituido por el actual de la matrona. J. J. Azanza López, *El monumento conmemorativo en Navarra. La identidad de un reino*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, «Panorama», 31, p. 30.

Piedad. En otros casos la intensidad de la relación es sustituida por una ausencia que, no obstante, intensifica el momento representado, como sucede en obras como *Los primeros fríos* (1892) del catalán Miguel Blay o «Hermanitos de leche» (h. 1900), del segoviano Aniceto Marinas, en las que se muestra una relación centrada en la actitud ausente de una de las figuras.

En la obra de Orduna, ambos cuerpos parecen ausentes el uno del otro –salvo por el detalle de la mano derecha del joven, que se aproxima al rostro de la muchacha–, y sin embargo, participan de una misma realidad. No hay en la obra de Orduna la inocente pero erótica pasión del grupo *Eclosión* (1908), de Miguel Blay, ni la relación que desarrolla Pablo Gargallo en *La pareja* (1904). Las figuras realizadas por el artista navarro se hallan sumidas en una misma actitud contenida.

3. Una propuesta de interpretación para *Post Nubila Phoebus*

Pasemos a continuación a analizar el grupo escultórico desde un punto de vista iconológico, tema este no tratado por los autores que se han ocupado de la obra y que nos permitirá superar la superficie de la misma y profundizar en su significado. Algún autor ya ha apuntado con agudeza que el verismo del trabajo de Orduna no debe hacernos pensar en el artista «como un naturalista, un artista de lo verosímil y solo de lo verosímil»⁶⁴. Por su parte, en su ficha del Museo de Escultura de Leganés se refiere el «carácter simbólico» de esta obra⁶⁵.

El título que Orduna dio al grupo, *Post Nubila Phoebus* responde a un dicho latino que significa «después de las nubes, Febo (el sol)» y que alude a la esperanza ante la adversidad. La emblemática cuenta con su particular visión del lema desde al menos el siglo XVI⁶⁶ (fig. 7). Aparte, su sentido



Figura 7. Cristóbal Pérez de Herrera, emblema «Post nubila Phoebus», s. XVI. Fotografía: autor.

64 P. Manterola y C. Paredes, *Arte navarro, 1850-1940*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, «Panorama», 18, p. 67.

65 <www.museoesculturadeleganes.org/coleccion.asp?id=36> (consulta: 31/12/2015).

66 En la emblemática española se documenta un ejemplo con el lema *Post nubila Phoebus* cuyo autor es Cristóbal Pérez de Herrera (*Discursos del amparo de los legítimos pobres*, Madrid, Luis Sánchez, 1589). Ver A. Bernat Vistarini y J. T. Cull, *Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, emblema 1540, p. 745.

esperanzador era bien conocido en la época y fue empleado como tal en alguna ocasión⁶⁷. Desde este punto de vista, el conjunto podría ser interpretado como el momento del «amanecer después de las tinieblas». Esta idea nos sugiere unas referencias bíblicas, tomadas del Génesis:

La Tierra era Caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas. Dijo Dios: «Haya luz», y hubo luz. Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad⁶⁸.

La cultura artística contemporánea vinculó el tema del amanecer con la idea de despertar a la vida a través de la imagen de una joven desnuda. Así la representa en el primer cuarto del siglo XX Georg Kolbe, con destino al pabellón de Alemania diseñado por Mies Van der Rohe para la Exposición Internacional de 1929 celebrada en Barcelona. Relacionado con esta idea cobra protagonismo el tema del nacimiento de la Primavera, asociado al del nacimiento de Venus (*Venus Anadyomene*) que, desde la versión de Botticelli, contará con otras, ya en el siglo XIX, como las de William Bouguereau, Alexander Cabanel, Arnold Böcklin o Paul Gauguin, que interpreta el tema como despertar sexual en su conocida pintura de 1890. También la figura masculina protagoniza despertares, siendo en esto relevante el de Adonis, tratado por pintores como John William o por escultores como el propio Rodin, que firma un trabajo con este tema en 1889⁶⁹. La obra de Orduna podría representar un momento de eclosión en el que la figura femenina se dispone a incorporarse mientras que el joven se presta a descubrir su rostro.

