Félix Lafuente Tobeñas, pintor escenógrafo: el monumento de Jueves Santo del convento de la Asunción

Fernando Alvira Banzo*

Resumen Félix Lafuente en sus años de estudio en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid pudo subsistir trabajando como aprendiz en el taller de los italianos Busto y Bonardi, encargados de las escenografías del Teatro Real de la capital. Sus bocetos para la escena están dotados de una considerable calidad, pese a lo cual dejó Madrid y regresó a su ciudad natal, Huesca, donde las posibilidades de trabajar en ese ámbito eran prácticamente nulas pero que le permitiría ocupar la cátedra de Dibujo del Instituto Provincial los últimos años del siglo XIX y algunos de la primera década del XX. En ese decenio creó escenografías civiles y religiosas: entre las primeras, un gran arco triunfal para la visita del rey a la ciudad; entre las segundas, monumentos para la celebración del Jueves Santo que había diseñado durante sus estudios en el aula de Javier Amérigo. El artículo analiza el que se pudo ver en la Semana Santa de 1899 en el convento de la Asunción, algunos de cuyos elementos se recuperaron con motivo de la exposición que sobre el pintor produjo la Diputación Provincial de Huesca en 1989, comisariada por el autor de estas líneas.

Palabras clave Félix Lafuente. Pintor de paisaje y retrato. Ilustrador. Escenógrafo. Monumentos de Jueves Santo.

* Vicepresidente primero de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de san Luis. falvira@unizar.es

Abstract Félix Lafuente, in his years as a student in the Escuela de Artes y Oficios de Madrid, was able to make a living as an apprentice in the workshop of the Italians Busto and Bonardi, set designers for the Teatro Real, Madrid's opera house. Although his scenery sketches were of considerable quality, he left Madrid and returned to the city of his birth, Huesca, where the possibilities of working in set design were extremely limited, but where he would become the Chair Professor of Drawing of the Instituto Provincial in the late 1890s and early 1900s. In those ten years, he created civil and religious set designs: among his works in the first category, a great triumphal arch when the King visited the city, and in the second, altars of repose for the celebration of Maundy Thursday that he had designed during his studies under Javier Amérigo. The article analyses the one that could be seen in Easter 1899 in the Convent of la Asunción, some elements of which were recovered for the exhibition on the painter at the Diputación Provincial de Huesca in 1989, curated by the present author.

Keywords Félix Lafuente. Landscape and portrait painter. Illustrator. Set designer. Maundy Thursday monuments.

Hace algo más de dos décadas, cuando se cumplían setenta y cinco años del fallecimiento del pintor oscense Félix Lafuente, publicaba un artículo en el número 7 de *Flumen*, revista de la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad de Zaragoza en el campus de Huesca, para analizar una de sus facetas menos conocidas: la de pintor escenógrafo. Comenzaba advirtiendo que la escenografía, entendida como pintura de escena que presta fondo plástico al texto literario en el espacio concreto de un escenario, no hundía sus raíces en la noche de los tiempos, como podríamos afirmar si considerásemos cualquier otra modalidad de obra artística; que los rompientes y los telones de fondo que simulan un espacio concreto constituyen un sistema de representación relativamente joven en nuestro país, y que para conocer el momento de su puesta en marcha en España debíamos dirigir la mirada al Madrid del periodo de la Ilustración y buscar 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.[1]

La reforma puesta en marcha por uno de los principales ilustrados aragoneses implantaba la decoración pintada en los escenarios, con bambalinas y varios telones de fondo, llamada a sustituir a las simples cortinas que habían decorado hasta ese

[1] Rubio (1998: 4).

momento la escena de los teatros españoles y a dotar los espacios escénicos de nuevos artilugios y tramoyas.

Durante las décadas siguientes se había desarrollado un modo pictórico cuyas características resultaban 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 ese gusto producía, patentes en los textos literarios, cuanto las reglas de la perspectiva, que a su vez habían de atender a la arquitectura del edificio teatral y al espacio ocupado por la escena dentro de esa arquitectura.

Es decir, nos encontrábamos ante un tipo de obra pictórica en el que lo importante no era cada una de las muchas imágenes que se representaban, sino el espacio ilusorio que se creaba con ellas. Esto determina unas características inherentes a la pintura escénica definidas por Ana María Arias de Cossío como provisionalidad e ilusionismo.

