FLUMEN
N.º 7
DICIEMBRE 2002

FÉLIX LAFUENTE, ESCENÓGRAFO
En el 75 aniversario de su muerte (1927-2002)

FERNANDO ALVIRA BANZO
Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación.
Campus de Huesca

La escenografía, entendida como "pintura de escena que presta fondo plástico al texto literario en el espacio concreto de un escenario"[1] no hunde sus raíces en la noche de los tiempos, como podríamos afirmar si considerásemos cualquier otra modalidad de obra artística. Los rompientes y los telones de fondo que simulan un espacio concreto constituyen un sistema de representación relativamente joven en nuestro país. Para conocer el momento de su puesta en marcha en España, basta que nos dirijamos al Madrid del periodo de la Ilustración y busquemos la firma de un altoaragonés, Pedro Pablo Abarca de Bolea y Ximénez de Urrea, X Conde de Aranda, sobre la orden de reforma del teatro. Esa reforma implanta la decoración pintada en los escenarios, con bambalinas y varios telones de fondo sustitutiva de las simples cortinas que habían decorado hasta ese momento la escena de los teatros españoles, y dota los espacios escénicos de "nuevos artilugios y tramoyas"[2].

Durante las décadas siguientes se desarrolla un modo pictórico cuyas características resultan muy especiales por su doble destino: el espacio propio del escenario por un lado y el espacio ficticio en que se sitúa el texto teatral. Por ello el pintor escenógrafo debía tener en cuenta tanto el gusto de la época y las modificaciones ornamentales que dicho gusto producía, patentes en los textos literarios, cuanto las reglas de la perspectiva que a su vez "habían de tener en cuenta la arquitectura del edificio teatral y el espacio ocupado por la escena dentro de dicha arquitectura"[3].

Es decir, estamos ante un tipo de obra pictórica en el que lo importante no es cada una de las muchas imágenes que se representan sino el espacio ilusorio que se crea con las mismas. Ello determina unas características inherentes a la pintura escénica definidas por Ana María Arias de Cossio como provisionalidad e ilusionismo.

La condición de provisionalidad (concluida la representación, el decorado se desecha y su conservación crea con el tiempo problemas serios de transporte, almacenaje y mantenimiento) hace que hayan llegado hasta nosotros muy pocas piezas originales. El conocimiento de la mayoría de los utilizados a lo largo del siglo XIX en los teatros madrileños ha sido posible

1 ARIAS DE COSSIO, Ana M. (1991): *Dos siglos de escenografía en Madrid.* Mondadori. Madrid, pág. 18.

2 RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1998): *El Conde de Aranda y el teatro.* Ibercaja. Zaragoza, pág. 54.

3 ARIAS DE COSSIO, Ana M. Ibídem.

espacio ilusorio que se crea con las mismas. Ello determina unas características inherentes a la pintura escénica definidas por Ana María Arias de Cossio como provisionalidad e ilusionismo.

mediante la catalogación de los bocetos previos de pintores escenógrafos, resueltos generalmente con el procedimiento de la acuarela, o por las no demasiadas fotografías que acompañaban a las críticas teatrales en los diarios y revistas especializadas. También solían reproducirse en las revistas ilustradas, características de los primeros años del pasado siglo y de los últimos del XIX, cuyo más destacado exponente lo encontramos en *La Ilustración Española y Americana*[4].

Desde el momento en que, en 1767, el conde de Aranda ordena la reforma, "para suprimir desórdenes y obtener una policía adecuada"[5] y hasta el último cuarto del XIX, la escenografía española estuvo en manos de pintores italianos, traídos a la capital para hacerse cargo del Teatro Real[6].

En 1874, cuando un niño oscense, nacido en 1865 y llamado Félix Lafuente Tobeñas, corretea en el recreo de sus primeros estudios elementales, el estreno de Aida, en el Teatro Real de Madrid, trae consigo la realización de una serie de escenografías pintadas por el italiano Augusto Ferri. Como ocurriría en muchas otras ocasiones, contó para este trabajo con la colaboración de otro compatriota, Giorgio Bussato.

Transcurridos diez años y abandonados los estudios eclesiásticos, el joven Lafuente toma la decisión de dedicar su vida no a la Iglesia sino a las enseñanzas artísticas. Tras un breve paso por la cátedra de Dibujo del Instituto General y Técnico, y un más que probable aprendizaje en el estudio de León Abadías y Santolaria[7], se traslada a Madrid para cursar estudios en la Escuela de Artes Aplicadas de la capital del reino.

Desde su llegada a Madrid en 1884, el joven aprendiz oscense compartió las enseñanzas de la Escuela de Artes con el trabajo en el taller que Bussato mantuvo con Bonardi y con abundantes visitas al Museo del Prado. La pintura de Lafuente está decididamente influida por Bussato, no solo cuando se enfrenta a los espacios escénicos, sino en la práctica totalidad de sus primeros paisajes, tanto los urbanos como los realizados al aire libre[8]. Lafuente se mantuvo en Madrid una decena de años con las esquilmadas ayudas de la Diputación, pero sobre todo con su trabajo como aprendiz de escenógrafo.

---

4 *La Ilustración Española y Americana*, cuyo primer editor fue Abelardo de Carlos, se publicó en Madrid entre los años 1869 y 1921. Su subtítulo era del todo aclaratorio: "Museo Universal. Periódico de ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles".

5 OLAECHEA, Rafael; FERRER BENIMELI, José Antonio (1998): *El conde de Aranda, mito y realidad de un político aragonés*. DPH. Ibercaja. Zaragoza, pág. 297.