No obstante, la anatomía de los cuerpos, en especial el de la joven, parece indicar una actitud diferente. Si verdaderamente fuera a incorporarse, su pie no estaría reposado en el suelo por el empeine sino por la planta (fig. 8). Del mismo modo, no mira al frente –hacia donde se alzaría– sino que permanece cabizbaja, llevándose la mano derecha a la cara, con gesto apesadumbrado. La caída de sus ojos, la suavidad de las facciones y los labios cerrados expresan decaimiento más que voluntad de acción. Por otro lado, el contrapuesto de la figura masculina revela estatismo. La curva de su costado, aunque musculada, refuerza el gesto de cubrirse el rostro y ralentiza cualquier atisbo de ímpetu o de reacción energética. Compárese esta figura y su actitud con la que muestra el joven de *La defensa de Zaragoza*, de Álvarez Cubero. Ciertamente, en las dos figuras de *Post Nubila Phoebus* hay musculatura, pero también carencia de tensión muscular.

67 Una de ellas, por ejemplo, corresponde al poema *Post Nubila Phoebus*, compuesto por Trinidad Rojas y Rojas en 1879 con motivo de la inundación de las provincias de Levante, canto de esperanza ante la adversidad dirigido a la caridad y a la fraternidad humana. T. Rojas y Rojas, *Post Nubila Phoebus*, Antequera, Tipografía de Manuel Pérez de la Manga, 1880.

68 Génesis, 1, 2-4.

69 No obstante, no debe olvidarse que la idea de despertar y de amanecer no siempre acompaña a un concepto o a un relato positivo. Prueba de ello es el título cinematográfico de F. W. Murnau, *Amanecer*, estrenado en 1927, donde este concepto está asociado a un relato decadentista. Un estudio de este film en D. B. Jones, «Sunrise: A Murnau Masterpiece», *The Quarterly of Film, Radio and Television*, vol. 9, n.º 3, 1955, pp. 238-262. Algo parecido podría decirse de este concepto en *The sun also rises*, novela de Ernest Hemingway publicada en 1926 (titulada *Fiesta* en castellano).

Es por ello que proponemos un sentido diferente para interpretar el conjunto, como representación de una idea de desesperanza a través de la ocultación del rostro del joven y el abatimiento de la muchacha. Esta idea nos parece más sugerente que la anterior, tanto por el aspecto general de la obra como por un documento localizado entre los materiales del artista, conservados en el Museo de Navarra. En concreto se trata de un poema, compuesto en junio de 1922 por Miguel Martínez de la Riva, vinculado al Museo de Arte Moderno, a modo de homenaje al artista tras su triunfo en la Nacional de Bellas Artes⁷⁰. Se trata de una composición informal, condescendiente y destinada a agradar al destinatario en la que, para nuestro interés, el autor desarrolla una interpretación de lo representado. En concreto, en una de sus partes los versos expresan lo siguiente:

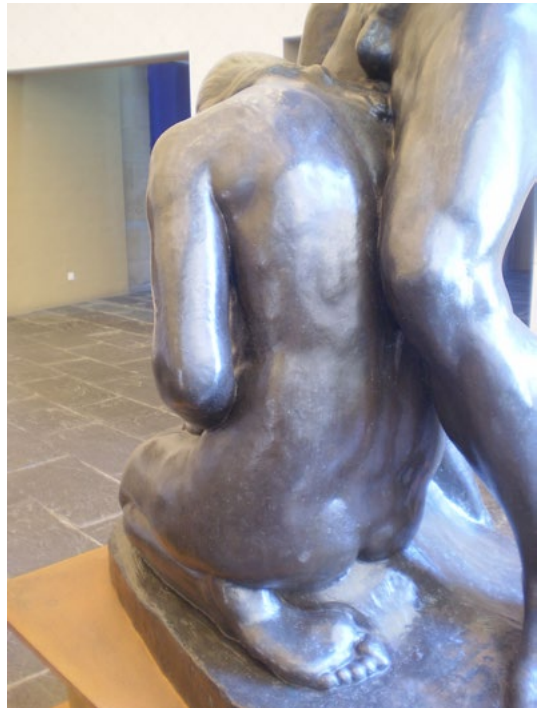


Figura 8. Fructuoso Orduna, *Post Nubila Phoebus* (detalle), 1921. Museo de Navarra. Fotografía: autor.

