

SOBRE LA LIBERALIDAD DE LA ESCULTURA EN TUDELA

Eduardo Morales Solchaga

INTRODUCCIÓN

Conocida es la encarnizada y continuada batalla entre los artistas y las autoridades, gremiales y fiscales, durante la Edad Moderna. Con las primeras, los problemas derivaron de la obligatoriedad de ingresar en sus filas y pagar los correspondientes derechos de examen y anualidades, además de participar activamente en la vida institucional y religiosa de las mismas. Por ello no es de extrañar que los menestrales quisieran desmarcarse de ellas y conseguir la libertad que calificaba a las artes que practicaban. Esta libertad, no sólo atañía a las citadas ataduras para con la organización gremial, sino que también lo hacía con todo tipo de fiscalidad, incluida la referente a las alcabalas e impuestos de todo tipo, con los que sus obras se veían gravadas, perdiendo competitividad en los mercados foráneos. En Navarra todo finalizó con la promulgación de la Real Cédula de Carlos III (1785), que se erigió en la culminación de un amplio proceso de liberación, del que se preservan copiosos testimonios por toda la geografía española, cuyas referencias ilustran los procesos, litigios y tratados de muy variada índole, casi siempre referentes a las artes liberales. Resultan de particular interés los relativos a la escultura y la pintura, en los que participaron los más insignes artífices del momento y que figuran en gran cantidad de monografías y estudios sobre Historia del Arte¹.

Antes de adentrarse plenamente en el caso presente, resulta interesante realizar una breve panorámica sobre los litigios concernientes a la liberalidad de las artes documentados y emprendidos en Navarra durante la Modernidad, tanto a nivel gremial como a nivel de fiscalidad, pasando por otro tipo de pleitos de similar naturaleza. La mayor parte de ellos se encuentran publicados, por lo que simplemente se realizara una breve reseña, con objeto no de aden-

1 Por citar algunos: GALLEGO SERRANO, J., *El pintor de artesano a Artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976; MARÍAS FRANCO, F., “de retablero a retablista” en *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, pp. 97 - 109; BLASCO ESQUIVIAS, B., “Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans” en *Espacio, tiempo y forma*, n° 4 (1994), pp. 159 - 193.

trarse en ellos, sino de contextualizar de un modo más adecuado el litigio que en estas líneas se estudia.

El primero de ellos, acaecido en 1590, fue incoado en la capital ribera por Bernal de Gabadi, afamado escultor formado en Castilla y Aragón, contra Francisco Ceballos, quien había contratado un retablo sin ser escultor, simplemente dominando la facultad de carpintería. Resulta de obligada mención porque supone un buen punto de partida, la última década del quinientos y porque atañe a uno de los maestros de renombre que trabajaron en Tudela, ya que el escultor en cuestión estuvo ligado desde un primer momento al círculo del retablo mayor de Astorga. Además de ello, al haber permanecido prácticamente inédito, proporciona numerosos datos de interés para comprender la situación finisecular de Tudela y el *modus operandi* de sus maestros².

Para el siglo XVII resulta representativo el pleito que enfrentó a la incipiente hermandad de San José y Santo Tomás de la capital Navarra con el veedor de obras del obispado de Pamplona, Francisco Palar Fratin, al que quisieron someter al examen de maestría, en el que ya se comienza a atisbar esa diferenciación entre el intrusismo suscitado por la cofradía y la liberalidad e intelectualidad esgrimida por el prestigioso ingeniero³. Del mismo modo se presentó un siglo después el litigio de Fermín de Larráinzar, en el que de nuevo volvieron a chocar estos dos argumentos, tradición y modernidad, con similares resultados⁴. Durante el proceso, el citado arquitecto se erigió en protagonista de una agria polémica contra su propio gremio en la que defendió, con poca fortuna, la liberalidad de la arquitectura y su clara diferenciación con respecto a la carpintería y el ensamblaje, lo que a la postre le valdría su designación como veedor de obras eclesiásticas del obispado. Publicado por Fernández Gracia, en él participaron los más importantes maestros de la Pamplona del momento.

