

FÉLIX LAFUENTE, ¿PINTOR MODERNISTA?

Fernando ALVIRA*

RESUMEN.— El artículo plantea la relación entre el pintor oscense Félix Lafuente y el movimiento que fue definido por los teóricos, desde mitad del siglo xx, como modernismo. Una relación que, como en el caso de algunos de sus contemporáneos, osciló entre el mantenimiento de un clasicismo ecléctico y los guiños a los nuevos modos. La formulación interrogante del título se contesta abriendo una nueva interrogación que tal vez pueda ser contestada cuando se estudie la obra zaragozana de Lafuente, capítulo de su biografía no suficientemente estudiado hasta el momento.

ABSTRACT.— The article poses the relationship between the painter from Huesca, Félix Lafuente, and the movement, which was defined by the theoreticians, from mid 20 th century, as Modernism. A relationship, which, as in the case of some of his contemporaries, varied between the maintenance of an eclectic classicism and a move towards the new modes. The questioning formulation of the title, is answered by opening a new interrogation, which may be answered when the Zaragoza work of Lafuente is studied, a chapter of his biography that had not been studied sufficiently until now.

Afirma Francesc Fontbona, en su artículo “¿Existió realmente el modernismo?”, uno de los que compusieron los dos tomos sobre esta corriente globalizadora de las artes, en el catálogo editado por la Olimpiada Cultural de Barcelona en 1992, que a los grandes artistas nunca les ha hecho falta buscar la modernidad sino que esta, sencillamente, se manifiesta de forma espontánea cada vez que producen una obra verdaderamente intensa...

* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación (Huesca). Universidad de Zaragoza.



(La intensidad fue equiparada al arte por Antonio Saura, en una conferencia que impartió en la Escuela de Magisterio de Huesca ese mismo año, cuando afirmó con rotundidad que *lo bello es lo intenso*. Un Saura que por cierto hubiera cumplido el próximo año su 75º aniversario, asunto que pienso no debe pasarnos por alto a los oscenses. En el Instituto de Estudios Altoaragoneses contamos ya con una propuesta que solo precisa de mayor concreción).

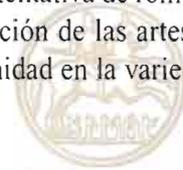
Sigue diciendo Fontbona que en Cataluña, y por extensión en el resto del Estado, el Modernismo, así con mayúsculas, quiere definir un movimiento cultural determinado, que se sitúa concretamente en los finales del siglo XIX y en los principios del XX.

Está claro que ese movimiento cultural determinado no se produce solo en nuestro país. Por todo el viejo continente aparecen simultáneamente movimientos culturales determinados que agitaron Europa, como escribiera Gabriel Sterner para el catálogo de la exposición “Art Nouveau, Modernismo, Jugendstil, Modern Style” en 1978:

Grupos de nombres diversos, pero que participan del mismo espíritu y ostentan iguales signos, trabajarán en diferentes países en la realización de un programa amplio y nuevo que habrá de establecer un vínculo entre el pasado y el futuro y aplicarse a todas las esferas del vivir. El movimiento que agitaba toda Europa se denominó Art Nouveau en Francia y en Bélgica, Modern Style o Arts and Crafts en Inglaterra y los Estados Unidos, Nieuwe Kunst en Holanda, Stile florale en Italia, Modernismo en España e Iberoamérica y Sezessionsstil en Austria.

Los nombres son diferentes pero idéntico el sentido y el espíritu. El afán de independencia y de renovación constituyen las comunes aspiraciones de todos, de manera que la denominación es intercambiable y que, en cualquier lengua que se exprese, posee valor de sinónimo. La novedad surge de los cambios materiales, culturales y sociales que se producen hacia 1900 y que presentan siempre rasgos comunes. Rasgos que a su vez se plasman de modo diferente en cada país.

No cabe duda de que los movimientos culturales no crecen de la nada. Deben coincidir una serie de voluntades determinadas a cambiar la natural apatía de las sociedades. No me refiero a la sociedad oscense, en la que la indolencia por casi todo sigue siendo una de las características definitorias de la idiosincrasia ciudadana, sino a las sociedades en general. En todas las mencionadas aquí se puede observar la existencia de un núcleo de entusiastas cuya pretensión no es otra que la “heroica tentativa de romper los corsés académicos sin destruir los museos, anhelo de integración de las artes bajo el amable cetro de la arquitectura, comparable en esa ansia de unidad en la varie-



dad, a grandes modelos de otros tiempos, como la catedral gótica o la abadía rococó”, en palabras de Julián Gállego.