6 Para conocer la historia de la escenografía española resulta imprescindible recurrir a MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín (1923): *Escenografía española*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

7 ALVIRA BANZO, Fernando (1995): *Aproximación a la biografía de León Abadías*. Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis y DPH. Huesca

8 ALVIRA BANZO, Fernando (dir.) (1989): *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses*. DPH. Huesca, pág. 14 y ss.

Transcurridos diez años y abandonados los estudios eclesiásticos, el joven Lafuente toma la decisión de dedicar su vida no a la Iglesia sino a las enseñanzas artísticas. Tras un breve paso por la cátedra de Dibujo del Ins-

Durante su estancia en el taller de los italianos, Lafuente coincidió con Amalio Fernández, pintor albaceteño que ha sido considerado como el primer realizador español dedicado de lleno y exclusivamente al arte de la escenografía. Tras ser rechazado en dicho taller, Fernández se trasladó a París, y trabajó con pintores italianos y franceses en decoraciones para óperas "trabajos que realiza en el clima estético del realismo"[9]. A su regreso a Madrid, tras un nuevo y breve paso por el taller de Bussato y Bonardi, Fernández se estableció por su cuenta en 1890.

Ése es un momento que considero fundamental para la biografía de Félix Lafuente como escenógrafo.

Se ha comentado que, desde su llegada a Madrid, Lafuente trabaja en el estudio de Bussato. Ya en los cuatro años de aprendizaje en la Escuela de Artes y Oficios de la calle de Los Estudios, el estudiante oscense había firmado algunos de los ejercicios académicos como "pintor escenógrafo". En la biografía de Lafuente, cuando se da cuenta de los estudios que lleva a cabo, podemos leer: "La cuarta asignatura, en la que se combinan dibujos a lápiz y acuarelas, supone el grueso de las realizaciones de la época de estudiante de Lafuente conservadas en las colecciones oscenses. Consiste en el análisis, sirviéndose de ambos procedimientos, de elementos decorativos de los diferentes estilos: etrusco, egipcio, romano en sus distintas épocas, gótico, renacimiento... El número de matrícula que acompaña a la firma en esta ocasión es el 15. A veces, bajo el nombre, se añade la leyenda pintor escenógrafo"[10].

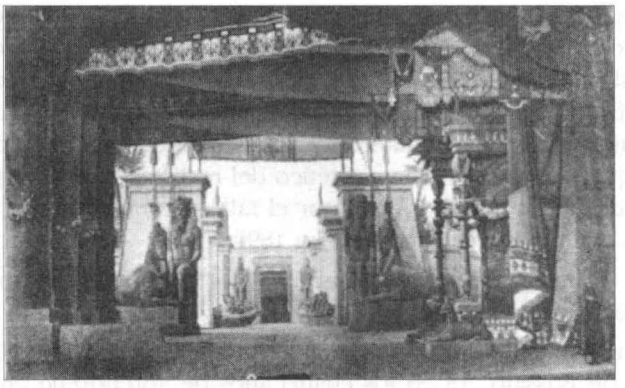
La fuente documental primera (y abundante) para mis investigaciones sobre los pintores altoaragoneses del periodo entre los siglos XIX y XX ha sido *El Diario de Huesca*. Propiedad de Miguel Martínez, que me permitió utilizarlo hasta su compra por el Instituto de Estudios Altoaragoneses en 1999, en él encontré las primeras noticias escritas sobre algunos de los pintores que motivaban mi interés por la investigación sobre los pintores del Alto Aragón. Abadías, Lafuente, Coronas, Gazo, Pastor y Barón, Gascón de Gotor, Ramón Acín y otros iban apareciendo en las páginas del diario que cubrió el largo periodo de información sobre la sociedad altoaragonesa comprendido entre 1875 y 1936.

La segunda vez que encontré el nombre de Lafuente en la colección de *El Diario de Huesca*, fue el lunes 8 de abril de 1889. En el artículo titulado "De ayer a hoy, dos cuadros" se afirma: "se hallan expuestos en el escaparate de la confitería del señor Potoc dos notables cuadros, pintados por el joven oscense, nuestro amigo don Félix Lafuente, aprovechado discípu-

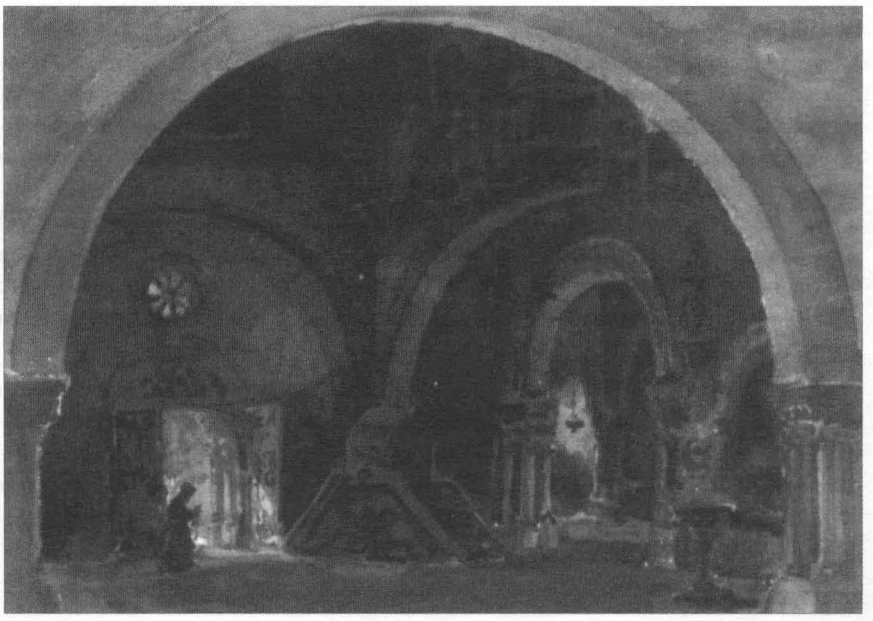
9 ARIAS DE COSSIO. Op. cit.

