

Nuevas aportaciones a la escultura zaragozana de la segunda mitad del siglo XVIII: Juan Fita¹

ELENA AGUADO GUARDIOLA*
ANA MARÍA MUÑOZ SANCHO**

Resumen

Lo que hasta la fecha se sabía del escultor Juan Fita, era poco. Con motivo de la intervención de conservación y restauración del retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de la Asunción de Figueruelas (Zaragoza), se ha ahondado en la producción y la personalidad artística de este escultor. En este artículo se dan a conocer tres nuevas obras: un retablo y ángeles para la iglesia del monasterio de Sigena, cinco esculturas que adornan las naves de la zaragozana iglesia de San Miguel de los Navarros y un relieve conservado en la Real Academia de San Fernando de Madrid. También se ha descubierto un cuadernillo que relata el pleito que sostuvo Juan Fita con el gremio de escultores de Zaragoza y del que salió victorioso gracias a la intervención del propio rey y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Tout ce qu'on savait jusqu'à aujourd'hui sur le sculpteur Juan Fita était peu nombreux. Avec l'intervention de conservation et restauration du retable de Nuestra Señora del Rosario de l'église paroissiale de la Asunción de Figueruelas (Zaragoza), on a approfondi dans la connaissance de la production et la personnalité artistique de ce sculpteur. Dans cet article on permet de connaître des nouvelles œuvres de ce sculpteur: cinq des sculptures qui décorent les nefs de l'église de San Miguel de los Navarros à Zaragoza et un relief conservé dans le musée de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando à Madrid. De plus on se fait connaître un carnet qui raconte le procès qu'il a soutenu avec la Corporation de sculpteurs de Zaragoza. Il a réussi à sortir victorieux grâce à l'appui que l'ont donné la Real Academia de San Fernando et même le roi.

Palabras clave

Juan Fita, escultura, gremio, siglo XVIII, Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Juan Fita, sculpture, corporation, XVIII^e siècle, Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

* * * * *

¹ Las autoras queremos agradecer a la doctora María Isabel Álvaro Zamora sus constantes enseñanzas y su apoyo a lo largo de nuestra labor como investigadoras.

* Elena Aguado es Historiadora del Arte y Conservadora-Restauradora de Bienes Culturales. En la Actualidad es profesora de Restauración de Escultura y de Historia de las Técnicas Escultóricas en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón. Prepara su tesis doctoral acerca de las policromías aplicadas a la escultura. Dirección de correo electrónico: elenaguado@gmail.com

** Ana María Muñoz Sancho es Historiadora del Arte. Investiga sobre el Arte Aragonés. Dirección de correo electrónico: munozsancho.ana@gmail.com.

Presentación y objetivos de la investigación

Una vez más, los datos objetivos que se desprenden del método analítico del conservador-restaurador y la aportación que los avances tecnológicos hacen a su trabajo, permiten la constatación de aspectos técnicos y materiales de gran utilidad para el conocimiento de una obra de arte, el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de la Asunción de Figueruelas (Zaragoza),² realizado entre 1773 y 1774 por el escultor Juan Fita. Además del citado retablo, sólo se conocía la intervención de este escultor en el retablo de San Lorenzo en el Pilar de Zaragoza. En este artículo se dan a conocer tres nuevas obras de Fita: un retablo y ángeles, para la iglesia del monasterio de Sigena (Huesca), cinco esculturas que adornan las naves de la zaragozana iglesia de San Miguel de los Navarros y un relieve conservado en la Real Academia de San Fernando de Madrid.

Lo que hasta la fecha se sabía de la formación y producción de Juan Fita, así como del papel que ocupó en el horizonte artístico de su época, era poco. A lo largo de la investigación que las autoras de este texto han efectuado se ha constatado, documentalmente, lo que el retablo de la parroquia de Figueruelas revela a través de sus formas.

Juan Fita fue un escultor formado, desde su cuna, en las disciplinas y destrezas (dibujo, composición, etc.), que le permitirán, a lo largo de su vida, alcanzar una extraordinaria maestría en la adaptación de las tipologías de retablo barroco aragonés del XVIII a otras nuevas, de carácter mucho más mesurado y clasicista. En esas nuevas estructuras irá introduciendo los nuevos repertorios de la ornamentación neoclasicista.

Además se demostrará que la obra de Juan Fita es la contrapartida visual de un momento de cambio y transición en las artes plásticas aragonesas, también en lo que a la organización de los oficios se refiere: durante la segunda mitad del siglo XVIII, este artista escapará, aunque no sin dificultad, del estrecho corsé monopolista que el gremio pretendía imponer al trabajo de los escultores. Juan Fita, académico de mérito de

² Tuvo lugar entre los meses de mayo a septiembre de 2009, financiada por el Excmo. Ayuntamiento de Figueruelas, la Diputación Provincial de Zaragoza y el Arzobispado de Zaragoza y llevada a cabo por la empresa AVEC Patrimonio Cultural S.L. La dirección facultativa de la intervención corrió a cargo del jefe del Servicio de Restauración de Bienes Muebles de la Diputación Provincial de Zaragoza, José Ignacio Calvo y la conservadora-restauradora del mismo Servicio, Nuria Moreno. El equipo de conservadores-restauradores que la llevaron a término lo formaron las restauradoras Elena Aguado Guardiola, Josefa Roig Tur, María Pilar del Val Molina y Raquel Portela Traba y el auxiliar de restauración Fernando Cellalbo Orós. Queremos hacer constar aquí el papel desempeñado por el alcalde de Figueruelas, Luís Bertol y la concejala de cultura, Begoña Bayo, gracias a cuyo empeño la restauración del retablo es hoy un hecho consumado que permitirá, a las generaciones venideras, disfrutar de este ejemplo de nuestro Patrimonio Cultural.

la Real Academia de San Fernando de Madrid, tenía taller abierto en Zaragoza y contrataba obra sin tener la maestría otorgada por el gremio de escultores.

Tal y como se ilustrará a lo largo de este texto, pese a existir en España nuevas leyes promulgadas por el monarca ilustrado Carlos III, que permitían a los académicos de San Fernando crear obra sin haber obtenido del gremio el grado de maestro, las corporaciones gremiales presionarán a los jueces, mediante continuas denuncias, para imponer las antiguas ordenanzas gremiales que, ancladas en una inercia secular, impedían contratar obra sin haber superado el examen de maestría tras pagar una elevada tasa.

Veremos pues en estas líneas cómo, el gremio de escultores de Zaragoza, denunciando a Fita, quiso cercenarle la capacidad, reconocida por las leyes vigentes, de diseñar arquitecturas de retablo y de trabajar como escultor; incluso llegaron a embargarle un retablo que estaba haciendo, en su zaragozano taller de la calle Santa Catalina, para el monasterio de Sigüenza.

Juan Fita, tal y cómo se explicará, consiguió salir victorioso del largo contencioso en que se enfrentó con el gremio gracias al apoyo que, la Real Academia de San Fernando y el propio monarca les dieron, a él en concreto, y más en general, a las nacientes Academias de Bellas Artes y a la formación que en ellas se impartía.

El retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Figueruelas (Zaragoza)

La iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Figueruelas (Zaragoza)

A 30 km. de la capital aragonesa, en la plaza de la Iglesia de la localidad de Figueruelas, se encuentra la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. En los *Quinque Libri* de esta iglesia, aparece una *licencia arzobispal para la bendición de la Iglesia de nueva planta* del año 1697.³

³ Actualmente es la Orden de los Claretianos la usufructuaria de la parroquia de Figueruelas. El párroco, D. Ignacio Iriarte, a pesar del permiso del Arzobispado de Zaragoza, no permitió la consulta de los fondos del Archivo Parroquial, por lo que tomamos como referencia la catalogación realizada por CUELLA ESTEBAN, O., *Archivos parroquiales de la Diócesis de Zaragoza. Catalogación II, Zaragoza*, Diputación Provincial de Zaragoza, 2001, pp. 99-104.

La negativa del cura párroco y de los claretianos de Alagón a permitirnos consultar la documentación fue afortunadamente subsanada gracias a la amable colaboración del Presidente de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Figueruelas, D. Luciano Bertol Deito, que puso a nuestra disposición las transcripciones de los tres libros de dicha Cofradía. Se trata de documentos en formato PDF que contienen el *Libro de la Cofradía del SS^{mo} Rosario del lugar de Figueruelas, Año de 1761, y Tomo*

La planta del edificio presenta nave única cubierta con bóveda de cañón con lunetos; la cabecera es recta pasando a poligonal en alzado mediante dos trompas aveneradas y se cubre con cinco lunetos. La fachada de la iglesia, aunque alterada por distintas intervenciones, es de ladrillo a tizón y hoy presenta un zócalo de cemento. Por lo demás, en la fábrica del edificio intervienen también tapial, verdugadas y encintados de ladrillo.