Grupos de jóvenes artistas que encontraron con frecuencia el apoyo de mecenas y coleccionistas particulares, quienes no limitaron sus encargos a calmar sus apetencias, sino que abrigaban la esperanza de influir en el gusto de las multitudes. Estos últimos fueron en realidad los que permitieron a los jóvenes la realización de sus nuevas ideas.

Sin duda, cuando Camo plantea a sus amigos y partidarios la idea de crear un Círculo Oscense, y levantar más tarde un edificio que sirva para dar a conocer en su ciudad los nuevos aires que fluyen por los países europeos, piensa que cuenta con el caldo de cultivo adecuado para *modernizar* a sus conciudadanos; para aproximarlos a la libertad de pensamiento que es precisa si se pretende reestructurar la jerarquía de sus valores vitales, determinados por poderes ajenos a ellos mismos.

Al menos Camo, convertido en sentido lato en el mecenas de la cultura oscense del periodo entre siglos, debía de mantener una notable esperanza a pesar de que sin duda era uno de los oscenses que conocía a la perfección la tendencia natural al inmovilismo y la dejadez generalizada en la gran mayoría de los habitantes de la capital altoaragonesa, pese a la existencia, en ese momento, de un grupo de personas de extraordinaria valía, como pudimos advertir en la primera de las conferencias de este ciclo impartida por el profesor Juan Carlos Ara.

Si miramos hacia una sociedad más dinámica, como la de la Ciudad Condal, cuna del movimiento que a partir de los estudios de Rafols y Pellicer en los años cuarenta del pasado siglo será conocido como modernismo, nos encontramos con que

la sociedad barcelonesa establecía compromisos ideológicos con la religión, la moral y las costumbres sexuales establecidas o con la política sin demasiado esfuerzo. Flirteaba un poco con el erotismo, un poco con el anarquismo, pero no pasaba de aquí... ninguna mujer barcelonesa se dejaría retratar al estilo de Klimt. Las damas barcelonesas tienen confesor, van a las Cuarenta Horas y son del Ropero del Niño Jesús y de las Conferencias de San Vicente de Paúl.¹

¹ Joan Lluís MARFANY. “Modernismo catalán y final del siglo europeo”. en *El Modernismo*, tomo I. Barcelona, Olimpiada Cultural. 1992.



Incluso podría añadir, desde mi investigación sobre el pintor jesuita oscense Martín Coronas, que junto a los murales cerámicos, los muebles, lámparas *art decó* y los suelos de sus salas, diseñados en ocasiones por los propios arquitectos modernistas, algunas familias de la alta burguesía barcelonesa entronizaban la imagen del Sagrado Corazón en sus casas. Imagen salida del estudio de Coronas en la casa de ejercicios de Manresa y reproducida y enmarcada en formatos considerables para una efigie religiosa en la época. El estudio de Coronas, en el tiempo del modernismo, estaba ubicado sobre uno de los espacios en el que el oscense dejaría plasmado el momento de mayor aproximación al concepto decorativo del movimiento, la antesala de la santa cueva.²

Se trata, pues, de una modernidad social con cortapisas que no se encuentran, al parecer, en otros países y ciudades europeas, como Viena, en la que es opinión generalizada que quiere verse reflejada la emprendedora sociedad de la Ciudad Condal.

Lo que nos lleva de modo natural a una sencilla reflexión: si la liberal y pujante Barcelona encuentra inconvenientes en su propia burguesía para modernizar definitivamente la cultura que lleva a un modo de entender la arquitectura interior y exterior, la pintura, las artes gráficas o las conocidas como artes industriales, ¿cómo pudo asimilar la sociedad oscense los vientos de la modernidad?

O, formulado de otro modo, ¿existió alguna posibilidad de que dichos vientos cantearan ni un ápice los fundamentos tradicionales de la sociedad oscense? El hecho de que, en los veinte años que abarca ese movimiento cultural más que artístico, se alcen tan escasas muestras de la nueva arquitectura en la ciudad (tan solo el edificio del Círculo Oscense podría ser denominado en su totalidad como modernista, y aun con reparos) es suficiente como para entender lo epitelial y limitado de la influencia de las corrientes europeas durante las dos décadas que abarca el movimiento modernista.