10 ALVIRA BANZO, Fernando (dir.) (1989): *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses*. DPH. Huesca. Pág. 12

cubrió el largo periodo de información sobre la sociedad altoaragonesa comprendido entre 1875 y 1936.



A. Ferri y G. Bussato. Decoración para *Aida*, estrenada en Madrid en 1874



Escenografía del panteón para el *Tenorio*. (1886). Queda claro que, cuatro años antes de establecerse con Amalio Fernández, el nivel realizativo de Lafuente era considerable. El estilo del oscense respondía de pleno al descrito para su maestro Bussato

lo de los señores Bussato y Bonardi en cuyos talleres en Madrid se halla hace tiempo trabajando"[11].

Ese "ya hace tiempo" parece dejar claro que Lafuente entra como aprendiz en el taller de los encargados en ese momento del Teatro Real de Madrid, Bussato y Bonardi, desde el primer momento de su traslado a la capital. La existencia de bocetos para escenografía pintados a la acuarela y fechados y datados por el pintor en 1886, sólo dos años después de establecer su residencia en Madrid, implica que su actividad principal consistió, desde 1884, en el aprendizaje de la pintura de escena. El propio Lafuente en el curso 1887-88 se considera no aprendiz sino "pintor escenógrafo".

Como la mayoría de los estudiantes de la época, Lafuente asistiría a las clases nocturnas para cursar las diferentes asignaturas de las que se matriculaban según sus posibilidades económicas. De ahí la constante variación en el número de matrícula que acompaña a los ejercicios de clase que fueron catalogados en 1989.

De temperamento menos conflictivo que Amalio Fernández, Lafuente permanece media docena de años en el taller de los italianos. Cuando Fernández se establece por su cuenta, en 1890, el pintor oscense decide trasladarse a un espacio compartido con el escenógrafo que acabaría cediendo por algunos años a la tentación de la fábrica más imponente de escenarios en los albores del siglo XX, Hollywood, ciudad en la que moriría en 1928.

La fotografía del taller de escenografía que conserva la colección familiar creo que puede resultar significativa para los siguientes años de la vida del pintor oscense. Como patentiza el documento gráfico, el taller es utilizado en condiciones de igualdad por los dos pintores escenógrafos que posan afrontados en el primer término: Félix Lafuente y Amalio Fernández, a los que complementan algunos otros ayudantes que aparecen trabajando en segundo plano.

Ello me lleva a considerar que Lafuente, en el momento de su abandono del taller de los italianos, en 1890, debía gozar de un reconocimiento similar al de su compañero de estudio y aprendizaje. Sólo su temprano abandono de la capital del reino le priva del éxito que sin duda habría cosechado de haber seguido en la escenografía.

En efecto, tan sólo tres años más tarde, en 1893, el oscense decide dar por finalizada la aventura madrileña y regresar a su ciudad para hacerse cargo de la cátedra de dibujo del Instituto General y Técnico, pese a saber que nunca la podría tener en propiedad por no haberse titulado en la Academia Superior de San Fernando. A partir de ese momento su contacto con el arte escenográfico se limitará a algunas realizaciones de tipo religioso, los monumentos de Jueves Santo y a un modo de entender el paisaje

11 *El Diario de Huesca*. "De ayer a hoy dos cuadros". Lunes 8 de abril de 1889.

to similar al de su compañero de estudio y aprendizaje. Sólo su temprano abandono de la capital del reino le priva del éxito que sin duda habría co-

urbano, heredero directo de los usos escenográficos. También a los trabajos de decoración que realizará en Huesca, especialmente en el Círculo Oscense, pero sobre todo en Zaragoza, ciudad a la que fue llamado por Dionisio Lasuén, con motivo de la Exposición Hispano Francesa, conmemorativa del Centenario de los Sitios, la primera década del siglo XX[12].

¿Qué hizo regresar al pintor a su ciudad natal y olvidar de manera casi definitiva su intención de ser pintor escenógrafo, como afirmaba en la rúbrica de alguno de sus primeros trabajos académicos? Está claro que abandonar Madrid suponía dejar de lado la ciudad con más posibilidades de trabajo en esa especialidad. En su ciudad sólo el Principal, decorado precisamente por su maestro Bussato unos años atrás, traía a Huesca compañías de segunda fila en determinadas festividades del año, especialmente en fiestas de San Lorenzo.

Como está claro, a la vista de algunas de las acuarelas, bocetos para escenografía que conserva la colección familiar, que la literatura especializada no fue justa en su momento con el pintor oscense. En 1890 Lafuente acumulaba un bagaje realizativo considerable, amasado tanto en la Escuela de Artes y Oficios como en el taller de escenografía de Bussato y Bonardi. Más de un lustro de aprendizaje compaginando los primeros años con los estudios de arte, le habían convertido sin duda en un profesional cuyo talento queda patente en las acuarelas de las colecciones oscenses[13].

Sin embargo, en el momento en que la crítica teatral madrileña habla, por ejemplo, de los decorados para el *Tenorio* de la temporada de 1900, Lafuente ni siquiera es mencionado. El taller que compartían los dos jóvenes realizadores es nombrado como el taller de Amalio Fernández, al que se atribuyen en exclusiva la provechosas novedades que implica la decoración derivada del encargo del propietario del Teatro Español, Ricardo Calvo[14].