La torre, de ladrillo y con acceso por el interior, es de planta cuadrada y se sitúa a los pies de la iglesia, en el lado derecho. El cuerpo superior es octogonal, con un vano en arco de medio punto doblado en cada uno de los lados; presenta decoración de esquinillas de ladrillo en tresbolillo. Le sigue en altura otro cuerpo de igual forma pero más pequeño y cúpula con remate piramidal al exterior. Por el interior posee escalera adosada cubierta con bovedillas rampantes.

En el interior, en el tramo de la nave previo al presbiterio, se abren dos capillas, una a cada lado. Son de planta cuadrada, de cabecera recta y se cubren con sendas cúpulas sobre pechinas rematadas por linterna. En la nave, la bóveda de cañón con lunetos presenta arcos fajones que apean en una ancha imposta muy moldurada y se prolongan en pilastras hasta el suelo delimitando los cuatro tramos de la iglesia. En el tramo de los pies se ubica un coro alto sobre arco rebajado.

La capilla que se abre en el lado izquierdo de la nave alberga el retablo de Nuestra Señora del Rosario que fue encargado por la Cofradía del Santísimo Sacramento y del Rosario de Figueruelas en el año 1773 al escultor Juan Fita, vecino de Zaragoza [fig. 1].

La Cofradía del Rosario de Figueruelas

La Cofradía del Rosario de Figueruelas se fundó el 3 de octubre de 1688. En la primitiva iglesia parroquial, anterior a la actual, ya había un altar dedicado a la Virgen del Rosario. Según se lee en el libro de la Cofradía: *Yo el sobredicho Fr. Domingo Pedro, con la misma autoridad sobredicha, señalo y nombro por altar en que este fundada esta Cofadria, el Altar de N.^a S.^a del Rosario que ya tiene en este lugar de Figueruelas, con su imagen, y por Capilla, aquella en que dicho Altar, e Imagen se colocare concluida ya la Iglesia de dicho Lugar.*⁴ Este documento nos informa de que el nuevo edificio de

3.º De la Cofradía del Sant.º Samt.º y Rosario de Figueruelas. Año 1876; por este motivo en las citas de estos libros se consignará la paginación de los PDF de las transcripciones. Asimismo agradecemos a la historiadora del Arte D.^a María Jesús García Camón los datos que nos ha ofrecido acerca de los contenidos del Archivo Parroquial.

⁴ PDF de la transcripción del *Libro de la Cofadria del SS^{mo} Rosario del lugar de Figueruelas*, p. 9.

la iglesia ya estaba en construcción en 1688, momento de la fundación de la Cofradía.

En el año 1705 se hace una memoria de las jocalias que poseía la Cofradía y se entregó a los mayordomos recién nombrados en la renovación de cargos de ese año.⁵

Más tarde, una anotación en el libro de cuentas con fecha 8 de octubre de 1768, nos informa de un pago de 8 libras, (...) *al Dorador para dorar los resplandores, y hazer dos coronas para las dos imágenes del Rosario* (...).⁶ Debió de haber dos imágenes de la Virgen del Rosario: una de ellas es la que actualmente alberga el retablo que, de hecho, se realizó para acoger esa talla. Su estilo es anterior y su factura bien distinta a la afectación rococó de las esculturas del retablo pero no existe documentación al respecto.

En 1773 tiene lugar una visita pastoral cuyo auto está fechado el 15 de mayo.⁷ En él, el Arzobispo de Zaragoza, Juan Sáenz de Buruaga, mandaba instituir la Cofradía del Santísimo Sacramento (que no existía en esa parroquia) así como redactar las constituciones y fijar, en el plazo máximo de dos meses, la *tarifa o Caridad* anual necesaria para celebrar las festividades, gastos de cera, etc. De este modo, la cofradía pasó a llamarse Cofradía del Santísimo Sacramento y del Rosario. En relación con la Cofradía del Rosario, el arzobispo obligaba a incorporarla a la Cofradía Principal del Convento de Dominicos más próximo, y al nombramiento de un Capellán para llevar a cabo las tareas relacionadas con la cofradía. Entre esas tareas, se ordena que *assiente por Cofrades de pura Caridad a todos sus feligreses, llevando separados los hermanos de número, y que deben pagar miaja, de los de pura Caridad, pero todos deben estar comprendidos en este Assiento, para el logro de las Indulgencias*. El texto continúa con una relación de las obligaciones de los Vicarios y fija multa de veinte ducados para quienes incumplan estos preceptos y deberes de la Cofradía: (...) *y más que se formen perpetuamente el literal desempeño de lo que aquí preceptivamente les mandamos, y parte por parte y de no desempeñarlo, como va prevenido, cominamos à quien lo omita con veinte ducados de multa aplicados desde ahora, para adorno del Altar de esta Ssma. Imagen del Rosario*.⁸ Finalmente se ordena al Vicario que haga efectivas las deudas de los cofrades, obligándoles a su reconocimiento y pago.⁹

⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁶ *Libro de la Cofadria de Nuestra Señora del Rosario de el Lugar de Figueruelas. Año de 1761*, p. 10.

⁷ *Ibidem*, p. 16.

⁸ *Ibidem*, p. 17.

⁹ Las restantes noticias referentes al retablo y las imágenes que aparecen en la documentación tienen fechas muy posteriores. En 1827 se pagan 420 reales por *componer la Virgen, Peana, y hacha, los quatro candeleros, entregado todo a Fernando Guebara como consta de su recibo* (*ibidem*, p. 86); en 1863 (...)

El retablo de Nuestra Señora del Rosario

El retablo para la capilla de la Cofradía del Rosario se encargó al escultor Juan Fita a finales de 1773. Los únicos datos conocidos sobre esta operación son los que aparecen en los libros de cuentas de aquella, presentados en octubre de 1774, cuya transcripción es la siguiente:

Primeramente es Data setenta y cinco Libras Jaquesas, que costó el Retablo de N.ª Sr.ª del Rosario con las estatuas del Archangel Sn Miguel, St.º Domingo de Guzmán, y un trono de Seraphines, en que está colocada María SSm.ª del Rosario, y también una estatua de Sn. Pedro Martir de Verona; consta de Contrata y Recibo de Dn. Juan Fita escultor, vecino de Zarag.ª, y se construío dicho Retablo de Orden del Illm.º Sr. Dn. Juan Saenz de Buruaga Arzobispo de Zarag.ª, quien comutó los Ornamentos que mandó hacer â esta Cofradía por Decreto de Santa Visita, en la fabrica de un Retablo, y consta del Decreto de SS.ª Illm.ª Dado en trece de Noviembre de mil setecientos setenta y tres, y se inxirio en este Libro de cuentas de la Cofradía

<i>Son</i>	75 L – s –
<i>ms. de pintar la estatua de Sn Miguel Archangel porque no se incluío esta pintura en la contrata, si solo, la de Santo Domingo, San Pedro Martir, y trono de Seraphines, cinco libras</i>	5 L – s –
<i>ms. de conducir el Retablo se le dio a Manuel López</i>	1 L 5 s 8
<i>ms. gasto de comer â dn Juan Fita, Manzebo y Albañil, quando fijaron el Retablo, y jornal del Albañil</i>	1 L 7 s –
<i>ms. se compusieron los bancos de las Hachas Diez y seis Reales</i>	1 L 12 s – ¹⁰

conviniéron en vender las campanillas de plata para pintar la Virgen y decorar la Capilla. Asimismo en que el Mayordomo entrante se encargara de los objetos de la Cofradía previo inventario firmado por los dos es decir por el entrante y por el saliente quedandose cada uno con el suyo, [ibidem, p. 96]. En 1864 se acuerda que (...) y de lo que se saque se pintará la Virgen y comprará cera (...) [ibidem, p. 97]. En 1872 Ytem 200 reales de vón. que con aprobación de S. E. el Sr. Arzobispo se han invertido en la composición de las pasadas y (¿?) de la Virgen [ibidem, p. 110]. Las siguientes noticias aparecen en las actas de las Juntas Generales de la Cofradía, ya del siglo XX, recogidas en Libro de la Cofadria del SS^{no} Rosario del lugar de Figueruelas, Año de 1876. En el año 1944, Tercero: que se construya nueva tumba, por estar inservible la actual y que se vaya poco a poco restaurando la capilla y objetos y enseres de la Cofradía, por estar todos ellos deteriorados en grado sumo (ibidem, p. 10). De 1945, Segundo: que se procure hacer una instalación eléctrica artística y bonita en la Capilla de la Sma. Virgen del Rosario, para que esté iluminada durante los cultos y según las festividades (ibidem, p. 11). Finalmente en 1946, (...) en este años se ha llevado a cabo la instalación de la luz eléctrica en el Altar de la Virgen [ibidem, p. 13].