Pero no pretenden estas breves palabras analizar la influencia social de las corrientes que recorrieron los países europeos en el periodo entre siglos. Corrientes que beben de modos tan dispares como los de los prerrafaelitas y los simbolistas, empeñados en representar la realidad más allá del universo sensible, a través de los secesionistas de Múnich y de Berlín, cuya declarada intención consistía en combatir el academicismo y difundir la cultura artística contemporánea. Ellos y otros decididos a erradicar los histo-

² Fernando ALVIRA BANZO, *Martín Coronas. 75 aniversario*. Huesca, DPH, 2003.



ricismos en el arte dieron lugar a lo que los teóricos de las Bellas Artes acordaron denominar años más tarde con el genérico nombre de *art nouveau* en un intento de unificar la producción artística que existió en el Viejo Continente durante dos décadas.

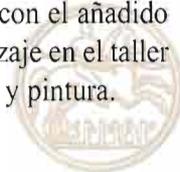
Tampoco trato de ofrecer una visión general de los modernismos europeos. Ni siquiera pretendo analizar la influencia que los nuevos modos de pensar y hacer pudieron ejercer sobre el conjunto de Aragón, centrados en Zaragoza, enfrascada en la preparación del primer centenario de los Sitios —y centro de atracción, pese a sus carencias, para cualquiera que en Aragón quisiera dedicarse al arte—. Estas palabras tratan de comprobar en qué medida dichas corrientes fueron percibidas, asimiladas y trasladadas a sus lienzos y a sus papeles por parte de los pintores altoaragoneses. En concreto por parte del que puede ser considerado como el mejor de ellos, el oscense Félix Lafuente Tobeñas.

No fue Lafuente un pintor visceral ni de los que se comprometen hasta la médula con nuevas corrientes. Su educación primera contó con la severidad y el hermetismo de los muros y las mentes del Seminario de la Santa Cruz de su ciudad, lo que le dotó de un temperamento ordenado que se sumó a su natural apacible, alejado por sistema de modificaciones bruscas y de ambientes y personas conflictivas.

La formación en las artes la inicia con un fugaz paso por el instituto que ocupaba el actual museo, para matricularse solo en la asignatura de Dibujo durante unos meses y trazar las primeras cabezas al carbón bajo la atenta mirada de Manuel Ros durante el curso 1883-1884. No tengo constancia documental de que Lafuente asistiera a las clases que León Abadías impartía en su estudio, a las que sí acudió el niño Martín Coronas hasta que Abadías decidió enrolarse en las guerras carlistas.

Tras su traslado a la capital, su actividad se desarrolló a caballo entre la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y el taller de escenografía de quienes en ese momento se ocupaban de los decorados del teatro Real, los italianos Busato y Bonardi (el hecho de que Busato pintase los techos del teatro Principal, desaparecido como tantas otras cosas en nuestra ciudad, guarda sin duda relación con la decisión de Lafuente de convertirse en escenógrafo).

Con 19 años Lafuente se traslada a Madrid, como hacían la totalidad de los que querían convertirse en pintores. Desde los primeros momentos, algunos de sus ejercicios de la Escuela de Artes de la calle de los Estudios vienen firmados con el añadido de “pintor escenógrafo”, por lo que cabe suponer que iniciara su aprendizaje en el taller de los italianos, a la par que los estudios en las aulas oficiales de dibujo y pintura.



Se deduce, de los dibujos que he podido analizar, que su formación se centra en los modos más clásicos de las academias. Modos que Lafuente va a dominar a lo largo de toda su producción. Van a estar presentes en sus retratos, en sus paisajes y en muchos de sus diseños para la imprenta, pero también en las muchas escenografías para los teatros y las iglesias que salieron de su mano, como, por ejemplo, el monumento del Jueves Santo del convento de la Asunción, único que se conserva en la ciudad.

La capacidad para el análisis de los modelos que se le proponen y la transferencia de los yesos a las dos dimensiones del plano resulta espectacular desde el principio, con independencia del procedimiento que utiliza. Pero es evidente que durante estos años el oscense se mantuvo alejado de las tendencias que comenzaban a gestarse en Europa, dada la impermeabilidad de los centros de estudios de arte en relación con las nuevas tendencias. Y ello pese a que Madrid, como tantas otras ciudades españolas, iba a ver levantarse durante esos años una serie de edificios vinculados con el modernismo, como los palacios de exposiciones del parque del Retiro. Durante los sucesivos cursos los modelos que se le proponen para la copia e interpretación a la acuarela son por sistema elementos de estilos decorativos antiguos.