Si analizamos a un tiempo el texto de la crónica aparecida en el madrileño *Heraldo* y las acuarelas que catalogué en 1989, en la colección familiar, podemos encontrar una de las claves de la vuelta definitiva de Lafuente a su ciudad.

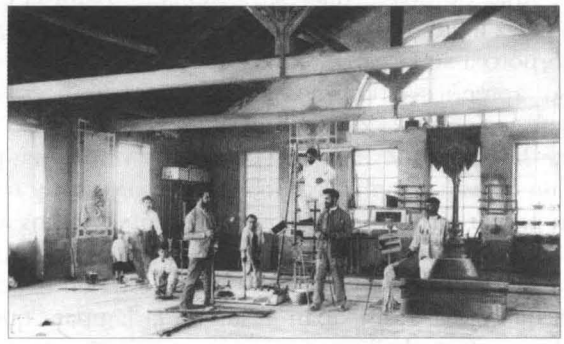
José Ramón Mélida, en su crónica sobre el *Tenorio,* afirmaba "la primera de las decoraciones fue la del tercer acto. En ella el público veía la acción por duplicado, veía lo que pasaba en la celda y lo que pasaba en el claustro. Veía llegar a Tenorio, transponer la puerta de la celda, tomar en brazos a doña Inés, huir con ella, veía llegar a la Priora, buscar a la fugitiva y pasar el comendador la puerta de la clausura. Estas innovaciones que

12 *Heraldo de Aragón*, jueves 8 de agosto de 1901.

13 ALVIRA BANZO, Fernando (dir.) (1989): *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses.* DPH. Huesca, págs. 75-92.

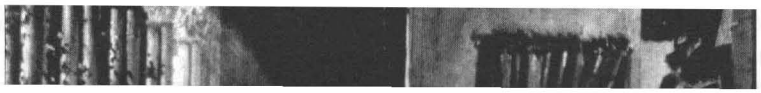
14 ARIAS DE COSSIO, Ana M. (1991): *Dos siglos de escenografía en Madrid.* Mondadori. Madrid, pág. 228.

de Artes y Oficios como en el taller de escenografía de Bussato y Bonardi. Más de un lustro de aprendizaje compaginando los primeros años con los estudios de arte, le habían convertido sin duda en un profesional cuyo ta-



Taller de escenografía que Lafuente compartió en Madrid con Amalio Fernández. (Fotografía de la colección familiar). Félix Lafuente en el centro, a la izquierda

Escenografía para el *Tenorio*. Acuarela de Félix Lafuente. Colección familiar. Firmada "F. L". en el ángulo inferior derecho



en nada se oponían a la representación del acto, vinieron, por el contrario, a darle un movimiento, una vida y un interés que, con estar visto, se ve ahora como cosa nueva"[15].

Advierte Arias de Cossio que este sistema de partir la escena era algo que desde hacía algunos años se veía en Francia, pero que Amalio Fernández lo incorporó a su labor decorativa en ese momento y como consecuencia de su aprendizaje con los escenógrafos franceses Cammer y Carpezant. Sigue comentando esta autora que "Amalio estuvo felicísimo en la idea de partir la escena, dejando una celda muy verdadera, pequeña, baja de techo y un claustro amplio, con columnas pareadas y robusta arquería, cortado en primer término por la puerta seglar y prolongado en el fondo, sin que falten los árboles que suben del patio encuadrado por el claustro. En éste la luz intensa y misteriosa de la luna en la celda, las sombras medrosas que apenas disipaban la luz de la lámpara que alumbra al Crucifijo era de un efecto bellísimo, poético, romántico, como lo piden la obra y la situación"[16].

Las acuarelas catalogadas con los números 45 y 46 en *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses*, no sólo son dos de las mejores piezas de ese momento del pintor oscense, en las que demuestra su conocimiento profundo de los secretos de la perspectiva, sino que está claro que son bocetos previos para los decorados definitivos descritos en el *Heraldo* madrileño.

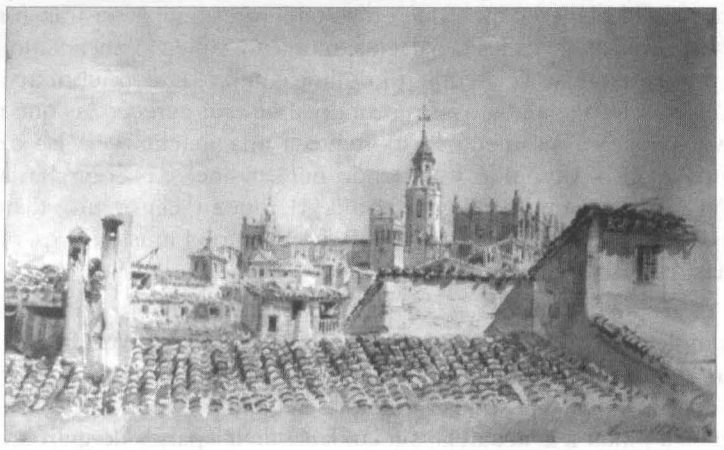
Lafuente tuvo mucho cuidado en firmar el primero en la parte inferior derecha con sus iniciales y datar el segundo en 1886, cuando se encontraba trabajando en el taller de sus maestros italianos. Por ello considero que los decorados a los que se refiere José Ramón Mélida deben ser atribuidos no a Amalio Fernández sino al taller de Amalio Fernández y, dentro del mismo, a la mano de Félix Lafuente, quien conocía perfectamente los usos de la pintura escenográfica de otros países vecinos tras su dilatado paso por el taller de Bussato.