Otro apartado interesante es el derivado de la liberalidad de la música, una de las siete artes liberales, que confrontó de lleno con el gremio pamplonés, pues quedaba muy relacionada con el trabajo de la madera, lo que provocó no pocos litigios, de entre los que sin duda destaca el suscitado contra dos maestros organeros que trabajaban en la capital a principios del XVIII, que

2 MORALES SOLCHAGA, E., "En torno a la escultura, consideraciones y testimonios de maestros del Renacimiento en Tudela" en *Pulchrum: homenaje a la Dra. Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 554 - 562.

3 AZANZA LÓPEZ, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 30 - 31.

4 FERNÁNDEZ GRACIA, R., "En torno a la arquitectura: consideraciones y testimonios de maestros del barroco navarro" en *Revista Príncipe de Viana*, nº 222 (2001), pp. 7 - 25.

había permanecido inédito, y en el que, al igual que en el pleito de Larrainzar, participaron buena parte de los maestros asentados en la capital, así como también importantes musicólogos y organeros, aportando testimonios de lo que se venía practicando, no sólo en el Viejo Reino, sino también en otras zonas más distantes y de mayor influencia, como la propia Zaragoza o la Villa y Corte de Madrid⁵.

LA FISCALIDAD DE LA ESCULTURA EN TUDELA: EL CASO DE MARTÍN TOVAR

Una vez ofrecida una breve panorámica de lo acontecido en Navarra durante los siglos de la Modernidad, parece conveniente adentrarse en el caso objeto del presente trabajo, acaecido en Tudela a finales del siglo XVII, concretamente en 1697. El proceso, litigado en el Consejo Real de Navarra⁶, tribunal de mayor competencia del territorio foral, se inició por Martín Tovar y Asensio⁷ a nivel particular, pues nunca engrosó las filas de la hermandad pamplonesa, ni tampoco requirió su ayuda, ya que consideraba su labor como un arte de naturaleza intelectual, exenta de cualquier control gremial. De todos modos, el hecho de que la cofradía pamplonesa no lo denunciase por trabajar sin estar examinado hace pensar en una breve estancia del mismo en Tudela, ejerciendo una labor de comerciante y no la correspondiente a un menestral.

Por ello, y como se ha comentado, la naturaleza del pleito vino provocada por la autoridad civil de la ciudad de Tudela, que aplicó, mediante sus alcaballeros, Cristóbal García y Francisco Palacios, el tan conocido impuesto sobre ciertas esculturas que Tovar y Asensio había llevado para vender, imponiéndole una multa de 120 reales, que en caso de no ser abonada conllevaría también el embargo de las mercancías gravadas con la alcabala. Se trata de una situación muy típica durante la Edad Moderna, no sólo en Navarra, sino en todos los territorios abrazados bajo la Monarquía Hispánica y el resto de potencias europeas. Muchas veces la liberación del consabido tributo no se acometía tanto por la autoafirmación o la elevación social del individuo, trascendiendo de una faceta puramente artesanal a una de condición artística, sino meramente por beneficios fiscales, que propiciaban una mejora en las ganancias pecuniarias de

5 Estudiado por el que escribe estas líneas en su tesis doctoral: *Gremios artísticos en Pamplona durante los siglos del Barroco*, sustentada en la Universidad de Navarra (2008), bajo la dirección de Ricardo Fernández Gracia.

6 Archivo Real y General de Navarra (en lo sucesivo AGN), procesos, nº 153.555.

7 Entre su obra conocida destaca el aderezo de varias esculturas del conjunto de retablos de las clarisas de Estella. FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Escultura y retablos de las clarisas de Estella", en *Príncipe de Viana*, nº 190 (1999), p. 536.

los artífices, que ulteriormente podía desembocar en la pretendida elevación social.