¹⁰ Libro de la Cofadria de Nuestra Señora del Rosario de el Lugar de Figueruelas. Año de 1761, p. 23. Tal y como se ha explicado en la nota 1, este documento sólo lo conocemos por la transcripción de los libros de la Cofradía y no por el documento original.



Fig. 1. Retablo de Nuestra Señora del Rosario (1773-1774), iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Figueruelas (Zaragoza), antes y después de su restauración. Juan Fita. Foto: AVEC Patrimonio Cultural S.L.

Ni el contrato ni el recibo que se citan en el anterior apunte se han conservado. El dinero procedente de las multas que tenía que invertirse en ornamentos para el Altar, se dedicó finalmente a la realización de un retablo. Para ello se debió pedir permiso al Arzobispo, dando éste su autorización el 13 de noviembre de 1773; la obra se realizó entre esta fecha y octubre de 1774. Es en 1783 cuando se anota en los libros un pago de 1 libra 12 sueldos *en 30 setebre entregados â Matias Leza por la composición de la Mesa Altar*.¹¹

En su estructura, el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Figueruelas consta de basamento, banco, cuerpo de tres calles y remate [fig. 1]. El cuerpo central avanza ligeramente sobre las calles laterales describiendo una planta achaflanada. Este movimiento hacia adelante se recoge en altura en el ático: sobre el remate de medio

¹¹ *Ibidem*, p. 36.

punto y ocultando su parte central, se colocó un enorme copete que se adelanta retomando en altura el avance en planta del cuerpo del retablo. Toda la fábrica apea sobre un sotabanco que se policromó imitando mármoles azules y anaranjados y ante el que se colocó la mesa de altar, de perfil en gola.

En lo que a su tipología se refiere, el retablo de Nuestra Señora del Rosario ejemplifica una derivación obviamente emanada del esquema de retablo tardobarroco que ha sido llamada rococó¹² y ya ensayada en el retablo mayor de Santo Tomás de Aquino de la iglesia del colegio de los Escolapios (1739-40).

Así, los precedentes del retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Figueruelas se hallan en varios retablos que se realizaron en Zaragoza a partir de 1740 y que Juan Fita demuestra conocer. Ya se ha aludido al retablo mayor de Santo Tomás de Aquino en la iglesia del Colegio de los Escolapios, de José Ramírez de Arellano: *de gran originalidad en su tiempo por la ausencia de columnas y ático de cascarón ceñido al ábside, podría tenerse como principal modelo de una estructura compositiva que se va a repetir a partir de estos años en diversos retablos. Es especialmente reseñable la concepción del ático.*¹³

La composición de este retablo es básicamente igual a la que Fita utilizará en el de Figueruelas si bien, tal y como ya se ha dicho, reinterpretándola siguiendo esquemas más clasicistas: moderando los avances en planta y las desproporciones entre elementos, acomodando los elementos decorativos a sus marcos arquitectónicos, moderando, en suma, la permisividad barroca con la alteración de los cánones clásicos.

Otro ejemplo de la retablística zaragozana del momento, que encuentra resonancias en nuestro retablo, es el de la Virgen de los Dolores de la iglesia de San Nicolás de Bari. Fue realizado por los mismos años y es de autor desconocido aunque tiene claras coincidencias con la producción de nuestro autor. La idea compositiva vuelve a ser la del retablo de los Escolapios aunque esta vez es de planta recta y tiene menos movimiento en alzado, tal y como ocurre en el retablo de Figueruelas. Se acentúa pues una tendencia clasicista dentro de lo que era el retablo rococó, en lo que a la consideración de la composición arquitectónica y de las proporciones armónicas se refiere; el repertorio decorativo, sin embargo, sigue derivando de la tradición barroca. Quizás por esto último, Boloqui lo adscribe a la transición del retablo barroco al rococó.¹⁴

¹² BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, Granada, Ministerio de Cultura, 1983, vol. I, p. 123, y p. 124.

¹³ *Ibidem*, pp. 310-312.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 323-324.

En lo que se refiere a los aspectos formales de la decoración del retablo de Nuestra Señora del Rosario, el banco está dividido en tres paneles tallados con relieves; el central se decora con una placa de rocalla y los dos laterales con sendas palmas anudadas con cintas; todo ello tratado con minuciosidad y delicia de talla. Separando los tres paneles y delimitando la calle central, avanzan dos pequeños netos con motivos vegetales tallados en relieve. Dichos netos sirven de pedestal a las columnas que separan las tres calles del cuerpo central: se trata de columnas jónicas enguirnaldadas helicoidalmente hasta el tercio del imoscapo que es liso. Junto a ellas, sendas pilastrillas, muy poco resaltadas: están decoradas con guirnaldas descendentes, iguales a las que cierran las calles laterales, y dan paso a la hornacina central del retablo. Su arco de medio punto ha perdido una pieza ornamental que se situaba en la clave y de la que parten dos guirnaldas de flores que descansan sobre la moldura que da forma a ese arco. En el interior de la hornacina, la decoración la forman nubes plateadas y una cabecita de angelote con alas policromadas. Lamentablemente se han perdido algunas nubes y uno de los angelotes. El nicho alberga la imagen de la titular, la Virgen del Rosario con Niño sobre una peana de nubes. Es una talla en madera de pino y su policromía original, de la que sólo se conservan algunos restos, se ha visto muy alterada por las intervenciones que ha sufrido la imagen a lo largo de los siglos. Según el documento que describe el encargo de la obra, esta escultura es de época anterior, y basándonos únicamente en criterios estilísticos, podríamos datarla en torno al siglo XVII. Además, el tamaño de la hornacina no parece corresponderse bien con el tamaño de la Virgen, más pequeña.¹⁵

En las calles laterales del cuerpo central del retablo, y flanqueando la hornacina central, se dispusieron dos esculturas de bulto redondo que representan a Santo Domingo de Guzmán a la derecha de la Virgen y a San Pedro Mártir de Verona a la izquierda. Ambas descansan sobre sencillas peanas de nubes y están enmarcadas por molduras mixtilíneas rematadas por un pequeño copete con tarjeta central y roleos. Los dos santos han sido vestidos con el hábito bicolor dominico: túnica blanca, manteo y cingulo negros. Son de composición semejante: Santo Domingo de Guzmán, en un contraposto forzado, recoge su amplio manto con una mano mientras que con la otra (no se conserva) señalaría al centro del retablo. De este modo, se dota a la figura de un movimiento que la imbuye de una cierta afectación todavía muy del gusto rococó y que se

¹⁵ Véase nota n.º 4. Consta una anotación del año 1768 en la que se hace referencia a la existencia de *dos imágenes del Rosario*.



Fig. 2. Detalle de la policromía al óleo de Santo Domingo de Guzmán, retablo de Nuestra Señora del Rosario, iglesia de la Asunción de Figueruelas (Zaragoza), antes y después de su restauración. Foto: AVEC Patrimonio Cultural S.L.

contrapone a la caída recta de los pliegues del hábito. El rostro barbado, aunque algo carente de expresión, es de facciones angulosas y definidas. Durante la intervención de restauración ha aparecido, bajo el repinte que enmascaraba la policromía original, uno de sus atributos identificativos: la estrella pintada sobre la frente [fig. 2]. La imagen de San Pedro Mártir, aunque de similar agitación rococó, resulta algo más estática, logrando el volumen al recogerse el manto a la altura de la cadera, envolviendo así la figura. El rostro es ancho, de facciones más blandas y juveniles y de expresión abstraída. Ha perdido el instrumento de su martirio: un cuchillo hendido en el cráneo; sin embargo, es visible la incisión en la que iba alojado.

El entablamento, recorrido por guirnaldas de laurel en la zona central y de cintas en las laterales, presenta dos banquillos muy pronunciados sobre las columnas de la casa central.