Hay en las dos figuras
que modelaste con genial acierto
la expresión de la Vida en que á los goces
sigue con el hastío el desconsuelo,
para que de ellos, á su vez renazcan
las nuevas ilusiones, con el tiempo
que en pos de luminosas llamaradas
del Sol, entolda el limpio firmamento,
para luego traer tras de las nubes,
el disco de oro del luciente Febo⁷¹.

«La expresión de la Vida en que á los goces sigue con el hastío el desconsuelo», parece una perífrasis del amargo sentimiento que atormenta a quien, después de haber

⁷⁰ Miguel Martínez de la Riva fue nombrado en 1923 Jefe de administración de segunda clase del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, llegando a ocupar el puesto de Jefe de la Sección de Fomento de las Bellas Artes. Permaneció en este cargo hasta su jubilación en 1934. *Gaceta de Madrid*, n.º 25, 25 de enero de 1923, p. 333, *idem*, n.º 298, 25 de octubre de 1934, p. 688, y *ABC*, 30 de enero de 1927, p. 41. Además, impartió conferencias, como la ofrecida en el mencionado museo el 14 de junio de 1930 con el título «La evolución de la estética en la pintura y la escultura», <http://amigosmuseoreinasofia.org/enciclopedia_cronologia.php?anyoDecada=1930&cidArticulo=341> (consulta: 1/2/2016).

⁷¹ Museo de Navarra, Fondo Documental de Artistas Navarros, carp. *Fructuoso Orduna, Documentación*, poema compuesto por Miguel Martínez de la Riva, fechado en Madrid en junio de 1922.

disfrutado de algo, lo pierde y, por consiguiente, lo anhela. El «goce» no tiene por qué derivar necesariamente de los vicios, aunque en la época existía una férrea moral al respecto, en especial desde las filas más integristas⁷². En cualquier caso, la interpretación de Martínez de la Riva nos parece fiable, más cuando se produce inmediatamente a la publicidad y triunfo de la obra de referencia, y es posible que parta de un comentario o de una conversación con el propio artista. Ciertamente, ayuda a comprender mejor la obra y a entender el lema, aunque esta interpretación no quiere suponer necesariamente un episodio biográfico del artista.

No obstante, esta idea de desconuelo, de caída o, incluso, y llegando a lo más extremo, de sometimiento a una tentación permite una nueva valoración del conjunto escultórico desde el punto de vista iconográfico, ya que relaciona esta representación con el tema de la expulsión del paraíso, que cobraría nuevo significado en la cultura artística de finales del siglo XIX y principios del siglo XX⁷³.

Puede apuntarse la posibilidad de que Orduna pudiera inspirarse en este episodio del Génesis para diseñar su trabajo. El tema de Eva, relacionada con los atributos característicos de la caída –la serpiente y la manzana–, cuenta con interesantes versiones, como las que realizan Eugène Delaplache –*Eva después del pecado* (1869) y *Eva y la manzana* (c. 1890), ambas en el Museo d’Orsay–, Nemesio Mogrobojo –*Eva* (1904)– o Francisco Durrio –*El sueño de Eva* (c. 1908)–, ambas del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Otros artistas, como el pintor Lucien Lévy-Dhurmen, trataron diversos aspectos de la primera pareja, como su pasión amorosa, centrada sobre todo en la figura de Eva, como se ve en el tríptico simbolista *Eden: Emoi, passion, regret* (c.a. 1889) inspirado en la melodía *Poème d’un Jour*, de Gabriel Fauré, compositor admirado por el artista⁷⁴.

La idea aquí no sería la representación individual de Adán y de Eva, sino de la pareja tras la caída, conscientes del agravio cometido al mandato divino. El gesto del joven, de teatral fuerza dramática, que tapa su rostro, recuerda a muchos adanes, desde el Renacimiento a los más cercanos a Orduna, como el de Franz Von Stuck (1890). La propia relación de los dos cuerpos, masculino y femenino, apunta en este sentido, como sucede en obras como *Adán y Eva expulsados del Paraíso*, de Cabanel (1855), donde Dios y Adán adquieren formas miguelangelescas. Puede apreciarse en la obra de Orduna, a

72 Como testimonio del ideario de la época respecto a este tema, adquiere aquí significado el consejo que da Hilario Olazarán al joven Orduna con motivo de su marcha a Roma: «Tenga usted la seguridad de que mi deseo sería que ese camino de la gloria que usted ha emprendido con tan buen pie, le lleve al triunfo más completo. Para esto permítame que le aconseje como viejo, que se guarde usted de las mujeres y de las juergas, pues como dice muy bien un escritor, el Padre Amado, jesuita, el secreto del éxito está muchas veces, casi todas, en reservarse y huir de los vicios». Museo de Navarra, Fondo Documental de Artistas Navarros, carp. *Fructuoso Orduna, Documentación*, carta de Hilario Olazarán a Fructuoso Orduna, Pamplona, 14 de agosto de 1920.