Dejando de lado todos estos aspectos de los que se han vertido cientos de líneas en no pocas monografías y artículos científicos⁸, el pleito conservado, aunque sin sentenciar, en el Archivo Real y General de Navarra, da muestra de las mentalidades de dos grupos bien diferenciados en aquella Tudela de principios del siglo XVIII: por un lado, los escultores tudelanos que desfilaron en la probanza de Tovar y Asensio, testificando a su favor a pesar de no pertenecer el primero a su gremio y hermandad, quizás más por corporativismo que por afinidad personal; por el otro, los alcabaleros que habían ejercitado aquel cargo de gran importancia en las ciudades del Antiguo Régimen.

La apelación del escultor se sustentó inteligentemente en que, amén de devastar las tallas, también las policromaba, aspecto que propició que su procurador ejecutara un interesante alegato a favor de la liberalidad de la pintura, en unos momentos en que probablemente la misma ya se había desligado del sistema gremial, a juzgar por los testimonios conservados en varios procesos de otros puntos peninsulares, ello se venía practicando desde mediados de la centuria anterior⁹: *“porque los bultos y pinturas que mi parte vendió en la ciudad de Tudela son trabajados y pintados por mi parte, y en este caso es exento de pagar alcabala por ser, como es, la pintura, liberal y exenta de pagarla, por costumbre inmemorial, que por noticia, apenas necesita de prueba, siendo necesario y es privilegio de esta ciencia el no pagar derecho alguno de la venta, y esto procede llanamente cuando el mismo artífice que hace el bulto y pintura es quien vende, y aún en almonedas en que venden pinturas, bultos y cuadros jamás se ha pagado alcabala, habiendo menos razón que en el autor de la obra, y es novedad inaudita la que pretenden las partes contrarias”*¹⁰. También aportó interesante información sobre el taller del denunciado, en el que se tallaban y policromaban las esculturas, conformado por el propio Tovar y Asensio y una pléyade de oficiales y discípulos, que trabajaban de un modo proto-industrial. A pesar de resultar ciertamente sugestivos para el investigador, poco podían hacer los citados argumentos contra una prueba tan sólida como la que presentaron los alcabaleros, que no era otra que la lista inmemorial de los productos, exentos

8 Destaca sobremanera, aunque para la pintura, la de Julián Gallego, muchas de cuyas conclusiones pueden aplicarse indistintamente a los ejecutores de otras disciplinas artísticas. GALLEGO SERRANO, J., *Ob.cit.*

9 Como por ejemplo los pintores zaragozanos, que abandonaron el gremio, desligándose de los doradores. ANSÓN NAVARRO, A., “El gremio de doradores de Zaragoza (1675 - 1820), en *Homenaje a don Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1987, pp. 485 - 511.

10 AGN, procesos, nº 153.555, fol. 9.

o no, del impuesto en cuestión, en que no quedaban contempladas la escultura ni la pintura.

Gracias a la documentación se conoce claramente lo que llevó a vender Tovar y Asensio a Tudela, un total de once imágenes, seis imágenes de la Virgen, en diferentes iconografías, destacando una Inmaculada Concepción, tres niños Jesús medianos, con sus peanas, probablemente para su veneración en casas particulares, y por último, una pareja conformada por San Fermín y San Francisco Javier, copatronos del Reino de Navarra desde mediados del siglo, cuando fue promulgado el breve pontificio de Alejandro VII, pasando a convertirse en una de las iconografías más preferidas dentro del ámbito foral, solicitada por instituciones civiles y religiosas de toda índole, como se muestra nítidamente en una reciente monografía conmemorativa de aquel hecho¹¹.

Martín Tovar presentó a una serie de testigos cuyos testimonios clarifican en cierto modo la situación vivida en aquella ciudad. El primero de ellos, José Jiménez, natural de Tarazona y residente en Arguedas, especializado en realizar bultos de yeso, especialmente niños Jesús, dorados y policromados, que ese mismo año esgrimió la liberalidad de su arte para no pagar la alcabala. Los alcabaleros rechazaron rotundamente aquel testimonio, arguyendo que “*no es de profesión escultor, ni entiende de ella*”. Además habían sentado jurisprudencia, pues a otro escultor aragonés que vendía efigies de yeso en la ciudad le habían obligado a pagar la alcabala aquel mismo año. Jiménez, al que no hay que confundir con quien participó en la ornamentación de la fachada del consistorio pamplonés medio siglo después, defendió a su compatriota, afirmando que si pagó “*fue por amenazas de matarlo a palos y quitarle el Niño*”¹².