Bussato influyó definitivamente en la manera del joven aprendiz oscense. En su obra y en su manera de entender la vida. Nacido en Vicenza, en las proximidades de Venecia, se trasladó a Madrid de la mano de Augusto Ferri, que había sido contratado por el Teatro Real. Poco preocupado por los beneficios que le pudiera producir su trabajo, estaba más preocupado por la satisfacción que pudieran proporcionarle.

Joaquín Muñoz Morillejo, nos ofrece una descripción del sistema de trabajo seguido por Busato en la realización de los bocetos para decorados que podemos trasladar párrafo a párrafo al empleado por Lafuente en las mejores de sus acuarelas, sean bocetos para la escena o paisajes del entor-

15 Traído por Arias en su texto.
16 Ibidem.

(1865-1927) en las colecciones oscenses, no sólo son dos de las mejores piezas de ese momento del pintor oscense, en las que demuestra su conocimiento profundo de los secretos de la perspectiva, sino que está claro que



Vista de Huesca. Acuarela guacheada/papel. Huesca, 1890. "A D. Rafael Acabillo de su verdadero amigo Félix L. T.". Ángulo inferior derecho. El sistema de trabajo de Bussato queda reflejado en la obra de Lafuente, tanto a la hora de realizar escenografías cuanto en el momento de enfrentarse al paisaje, en este caso urbano. Los toques finales con blanco de plata han ido incrementando su valor con el paso de los años

Puerta de Santo Domingo. Acuarela guacheada/papel. F. Lafuente, 1887. Ángulo inferior izquierdo. La presencia del torreón de Santo Domingo convierte a esta acuarela en un documento de interés para la historia ciudadana

no oscense: "El blanco papel, que en su tablero esperaba ser transformado en formas diversas de calles o palacios, montes y valles, o encantadores jardines, prontamente se veía cubierto de líneas trazadas con febril actividad, con más aspecto de garabatos, sin sentido alguno al parecer, las que no dejaban ver nada, y únicamente su portentosa imaginación veía las cajas en que poco a poco, borrando y haciendo nuevas líneas, encontraba la composición soñada, siempre de gran partido de línea y claroscuro, fijando en su imaginación al mismo tiempo el colorido, como el músico al escribir sus melodías, pensando su instrumentación.

Ya resuelta en todas sus partes la obra, seguro de su efecto, que veía completo en su mente, apenas sí limpiaba los trazos del blanco lápiz con que dibujaba. Eso lo hacía después de perfilado y manchado a grandes masas con la sepia, y después de limpio el papel de toda línea inservible, empezaba a pintar a la acuarela, sin cuidarse de las partes de gran luz y claros brillantes.

La terminación la hacía usando el blanco de plata, como guache, y era digno de ver cómo manejaba unos finísimos pinceles dedicados a esos últimos toques, y qué efectos tan maravillosos producía sobre las grandes masas de acuarelas. Era algo así como pasar de la noche al día, del ser al no ser, del embrión al ser viviente, de la nada al todo"[17].

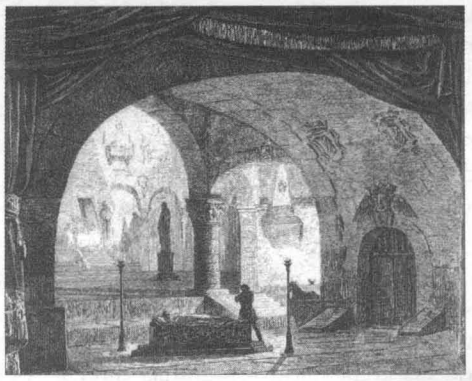
La totalidad de las acuarelas que realiza Félix Lafuente en los últimos años del siglo XIX tienen la impronta realizativa de su maestro y responden palabra por palabra a la descripción del modo de trabajo de Bussato. Considero especialmente significativas dos de ellas, ambas pertenecientes a colecciones privadas oscenses. La primera, firmada y datada por el pintor en 1887, es un paisaje urbano de su ciudad, el arranque del Coso Bajo desde la plaza de Santo Domingo, en el que todavía puede verse en pie uno de los torreones de la muralla. Toda la zona de luz ha sido resuelta según el modo antes descrito.

La segunda es una vista de Huesca, fechada en 1890 y dedicada "a D. Rafael Acebillo, de su verdadero amigo Félix L. T." Tomada, al parecer, desde uno de los edificios del barrio de la judería, un mar de tejados trabajados minuciosamente, culmina con las torres del Ayuntamiento y la fachada de la Catedral, en cuya torre y chapitel observamos de nuevo los delicados toques dados con finos pinceles por quien debe ser considerado, en ese momento, como un profesional.