La condición de provisionalidad viene dada porque, concluida la representación, los decorados se desechan y su conservación crea con el tiempo serios problemas de transporte, almacenaje y mantenimiento. Ello ha supuesto que la cantidad de piezas originales que han podido llegar hasta nosotros sea más bien escasa. Muchos de los que podemos conocer en este momento deben esa posibilidad a la catalogación de los bocetos previos de pintores escenógrafos, resueltos generalmente con el procedimiento de la acuarela; también a las no demasiadas fotografías que acompañaban a las críticas teatrales en los diarios y las revistas especializadas o a las reproducciones de 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*.

Desde el momento en que el conde de Aranda ordenó la reforma —para suprimir desórdenes y obtener una policía adecuada—, y hasta el último cuarto del XIX, la escenografía española estuvo en manos de pintores italianos llevados a la capital para hacerse cargo del Teatro Real.[2] Fue a partir de los últimos años de ese siglo cuando aparecieron algunos nombres españoles en el panorama de la pintura escenográfica.

---

[2] Arias (1991: 18).

En 1874, cuando un niño oscense nacido en 1865 y llamado Félix Lafuente Tobeñas correteaba en el recreo de sus primeros estudios elementales, el estreno de *Aida* en el Teatro Real de Madrid trajo consigo la realización de varias escenografías pintadas por el italiano Augusto Ferri, que contó para ese trabajo con la colaboración de un compatriota, Giorgio Bussato.[3]

En Madrid

Transcurridos diez años, en 1884, Lafuente se trasladó a Madrid para cursar estudios en la Escuela de Artes Aplicadas. Desde su llegada a la capital de España el joven oscense compartió las enseñanzas nocturnas de la Escuela de Artes con el trabajo de aprendiz en el taller que Bussato mantenía con Bonardi al servicio del Teatro Real cuando este dejó de contar con Ferri. La pintura de Lafuente está decididamente influida por el primero de ellos, no solo cuando se enfrenta a los espacios escénicos, sino en la práctica totalidad de sus primeros paisajes. Lafuente se mantuvo en Madrid una decena de años, algunos recibiendo una exigua ayuda de la Diputación Provincial de Huesca, pero pudo subsistir sobre todo por su trabajo de aprendiz escenógrafo en el taller de los italianos.[4]

El nombre de Lafuente aparece en una noticia de *El Diario de Huesca* del lunes 8 de abril de 1889 titulada "De ayer a hoy, dos cuadros", en la que 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 discípulo de los señores Bussato y Bonardi en cuyos talleres en Madrid se halla hace tiempo trabajando". Esto deja claro que Lafuente tuvo que entrar como aprendiz en el taller de los encargados en ese momento del Teatro Real de Madrid en los primeros meses de su estancia en la capital.

La existencia de bocetos para escenografía pintados a la acuarela y datados por el pintor en 1886, solo 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 1887-1888 se consideraba no aprendiz, sino

---

3 Arias (1991: 18).

4 Alvira (2020: 17).

pintor escenógrafo. En varios de los trabajos presentados para la asignatura dedicada al análisis de elementos decorativos de los diferentes estilos (etrusco, egipcio, romano en sus distintas épocas, gótico, renacimiento), en la que se combinan dibujos a lápiz y acuarelas, añade a la firma su condición de pintor escenógrafo.[5]

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

Ese fue un momento fundamental en la biografía de Félix Lafuente como pintor escenógrafo. De temperamento menos conflictivo que Amalio Fernández, Lafuente permaneció media docena de años en el taller de los italianos. Cuando Fernández se estableció por su cuenta el oscense decidió trasladarse a un espacio compartido con el escenógrafo, que en los albores del siglo XX acabaría cediendo por algunos años a la tentación de la fábrica más imponente de escenarios, Hollywood, donde moriría en 1928.