De los años de estudiante y aprendiz de escenógrafo en Madrid, entre 1885 y 1890, he catalogado muchos dibujos de yesos clásicos, de pintura de sistemas decorativos egipcios o griegos, románicos, renacentistas o góticos. Algunos de estos estilos están presentes en los nuevos modos que florecen en Europa. Al permanente influjo del Lejano Oriente se suman también en el modernismo los modos persas y egipcios. Los graciosos movimientos en oleaje, la predilección por el detalle decorativo se transmiten poco a poco al ámbito europeo.³

En los primeros años del modernismo, Lafuente es ya algo más que un aprendiz de escenógrafo: algunos de sus bocetos se convierten de hecho en escenografías del Real, a juzgar por los comentarios de la prensa especializada que he analizado en un artículo, con motivo del 75º aniversario de la muerte del pintor, en el 2002, en el número 7 de la revista *Flumen* de la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación.

Las descripciones de algunos de los escenarios de los estrenos coinciden, pese a los comentarios de la crítica, con los bocetos del oscense. “Amalio estuvo felicísimo, en la idea de partir la escena, dejando una celda muy verdadera, pequeña, baja de techo

³ Gabriele STERNER. *Art Nouveau/Modernismo/Jugendstil/Modern Style*. Múnich, Goethe Institut. 1978.



y un claustro amplio, con columnas pareadas y robusta arquería”, señala Arias de Cossío en su libro *Dos siglos de escenografía en Madrid*.

El comentario se refiere a unos decorados para el *Tenorio* en la década de los noventa en el Real y coinciden con las acuarelas, bocetos escenográficos, de Lafuente, quien junto con el resto de las referidas a la obra de Zorrilla tiene sumo cuidado en firmar y datar en 1886, cuando Amalio Fernández se encontraba en el estudio parisino de los escenógrafos Cammer y Carpezant.⁴

El nombre de Lafuente no apareció ni una sola vez en los resúmenes referidos al teatro Real junto con el de Amalio Fernández, con el que mantenía un taller de escenografía en Madrid desde 1890. Ambos jóvenes escenógrafos se habían desvinculado del taller de Busato y Bonardi para establecerse en un amplio estudio, pero dicha desvinculación se había llevado a cabo de manera bien diferente. El temperamento abroncado de Amalio hizo que su salida de los talleres de sus teóricos maestros, tanto en Madrid como en París, se realizara con cierto grado de espectáculo. Algo que debía de chocar frontalmente con el modo apacible del oscense. Podríamos añadir la añoranza de la tierra que se percibe en el permanente reflejo iconográfico de sus edificios y sus montañas, destacables espacialmente en los bocetos para escenografías.

Pero lo que sin duda condujo al oscense de nuevo a su tierra fue la posibilidad de hacerse cargo de la cátedra de Dibujo de su ciudad, aunque supiera que sería siempre de manera interina al no haber cursado estudios en la Escuela Superior de San Fernando, sino en la de artes aplicadas. Finalmente, el pintor altoaragonés decidió, en 1893, dejar la capital y el estudio de escenografía y poner tierra de por medio.

Once de los años centrales del modernismo, de 1893 a 1904, son los que Félix Lafuente pasa en su ciudad natal alternando la práctica del dibujo y la pintura con las clases en el instituto y la enseñanza de la pintura en su propio estudio. Un comentario de uno de los pocos interesados por el arte en la ciudad tras la guerra civil, el olvidado crítico de arte Félix Ferrer, afirmando que Lafuente, harto de Madrid, se había trasladado a Zaragoza con motivo de la Exposición Hispano-Francesa conmemorativa de los Sitios, provocó que sus escasos biógrafos, anteriores a la retrospectiva del pintor organizada por la Diputación de Huesca al final de la década de los ochenta, pasaran

⁴ Sobre el particular, consúltese Fernando ALVIRA BANZO, “Félix Lafuente, pintor escenógrafo. En el 75 aniversario de su muerte”, *Flumen*, 7 (2002), pp. 123-142. Huesca. Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación.



completamente por alto este periodo en las escasas publicaciones monográficas o periódicas en las que el pintor oscense había sido mencionado.⁵

Se trató sin duda del periodo profesional más largo del pintor en Huesca, si bien su condición de profesor de dibujo del instituto (el museo presenta actualmente en su sala octava un óleo del patio, enrejado en ese momento, debido a Lafuente) enmascaró su abundante obra al óleo y a la acuarela como autor de retratos y paisajes; al temple como autor de escenografías, tanto civiles como religiosas, y como decorador de espacios interiores. O la nada desdeñable actividad en la que desarrolló los procedimientos del dibujo a través de diseños para los más variados diplomas, tarjetas postales, ilustraciones de libros, revistas o periódicos. En este campo se produciría su máxima aproximación a los modos de los ilustradores modernistas.