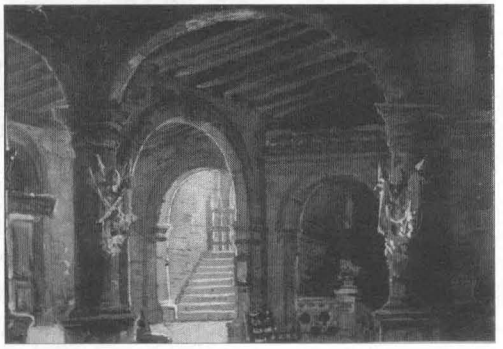
Pero es en las acuarelas que Lafuente traza como bocetos para los escenarios, de las que todas las que conozco se encuentran en colecciones privadas oscenses, donde se patentiza el origen de sus conocimientos en el

17 MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín (1923): *Escenografía española.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

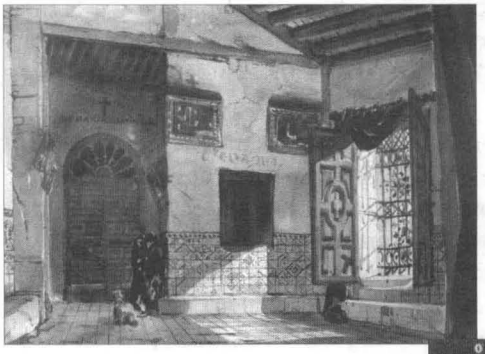
últimos toques, y qué efectos tan maravillosos producía sobre las grandes masas de acuarelas. Era algo así como pasar de la noche al día, del ser al no ser, del embrión al ser viviente, de la nada al todo"[17].



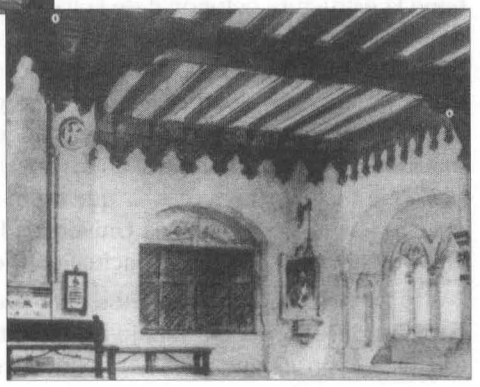
Giorgio Bussato. *Romeo y Julieta*. Estrenada en noviembre de 1873



Escenografía. Acuarela de Félix Lafuente. Catalogada con el n.º 48



Escenografía. Acuarela de Félix Lafuente. Catalogada con el n.º 51



A. Fernández. Convento para *Electra*, estrenada en Madrid en 1901

arte de la pintura escenográfica. He considerado especialmente significativa la serie para la puesta en escena de D. Juan Tenorio, que tras un análisis más sosegado incrementaría con dos más, las catalogadas con los números 49 y 51 de la publicación de 1989, para las escenas del Panteón y la zona exterior del convento. Pero no son las únicas acuarelas en las que los planteamientos son coincidentes con los de los maestros traídos a la capital para hacerse cargo del Teatro Real y que fueron reproducidas en los periódicos.

Podemos encontrar nuevos y significativos paralelismos entre otras de las catalogadas para la exposición de 1989 en la Diputación de Huesca, pertenecientes a la familia del pintor, y las reproducidas en la publicación de Ana Arias de Cossio, algunas de las cuales son fotografías directas del teatro.

Tal es el caso de los decorados para el *Romeo y Julieta*, realizados por Bussato, obra estrenada en el Real en 1873 y la acuarela catalogada como *Escenografía* con el número 48 en la publicación editada con motivo de la exposición retrospectiva sobre el pintor oscense. O la que existe, pese a las diferencias evidentes entre la escena del convento para *Electra*, estrenada en Madrid en 1901, debida a los pinceles de Amalio Fernández y la de Félix Lafuente, catalogada en la mencionada publicación con el número 51, y firmada curiosamente en sentido vertical en el lateral derecho.

Una de las características definitorias de los bocetos para la decoración realizados por Lafuente es la constante referencia al paisaje y a la arquitectura de la provincia altoaragonesa, de donde podemos deducir otra de las pautas que acabarían llevándolo de regreso a su ciudad: la nostalgia de su tierra.

En una que se conservaba en la colección de Rafael Ferrer, sobrino del pintor, el escenario se convierte en el interior de una cueva cuya entrada enmarca un paisaje de los imponentes y queridos para él Mallos de Riglos. Otra, catalogada con el número 58, representa la plaza de una ciudad provinciana. A la izquierda, un edificio religioso cuya fachada principal es la de la Catedral de Huesca, a la que se ha suprimido el alero pero que mantiene la estructura octogonal de la torre y el chapitel. También la portada con arquivoltas, esculturas y los cuatro pináculos que la coronan. Al fondo, tras las casas que cierran la plaza, un palacio cuyas torres laterales son la repetición de la que corona el imperial Colegio de Santiago en que de niño recibió las primeras lecciones de pintura de la mano de León Abadías. No copia las dos torres diferentes del ayuntamiento de la capital altoaragonesa, sino que incluye dos veces la que culmina el edificio que comenzó siendo colegio mayor de la fenecida Universidad de Huesca, para convertirse en colegio menor, museo o, en la actualidad, dependencias municipales.

La visión de estos bocetos para decorado lleva al observador a la descripción del sistema de trabajo de Bussato. Son grandes masas de color entonadas en grises que analizan de modo general las formas, el volumen y se

nada en Madrid en 1901, debida a los pinceles de Amalio Fernández y la de Félix Lafuente, catalogada en la mencionada publicación con el número

culminan con toques precisos, seguros y efectistas de gouache en las zonas de luz. Con ellos se consigue ese paso "de la noche al día, del ser al no ser, del embrión al ser viviente, de la nada al todo". Pero nos hablan de igual modo de la permanente ubicación de la mente del pintor en su ciudad.

Sumado el talante conflictivo y acaparador de Amalio Fernández a la nostalgia mantenida y el carácter apacible del pintor oscense, no es extraño que el resultado fuera la decisión de Lafuente a poner tierra de por medio y volver a su ciudad natal en la que, además, se le ha ofrecido la posibilidad de encargarse de la Cátedra de Dibujo del Instituto.