También se llamó a Pedro Viñés, escultor oriundo de Tudela, y procedente de una familia sangüesina que había ejercitando la profesión desde finales del siglo XVI, por lo que su formación se había realizado dentro del centenario taller. Se mostró muy activo en las últimas décadas del siglo XVII, hasta su fallecimiento en los primeros años de la siguiente centuria¹³. Afirmó que conocía a Tovar, escultor, y sabía que también policromaba las esculturas. También expresó su convicción de que no se debía de pagar alcabala por aquellas labores tan alejadas de la artesanía. A su vez dio cuenta de su área de trabajo, pues “*ha sacado a Castilla y Aragón efigies de santos trabajados en Tudela, y los ha vendido sin pagar, y también ha vendido en Corella, Villafranca, Arguedas, Valtierra*

11 FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier patrono de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006.

12 AGN, procesos, nº 153.555, fol. 29.

13 FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, pp. 194 - 196.

y *Carcar, efigies de Niños Jesuses y otras esculturas sin pagar*". Por último, se refirió al aragonés afincado en Arguedas que había pagado bajo coacción la alcabala ese mismo año, algo que consideraba normal, pues no "*es escultor ni dorador, sólo hace Niños vaciados de yeso, que teniendo los moldes cualquiera persona los puede hacer*". Por tanto delimitaba claramente la diferencia del artista, volcado en su obra, ornato y proporciones, y el artesano, que realizaba un trabajo puramente mecánico y exento de intelectualidad¹⁴.

Del mismo modo se pronunció Francisco San Juan y Vega, lerinés biografiado también por Fernández Gracia y que ya contaba con casi sesenta años, uno de los principales artífices activos en la capital ribera, con taller propio que se prolongaría con su hijo José y su discípulo Juan de Peralta. Afirmó que Tovar y Asensio era tanto escultor como dorador, habiéndole visto trabajar en Pamplona en su taller propio, realizando muchas efigies de santos y ángeles. Este hecho es muy significativo, ya que por los registros de exámenes de la hermandad de San José y Santo Tomás de Pamplona, preservados en el Archivo Municipal de Pamplona, se sabe con certeza que nunca se examinó en ella, lo que hace más que probable que hubiera sido examinado en algún otro foco peninsular, quizás en Zaragoza, y hubiera convalidado el título. Sobre su experiencia personal en Castilla y Aragón, testimonió que nunca se le exigió el citado impuesto, y que en la propia ciudad de Tudela, hacía 14 años que un escultor forastero había vendido libremente, pues la escultura era arte liberal. Sobre el artesano de Arguedas se pronunció del mismo modo que Viñés, pues para él era "*sólo vaciador, y eso no es arte liberal*".

Por último fue llamado Domingo Reinaldo, interesante personalidad, pues era meramente "aficionado a la escultura", que afirmó que había actuado como protector y mecenas de un escultor francés, de nombre Francisco Roset, durante seis meses. No sólo trabajó ciertas esculturas en madera, sino que también las vendió, a diferentes personalidades de la ciudad, destacando sobremanera Antonio Aperregui Villamayor¹⁵ (San Antonio, su patrono) y Francisco Garcés del Garro¹⁶ (un niño Jesús). También se realizaron transacciones con Pedro Moreno (Inmaculada con el Niño) y Manuel Pontón (imagen de Nues-

14 AGN, procesos, nº 153.555, fol. 51 y ss.

15 Caballero de Santiago (1681). Familiar del Santo Oficio. Caballerizo de la Reina Mariana de Austria. Nació en Tudela (Navarra) el 14 de junio de 1636. Testó en Tudela en 1700. Casó con Angela Jerónima de Asiáin. Desempeñó el cargo de Correo Mayor de los Reyes de Navarra. SÁINZ Y PÉREZ DE LABORDA, M., *Apuntes Tudelanos (corre-gida y aumentada por J.R. Castro)*, Tudela, Gráficas Mar, 1969, p. 52.