Ello me lleva a considerar que Lafuente, en el momento de dejar el taller de los italianos, en 1890, debía de gozar de un reconocimiento similar al de su compañero de estudio y aprendizaje. Solo su temprano abandono de la capital del reino lo privó del éxito que sin duda habría cosechado de haber seguido en la escenografía. Tan solo tres años más tarde el oscense decidió 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, durante su estancia en Huesca, su contacto con el arte escenográfico se limitaría a algunas realizaciones de tipo religioso, los monumentos de Jueves Santo, y a un modo de entender el paisaje urbano heredero directo de los usos escenográficos. Su traslado a la capital aragonesa con motivo de la Exposición Hispano-Francesa conmemorativa del centenario de los Sitios en la primera década del siglo XX lo devolvería a su trabajo de escenógrafo. En esa ocasión compartió taller

[5] Alvira (dir.) (1989: 12).

Dos monumentos diseñados por Félix Lafuente, uno de estética clasicista y otro de estética gótica. (Colección particular)

con el zaragozano Ambrosio Ruste, con el que trabajó para varios teatros de la capital aragonesa, especialmente para el Principal y para las empresas del Parisina y el Circo.

Uno de los bocetos catalogados con motivo de la retrospectiva de su obra que la Diputación Provincial de Huesca programó a finales de 1989, perteneciente a la colección de Pilar Ferrer Lafuente, fue el que se emplearía en la opereta humorística *La gatita blanca*, estrenada en Madrid en diciembre de 1905, con interiores de diseños vinculados al modernismo, movimiento por el que Lafuente se sintió especialmente atraído, sobre todo a la hora de plantear trabajos para la publicidad y para los muchos diplomas conmemorativos que le fueron encargados por las instituciones aragonesas.

¿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 dedicarse a esa especialidad. En su ciudad solo el Principal, decorado precisamente por su maestro Bussato unos años atrás, llevaba a Huesca compañías de segunda fila en determinadas festividades del año, fundamentalmente en las fiestas de San Lorenzo.

Está claro, a la vista de algunos de los 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 considerable bagaje como escenógrafo, amasado tanto en la Escuela de Artes y Oficios como en el taller de los italianos. Más de un lustro de aprendizaje, compaginado en los primeros años con los estudios de arte, lo habían convertido sin duda en un profesional cuyo talento queda patente en las acuarelas preparatorias de los futuros escenarios. Sin embargo, cuando la crítica teatral madrileña hablaba, por ejemplo, de los decorados realizados para el *Tenorio* en la temporada de 1900, Lafuente ni siquiera era mencionado. El taller que compartían los dos jóvenes realizadores se nombraba como taller de Amalio Fernández, a quien se atribuían en exclusiva las provechosas novedades que implicaba la decoración derivada del encargo del propietario del Teatro Español, Ricardo Calvo.

Si analizamos a un tiempo el texto de la crónica aparecida en el *Heraldo* madrileño y las acuarelas catalogadas en 1989 conservadas en la colección familiar, podemos encontrar una de las claves de la vuelta definitiva de Lafuente a su ciudad. José Ramón Mélida, en su crítica del *Tenorio*, afirmaba que la primera de las decoraciones fue la del tercer acto, y 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 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.

Arias de Cossío, por su parte, indicaba que ese sistema de partir la escena era algo que desde hacía algunos años se veía en Francia, pero que Amalio Fernández lo había incorporado a su labor decorativa en ese momento y como consecuencia de su aprendizaje con los escenógrafos franceses Cammer y Carpezant. Seguía comentando esta autora:

> 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 este la luz intensa y misteriosa de la luna en la celda, las sombras medrosas que apenas disipaban la luz de la lampara que alumbra al Crucifijo era de un efecto bellísimo, poético, romántico, como lo piden la obra y la situación.[6]

Las acuarelas catalogadas con los números 45 y 46 en *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses* no solo son dos de las mejores piezas de ese momento del pintor oscense, que demuestra en ellas su profundo conocimiento de los secretos de la perspectiva, sino que está claro que son los 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 todavía se encontraba trabajando en el taller de sus maestros italianos. Por ello considero que los decorados a los que se refería José Ramón Mélida deben ser atribuidos no a Amalio Fernández, sino al taller de Amalio Fernández, y dentro de él 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 y había firmado los bocetos cuatro años antes.