El ático se cierra en arco de medio punto adaptándose a la forma del muro de la capilla. Su arco cobija un amplio panel decorado con elegantes tornapuntas talladas en relieve y de disposición radial. En el centro del ático, por delante del panel y como prolongación, en planta, del cuerpo central, se colocó un bello copete de formas mixtilíneas, decorado con roleos. Dicho copete alberga un tondo con la imagen del Arcángel San Miguel tallado, como ya se ha dicho, en relieve. San Miguel ha sido representado como joven mancebo y guerrero alado que tiene bajo sus pies a un derrotado Satanás que boquea. En una delicada pose en contraposto

de fuerzas, extiende sus brazos forzando el resto del movimiento la figura. Blande en su mano derecha una espada (que sólo conserva la empuñadura) con la que amenaza al demonio. Viste una túnica corta blanca listada en la parte inferior que se pliega de forma dinámica y un peto azul de guerrero ceñido por una faja. Un característico manto rojo cuelga de sus hombros: le llega hasta el suelo por el lado derecho y ondea por el izquierdo, allí donde el arcángel levanta su brazo. Aunque ha perdido la mano, tal vez llevara un escudo o un estandarte. Cubre su cabeza con un pequeño casco. Es una representación de porte juvenil y elegante, de rostro de facciones suaves, de corte clásico y fiel a las representaciones iconográficas habituales del Arcángel.

Hacia mediados del siglo XVIII se da una gran variedad de soportes y soluciones formales en la retabística aragonesa: se retoman las columnas enguinaldadas que aparecieron en 1711 en la portada de la capilla de San Marcos de la Seo, las anilladas y novedosamente las acanaladas. No obstante, los motivos decorativos son sobrios frente a las abundantes decoraciones que se dan en otras regiones españolas. Paradójicamente, la rocalla como elemento distintivo de la decoración rococó, hace su aparición sólo de forma muy tímida en algunos retablos zaragozanos, pero sí abundan otros elementos característicos de los altares llamados rococó, tardobarrocos al fin, como tornapuntas, nubes, rayos, cortinajes, etc. En 1750, José Ramírez se encarga del retablo de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja en San Miguel de los Navarros y utiliza por primera vez la rocalla, si bien en muy pocos detalles. Se sigue con la misma estructura que los anteriores (el ático del retablo tiene hoy alterada su estructura original), pero el carácter de la decoración cambia. Boloqui lo presenta como uno de los mejores ejemplos de retablo rococó.¹⁶

Este lenguaje formal es también utilizado en el retablo de Figueruelas: Juan Fita retoma los elementos morfológicos de entre las soluciones propias de un período que para estas fechas ya está superado en los focos artísticos más importantes del territorio nacional. Sin embargo, el retablo de Fita ya se hace eco de algunas premisas, muy bien comprendidas y asimiladas, que están dando forma, en nuestro país, al naciente Neoclasicismo. Y lo hace tanto en parte de su repertorio ornamental como en el modo de interpretar las proporciones y armonía entre las partes y el todo dentro del retablo. Es decir, introduciendo novedades en el léxico decorativo y atemperando y serenando las estructuras arquitectónicas que hasta ahora daban forma a la tipología de retablo *rococó*.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 353-355.

En lo que se refiere a los materiales y técnicas con los que se dio forma al retablo de Nuestra Señora del Rosario, todo él se talló en madera de pino y tanto su mazonería como las esculturas que alberga fueron policromadas: la mazonería fue dorada al agua, sobre una preparación magra de yeso que había sido decorada con incisiones de gubia y sobre la que se aplicó un bol ocre en algunas zonas y rojizo en otras.

Los dibujos perfilados mediante incisiones en el yeso, cubren los fondos de los campos decorativos de la mazonería del retablo. Los dota de unos efectos claroscuro que ofrecen a la retina del espectador distintos ritmos en cada zona de la mazonería. Esto es así porque el repertorio decorativo que se recrea mediante esta técnica de talla en el yeso varía de unas zonas a otras, pudiendo dar forma a escamas curvas, líneas rectas entrecruzadas, flores o incluso gramíneos a modo de picado de lustre.

Respecto al autor o autores de esta policromía, en un asiento del libro de la cofradía puede leerse: *al Dorador Nicasio Latorre se dan de la Cofradía 6 libras 7 sueldos 8 dineros*.¹⁷ Debido a la imprecisión de los datos no podemos saber con certeza si este dorador fue quien doró el retablo de la Virgen del Rosario y plateó la mesa de altar.

A la luz de los datos objetivos arrojados tanto por la documentación como por la observación minuciosa de la técnica de policromía a lo largo de la intervención de restauración,¹⁸ se puede afirmar que el retablo fue dorado después de su colocación en la capilla. No obstante, lo cierto es que la decoración esculpida de la mazonería del retablo se hizo con la idea preconcebida de dejar muchas zonas lisas, sin decoración tallada. Esas zonas tendrían que ser terminadas, posteriormente, por el pintor-policromador, con los motivos llevados a cabo mediante trabajos de incisión en el yeso.

Esta conclusión se apoya en dos hechos constatados durante la restauración: en el ático del retablo, el medallón ovalado en el que está tallado un relieve de San Miguel, tiene actualmente un fondo dorado al agua, con trabajo de incisión en la preparación. Este tipo de dorado es el que decora toda la mazonería del retablo. Ahora bien, en el fondo del relieve de San Miguel, hay una falta de policromía que permite apreciar un estrato policromo subyacente que no existe en la policromía del resto de la mazonería [fig. 3]. El estrato que deja a la vista dicha laguna está

¹⁷ *Libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de el Lugar de Figueruelas. Año de 1761*, p. 37.

¹⁸ Una vez más, los datos objetivos que se desprenden del método analítico del conservador-restaurador y la aportación que los avances tecnológicos hacen a su trabajo, permiten la constatación de aspectos técnicos y materiales de gran utilidad para el conocimiento de una obra de arte [AGUADO GUARDIOLA, E., «El retablo del Santo Cristo de la iglesia de San Pedro de Alagón (Zaragoza): aportaciones de su restauración a la historia del arte aragonés del siglo XVI», *Artigrama*, 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2006, p. 343].

empastado con un óleo azul de idénticas características que la policromía del Arcángel.

En segundo lugar, en el contorno de la figura, los estratos de la policromía dorada se superponen a los estratos pictóricos originales que cubren la talla de San Miguel. La policromía al óleo del Arcángel sería la que en el apunte del libro de la Cofradía se menciona para justificar un pago adicional de 5 libras por la *pintura* de este relieve, que no estaba incluida en el contrato con el escultor. Sí lo estaban las de San Pedro Mártir de Verona, Santo Domingo de Guzmán y los ángeles de la hornacina que iba a ocupar la imagen de la Virgen.

Redunda en esta conclusión el ajustado precio del retablo encargado a Juan Fita que, muy probablemente, no incluiría el dorado, puesto que el importe de los panes de oro y el pago al dorador suponían un gran desembolso que, en muchas ocasiones, se posponía. En cualquier caso, no se sabe en concepto de qué se le pagan algo más de 6 libras al dorador Nicasio Latorre. Lo cierto es que el oro empleado en el retablo es de baja calidad: contiene un 7% de plata y un 1% de cobre.¹⁹ Además, en las 6 libras que se le pagarían al dorador podría estar incluido también el plateado de la mesa de altar. Así pues, el retablo colocado en la capilla en un principio estaría sin dorar, teniendo únicamente policromadas, además de la preexistente Virgen del Rosario, las imágenes de San Miguel Arcángel, San Pedro y Santo Domingo y los motivos de la hornacina central.

Todas las esculturas del retablo fueron policromadas al óleo, con carnaciones mates matizadas mediante veladuras y con sencillos tonos planos en los ropajes. Las peanas de los santos dominicos, así como la aureola de nubes de la hornacina central, se platearon al agua sobre preparación magra y bol rojizo. Las analíticas no han detectado restos de corlas, lacas, aceites o barnices terpénicos sobre la hoja de plata.

Como ya se dijo, el sotabanco se policromó con óleo, imitando mármoles azules y anaranjados. Por último, la mesa de altar recibió una preparación magra de yeso que se talló con incisiones que dan forma a roleos y al anagrama de la Virgen María. Posteriormente, esta superficie se emboló y plateó al agua.

¹⁹ El análisis químico de la policromía del retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Figueruelas fue realizado en junio de 2009 por el doctor en CC. Químicas Enrique Parra Crego, del Laboratorio de Análisis para la Restauración y la Conservación de Obras de Arte.



Fig. 3. Detalle de la superposición de policromías, relieve de San Miguel del retablo de Nuestra Señora del Rosario, iglesia de la Asunción de Figueruelas (Zaragoza).
Foto: AVEC Patrimonio Cultural S.L.

Nuevas aportaciones documentales a la biografía y obra de Juan Fita. Entorno familiar y primera formación de Juan Fita

Gracias a las actas de las Sesiones de la Real Academia de San Fernando, se sabe que Juan Fita nació en la localidad oscense de Barbastro.²⁰

Ya Javier Costa Florencia,²¹ advirtió del posible parentesco de Juan Fita con una familia de artistas originaria de Barbastro (Huesca). Sería uno de los, al menos, cuatro hijos del pintor viudo Gil Fita y Ma-

nuela Nasarre, que contrajeron matrimonio en el año 1700. Los nombres de los otros tres hijos eran José, también pintor, Manuela y Rosa y los cuatro nacerían entre 1700 y 1720.