Se hace preciso, antes de comentar esa aproximación, establecer unos criterios mínimos mediante los que nos sea lícito incluir o no a un pintor entre los hipotéticos “pintores modernistas”, si es que existieron en realidad como tales.

Existe un acuerdo claro respecto a que el estilo en lo arquitectónico se diferencia por el hecho de que, con independencia de sus lugares de trabajo en Europa, los arquitectos modernistas cumplen al menos la condición de intentar una superación de los estilos históricos desde posturas antiacadémicas. Posturas que implican tanto la revalorización de las artes y oficios tradicionales, paralela en ocasiones al desarrollo de las artes industriales, cuanto la influencia de la estética japonesa, impregnada de asimetrías y estilizaciones de las formas. A la que se suma el evidente afán de una profunda revisión de la naturaleza como fuente de inspiración para la creación de las formas de la arquitectura, tanto en el exterior cuanto en el interior de los edificios.

Si el edificio construido o proyectado contiene estas características, se incluye sin problemas en los catálogos oficiales del modernismo, por lo que el espacio que nos acoge, si bien no puede considerarse una obra estrictamente modernista en su exterior, en proyecto al menos sí cumplía las condiciones. La tradicional prudencia de quienes toman las decisiones que implican cambios en la ciudad hizo que desaparecieran, a la hora de su ejecución, muchos de los elementos más innovadores del proyecto.

Por consiguiente, el caso de los arquitectos no plantea mayores problemas. Pero ¿qué es un pintor modernista? Porque lo son Gustave Moreau y Odilon Redon, Gustav

⁵ Fernando ALVIRA BANZO (dir.), *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses*. Huesca, DPH, 1989.



Klimt y Von Stuk, pero también Anglada Camarasa y Ramón Casas, e incluso Rusiñol, considerado el gran sacerdote del modernismo oficiador de liturgias en el templo del Cau Ferrat, en Sitges.

Cuando se habla de pintura cubista, todos pensamos en unos nombres muy concretos de artistas, pero sobre todo en unas formas determinadas. En el caso del modernismo no existe una pintura específica, sino la convivencia de una serie de tendencias en las que, pese al alejamiento ideológico de los artistas, no se da un gran distanciamiento en los aspectos formales de las obras.⁶

La mayor parte de los textos sobre el modernismo pasa de puntillas sobre la pintura, y la indefinición es la tónica, cuando no una posición frontalmente opuesta a la existencia del género pictórico en el movimiento que conocemos como modernismo en sus diversos apelativos. Quizá la posibilidad de hablar de pintura modernista aumenta si no se la confunde con toda la pintura que se realizó en esas dos décadas y se limita a la que aunaba el carácter simbólico con el decorativo, coincidentes en algunas de las creaciones de bastantes pintores europeos del momento.

Una mirada incluso cuidadosa a la pintura y las escenografías de Lafuente durante esos años es incapaz de encontrar momentos que nos permitan hablar del oscense como pintor modernista. Nos ocurriría lo mismo si considerásemos a su conciudadano Coronas, enfrascado en una producción de iconografía religiosa que lo alejó de los circuitos normales, si se me permite la expresión.

Los años de Lafuente en Huesca suponen, sin embargo, para el pintor una evidente aproximación a la estética del modernismo, al menos en su vertiente de diseñador de carteles, de publicidad, de libros y revistas, de pintura para salones, que incrementará su intensidad con el traslado a Zaragoza a partir de 1905.

Desde su regreso a Huesca, Lafuente recibe encargos para diseñar diplomas de todo tipo, pero es a partir de 1895 cuando hemos encontrado noticias de estos encargos en la prensa local y regional. A dicho año pertenece uno para el director general del Tesoro, Olegario de Andrade, encargado por los empleados de Hacienda, en el que, a juzgar por los comentarios de *El Diario de Huesca*, poco asomaba el modernismo: la obra mencionada constituye un hermoso trabajo de ornamentación, desarrollado en

⁶ Cristina MENDOZA, "La pintura del Modernismo", en *El Modernismo*, tomo I, Barcelona, Olimpiada Cultural, 1992.



artística y afligranada orla, pintada a la acuarela sobre amplia cartulina, donde resaltan el buen gusto, la artística composición y la combinación acertadísima del colorido: vamos, todo en orden.