Tras su regreso a Huesca, Lafuente no dejará de ser un pintor escenógrafo. Sólo cambiarán los espacios a los que se dirige su concepto de la creación de pintura de escena. Ahora no deben servir a los libretos de óperas, dramas, sainetes o zarzuelas, sino a textos implícitos en celebraciones religiosas o civiles. O simplemente a un modo de entender el paisaje.

Su trabajo específico como escenógrafo de teatro se ralentizó sin impedirle trazar con posterioridad pinturas de escena y telones para diversos teatros oscenses y zaragozanos, la práctica totalidad en paradero desconocido. De la subasta de uno de ellos, *Heraldo de Aragón*, en las páginas de Huesca, daba noticia en 1974 a través de su redactor en la capital altoaragonesa, Juan Foncillas.

Su dominio de la escenografía le llevó a la realización de decorados de corte religioso, los característicos "monumentos" del Jueves Santo, de los que en Huesca conocemos el del Convento de la Asunción. Olvidado durante algo más de medio siglo, fue recuperado en agosto de 1988, en los trabajos de preparación de la retrospectiva producida por la Diputación de Huesca.

Documentado también por Azpeitia conocemos el de Santa Engracia de Zaragoza. Las colecciones oscenses guardan algunos bocetos que podrían coincidir con los que son noticia en el *Diario de Zaragoza*[18].

En marzo de 1900 se da noticia en el periódico local de la existencia de un conjunto de siete monumentos diseñados por el futuro profesor de dibujo del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza. "En algunos de ellos, todo el interés de su composición se halla en el interior con varios términos todos practicables y que llevados a la realización serían de sorprendente efecto; hay uno de estilo gótico florido que sentaría muy bien en una catedral como la nuestra"[19]. Finalmente no se llevaría a cabo.

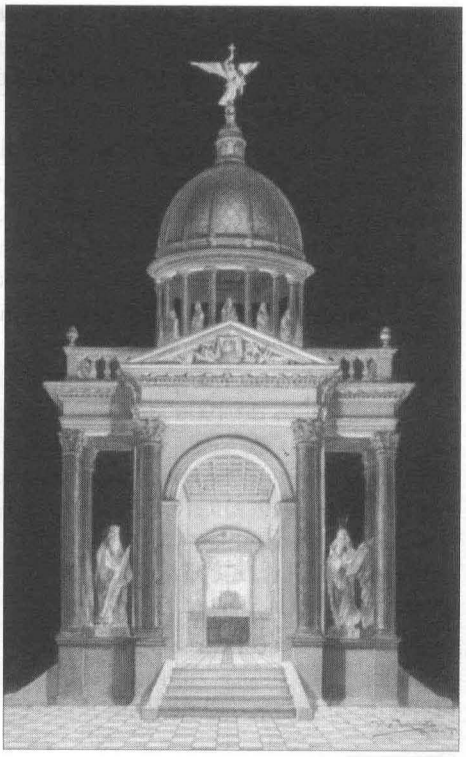
Además de teatros y de iglesias, Lafuente decoró salones públicos y privados. Entre estos últimos resulta especialmente significativo el palacio de Pedrola, propiedad de los duques de Villahermosa, para el que trazó una

---

18 AZPEITIA BURGOS, Ángel, en ALVIRA BANZO, Fernando (Dir.) (1998): *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses*. DPH. Huesca, cita en su artículo el *Diario de Zaragoza* de 3 de enero de 1900 en el que se alude a unas acuarelas de Lafuente que representaban "fachadas, altares, retablos y capillas".

19 *El Diario de Huesca*, 27 de marzo de 1900. "Bocetos de monumentos religiosos".

todo el interés de su composición se halla en el interior con varios términos todos practicables y que llevados a la realización serían de sorprendente efecto; hay uno de estilo gótico florido que sentaría muy bien en una



A los dos "monumentos" catalogados con los números 121 y 122, pertenecientes a la colección de la familia del pintor, hay que añadir los encontrados con posterioridad a la edición del catálogo, en una casa de la plaza de San Pedro, próxima a uno de los estudios que Lafuente mantuvo en Huesca y que pertenecen actualmente a una colección particular

serie de murales, a modo de tapiz, en los que se desarrollan las principales andanzas del ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha, de los que tenemos conocimiento por las fotocromotipias de la colección familiar.

También realizó la decoración del Casino de Huesca y una de las dos composiciones que decoran la entrada del Casino Mercantil de Zaragoza en el que compartió trabajo con los mejores realizadores aragoneses del momento afincados en la capital aragonesa[20].

El talante de pintor escenógrafo de Félix Lafuente no se escondía a la hora de realizar el paisaje al aire libre, cuando iba a representar hombres de carne y hueso y piedras de verdad, como advertía Ramón Acín[21].

Muchos de los paisajes urbanos y abiertos de Lafuente siguen componiéndose con la estructura de la pintura escénica. El *Patio de casa de labor aragonesa,* del Ayuntamiento de Huesca, catalogado con el número 106, es una buena muestra. Todos los elementos de la pintura están destinados a crear un espacio escénico siguiendo los dictados de los talleres de escenografía en los que el pintor realizó su aprendizaje. Los diferentes rompientes, el telón de fondo y hasta los aperos colocados cuidadosamente en el primer término producen el efecto de espacio en el que las figuras pueden desaparecer en cualquier momento de la acción.