En el año 1744 muere la madre de Juan Fita dejando como heredero universal a José, hermano de Juan, (suponemos por ello que sería el primogénito) y como ejecutores testamentarios a los dos hermanos y a su yerno, Diego Gutiérrez Falces. La hermana de Juan, Manuela Fita Nasarre, se había casado antes de 1744, con dicho Diego Gutiérrez Falces, dorador de Estella (Navarra).²²

El padre de Juan Fita, el pintor Gil Fita, muere en el año 1752, dejando el taller de pintura al hermano de Juan: José (redunda en la idea de que José sería el primogénito). Por lo tanto, a partir de este momento, muerto el padre, Juan Fita tenía la opción de trabajar en el taller de su hermano José en Barbastro.

²⁰ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [R.A.B.A.S.F.], *Actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (acta de 28-VIII-1760), f. 96 r.

²¹ COSTA FLORENCIA, J., «Un dorador en el Barbastro del siglo XVIII: Diego Gutiérrez», *Altoaragón. Domingo*, (30-I-2000), p. 9. Agradecemos al investigador Javier Costa Florencia las noticias que nos aportó acerca de la vinculación de Juan Fita con «los Fita de Barbastro».

²² CALVO RUATA, J. I., «Aproximación al pintor dieciochesco Diego Gutiérrez», *Artígrama*, 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2006, p. 485. Diego Gutiérrez Falces aparece documentado como testigo de una causa en Barbastro en el año 1760, a los 39 años de edad, donde se habría establecido. Tuvo, al menos tres hijos, el pintor Diego Gutiérrez Fita, María que casaría con el dorador Francisco Vidiella y Manuela, que casa en Barbastro en 1767 con el ya para entonces escultor Félix Sayas que, a los 26 años de edad, en 1762, era uno de los dos criados del taller de Juan Fita en Zaragoza.

Cuando José muera en el año 1760, dejará como heredero de sus útiles de pintura a su sobrino Diego Gutiérrez Fita. Ahora bien, ¿pudo heredar en este momento Juan el taller paterno de pintura en Barbastro?

Pero ¿en qué momento abandonó Juan Fita el taller paterno (o fraterno) para instalarse en Zaragoza?

No podemos pasar por alto una importantísima coincidencia: en 1752, al morir su padre, Juan Fita era hijo de un pintor y no tenía la maestría del gremio de escultores de Zaragoza. En estos años, en Zaragoza, José Ramírez de Arellano, continuaba con la academia particular de dibujo que abriera su padre Juan Ramírez Mejandre (a partir de 1754, en la casa de Vicente Pignatelli), en la que enseñaban, junto a él, artistas de la talla de Luzán. Era propietario del taller de escultura más importante de Aragón en el que trabajaba junto a sus hermanos Manuel (brillante escultor que después ingresaría como fraile en la Cartuja de Aula Dei) y Juan, maestro pintor. Colaboraba también en la preparación del proyecto de Ventura Rodríguez para la Santa Capilla del Pilar, momento en que el templo metropolitano estaba sumido en una auténtica vorágine constructiva.²³ No sería de extrañar, aunque carecemos de documentación para afirmarlo, que Juan Fita se desplazase a este foco artístico aragonés de vanguardia para continuar su formación como escultor.

¿Podemos pensar entonces que, en 1759, poco antes de morir su hermano José y siete años después de morir su padre, Juan Fita, tiene abierto taller de escultura en Zaragoza y es un escultor de renombre?:



Fig. 4. Relieve de la Circuncisión del Señor. Terracota. (1760). Juan Fita. Foto: R.A.B.A.S.F.

²³ Además, José Ramírez de Arellano, escultor real desde 1740, actuará como director adjunto de Ventura Rodríguez en los trabajos de las maquetas y el proyecto de la Santa Capilla. La relación de Ramírez con el foco madrileño dataría pues de los años cuarenta. Hay que añadir que, en 1746, este escultor estaba en Madrid luchando por hacer oficial su academia de dibujo de Zaragoza (fundada años antes por su padre); de no haberle sido denegado, ésta hubiera sido la primera Academia Oficial de España.

corroboran esta idea tanto un encargo que se le hace estos años, para la iglesia del monasterio de Sigena, como la presión ejercida sobre él por el gremio, que a buen seguro elegiría a Fita como escultor relevante de ese momento: académico de San Fernando y realizando obra para comitentes de gran entidad. Además, contaba ya entonces con *muchas obras (...) hechas en el Reyno de Aragón*.²⁴

Juan Fita como académico: la producción de su taller en Zaragoza y los problemas con el gremio

Lo que es seguro es que en año 1761, Juan Fita tiene abierto en Zaragoza un taller de escultura, para lo cuál, según la práctica secular, debería de haber accedido a la maestría de escultor. Y es que, tradicionalmente, la capacidad de abrir taller y contratar obra sólo la tenían, por las estrictas ordenanzas gremiales, aquellos oficiales que hubiesen superado el preceptivo examen de maestría y tras el pago de una elevadísima tasa.

Ahora bien, sabemos que para estas fechas, los académicos, amparados por los Estatutos de la Academia de San Fernando (elevados ya a rango de ley), podían contratar obra y realizarla sin necesidad de haber pasado por el aro de los gremios. Sin embargo, la praxis, tal y como se explicará en las próximas páginas, demuestra que los jueces municipales, anclados en la tradición y la inercia secular y presionados por los gremios, seguían aplicando las antiguas ordenanzas aun después de haber entrado en vigor las leyes dictadas por Carlos III.

El control que pretendía imponer el gremio se constata ya en el Acta de la Academia de San Fernando, de diciembre de 1759, en la que Fita, por medio de la Academia de Zaragoza, pide amparo para seguir con su actividad sin sujetarse a la disciplina del gremio.

El relieve de la Circuncisión del Señor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Al año siguiente, el 28 de agosto de 1760,²⁵ Juan Fita es nombrado Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Para ello envió, como prueba de mérito, un bajorrelieve que representa la *Circuncisión del Señor* [fig. 4]. El relieve ya aparecía referenciado en el *Inventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de San Fernando*, de 1804, en el apartado *baxos relieves*, con el número 160

²⁴ R.A.B.A.S.F., *Actas de las sesiones...*, (acta de 18-XII-1759), f. 70 r.-v.

²⁵ *Ibidem*, (acta de 28-VIII-1760), ff. 96 r. y 99 r.



Fig. 5: Carta autógrafa de Juan Fita. Foto: R.A.B.A.S.F., *Inventario Archivo General*, signatura 6-91-8.

y en los siguientes términos: *La Circuncisión del Señor*; en barro, por D. Juan Fita, Académico en 1760, alto tres cuartas, ancho mas de media vara.²⁶ Afortunadamente, a lo largo de nuestra investigación, hemos podido comprobar que dicho relieve se conserva en la sala de peines del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.²⁷

Además, en otro inventario, esta vez del Archivo General de la Academia, realizado en 2008, aparece una carta del escultor, autógrafa y firmada, del 30 de septiembre de 1760, dirigida a Ignacio Heramosilla Sandóval, a la sazón secretario de la Academia de San Fernando, *dando gracias*; fue escrita, sin duda, en agradecimiento por su nombramiento²⁸ [fig. 5]. Un nombramiento que, además de prestigio, a los escultores les suponía, tal y como ya se ha explicado y a continuación se ilustrará, un gran apoyo ante las frecuentes presiones del gremio.

²⁶ www.archivobiblioteca-rabaf.com, Inventario de 1804, 1814, 2.2.3.3.5.58, Inventario de 1804, 1814 (003-616-223_003-616-228), (fecha de consulta: 14-I-2010).

²⁷ Agradecemos al académico Don Luis Miguel Aparisi Laporta la ayuda que nos brindó verificando la existencia de dicha obra en los peines del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid. Así mismo, agradecemos a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el envío de la fotografía así como el permiso para su reproducción en estas páginas.

²⁸ R.A.B.A.S.F., *Inventario del Archivo General*, signatura 6-91-8. Agradecemos, nuevamente, al académico Don Luis Miguel Aparisi Laporta su desinteresada colaboración verificando la existencia de dicho documento y haciéndonoslo llegar, escaneado, a través de un e-mail.