16 Fundador del convento de la Compañía de María de Tudela, quien a la muerte de su esposa, en 1683, destinó la mayor parte de sus bienes para tal fin. Las religiosas, procedentes de la casa de Barcelona, entraron a fundar en 1687. PUIG Y ARBELOA, M^a C., *Reseña histórica de la fundación del convento de Religiosas de la Compañía de María Santísima y Enseñanza de Tudela*, Madrid, 1876, p. 20 - 22.

tra Señora), este último respondiente a las credenciales del ejecutor de la casa consistorial de Fustiñana en 1686, siendo regidor Martín Ferrer¹⁷. Según las palabras de Reinaldo, el citado Roset, partió después a Calahorra, donde trabajó en alabastro y madera, sin haber tenido que pagar la alcabala en ninguno de los dos focos poblacionales mencionados.

Por la parte contraria, el interrogatorio comenzó por Francisco de Sesma, ministro de justicia de Tudela, que se limitó a describir la situación que en aquellos momentos acontecía en la ciudad, a donde llegaban pinturas desde Castilla y Aragón, pagando la correspondiente alcabala. También recordó que *“Un hombre castellano del que no recuerda nombre, vino a vender aras para los altares, se excusó de pagar diciendo que tenía privilegio, y fue condenado”*¹⁸. Testimonios similares plantearon Domingo de Sola y Pedro de Funes, que habían sido arrendadores de la alcabala años atrás, afirmando que se cobraba a los castellanos que traían sus pinturas a vender, y que los que se negaban eran condenados en los mismos términos que Tovar y Asensio.

Más interesante resulta el testimonio de José de Sesma, que había ejercido de alcabalero durante cuatro periodos diferentes. Primeramente se refirió al consabido vecino de Arguedas, que introducía sus hechuras concertándose con el alcabalero de turno, por 16 reales, puesto que no era *“verosímil el del vecino o residente en Arguedas, porque este no es pintor ni escultor, ni entiende estas artes, y solo forma niños de yeso vaciándolos en moldes como lo puede hacer cualquiera que los tenga sin saber arte liberal”*. Por ello debía de pagar. En lo que respecta a la escultura se mostró reticente, pues era algo inusual, al contrario que la importación de pintura: *“Ha visto traer cuadros y se ha cobrado, pero no ha visto traer escultura de santos, y en su sentir de dichos bultos de santos por no estar reservados en las capítulas se debe el derecho a los alcabaleros”*. Quizás José de Sesma, por haber ejercido tantas veces de alcabalero es quien ofrece un panorama más clarificador acerca de la importación de las artes en Tudela, constatando casi la inexistencia de escultura, salvo los vaciados de yeso del desconocido vecino de Arguedas. Ello fue posible porque el taller escultórico tudelano se mantuvo pujante durante todo el siglo XVII y parte del XVIII, superando al asentado en la capital navarra, por lo que el foco se autoabastecía, puesto que las hechuras tudelanas resultaban más económicas, por no ser sometidas a la alcabala, y de muy buena factura, como se deriva de los talleres de los Gurrea, San Juan, Serrano o del Río.

¹⁷ ESTEBAN CHAVARRIA, J. A., *Memorias históricas de Fustiñana*, Zaragoza, Tipografía “La Académica” - F. Martínez, 1930, p. 197.

¹⁸ AGN, procesos, nº 153.555, fol. 58.