Siguieron muchos más en los que poco a poco el grafismo va tomando en cuenta los modos que se imponen en Europa. Así, el que se entrega a Santiago Ramón y Cajal con ocasión de su nombramiento como hijo adoptivo de Zaragoza, en el cual, a juicio del *Diario de Zaragoza*, Lafuente había huido de serviles imitaciones y exageraciones modernistas para realizar un friso entre ramos de laurel, en el que se destacan las armas de Aragón. A la izquierda la Gloria, representada por una hermosa matrona, ofrece una corona y sostiene un medallón con el retrato del sabio aragonés, rodeado de unas palmas, símbolo de la inmortalidad.⁷ La colección familiar de Lafuente conserva fotografías del que la Diputación de Zaragoza entrega al gobernador civil, Lorenzo Montcada, además de otros encargados por la Diputación de la capital aragonesa. Todos ellos cuentan con comentarios extensos en la prensa diaria del momento.

También para la Exposición Hispano-Francesa conmemorativa de los Sitios realizó algunos diplomas en los que ya asoma de modo más decidido la estética modernista, dotada de un planteamiento compositivo en el que se combinan las líneas y la decoración floral, de evidente influencia oriental, que determinan la aparición de los nuevos modos gráficos. Pasaron el filtro del omnipresente Ricardo Magdalena.

Existe un boceto que me parece especialmente significativo en la aparición de esos modos modernistas en Lafuente. Se trata de un boceto que en su parte superior contiene el escudo de Zaragoza envuelto en líneas absolutamente clásicas, espirales a ambos lados de la corona, palmas en la parte central y matronas que se convierten progresivamente en dos figuras femeninas —vestidas, eso sí, faltaría más— que se estilizan progresivamente hacia abajo. Si analizamos la parte inferior del diploma por separado nos puede parecer que se trata de un nuevo y diferente trabajo. Si la parte superior pretende de modo evidente la tridimensionalidad de sus elementos, en la parte inferior aparece el contorno continuo, rasgo fundamental de la gráfica modernista, con el que los artistas compendian el volumen y lo resuelven de manera bidimensional. Estamos en una misma hoja de papel y en un mismo dibujo en el que aparecen dos maneras evidentemente diversas. Y la segunda se corresponde con el nuevo arte lineal y bidimensional, que pretendió oponerse frontalmente a la ausencia de contornos del arte impresionista (foto 1).

⁷ “De Arte. El título de Ramón y Cajal”. *Diario de Zaragoza*. siglo III, año CV, número 5. Zaragoza, 5-1-1901.



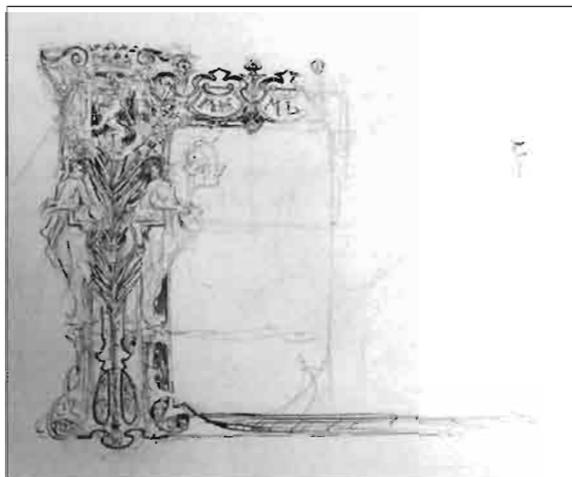


Foto 1. Boceto para diploma con el escudo de Zaragoza, y figuras clásicas rodeadas de grafismos modernistas.



Foto 2. Acuarela clásica envuelta en motivos modernistas.

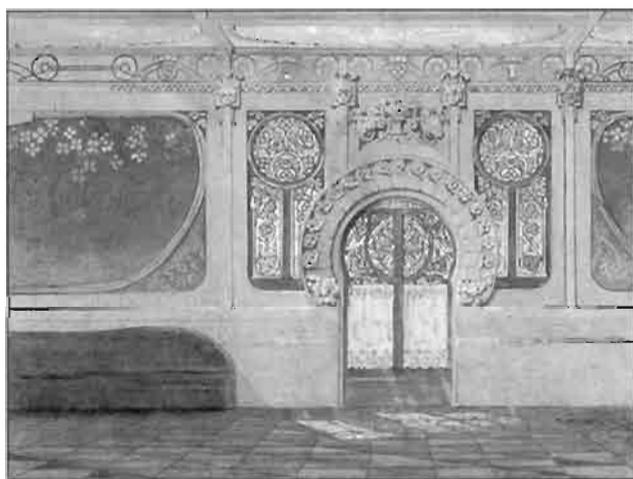


Foto 3. Diseño para un salón modernista.