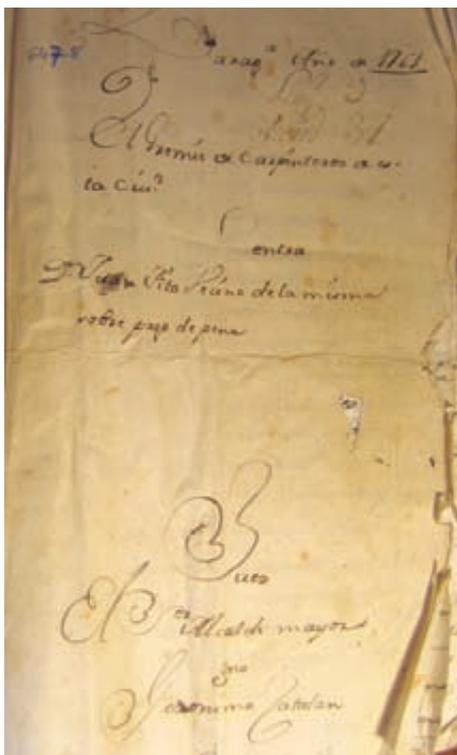


Fig. 6. Cuadernillo del pleito de El Gremio de carpinteros de esta ciudad contra Juan Fita, vecino de la misma sobre pago de pena. A.H.P.Z., sección Pleitos Civiles, caja 0647, ref. 8, 1761. Foto: Ana María Muñoz Sancho.

En el relieve de La Circuncisión que Juan Fita envió a la Academia, se reconoce la extraordinaria técnica con la que el artífice afronta el trabajo en barro. Llama la atención la ausencia de fallos en este relieve de Fita, tanto en la corrección anatómica y el planteamiento de la composición como en la tarea de interpretar los planos de profundidad.

En lo que a los aspectos estilísticos se refiere, la obra participa de la interpretación clasicista típica de su autor. No obstante, como en el resto de su producción, denota cierta afectación en lo que respecta a lo gestual. La obra refleja, una vez más, cómo Fita, partiendo de esquemas retóricos barrocos, los atempera y ennoblece con la corrección y belleza que *lo clásico*, otorga a las formas escultóricas.

El pleito entre Juan Fita y el gremio de carpinteros de Zaragoza²⁹

Se conocen otros muchos detalles de la vida artística del escultor de Barbastro. Claude Bédat,³⁰ al consultar las actas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, nos dio a conocer el largo litigio que enfrentó a Juan Fita con el Gremio de carpinteros, ensambladores, escultores y entalladores de Zaragoza.

El manuscrito original de este pleito ha sido localizado, en el transcurso de esta investigación, en el archivo Histórico Provincial de Zaragoza [fig. 6]. Este documento aporta, tal y como se va a explicar, interesantes

²⁹ Se trata de un cuadernillo cosido con el título *El Gremio de carpinteros de esta ciudad contra Juan Fita, vecino de la misma sobre pago de pena* [Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, (A.H.P.Z.), Sección Pleitos Civiles, caja 0647, ref. 8, 1761].

³⁰ BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, pp. 344-352.



*Fig. 7. Retablo mayor de la iglesia del monasterio de Sigüenza (desaparecido).
[DEL ARCO Y GARAY, R., 1942, p. 404].*

informaciones pero, antes de pasar a detallarlo, es necesario detenerse en ciertos antecedentes. Por un acta de la Real Academia de San Fernando se sabía de la petición de ayuda de Juan Fita, en 1759, a la Academia de Dibujo de Zaragoza, respecto a la presión del gremio: éste no le permitía ejercer su arte por no estar examinado. En ella pide *le de facultad para seguir sus obras, por no sujetarse a lo mecánico del Gremio*. Los profesores de esta Academia deciden entonces dirigirse a la de San Fernando para que se pronuncie.³¹

Y es que al año siguiente de su nombramiento como Académico, en 1761, el gremio, arremetió contra Juan Fita. Anteriormente, la corporación gremial ya se había dirigido a la Academia de San Fernando de Madrid solicitando que no se concedieran títulos de académico a los escultores que no estuvieran examinados como establecían las ordenanzas gremiales. Tal pretensión fue desestimada pues contradecía lo que sobre libertad del artista quedaba establecido en los Estatutos de la Academia de San Fernando.³² Pero finalmente, en 1761, el gremio logró que un juez de Zaragoza le embargara a Fita, en su taller de la calle Santa Catalina, un retablo *para las religiosas de Sixena*.³³

En ese momento, a través de Vicente Pignatelli, académico de honor de San Fernando, Juan Fita buscó el amparo de la Academia de San Fernando. Inmediatamente, ésta se dirigió al Presidente de la Audiencia de Zaragoza para que ordenase la devolución del retablo y amonestase al juez que había ordenado el embargo. Así se hizo y el Presidente comunicó el levantamiento del secuestro y afirmó que daría siempre la razón al escultor. Pero nada de esto se cumplió y, lejos de acabar con este asunto, en 1763, el mismo juez que había autorizado el secuestro dictó sentencia y confirmó dicho secuestro prohibiendo al escultor, además, realizar la mazonería de los retablos, que como ya había informado Juan Fita en 1761, en Aragón estaba permitido hacer a los escultores.

De nuevo el escultor recurrió a la de San Fernando que otra vez tuvo que dirigirse a la Audiencia de Zaragoza.³⁴ Ésta dictó una sentencia ambigua,³⁵ en la que no culpaba a nadie, por un lado, para no incumplir las nuevas leyes promulgadas por el rey, que era a lo que

³¹ R.A.B.A.S.F., *Actas de las sesiones...*, (acta de 18-XII-1759), f. 70 r-v.

³² *Ibidem*, (acta de 13-XII-1761), ff. 122 r.-123 r.

³³ *Ibidem*, f. 123 v. En la documentación del pleito entre Fita y el gremio de carpinteros ya aparecía reflejado, según la declaración de un mancebo del taller de Fita, que el retablo era para la villa zaragozana de Bujaraloz (A.H.P.Z., Sección Pleitos Civiles, caja 0647, ref. 8, 1761, f. 2 v.).

³⁴ R.A.B.A.S.F., *Actas de las sesiones...*, (acta de 2-X-1763), ff. 208 v.-209 r.

³⁵ A.H.P.Z., Sección Pleitos Civiles, caja 0647, ref. 8, 1761, f. 74 r.

se habían equiparado los Estatutos de la Academia; por otro, para no contravenir el poder de las corporaciones gremiales y a las instituciones municipales que las protegían.³⁶ Aunque Fita agradeció a la Academia de San Fernando las diligencias practicadas ante la Audiencia de Zaragoza para que ésta dictara sentencia, el escultor tampoco esta vez se vio resarcido de los perjuicios causados: ni se le devolvió el retablo embargado ni se le indemnizó por ello. Finalmente, fue la decisiva intervención de Vicente Pignatelli, Viceprotector de la Junta Preparatoria de la Academia de Zaragoza, la que logró cerrar definitivamente el litigio e informó a la Academia de San Fernando. Ésta acordó solicitar directamente al rey la amonestación al Presidente de la Audiencia por no aplicar los estatutos de la Academia y la imposición de multas al gremio por una parte, y por otra, al juez por su interesada actuación a favor del gremio. Todo ello con el fin de indemnizar a Juan Fita por el daño causado.³⁷

Finalmente, Carlos III resolvió, tal como Vicente Pignatelli le había solicitado en nombre de la Academia, poniendo fin al asunto: se impusieron multas tanto al gremio como al juez. El retablo de Sigena, tras cuatro años de embargo, le fue devuelto al escultor.³⁸

El retablo y ángeles para la iglesia del monasterio de Sigena

Ahondando en la obra que el gremio embargó a Fita y según la declaración de los mancebos de su taller,³⁹ se trataba de un retablo que el escultor realizaba para la villa de Bujaraloz. Bédat nos dice que era para un convento de religiosas.⁴⁰ En las actas de la Academia de San Fernan-

³⁶ R.A.B.A.S.F., *Actas de las sesiones...*, (acta de 6-XI-1763), f. 211 r.

³⁷ R.A.B.A.S.F., *Actas de las sesiones...*, (acta de 18-XII-1763), f. 218 r.-v., y (acta de 5-II-1764), f. 226 r.-v.

³⁸ *Ibidem*. Con este contencioso, mantenido entre el escultor Juan Fita y el Gremio de carpinteros de Zaragoza, tenemos idea de las dificultades de los escultores para sustraerse al poder del gremio, que no se detenía ni ante el hecho de que éstos fueran académicos de San Fernando. Fita no fue el único ni el primero que intentó practicar su arte al margen de la organización gremial, también lo intentaron años antes, durante el siglo XVIII, José Ramírez de Arellano y Simón Ubau, entre otros. Pero son excepciones que, como tal, no ocultan que la mayoría de los escultores estaban integrados en la obsoleta organización gremial. Sólo en 1785 una Real Cédula decretó la libertad de ejercicio de las bellas artes; ésta, junto al proceso de creación de academias de Bellas Artes en distintas ciudades españolas supuso el final de aquellas instituciones que permanecían vigentes desde la Edad Media (ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993, pp. 38 y ss.).