En cambio, el panorama pictórico sí que resultaba mucho más pobre, puesto que muy pocos artistas trabajaron destacando Juan de Lumbier, José de Fuentes, Francisco Crespo y, sobre todos ellos, Vicente Berdusán, este último aragonés y con gran movilidad por los territorios limítrofes. Ante la demanda de pintura tanto para manos particulares, como para instituciones civiles y religiosas, la capital ribera felizmente encontró buenos aliados en los talleres castellanos y aragoneses¹⁹, que superaron con creces al empobrecido foco de Pamplona, en el que se habían integrado parte de los pintores del vecino taller de Asiáin, mucho menos competitivo e imbuido por la estética contrarreformista. Además de ello no hay que olvidar que el XVII español es el siglo del triunfo de la pintura sobre el resto de las artes plásticas, por lo que no extraña que el número de obras encargadas de dicha materia fuera cuantitativamente superior, si bien, como se ha comentado, el número de artistas navarros de calidad resultó ínfimo²⁰.

A pesar del alegato final del procurador de Tovar y Asensio, que incidía en la liberalidad de lo ejecutado por su cliente, apoyándose incluso en supuesta jurisprudencia “*Conforme al derecho es cierta dicha exención, por ser como es la pintura y escultura arte liberal, y esto está acreditado con práctica universal de España y ejecutoriales de Vuestro Consejo Real de Castilla que lo declaran*”, y separando su caso tácitamente del litigado contra el artesano de Arguedas “*y no es verosímil el del vecino o residente en Arguedas, porque este no es pintor ni escultor, ni entiende estas artes, y solo forma niños de yeso vaciándolos en moldes como lo puede hacer cualquiera que los tenga sin saber arte liberal*”²¹, probablemente el pleito se mostró favorable a los alcabaleros, si bien se trataba de una situación ciertamente paradójica, pues en otros puntos peninsulares la liberalidad, al menos impositiva, estaba reconocida desde hacía tiempo.

En cambio, la situación en Navarra permanecía inalterada desde finales del quinientos, bastando recordar cómo el propio Roland Mois, pintor de Felipe II, tenía que afrontar la alcabala para sacar parte del retablo de la Oliva, lo que en cierto modo retrasó su ulterior ubicación²². Tampoco se mostró muy inteligente el propio Tovar, pues cuando residió en Pamplona, y a pesar de no

19 ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. & FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de escuela madrileña” en *Príncipe de Viana*, anejo 11 (1986), p. 87.

20 MORALES SOLCHAGA, E., “Hacia un panorama de la pintura navarra durante los siglos del Barroco” en *Revista Príncipe de Viana*, n° 246 (2009), pp. 41 - 66.

21 AGN, procesos, n° 153.555, fol. 60.

22 AGN, procesos, n° 251.667. Citado en: MORALES SOLCHAGA, E., “A propósito del retablo mayor del monasterio de la Oliva, una de las joyas más preciadas de nuestro patrimonio” en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro: promoción y mecenazgo del arte en Navarra*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2008, p. 624.

haber sido examinado por la hermandad de San José y Santo Tomás de los carpinteros, podía haber ingresado en ella por unos pocos reales, y a buen seguro hubiera presentado una potente querrela conjunta, que habría desembocado en la victoria del litigio, al igual que aconteció en otras muchas ocasiones durante los siglos XVII y XVIII.

De todos modos, no le faltaba razón al denunciado. El sistema alcabalero había sido impuesto por los Reyes Católicos en 1493, consolidándose en un gravamen de una décima parte sobre el valor intrínseco del producto, pero los artistas habían conseguido que la corona se pronunciase a favor de su exención (22 de abril de 1626 en la Real Chancillería de Valladolid, reiterado en 1634, y Auto del Consejo de Castilla de 2 de noviembre de 1692, relativo a escultores y arquitectos, que se hizo extensible a los pintores en 1703²³). Tovar y Asensio conocía aquellas sentencias, pero en Navarra era el Consejo Real quien decidía, y no se mostró receptivo hasta la publicación de la Real Cédula de 1785, por la que se declaraba *“que la profesión de las nobles artes del dibujo, pintura, escultura y arquitectura, queda enteramente libre, para que todo sujeto nacional o extranjero, la ejercite sin estorbo ni contribución alguna”*²⁴. Esta libertad, no sólo afectaba a la sujeción a los gremios, sino también a todo tipo de fiscalidad, incluida la alcabalera.