Joaquín Muñoz Morillejo nos ofrece una descripción del sistema de trabajo seguido por Busato en la elaboración de los bocetos para decorados que podemos trasladar palabra por palabra al empleado por Lafuente en las mejores de sus acuarelas.[7] La totalidad de las aguadas que hizo Félix Lafuente en los últimos años del siglo XIX tienen la impronta de su maestro y responden exactamente a la descripción del modo de trabajo que del escenógrafo italiano relata Muñoz, pero es en las acuarelas que Lafuente trazó como bocetos para los escenarios donde queda patente el origen de sus conocimientos del arte de la pintura escenográfica. Considero especialmente significativa, como ya he indicado, la serie realizada para la puesta en escena de *Don Juan Tenorio*.

Una de las características definitorias de los bocetos para decoración de Lafuente es la constante referencia al paisaje y a la arquitectura de la provincia altoaragonesa, de

---

6 Arias (1991: 218).

7 Muñoz (1923), cit. en Alvira (2020: 26).

donde podemos deducir que otro de los motivos que acabarían llevándolo de regreso a su ciudad fue la nostalgia de su tierra y de su gente. En uno 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 más imponentes y queridos para él, el de los Mallos de Riglos.

En este sentido, el más significativo, actualmente en la colección Magda Juan, representa la plaza de una ciudad que a su izquierda tiene un edificio religioso cuya fachada principal no es otra que la de la catedral de Huesca, a la que se le ha suprimido el alero pero que mantiene la estructura octogonal de la torre y el chapitel, y también la portada con arquivoltas y esculturas y los cuatro pináculos que la coronan. Al fondo, tras las casas que cierran la plaza, se ve un palacio cuyas torres laterales son la repetición de la que corona el imperial Colegio de Santiago, en el que de niño recibió Lafuente las primeras lecciones de pintura de la mano de León Abadías. El autor no copió las dos torres diferentes del ayuntamiento de la capital altoaragonesa, sino que incluyó dos veces la que culmina el edificio que comenzó siendo colegio mayor de la fenecida Universidad de Huesca para convertirse después en colegio menor, en museo y, en la actualidad, en dependencia municipal.

La visión de esos bocetos para decorados 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 y el volumen y se 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 no ser al ser, del embrión al ser viviente, de la nada al todo, descrito por Muñoz, pero nos hablan de igual modo de la permanente ubicación de la mente del pintor en su ciudad.

Si sumamos el talante conflictivo y acaparador de Amalio Fernández a la nostalgia mantenida por su ciudad natal y el carácter apacible del pintor oscense, no nos resulta extraño que el resultado fuera la decisión de Lafuente a poner tierra de por medio y volver a su entorno primero, en el que, además, se le había ofrecido la posibilidad de encargarse de la cátedra de Dibujo del Instituto.

En Huesca

Tras su regreso a Huesca, Lafuente no dejaría de ser un pintor escenógrafo a la hora de realizar el paisaje al aire libre, cuando iba a representar hombres de carne

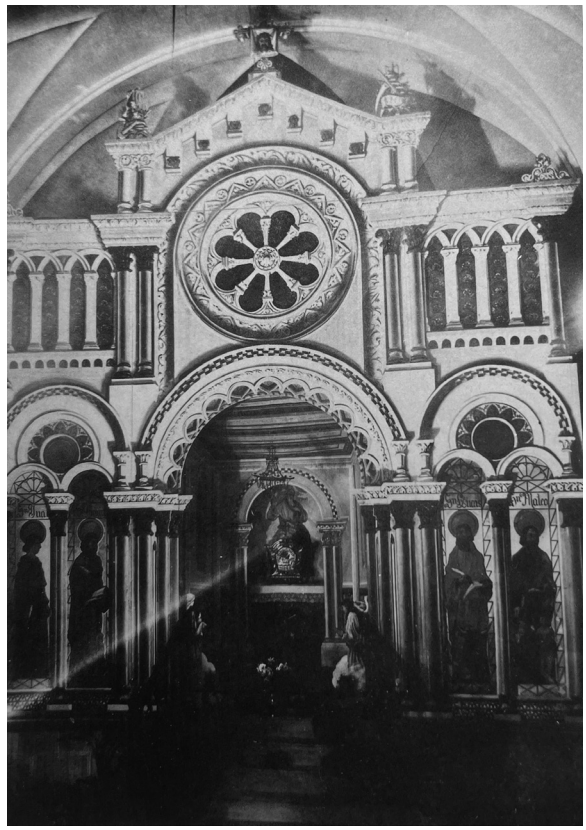
y hueso y piedras de verdad, como advertía Ramón Acín en la hermosa necrológica que redactó para su maestro, en la que se definió como el san Juan de sus discípulos. Muchos de los paisajes urbanos y abiertos de Lafuente siguen componiéndose con la estructura de la pintura escénica. Su *Patio de casa de labor aragonesa*, propiedad del Ayuntamiento de Huesca, es una buena muestra. Todos los elementos del cuadro 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, cuidadosamente colocados en el primer término, producen el efecto de un espacio del que las figuras pueden desaparecer en cualquier momento de la acción.