³⁹ A.H.P.Z., Pleitos Civiles, caja 0647, ref. 8, 1761, f. 2 v.

⁴⁰ BÉDAT, C., *La Real Academia...*, *op. cit.*, p. 345.

do de Madrid se precisa aún más: (...) *se le embargó un Retablo en que van colocadas varias Estatuas para las religiosas de Sixena.*⁴¹

Mariano de Pano y Ruata, al referirse a la decoración barroca de la nave de la iglesia del monasterio de Sigena y siguiendo la descripción que del monumento hizo José María Quadrado, nos habla de unos *ángeles teatrales*. Pano añade en ese lugar una cita al texto en la que precisa: *Fueron esculpidos por Juan Fita, escultor de Zaragoza que hizo también las repisas. La pintura de ellos fue hecha por Joseph Fita y los dorados por Diego Falces. Costaron 302 libras 8 sueldos, más 4 libras de estrenas.*⁴² Pano no aporta la ubicación del documento en que aparece esta información.

Se ha podido localizar una fotografía del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Sigena anterior a su desaparición en 1936⁴³ [fig. 7]. En ella se aprecia, a la izquierda de la imagen, una figura del arcángel San Miguel colocado sobre una repisa, pero también un retablo. En él se representa la Asunción de la Virgen y esa era la titularidad del retablo mayor del monasterio de Sigena. ¿Habría realizado Juan Fita, conjuntamente con su hermano y cuñado, una serie de esculturas sobre ménsulas para decorar la nave del templo, además del retablo mayor?: el precio que se pagó por el trabajo podría indicar que el encargo del monasterio incluiría algo más que unos *ángeles teatrales*. Además, en el retablo no pueden pasar desapercibidos ciertos rasgos estilísticos que se reconocen en otras de las realizaciones posteriores de Juan Fita. De ser así, la colaboración de su hermano José sería anterior a 1760 (año de su muerte) y el retablo, comenzado antes de 1761, llegaría terminado a Sigena tras los años de embargo y enconado pleito con el gremio de carpinteros de Zaragoza.

Este retablo, que todavía presenta muchos elementos decorativos barrocos acordes con la datación que le atribuimos, se adscribe a una tipología tardobarroca: se trata de retablos más arquitectónicos, en los que se acentúa el movimiento en planta y en alzado; a veces se colocaban exentos en los presbiterios dando paso al coro situado en el trasaltar; la decoración se irá haciendo cada vez más sobria, especialmente cuando se utilicen materiales nobles, mármoles y jaspes.

⁴¹ R.A.B.A.S.F., *Actas de las sesiones...*, (acta de 13-XII-1761), f. 123 v.

⁴² DE PANO Y RUATA, M., *Real Monasterio de Santa María de Sijena*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2004, p. 174.

⁴³ DEL ARCO Y GARAY, R., *Catálogo monumental de España. Huesca*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez, 1942, vol. II, fig. 936, p. 404.



Fig. 8. Ángel Custodio. Iglesia de San Miguel de los Navarros. Zaragoza. Juan Fita (1776).
Foto: AVEC Patrimonio Cultural S.L.



Fig. 9. Arcángel San Gabriel. Iglesia de San Miguel de los Navarros. Zaragoza. Juan Fita (1776).
Foto: AVEC Patrimonio Cultural S.L.

Las esculturas para las naves de la iglesia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza

Tal y como habíamos explicado, en el momento del embargo del retablo de Sigüenza, en 1761, Juan Fita ya tenía taller abierto en la calle Santa Catalina de la zaragozana parroquia de San Miguel de los Navarros. En él trabajaban tres *mancebos* llamados Pedro Malos, Joseph Pejon e Ygnacio Lob (distintos de los dos que cita Boloqui para 1762: Félix Sayas, al que se ha podido documentar posterior-



Fig. 10. Arcángel San Rafael. Iglesia de San Miguel de los Navarros. Zaragoza. Juan Fita (1776). Foto: AVEC Patrimonio Cultural S.L.

mente,⁴⁴ y Mamés Loste). Boloqui⁴⁵ nos aporta documentos para afirmar que, en este momento, era el escultor, después de Carlos Salas, que más cotizaba al Ayuntamiento por su trabajo: 720 reales en los años 1772 y 1773.⁴⁶

En 1776, dos años después de finalizar el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de la Asunción de Figueruelas, Juan Fita realizó para la parroquia de San Miguel de los Navarros cinco de las esculturas que adornan las naves del templo⁴⁷ [figs. 8-12]. En concreto, las imágenes de Santa Bárbara, el Ángel Custodio, San Juan Bautista, el arcángel San Gabriel, y el arcángel San Rafael. Tres de ellas se sitúan a lo largo de la nave central, delante de los pilares (excepto la dos más próximas al presbiterio, San Pedro y San Pablo que son de José Ramírez de Arellano). Las otras dos flanquean la capilla de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja. El autor se comprometió, documentalmente, a ejecutar las cinco imágenes, las ménsulas y su policromía, excepto los letreros; sólo cobraría cuatro de ellas, entregando la quinta como limosna.⁴⁸ Se trata de esculturas de gran tamaño, dispuestas mirando a las naves del templo, de la misma forma que aparecen en las iglesias zaragozanas de San Carlos, San Gil o la Magdalena, siendo, este de San Miguel de los Navarros, *uno de los últimos ejemplos de esta moda zaragozana introducida por Lacarre y desarrollada por el taller de José Ramírez de Arellano*.⁴⁹ Tanto la expresión corporal de las figuras, un tanto afectada, como la policromía en colores planos de tonos pastel, con flores doradas a pincel sobre el manto y carnaciones a pulimento, las ubican en las corrientes estilísticas de la escultura policromada de la segunda mitad del siglo XVIII.

⁴⁴ LÓPEZ APARICIO, M. T. y MUÑOZ SANCHO, A. M., «Las dotaciones del siglo XVIII de la catedral de Barbastro», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXIX, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1997, p. 126; COSTA FLORENCIA, J., «Un dorador...», *op. cit.*, p. 9. Véase nota n.º 22.

⁴⁵ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, pp. 229-231.

⁴⁶ Posteriormente su contribución fue disminuyendo hasta 250 reales en 1782.

⁴⁷ FEBAS, J. L., «Nombres para la historia de San Miguel de los Navarros», en DUCE, J. A. *et alii*, *San Miguel de los Navarros*, Zaragoza, Parroquia de San Miguel de los Navarros, 2007, p. 251.

⁴⁸ Archivo Diocesano de Zaragoza [A.D.Z], caja 165, doc. n.º 1, *Libro de actas del capítulo y Junta Parroquial de San Miguel*, 1704-1784, f. 325. El documento está fechado el 25 de julio de 1776. Esta valiosa información nos fue facilitada generosamente por D. Enrique Canfranc y con ella la referencia documental que lamentablemente aún no ha podido ser consultada, dado que el Archivo Diocesano se encuentra cerrado por obras. Así mismo, agradecemos a Fernando Arregui, párroco de San Miguel de los Navarros, a José Luis Febas y al despacho parroquial de San Miguel de los Navarros, las facilidades que nos han dado para la consulta de los fondos documentales del archivo parroquial.

⁴⁹ ÁLVARO ZAMORA, M.ª I. y BORRÁS GUALIS, G. M., «La ciudad gótico-mudéjar», en Fatás Cabeza, G. (dir.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991. p. 187.

Los últimos años de la vida de Juan Fita

La siguiente noticia documental referente a Juan Fita es su inclusión, en 1778, en el grupo de nueve profesores o directores de las enseñanzas artísticas que la Segunda Junta Preparatoria de la Academia de Zaragoza iba a impartir. En escultura, junto a Fita se eligió a Carlos Salas (también Académico de Mérito de San Fernando) y a Domingo Estrada, un renombrado platero; en pintura, José Luzán Martínez y Juan Andrés Merklein, pintores de S.M., junto a Manuel Eraso; en arquitectura, los también Académicos Gregorio Sevilla y Agustín Sanz, con el maestro de obras Pedro Zeballos. Desde luego, los artistas escogidos eran los más relevantes de la ciudad en aquella época (habiendo fallecido Ramírez de Arellano en 1770), pintores de cámara, académicos de San Fernando de los que algunos de ellos, posiblemente Juan Fita, ya habrían impartido clases en la Academia de Dibujo de etapas anteriores.⁵⁰

El retablo de San Lorenzo de la basílica del Pilar de Zaragoza

La última obra conocida dentro de la producción de Fita es su intervención en el retablo de San Lorenzo de la basílica del Pilar de Zaragoza [fig. 13] y data de 1780-1781 (un año antes de su muerte). Fita talló para el banco de dicho retablo un magnífico bajorrelieve [fig. 14] en madera dorada, en el que no se representa la matanza de Sixto II y sus diáconos (como tradicionalmente se venía afirmando en la bibliografía) sino el martirio de San Lorenzo. Completó su aportación con la medalla central del altar y las figuras del ático, todas ellas policromadas en blanco.