73 Apúntese aquí, insistiéndose en la idea de goce carnal, que este se relacionaba entonces con conceptos como «fruta prohibida» o «dulce fruta del árbol del Paraíso», tal y como se aprecia en *Der Steppenwolf* (1927), de Hermann Hesse. En otro momento de este relato el protagonista, que se encuentra en un baile de máscaras, relata que «serpientes me miraban seductoras desde verdes sombras de follaje», lo que vuelve a incidir en la imagen negativa de la mujer como causa de pecado.

74 Catálogo de la exposición *Un país ideal. El paisaje simbolista en Francia*, Gijón, Fundación Caja Navarra, 2006, p. 138.

través de la actitud de las figuras, la «miseria psíquica» de ambos personajes a la que aluden algunos autores y que es perceptible en algunas interpretaciones pictóricas del relato, como la genial de Masaccio (1426, iglesia del Carmen, Florencia)⁷⁵. Aparte, bajo esta consideración, cobra un enorme protagonismo como referente visual la obra pictórica de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, muy especialmente en cuanto al tratamiento desnudo de los cuerpos, que se aleja de la imagen revelada en el Génesis, según la cual, tras la caída en el pecado, la pareja original cubrió sus órganos sexuales ante el pudor de su desnudez y cuando, antes de ser expulsados definitivamente, «Yahveh Dios hizo para el hombre y su mujer túnicas de piel y los vistió»⁷⁶. Debe recordarse, como elemento de la cultura visual de la época con relación a este asunto, la edición en 1866 del poema *Paradise Lost*, de John Milton, con grabados de Gustave Doré⁷⁷.

La actitud de la joven del grupo escultórico, interpretado como abatimiento, cobra especial fuerza psicológica si atendemos a la dureza de las palabras que dirigió Yahveh a Eva: «Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás los hijos. Hacia tu marido irá tu apetencia, y él te dominará». Y de igual modo sucede con el hombre:

Por haber escuchado la voz de la mujer y comido del árbol que yo te había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa: con fatiga sacarás de él el alimento todos los días de tu vida. Espinas y abrojos te producirá, y comerás la hierba del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás⁷⁸.

Ya hemos mencionado anteriormente que para la cultura modernista y simbolista, la mujer, en una de sus interpretaciones, representaba a la «nueva Eva», mujer sofisticada y tentadora que aparecerá reflejada en las revistas, en la literatura y en el cine del momento, enfatizando su condición primigenia de origen o causa de la caída⁷⁹. Pero no solo

75 F. Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 161.

76 Génesis, 3, 7 y 21.

77 El poema, dado a conocer en 1667, fue publicado en esta espléndida edición de Cassel, Petter & Galpin, en Londres, en 1866, con 50 grabados del artista francés. En concreto, el 41 representa el momento de la caída.

78 Génesis, 3, 16-19.

79 La imagen de la «mujer urbana» como mujer tentadora, como «nueva Eva», es evidente en algunos títulos cinematográficos de la época como el mencionado *Amanecer* (F. W. Murnau, 1927), film en el que un campesino se enamora de una sofisticada mujer de ciudad que está pasando una temporada en el campo y por la que llegará a descuidar sus labores e incluso abandonar a su esposa para sucumbir a los requerimientos de su amante. No debe olvidarse tampoco que, años después, J. L. Mankiewicz firmará *Eva al desnudo* (1950), con Bette Davis en el papel de una joven que ambiciona su sueño de ser actriz. Bette Davis, Greta Garbo (*El demonio y la carne*, de C. Brown, 1926), Marlene Dietrich (*El ángel azul*, de J. von Sternberg, 1930), Louise Brooks (*La caja de Pandora*, de G. W. Pabst, 1928), Pola Negri (*Carmen*, de E. Lubitsch, 1918), Zasu Pitts (*Avaricia*, de E. V. Stroheim, 1924), Catherine Hessling (*Nana*, de Jean Renoir, 1926), encarnarán en la gran pantalla a la *femme fatale*. Incluso en *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), será una joven (Greta Schroeder) la que acabe con el pérfido conde Orlok, a quien el amanecer sorprende tras sucumbir a la tentación de la sangre (léase, de la carne) en una memorable escena de la historia del cine. Mencionado el vampiro por excelencia, aunque adaptado a partir del texto original de Bram Stoker, no puede olvidarse un tipo concreto de *femme fatale* como es la *vamp*, mujer sofisticada, de turbadora belleza, físicamente caracterizada por sus facciones llamativas, cabello oscuro y maquillaje resaltando ojos y labios, que contó con verdaderos iconos en actrices como Theda Bara, Louise Glaum, Musidora, Nita Naldi o la mencionada Pola Negri. Para la imagen de la