La misma sensación provoca el *Patio del Museo*, espacio querido por el pintor por haber albergado el Instituto de Segunda Enseñanza de la provincia durante sus años de profesor. El primer término se soluciona con una de las arcadas del pórtico octogonal que circunda el patio. La impresión 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 esta y en muchas otras piezas de pintura de caballete del oscense.

Durante la década en la que Lafuente ejerció la cátedra de Dibujo del Instituto de su ciudad natal cambiarían los espacios a los que se dirigía su pintura de escena, huérfana la capital altoaragonesa de grandes teatros. Entonces sus diseños no debían servir a los libretos de óperas, dramas, sainetes o zarzuelas, sino a intereses implícitos en celebraciones religiosas o civiles. El arco triunfal colocado en los Porches con motivo de la visita a Huesca del rey Alfonso XIII en 1903 sería el más notable de ellos. La publicación de la visita regia en *Heraldo de Aragón* se acompañó con una de las primeras plumillas que hizo el oscense para el periódico regional con el que colaboraría en los años de su estancia en la capital aragonesa. En ella se detalla el trabajo realizado para esa escenografía, de formato considerable.

Respecto a los escenarios destinados a celebraciones litúrgicas cabe señalar que uno de los profesores que influyó decisivamente en la Escuela de Artes fue Javier Amérigo. En junio de 1890 *El Diario de Huesca* concluía así una noticia en la que hablaba del notable aprovechamiento del estudiante oscense: “el maestro D. Javier Amérigo puede estar satisfecho de los adelantos verdaderos de Félix Lafuente, pero nosotros sus paisanos sentimos natural placer en consignarlo y divulgarlo”.

En marzo de 1900, ante la proximidad de la Semana Santa, se da noticia en el periódico local de la exposición en los escaparates de uno de los comercios del Coso de un conjunto de siete bocetos para monumentos diseñados por el profesor de Dibujo del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza. Comenta *El Diario de Huesca*: "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; uno hay de estilo gótico florido que sentaría muy bien en una Catedral como la nuestra". Finalmente la idea no se llevaría a cabo. Es probable que los diseños para monumentos de Semana Santa salieran del aula del mencionado profesor y académico valenciano, cuyo trabajo tanto tuvo que ver con la pintura de tema religioso y con la escenografía.



Monumento de Jueves Santo diseñado por Félix Lafuente para el convento de la Asunción.

El que sí vio la luz fue el del convento de la Asunción, que había transformado el interior de la iglesia conventual en la Semana Santa de 1899 en un escenario monumental para la celebración del Jueves Santo. De la obra montada en el lugar para el que fue creada se conserva una fotografía que sirve ahora para describir el monumento. Olvidado durante algo más de medio siglo, fue recuperado en agosto de 1988, en los trabajos de preparación de la retrospectiva *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses*, producida por la Diputación Provincial de Huesca en diciembre del siguiente año. Tres piezas se usaron en la exposición, si bien las dos que contienen las parejas de evangelistas tuvieron que instalarse en el zaguán del nuevo edificio por tener una altura superior a la de las salas de exposición, lo que abunda en el notable tamaño del escenario preparado por Lafuente para el convento.

El autor, que lo planteó a modo de fachada de iglesia neorrománica con la pretensión inicial de levantarlo como una obra armónica en la que existiera una concordancia de todas las partes entre sí y con la totalidad, se basó al componerlo en elementos simples (círculos, cuadrados, triángulos y arcos de medio punto), pero añadió otros como si quisiera dejar claro lo mucho que de copia de elementos románicos contenían las enseñanzas de la Escuela de Artes y Oficios de la madrileña calle de los Estudios, en la que había adquirido un sólido bagaje de conocimientos artísticos.