Ya entre 1716 y 1718 se habían hecho reformas en la capilla que alberga a este retablo con intervenciones del pintor Francisco del Plano y del escultor Pedro Onofre. En esta nueva reforma, en la que interviene Juan Fita, se acomete la realización del retablo. Ventura Rodríguez, como director de las obras del templo, fue quien trazó los planos. Intervinieron, junto a él, Juan Bautista Pirlet, como cantero de mármoles y jaspes. Fita contrató, el 14 de abril de 1780 con el Capítulo de Beneficiados, toda la labor de escultura por la cantidad de 500 libras. La obra, una vez terminada, debería ser examinada por José Luzán y fray Manuel Ramírez.

⁵⁰ ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza...*, *op. cit.*, p. 83.



*Fig. 11. Santa Bárbara. Iglesia de San Miguel de los Navarros. Zaragoza. Juan Fita (1776).
Foto: AVEC Patrimonio Cultural S.L.*



*Fig. 12. San Juan Bautista. Iglesia de San Miguel de los Navarros. Zaragoza. Juan Fita (1776).
Foto: AVEC Patrimonio Cultural S.L.*

En el relieve del martirio de San Lorenzo se talló, sobre un fondo de arquitecturas clásicas, a varios personajes jóvenes con atuendo militar junto a otros ancianos con vestimentas romanas. A la derecha y en primer plano, hay un personaje que bien pudiera representar al Emperador con armadura, escudo y una especie de cetro. Este personaje aparece sentado sobre un trozo de fuste de columna contemplando una escena tallada con gran movimiento. En el lado izquierdo y sobre un paisaje con un templete y un árbol que sostiene un cortinaje, un perro se acerca ladrando a la escena; un personaje semidesnudo y arrodillado atiza el fuego y tras él unos ancianos, ataviados con togas, conversan mientras uno de ellos muestra un libro abierto. En la parte central del relieve aparece San Lorenzo en el momento de su martirio sobre la parrilla. La técnica utilizada, el bajo-relieve, aporta logrados efectos plásticos en una composición en la que,



*Fig.13. Retablo de San Lorenzo. Basílica del Pilar de Zaragoza.
Foto: AVEC Patrimonio Cultural S.L.*

junto a un correcto uso de la perspectiva, los personajes representados muestran anatomías vigorosas, llenas de vitalidad y movimiento. Se trata de una obra de una técnica consumada y de claro carácter academicista. Belén Boloqui la consideró como *uno de los mejores relieves de Zaragoza en el siglo XVIII*.⁵¹

En la escena principal del altar aparece el grupo escultórico de la Apoteosis de San Lorenzo, todo él en madera policromada en blanco, imitando mármol. Se trata de un grupo escultórico en el que el santo, representado como un joven con vestiduras eclesiásticas y con aire de ingravidez, dirige, desde el centro de la composición, su mirada al cielo y se alza sobre unas nubes en las que se representan ángeles mancebos. Éstos sostienen, en dinámicas posturas, los atributos del santo: la parrilla, el libro y el corazón en llamas. En lo alto de la composición, un angelote sostiene la palma y la corona del mártir. El ático, formado por un gran frontón curvo partido sobre el que descansan dos ángeles mancebos, presenta en su centro, y dentro de una estructura piramidal, un gran medallón rodeado de rayos. Coronando todo el conjunto, se colocaron unos angelotes. En opinión de Boloqui, las figuras del ático resultan algo más toscas de ejecución que las restantes del retablo. En esta composición, los personajes se disponen en escorzadas posturas y sus rasgos, aunque más blandos y amanerados, muestran la influencia de las esculturas la Santa Capilla realizadas por José Ramírez de Arellano.⁵²

A Juan Fita le sorprende la muerte el 10 de julio de 1782.⁵³ En aquel momento seguía establecido en su taller de la zaragozana calle de Santa Catalina. Gracias al *Libro de Difuntos* del Archivo de San Miguel, conocemos el nombre de su esposa, Miguela Sarasa. Hizo testamento y, a falta de notario, lo recibió el sacerdote. Se nombraron ejecutores del mismo a este sacerdote y a su esposa. El día 11 de julio Juan Fita fue enterrado en la nave mayor de la iglesia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza.

⁵¹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, p. 477.

⁵² *Ibidem*, p. 478.

⁵³ Archivo de San Miguel de los Navarros, [A.S.M.N], *Libro de difuntos*, 1771-1778, Tomo IX, año 1782, f. 52 v. A pesar de la fecha de la muerte de Juan Fita tradicionalmente admitida, 1784, en el documento que Belén Boloqui aporta para el estudio de los impuestos que los escultores pagaban al Ayuntamiento, en el año 1783, Fita aparece ya por última vez en la lista, pero con 0 reales de plata de contribución. Véase BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 229-231.

A modo de conclusión

La producción artística de Juan Fita es la contrapartida visual de los cambios que estaba sufriendo el panorama escultórico zaragozano en la segunda mitad del siglo XVIII.

En lo que se refiere a la creación artística y la evolución del estilo Barroco en la escultura aragonesa, este escultor se nos revela como un artista que, aun habiéndose formado en la tradición barroca, es capaz de comprender, con una corrección más que notable, las novedades que darán forma al estilo Neoclásico. Gracias a ello, es capaz de someter a un nuevo canon de proporciones las desproporciones (valga la redundancia) a las que el Barroco somete a los órdenes clásicos (en el sentido más vitruviano del concepto). Juan Fita, tal y como ejemplifica el retablo de Figueruelas, reasimila la esencia de lo clásico para crear un retablo en el que un esquema tipológico *rococó* se convierte en un ejemplo de medida, serenidad y armonía classicista. Más allá de la estructura, en el plano de lo formal, recrea un repertorio a caballo entre los adornos barrocos, los motivos del gusto rococó y las novedades neoclásicas. Eso sí, sometiéndolos a la proporción clásica, impecablemente adaptados al marco arquitectónico que las acoge, sin imponerse nunca a él y tallados con una maestría de delicada gubia e impecable dibujo.

En el terreno de lo social, el desarrollo del contencioso entre Juan Fita, tras su nombramiento por la Academia, y el gremio de carpinteros de Zaragoza, nos da idea del poder que todavía, a mediados del siglo XVIII mantenían las corporaciones gremiales. El documento que da cuenta de dicho litigio, es un reflejo de las dificultades encontradas por los artistas, incluso los nombrados académicos, especialmente *los de provincias*, para ejercer libremente su arte, rechazando integrarse en los gremios para no someterse a un sistema obsoleto e *involutivo*,⁵⁴ no sólo de organización profesional sino de formación y aprendizaje. Asimismo, denota la preferencia de los jueces por aplicar las antiguas ordenanzas gremiales frente a las nuevas legislaciones recientemente promulgadas, como los Estatutos de la Academia de San Fernando, ello sin olvidar que, en Aragón, los fueros y privilegios personales todavía tenían mucho peso en la administración de justicia.

Queremos añadir un último apunte acerca de la personalidad de Juan Fita: más allá de los logros artísticos de las obras que de él conocemos, se

⁵⁴ ÁLVARO ZAMORA, M.^a I., «La producción cerámica en Zaragoza en la segunda mitad del siglo XVIII: la política gremial como elemento involutivo», *Artigrama*, 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1997, p. 433.



Fig. 14. Relieve del martirio de San Lorenzo. Retablo de San Lorenzo. Basílica del Pilar de Zaragoza. Juan Fita (1780-81). Foto: AVEC Patrimonio Cultural S.L.

nos muestra como un artista consecuente con sus ideas y con una actitud militante a lo largo de toda su vida. Abandonando su Barbastro natal, tuvo el acierto de ir a formarse entre las vanguardias artísticas del momento y con los mejores artífices que, afortunadamente, supieron reconocer su valía. Nunca se doblegó ante el poder de un gremio que pretendía hacer valer sus prerrogativas. Además, él mismo formó a otros artistas en la academia de dibujo de Zaragoza, un lugar que ya era el caldo de cultivo de un espíritu que llevaría a las artes hasta donde hoy han llegado... con todo lo que ello conlleva.