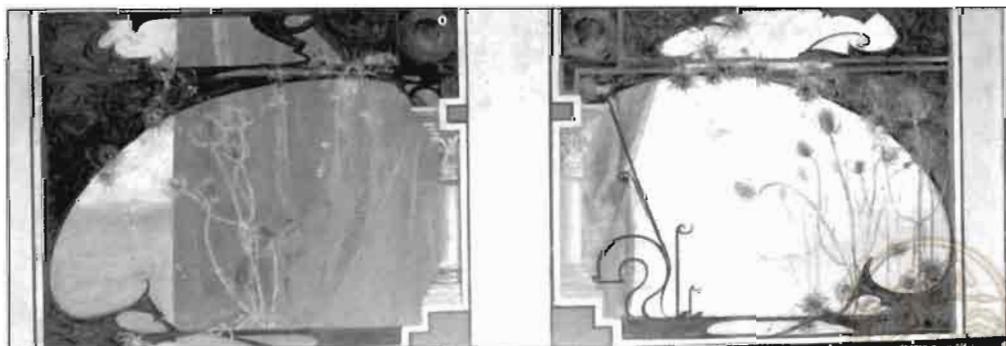


Foto 4. Paisaje enmarcado en geometrías de carácter modernista.

Característica del estilo es el estudio de la naturaleza y su geometrización, producto de nuevo de la influencia del arte japonés. Si los prerrafaelitas y los simbolistas usaron el lirio y el iris como motivo preferido y desde su estudio compusieron ritmos lineales en sus dibujos y en sus pinturas, el estudio de la flora más próxima constituyó, en el caso de Lafuente, una parte importante de su acervo icónico. Son abundantes las láminas que guarda la colección familiar en las que se realizan estudios y geometrificaciones florales que luego van a aparecer en los diplomas. La hoja y la flor de cardo son estudiadas en varias acuarelas que contiene la colección de la familia del pintor en Huesca, y trasladadas con posterioridad a los diseños. Unas veces como mero apunte del natural, pero en otras con el apoyo incluso de instrumental para el dibujo



Foto 5. Diseño para la marca de papel para tabaco Roca.



técnico. Sea como fuere, se aplica en ocasiones de modo repetitivo en algunos de sus esbozos, otra de las características de los grafistas del modernismo (fotos 2, 3 y 4).

Existe un cuaderno de bocetos en el que podemos encontrar uno de los filones más ricos del Lafuente modernista. Se trata del que bauticé como “cuaderno del ochenta por ciento” en el catálogo del pintor en las colecciones oscenses que acompañó a la retrospectiva organizada por la Diputación de Huesca en 1989. En él encontramos una serie de diseños para la marca de papel para tabaco Roca (foto 5). En estos dibujos, y en otros que se van acumulando en las páginas del cuaderno, aparecen algunas de las características soluciones de los perímetros gráficos tomadas por los diseñadores modernistas: composiciones circunscritas por una línea o por una banda dibujada, composiciones definidas regularmente pero con algunas figuras que rompen el contorno. Composición de formas y escrituras al mismo tiempo, adquiriendo estas últimas cierta corporeidad.

También se pueden observar en ellos algunos de los principios de la composición gráfica del *art nouveau* que han sido enunciados por Giovanni Fanelli: contrastes dimensionales (lo grande y lo pequeño aparecen a menudo juntos); reiteración de los elementos como consecuencia típica de la concepción general decorativa constructiva, el contrapunto, la asimetría, el interés por las composiciones bidimensionales y su duplicidad especular. Algunos de estos principios van calando en los trabajos de Lafuente, lo que se percibe en los dibujos del “cuaderno del ochenta por ciento”. Los bocetos para posibles portadas o anuncios de la revista *Blanco y Negro* son buena muestra de lo que afirmo.