Ante tal perjudicial situación, que como se ha comentado se hubiera paliado de haberse agremiado el denunciado, y probablemente por la nula ayuda que encontró en sus compañeros pamploneses y puesto que residía en Corella, decidió hacerlo en la hermandad allí establecida desde 1697²⁵, como se deriva de su acta de ingreso, realizada en abril de 1701, en la que ofreció *“hacer de limosna una imagen de bulto de San José, dorado y estofado de la altura que fuese necesaria para el nicho del retablo que se trata de hacer en la dicha capilla de los desposorios”*. Debió de gustar el trabajo del escultor, pues un mes después, la junta confraternal decidió que *“el dicho Martín de Tovar ha de hacer dos imágenes de Nuestro Señor y San Simón, para que todos tres hagan la historia de los desposorios, pagándole las dichas dos imágenes su valor, y todas han de ser de la altura que necesita para el dicho nicho; y dichas imágenes se han de pagar de los cuartillos que se han dispuesto se pague todos los domingos”*²⁶.

23 GALLEGO SERRANO, J., *Ob.cit.*, pp. 12 - 28.

24 En Pamplona se publicó en la imprenta de la viuda de José Miguel Ezquerro.

25 MORALES SOLCHAGA, E., “Gremios y cofradías en la parroquia de San Miguel” en *San Miguel de Corella. Arte para los sentidos y el gozo de celebrar*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010, pp. 100 - 115.

26 Archivo Decanal de Tudela, San Miguel de Corella, Cofradía de los Desposorios, Libro I (1697 - 1795), 1701.

De todos modos y a modo de conclusión, no fue éste el último pleito en torno a la liberalidad de la escultura litigado en la capital ribera, pues sólo unos años después, concretamente en 1738, el gremio de San José de aquella ciudad confiscó un bulto de San Miguel a José Jiménez, escultor que trabajaba sin estar examinado en aquella ciudad (aunque sí en Pamplona), ante lo que se quejó. Su argumento principal, y cierto, era que no existía examen de maestría en esa materia específica, si bien venía ejerciéndose por los carpinteros desde finales del siglo XVI. En la probanza, desfilaron varios maestros pamploneses que abogaban por la liberalidad de la escultura, afirmando que trabajaban en la capital sin estar examinados en tal facultad, si bien tres de ellos, Martín de Somacóiz, Juan Otermin y José Coral habían sido examinados de carpintería y ensamblaje por la cofradía de San José y Santo Tomás de Pamplona²⁷. El pleito quedó sin sentenciar, aunque probablemente, si Jiménez había sido examinado en carpintería y ensamblaje, pudo seguir ejerciendo su arte en Tudela. Por tanto sólo cabe hablar de liberalidad a título personal, y no en el gremio pamplonés, que exigía el título de carpintero y ensamblador.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Archivos consultados

Archivo Decanal de Tudela (ADT)
Archivo Municipal de Pamplona (AMP)
Archivo Real y General de Navarra (AGN)

Bibliografía utilizada

ANSÓN NAVARRO., A., “El gremio de doradores de Zaragoza (1675 - 1820), en *Homenaje a don Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1987, pp. 485 - 511.

AZANZA LÓPEZ, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.

BLASCO ESQUIVIAS, B., “Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans” en *Espacio, tiempo y forma*, Madrid, UNED, 1994, nº 4, pp. 159 - 193.

²⁷ Archivo Municipal de Pamplona, Gremios y cofradías, Hermandad de San José y Santo Tomás, Libro de Examinantes (1671 -1720), Fols. 177v, 189, y 190v.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. & FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de escuela madrileña” en *Revista Príncipe de Viana*, anejo 11 (1986), pp. 87 - 95.