Eva es re-descubierta, sino que en el ámbito del fin de siglo se asiste a la re-lectura de algunas mujeres bíblicas, como Judith o Salomé, a las que se vacía de su esencia virtuosa y presencia tradicional pasando a encarnar la imagen prototípica de la denominada *femme fatale*⁸⁰. La virtud bíblica de antaño se torna ahora en símbolo de muerte, tal y como la interpretan numerosos artistas, aunque ninguna puede competir en fatalidad con Lilith, considerada según la tradición hebraica como la primera mujer de Adán, anterior a Eva, creada por Dios también del polvo y, por lo tanto, semejante a su pareja masculina, y que ocupará un lugar central en el simbolismo europeo⁸¹.

Es en este contexto de re-interpretación donde cobran especial sentido algunos episodios artísticos como el protagonizado por el lienzo titulado *Eva*, de Gustavo de Maeztu, expuesto con escándalo en Bilbao en 1915 en la Asociación de Artistas Vascos. Como analiza Paredes, no se trataba tanto de mostrar un desnudo femenino sino más bien del modo en el que se representaba, «soberbia mujer de vientre apetitoso que podía sugerir muchas tentaciones» entre la sociedad bilbaína⁸². Es esta, como decimos, la Eva moderna, que viene de nuevo a tentar al «Adán contemporáneo».

Con todo lo dicho, *Post Nubila Phoebus* puede responder a la idea de desconsuelo que sigue al disfrute de los goces terrenales, quizá obtenidos infringiendo un código preestablecido. No obstante, y volviendo al poema de Martínez de la Riva, será de estos mismos goces y de la subsiguiente amargura de donde renacerán «las nuevas ilusiones». Así pues, las nubes (desesperanza) que asolan a los dos jóvenes serán superadas gracias al poder del Sol, Febo, Apolo o Cristo, cuya luz traerá la salvación. Sin embargo, ese «tiempo de luz» aún no ha llegado para ambas figuras, que se sumen en el desconsuelo, de ahí su actitud.

femme fatale en el cine, A. García Manso, «Fuentes del mito de la mujer fatal en *El Ángel Azul* (*Der Blaue Engel*, 1930), de Josef von Sternberg», *Norba-Arte*, n.º 26, 2006, pp. 177-200; J. C. Rodríguez, «La representación de la mujer fatal en el cine negro», *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, n.º 35, 2010, pp. 23-27; B. Salas Murillo, «Las maneras del odio. Aproximaciones a la *femme fatale* y a la misoginia en el cine», *Revista Feminista Casa de la Mujer*, n.º 16-17, 2010.

80 Bornay explica la *femme fatale* como una creación de la misoginia decimonónica causada por una serie de factores tales como el progreso del feminismo y el temor masculino hacia la nueva mujer que reivindica su lugar en la sociedad, el auge de la prostitución en los ámbitos urbanos y, con ello, la consideración de la mujer como causa de enfermedades, la proliferación de teorías misóginas en autores de peso como Nietzsche, y la propia aportación de las artes plásticas y la literatura a la iconografía de la mujer como ser vil y maligno. Para la iconografía de la «mujer fatal» en el arte, véanse, entre otros, los trabajos de E. Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990; V. M. Allen, *The femme fatale: erotic icon*, New York, Whitston Pub. Co., 1983; B. Dijkstra, *Ídolos de perversidad. Imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Debate, 1994.