La misma sensación produce el *Patio del Museo,* número 99 del catálogo, espacio querido del pintor por albergar durante sus años de profesor el Instituto de Enseñanza Secundaria de la provincia. El primer término se soluciona con una de las arcadas del pórtico octogonal que circunda el patio. La sensación de que se trata de una bambalina, que va a ser levantada por los tramoyistas en el intermedio de la acción, es inmediata. El conocimiento de la perspectiva se hace patente en ésta y en muchas otras piezas de pintura de caballete del realizador oscense.

En ocasiones, incluso cuando se plantea paisajes al aire libre, y ataca los temas más queridos de su iconografía, como es el caso de los dos cuadros que tienen como tema los Mallos de Riglos, propiedad del Ayuntamiento oscense, la delimitación de los términos del espacio se realiza por zonas que podrían transformarse con facilidad en elementos de decoración escenográfica. Los criterios de elaboración del paisaje responden al naturalismo en el que se formó el pintor. Un naturalismo que dominaba en ese momento los modos de trabajo de los pintores escenógrafos en España y en el resto de los países europeos.

---

20 VV. AA. (1977): *Zaragoza a principios del siglo XX.* Colección Aragón n.º 10. Librería General. Zaragoza

21 ACÍN AQUILUÉ, Ramón (1926): *Aragón.* "Venta de cuadros del pintor Lafuente". Enero.

zonas que podrían transformarse con facilidad en elementos de decoración escenográfica. Los criterios de elaboración del paisaje responden al naturalismo en el que se formó el pintor. Un naturalismo que dominaba en ese

Escenografía. Acuarela de Félix Lafuente. Catalogada con el n.º 58

Patio de casa de labor aragonesa. Óleo/tela. 1897. Lafuente (inferior derecha)

BIBLIOGRAFÍA

ALVIRA BANZO, Fernando (1995): *Aproximación a la biografía de León Abadías.* Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis y DPH. Huesca.

ALVIRA BANZO, Fernando (dir.) (1989): *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses.* DPH. Huesca.

ARIAS DE COSSIO, Ana M. (1991): *Dos siglos de escenografía en Madrid.* Mondadori. Madrid.

BRAVO, Isidre (1986): *L'Escenografía catalana.* Diputación de Barcelona. Barcelona.

CARMENA, Luis (1880): *El Teatro Real de Madrid en la temporada de 1879-1880.* Librería de Fernando Fe. Madrid.

D'AMICO, Silvio (dir.) (1956): *Enciclopedia dello spectacolo.* Le Maschere. Roma.

FABREGAS, Xavier (1874): "Josep Mestres Cabanesi, l'Escola escenográfica catalana". *Serra d'or.* Diciembre. Publicaciones de la Abadía de Montserrat. Barcelona

GONZÁLEZ ARACO, Manuel (1897): *El Teatro Real por dentro. Memorias de un empresario.* Imprenta de los hijos de José Ducazal. Madrid.

MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín (1923): *Escenografía española.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

NICOLL, Allardyce (1971): *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale.* Bulzoni. Roma.

OLAECHEA, Rafel; FERRER BENIMELI, José Antonio (1998): *El Conde de Aranda, mito y realidad de un político aragonés.* DPH. Ibercaja. Zaragoza.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1998): *El Conde de Aranda y el teatro.* Ibercaja. Zaragoza.

VALLBÉ, Andreu (1982): *Escola catalana d'Escenografía realista (1850-1950).* Diputación de Barcelona. Barcelona.

VELASCO, Antonio (1956): *Historia del Real.* Editorial y Librería General. Madrid.

VV. AA. (1977): *Zaragoza a principios del siglo XX.* Colección Aragón nº 10. Librería General. Zaragoza.

WAGNER, Fernando (1970): *Teoría y técnica teatral.* Nueva Colección Labor, n.º 107. Barcelona.

RESUMEN

El artículo analiza los bocetos para la escenografía trazados por el pintor Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) en los primeros años de

(1850-1950). Diputación de Barcelona. Barcelona.

VELASCO, Antonio (1956): *Historia del Real.* Editorial y Librería Ge-

Patio del Museo. Óleo sobre tela. Félix Lafuente, 1896, Ángulo inferior derecho

su carrera, cuando trabajaba en el taller de los escenógrafos del Teatro Real de Madrid, Bussato y Bonardi. De su estudio se deducen las posibilidades que como escenógrafo tenía el oscense, quien renunció al que parecía su oficio para trasladarse a la Cátedra de Dibujo del Instituto de Huesca hasta los primeros años del siglo XX. Posteriormente residiría en Zaragoza en torno a los años de la Exposición Hispanofrancesa para volver de nuevo a su ciudad natal en 1915, donde moriría. El año 2002 se celebra el setenta y cinco aniversario de su muerte.

La pintura de paisaje de Lafuente, que conoció sin duda el Impresionismo, mantiene siempre cierta tendencia a los usos realistas de los pintores escenógrafos, sin dejar que sea la luz la protagonista exclusiva de las telas.

ABSTRACT / SUMMARY

This paper studies the sketches for the stage created by Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, Spain, 1865-1927) during the first period of his career, when he was working at scenographers Bussato and Bonardi's workshop at the Teatro Real in Madrid. This analysis enables us to discover the artist's potential as a stage designer, having given up what appeared to be his profession to occupy a Chair on Art at the Secondary School in Huesca, which was held until the beginning of the 20th century. Later on he would move to Zaragoza around the years of the Spanish-French Exposition and back again to his native city in 1915, where he died. In 2002 the 75th anniversary of Lafuente's death is commemorated.

Félix Lafuente's landscapes, which were doubtless acquainted with Impressionism, have always maintained, however, certain realistic trends typical of scenographers', and thus prevent lightn from becoming the exclusive protagonist on the canvass.