ESTEBAN CHAVARRIA, J. A., *Memorias históricas de Fustiñana*, Zaragoza, Tipografía “La Académica” - F. Martínez, 1930.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., “Escultura y retablos de las clarisas de Estella”, en *Revista Príncipe de Viana*, nº 190 (1999), pp. 533 - 558.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., “En torno a la arquitectura: consideraciones y testimonios de maestros del barroco navarro” en *Revista Príncipe de Viana*, nº 222 (2001), pp. 7 - 25.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002.

FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier patrono de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006.

GALLEGO SERRANO, J., *El pintor de artesano a Artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.

MARÍAS FRANCO, F., “De retablero a retablista” en *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, pp. 97 - 109.

MORALES SOLCHAGA, E., “A propósito del retablo mayor del monasterio de la Oliva, una de las joyas más preciadas de nuestro patrimonio” en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro: promoción y mecenazgo del arte en Navarra*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2008, pp. 621 - 638.

MORALES SOLCHAGA, E., “Hacia un panorama de la pintura navarra durante los siglos del Barroco” en *Revista Príncipe de Viana*, nº 246 (2009), pp. 41 - 66.

MORALES SOLCHAGA, E., “Gremios y cofradías en la parroquia de San Miguel” en *San Miguel de Corella. Arte para los sentidos y el gozo de celebrar*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010, pp. 100 - 115.

MORALES SOLCHAGA, E., “En torno a la escultura, consideraciones y testimonios de maestros del Renacimiento en Tudela” en *Pulchrum: homenaje a la Dra. Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 554 - 562.

PUIG Y ARBELOA, M^a C., *Reseña histórica de la fundación del convento de Religiosas de la Compañía de María Santísima y Enseñanza de Tudela*, Madrid, 1876.

SÁINZ Y PÉREZ DE LABORDA, M., *Apuntes Tudelanos (corregida y aumentada por J.R. Castro)*, Tudela, Gráficas Mar, 1969.

EDUARDO MORALES SOLCHAGA

Licenciado en Historia y doctor en Historia del Arte por la Universidad de Navarra, ha publicado varios artículos monográficos en revistas especializadas, así como también textos resultantes de comunicaciones y ponencias, en congresos nacionales e internacionales, centrados principalmente en la ciudad de Pamplona. En lo que respecta a la Merindad de Tudela, escribió varias fichas catalográficas para la exposición “Fitero, el legado de un monasterio” (2007), así como también en la reciente publicación sobre la iglesia de San Miguel de Corella (2010), en la que a su vez redactó un capítulo dedicado a los gremios y cofradías de la citada parroquia. También publicó un artículo sobre la cofradía de plateros de Tudela en el volumen “Estudios de platería: San Eloy 2009” y otro sobre el de carpinteros en el nº 17 de la presente revista. Además de ello, presentó una comunicación sobre el retablo de la Oliva en el congreso nacional “Presencia e influencias exteriores en el Arte Navarro” (2008) y ha realizado otra aportación de interés en el libro - homenaje a la Dra. García Gainza (2011). Por último, en colaboración con Ignacio Miguélez y Pilar Andueza, y bajo la dirección de Ricardo Fernández, catalogó para el Gobierno de Navarra el patrimonio mueble del Ayuntamiento de Tudela en 2008.

RESUMEN

En el presente artículo se da cuenta de un proceso litigado durante 1697 en el Consejo Real de Navarra, máximo tribunal de justicia del territorio foral, por iniciativa de Martín Tovar y Asensio, conocido escultor asentado en Corella, a quien los arrendadores de la alcabala de la ciudad de Tudela impusieron una multa por introducir varias esculturas sin abonar el citado impuesto. Pretendía que sus obras no fuesen gravadas, alegando que el arte con el que las trabajaba era liberal, y resultando, por tanto, exentas. Durante el proceso testificaron varios de los principales maestros asentados en la capital ribera, así como también personalidades de importancia y los propios alcabaleros, que aportan interesantes testimonios sobre el modo de funcionar en Tudela durante los siglos de la Modernidad. El proceso se pone en relación con otros de similar naturaleza emprendidos en Navarra en aquellas centurias.