81 Frente a Eva, creada a partir de una costilla de Adán y, por lo tanto, sometida a este, Lilith se erige como símbolo de la insubordinación femenina al hombre. La tradición hebraica señala que Lilith decidió abandonar el Edén para no ser sometida por Adán y que, en las tinieblas, se unió con un demonio y engendró con él toda una estirpe de seres malignos. Para esta figura y su relevancia en la historia del arte, E. Bornay, *Las hijas de Lilith*, *op. cit.*; de la misma, «Eva y Lilith: dos mitos femeninos de la religión judeo-cristiana y su representación en el arte», en M. T. Sauret Guerrero (coord.), *Historia del arte y mujeres*, Málaga, Universidad de Málaga, 1996, pp. 109-122; y Dijkstra, *op. cit.*

82 Como muy bien interpreta esta autora, la «Eva» de Maeztu «se convierte más en un ídolo que en un ser humano, por lo que en su aspecto físico podían encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones... Maeztu convierte a la primera mujer en una Femme Fatale que atemoriza a una sociedad pacata». C. Paredes, *Gustavo de Maeztu*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995, p. 50.

Este nuevo punto de vista a la hora de valorar *Post Nubila Phoebus*, revela este trabajo como una obra de naturaleza simbólica adscrita a las corrientes y referencias plásticas de su tiempo, del mismo modo que sitúa a Orduna como un artista integrado en la cultura visual de su época.

RESUMEN

Post Nubila Phoebus, de Fructuoso Orduna, y la cultura artística de su tiempo

Este trabajo analiza la escultura de Fructuoso Orduna *Post Nubila Phoebus* en el contexto del arte del primer tercio del siglo XX. Orduna, pensionado en Roma por la Diputación de Navarra, realizó en 1921 este grupo escultórico, que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922 obteniendo por él una primera medalla. Ello le confirmó como el artista navarro más importante de su generación y uno de los más importantes de su época, llegando a ser profesor de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Otro objetivo de este trabajo es profundizar en el aspecto iconográfico e iconológico de *Post Nubila Phoebus* y ofrecer una interpretación de lo que representa la obra.

Palabras clave: Fructuoso Orduna; *Post Nubila Phoebus*; escultura; Navarra; Roma; exposición nacional; simbolismo.

LABURPENA

Post Nubila Phoebus, Fructuoso Orduna-rena, eta garai hartako kultura artistikoa

Lan honek Fructuoso Ordunaren *Post Nubila Phoebus* eskultura ikertzen du, XX. mendeko lehen hereneko testuinguru artistikoan kokatuz. Ordunak, Nafarroako Diputazioak eman bekaren bidez Erroman ikasitakoak, 1921ean eskultura-multzo hau egin eta Arte Ederretako Erakusketa Nazionalean aurkeztu zuen, lehen domina lortu zuelarik hari esker. Belaunaldi hartako nafar artista garrantzitsuen zela berretsi zuen horrek, baita garaiko garrantzitsuenetako bat ere. Madrilgo Pintura, Eskultura eta Grabatu Eskolako irakasle izan zen, eta San Fernandoren Arte Ederretako Errege Akademiako kide. Lanaren beste xedeetako bat *Post Nubila Phoebus* multzoaren alderdi ikonografikoan eta ikonologikoan barneratzea ere bada, lanak irudikatzen duen horri buruzko interpretazio bat osatzeko.

Gako-hitzak: Fructuoso Orduna; *Post Nubila Phoebus*; eskultura; Nafarroa; Erroma; erakusketa nazionala.

ABSTRACT

***Post Nubila Phoebus*, of Fructuoso Orduna, and the artistic culture of his time**

This study analyzes *Post Nubila Phoebus*, sculpture of Fructuoso Orduna, in the context of the art in the first third of the twentieth century. Orduna, pensioned in Rome by the Diputación de Navarra, made this sculpture in 1921 and obtained with it a first medal in the National Exhibition of Fine Arts obtained for him. This award confirmed to him as the most important artist of his generation in Navarra and one of the most important of his time, as professor at the School of Painting, Sculpture and Engraving of Madrid and academic of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando. Another objective of this work is to deepen on the iconographic and iconological aspect of *Post Nubila Phoebus* and offer an interpretation of what constitutes the work.

Keywords: Fructuoso Orduna;*Post Nubila Phoebus*; sculpture; Navarre; Rome; national exhibition; symbolism.

Fecha de recepción del original: 8 de febrero de 2016.

Fecha de aceptación definitiva: 12 de abril de 2016.