El primer bastidor reducía drásticamente el espacio visual de los fieles dirigiéndolos hacia el interior del monumento y recreaba una fachada románica particularmente decorada y con muchos vanos, de manera que resultaba muy abierta para filtrar la luz, no le impedía el paso. La fachada se componía de dos cuerpos con arquerías rematados por un piñón y alzados sobre un zócalo de falso mármol que salvaba los escalones de acceso al presbiterio y dejaba en el centro el paso al interior protegido por dos figuras de ángeles. Su aspecto general recordaba mucho al diseño realizado por el arquitecto Patricio Bolumburu en 1888 para la portada de los claustros de San Pedro el Viejo abierta a la calle de los Cuatro Reyes.[8]

Félix Lafuente planteó una portada en arco de medio punto con intradós polilobulado y decoraciones en zigzag más una chambrana en el trasdós decorada con el típico taqueado jaqués y apeada en columnillas laterales, recursos empleados en la arquería claustral del monasterio de San Juan de la Peña. A ambos lados del arco de ingreso se

[8] Fontana (2003: 60, 61 y 170).

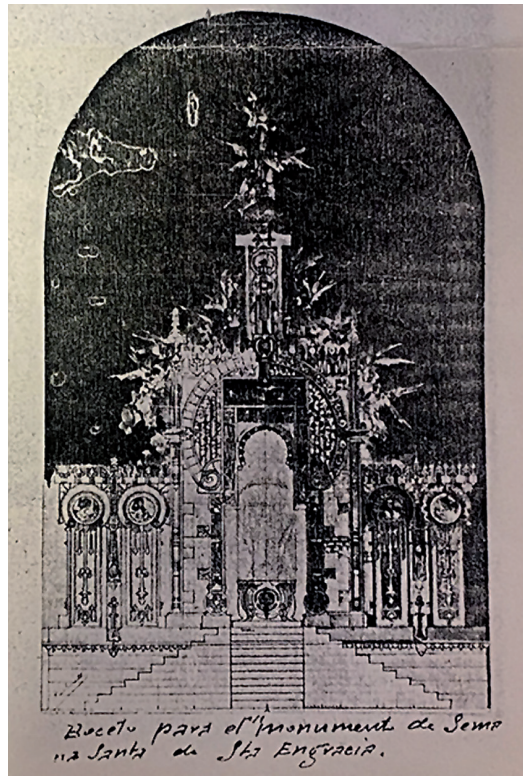
Portada de los claustros de San Pedro el Viejo abierta a la calle de los Cuatro Reyes. Diseño de Patricio Bolumburu (1888). (Foto: Antonio García Omedes)

abrían sendas arquerías de dos vanos, a modo de ventanas bíforas con parteluz, para alojar las correspondientes parejas de evangelistas. Cada doble vano estaba cobijado, a su vez, por una chambrana semicircular con taqueado jaqués y apeada de nuevo en columnas laterales; en el espacio resultante se abría un óculo. Lafuente colocó columnas de fuste liso tanto en las jambas de la portada como en los vanos y sobre sus capiteles colocó cimacios, piezas que no dudó en unir para utilizarlas a modo de cornisa. El cuerpo inferior ha proporcionado la mayor superficie recuperada del monumento por contener la figuración.

El cuerpo superior de la fachada presentaba una sección central con un rosetón destacada con columnas pareadas. El rosetón, que constaba de ocho lóbulos —arcos sobre columnillas—, se asemejaba a un crismón rueda de ocho radios y estaba envuelto por una moldura decorada con un motivo en zigzag. Las secciones laterales tenían breves galerías de arcos rebajados y entrecruzados sobre un friso de arquillos de medio punto. Sobre el rosetón se alzaba un piñón con modillones en cuyo centro, a modo de remate, se colocó una cruz con el paño de la Verónica, y a plomo con los pares de columnas laterales que elevaban este remate se dispusieron otros elementos; cabe pensar en que serían también símbolos pasionarios, aunque las fotografías existentes y los restos conservados no permiten comprobarlo.