Es cierto que los diseños para papeles de fumar Roca y para *Blanco y Negro* conviven con otros que nada tienen que ver con las nuevas formas de entender el arte. Como la colección de bocetos para el mausoleo de Joaquín Costa en el cementerio de Torrero, aunque en algunos de estos se perciba una notable ondulación de las formas, pero de los que no se derivaría finalmente la acuarela que ganó el concurso convocado por *Heraldo de Aragón* en 1911. Mausoleo sobradamente estudiado por el Dr. García Guatas en el segundo Coloquio de Arte Aragonés, celebrado en Huesca. O como una hermosa pluma que el autor denomina “escenografía de aldea”, similar a las muchas que se publicarán en el periódico regional los años en los que Lafuente mantiene un estudio en Zaragoza, en el número 4 de la calle de Santa Engracia, a partir de 1905.

Sí existen en el cuaderno algunos ejemplos de creación de tipos de letra característicos del modernismo (foto 6).





Foto 6. Boceto de letra para Sederías Pardo.

No puedo concluir estas palabras sin hacer una referencia al espacio que nos acoge. El edificio del Círculo Oscense. Los estudios realizados hasta el momento no demuestran ninguna relación entre Lafuente y el Casino (excepción hecha del gran cuadro que preside esta sala y de una vista del Casino fechada en 1913). Pese a que, desde el primer momento de su construcción, la carpintería del mismo iba a ser encargada a Francisco Arnal, con el que le unía una estrecha amistad y para el que realizó, sin duda, bocetos cuyas formas arrancarían a la madera el mazo y las gubias del extraordinario artesano artista.

Y, sobre todo, porque su traslado a Zaragoza fue pedido desde el *Heraldo* por Dionisio Lasuén, ya en agosto de 1901, con motivo de la polémica que se creó por el hecho de que tanto Lafuente, autor del cartel del Pilar de ese año, como Unceta, que había trazado el de los toros, no cobraron ni un duro.

En la carta, en la que se decían cosas como que “es verdad que seguimos teniendo arte aragonés, pero gratis”, Lasuén se dirigía a Lafuente en los siguientes términos:

Ahora réstame decirle que se venga usted a Zaragoza para pintar decoración. Hace falta un pintor de sus condiciones que luzca sus conocimientos en el arte decora-



tivo y deje su gusto exquisito impreso en las casas que se construyen. Ya sé que tiene usted una rara condición para abrirse camino. Es usted aragonés. Pero en fin, así y todo, yo creo que su talento se impondría.

Dionisio Lasuén fue el encargado, dentro de la segunda fase de las obras, de dar el actual formato a la terraza en 1905 y de diseñar los elementos decorativos que la componen, hasta los mínimos detalles. Ese es casualmente el año en que Lafuente se traslada a Zaragoza para involucrarse de forma importante en la decoración de los edificios que habrán de conformar la Exposición Hispano-Francesa conmemorativa del centenario de los Sitios. Sin duda, Lasuén conocía alguno de los bocetos de Lafuente para decoraciones modernistas que se conservan en las colecciones de Huesca.

Como en casos anteriores, los temas o los posibles clientes pueden hacer que Lafuente pierda entre sus lápices y pinceles mucho de lo asimilado de los nuevos sistemas. Tal ocurre con las grandes sargas que pinta para el palacio de Pedrola con ocasión del tercer centenario del Quijote. En ellas el freno de lo clásico no impide que se cuelen en las composiciones y en los marcos que las cierran algunas de las características del nuevo estilo. Las musas que inspiran a Cervantes, por ejemplo, en la primera de dichas sargas.

En el caso del cartel de fiestas de Pamplona, diseñado para las de 1905 pero impreso por el zaragozano Portabella en 1906, no aparece ni la más mínima concesión. Luego de tantos diseños buscando lo nuevo, se vuelve a lo más relamido de lo clásico.

Pero habría que comenzar a contestar a la pregunta que plantea esta charla: Félix Lafuente, ¿pintor modernista? Me gustaría poder ser tan tajante como el profesor García Guatas en la presentación de estas jornadas, pero prefiero que sean las imágenes las que decidan. En ellas vemos cómo incluso en sus bocetos más acordes con el arte nuevo se cuela la figuración que tan bien aprendiera en su época de estudiante.

Pienso, incluso después de analizar estas imágenes, que la pregunta solo podrá ser respondida en el momento en el que se investigue el periodo de diez años en que Félix Lafuente trabaja en Zaragoza, como decorador de los nuevos edificios, como retratista y paisajista de reconocido prestigio, como profesor del aula de acuarela con modelo del Ateneo y como reportero gráfico de *Heraldo de Aragón*.