Convento de la Asunción. Telón con la figura de Dios Padre y arquerías con las dos parejas de evangelistas: en un lado Juan y Marcos y en el otro Lucas y Mateo.

Un segundo bastidor, solo para el primer cuerpo de la estructura, reducía de nuevo el espacio visual enfocando la mirada hacia el sagrario. Se organizaba en torno a otra portada de arco de medio punto, de características similares a las de la primera aunque más sencilla, y simulaba en la parte superior una techumbre plana en perspectiva que sumaba al recorrido de la vista un espacio fingido que invitaba a quien lo observaba a centrar su atención en el sagrario. En el telón de fondo aparecía sobre el sagrario la figura de Dios Padre como si reconociera en él a su hijo (Mateo 3, 11). Este lienzo, junto con las dos telas de los evangelistas, se recuperó para que formara parte de la exposición retrospectiva del pintor oscense que se pudo ver a finales de los ochenta del pasado siglo en las salas del nuevo edificio de la Diputación. Las telas se han conservado después en el vestíbulo del convento y pueden ser contempladas por los visitantes.



Boceto para el monumento de Santa Engracia realizado por Félix Lafuente.

También conocemos la imagen, documentada por Ángel Azpeitia, del monumento que preparó para la parroquia oscense de Santa Engracia en Zaragoza, en el que queda de nuevo patente la cercanía del pintor a los modos artísticos del modernismo, en especial en sus trabajos para la escena, en sus dibujos para la edición y en sus mejores decoraciones para interiores, de las que muy pocas han podido ser documentadas. La temprana desaparición de Lafuente de los espacios artísticos zaragozanos y su obligado retiro en Huesca a causa de la enfermedad que le impidió practicar la pintura los últimos años de su vida hizo que su trabajo cayera en un excesivo olvido entre los historiadores del arte aragonés.

Bibliografía

Alvira Banzo, Fernando (dir.) (1989), *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses*, Huesca, DPH.

— (1995), *Aproximación a la biografía de León Abadías: discurso de ingreso leído por [...]. Contestación al mismo por [...] Ángel Azpeitia Burgos*, Huesca, DPH.

— (2006), *Martín Coronas, pintor*, Zaragoza, PUZ.

— (2014), *León Abadías, pintor, escritor y didacta*, Huesca, IEA (Altoaragoneses, 1).

— (2020), *Félix Lafuente, pintor escenógrafo*, Huesca, IEA (Altoaragoneses, 5).

Arias de Cossío, Ana María (1991), *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori.

Borrás Gualis, Gonzalo M., Manuel García Guatas y José García Lasaosa (1977), *Zaragoza a principios del siglo xx: el modernismo*, Zaragoza, Librería General (Colección Aragón, 10).

Bravo, Isidre (1986), *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona.

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

D'Amico, Silvio (dir.) (1956), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere.

Fàbregas, Xavier (1874), "Josep Mestres Cabanes i l'escola escenogràfica catalana", *Serra d'Or*, 183, pp. 59-66.

Fontana Calvo, M.ª Celia (2003), *La iglesia de San Pedro el Viejo y su entorno: historia de las actuaciones y propuestas del siglo xix en el marco de la restauración monumental*, Huesca, IEA (Cosas Nuestras, 28).

García Guatas, Manuel (1988), "La escenografía en el Teatro Principal de Zaragoza", *Artigrama*, 13, pp. 109-129.

González Araco, Manuel (1897), *El Teatro Real por dentro: memorias de un empresario*, Madrid, Imp. de los Hijos de José Ducazal.

Muñoz Morillejo, Joaquín (1923), *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

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

Olaechea, Rafael, y José Antonio Ferrer Benimeli (1998), *El conde de Aranda: mito y realidad de un político aragonés*, Zaragoza, DPH / Ibercaja.

Rubio Jiménez, Jesús (1998), *El conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja.

Vallbé, Andreu (1982), *Escola catalana d'escenografia realista (1850-1950)*, Barcelona, Diputació de Barcelona.

Velasco Zazo, Antonio (1956), *Historia del Real*, Madrid, Victoriano Suárez.

Wagner, Fernando (1970), *Teoría y técnica teatral*, Barcelona, Labor (Nueva Colección Labor, 107).