

EL MECENAZGO ARTISTICO DEL OBISPO ZAPATA EN LA CATEDRAL DE PAMPLONA

MARIA CONCEPCION GARCIA GAINZA

La figura del obispo don Antonio Zapata es una de las más brillantes de la historia eclesiástica española de fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. Asombra seguir la biografía de este noble —era hijo primogénito del Conde de Barajas y de doña María de Mendoza, de la noble estirpe de los Hurtado de Mendoza—, cuajada de cargos y dignidades eclesiásticas desempeñadas al frente de distintas diócesis, lo que le obligó a repetidos traslados. En una carrera ascendente llegó a ser cardenal residiendo en Roma donde ostentó temporalmente la embajada de España en aquella ciudad. Fue también inquisidor general en Roma y más tarde Virrey de Nápoles. Este deslumbrante perfil que don Antonio Zapata ofrece se completa con las relaciones estrechas que sostuvo con los reyes, tanto Felipe II como Felipe III, llegando a jugar en ocasiones un importante papel político con su intervención en asuntos de Estado¹. También desplegó múltiples iniciativas favoreciendo a las diócesis en las que fue obispo con fundaciones y encargos de obras artísticas o de otras empresas de interés general. En esta línea el obispo Zapata se muestra digno heredero de su padre, Francisco Zapata de Cisneros, primer conde de Barajas «uno de esos hombres característicos del siglo XVI, profundamente empeñados en la *res pública*, en la mejora de la ciudad². Así cuando éste fue Corregidor de Córdoba mandó construir numerosas fuentes de mármol por toda la ciudad y después, siendo Asistente de Sevilla, se ocupó del ordenamiento urbanístico de la Alameda de Hércules transformando una zona insalubre en un paseo presidido por dos columnas romanas con las estatuas de Hércules y Julio César que se levantan en la cabecera del mismo. Hizo también murallas, puertas y puentes.

1. F. DE LUBIAN, *Relación de la Santa Iglesia de Pamplona de la provincia burguense*, Ed. J. Goñi Gaztambide, Pamplona 1955, pp. 98-101.

Diccionario de Historia Eclesiástica de España, Voz, Zapata, Antonio (J. Goñi Gaztambide), pp. 2802-2805.

2. V. LLEO CAÑAL, *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla 1979, p. 195.

No debe extrañar, por tanto, que don Antonio Zapata, al ser nombrado por Felipe II obispo de Cádiz en 1587, y siguiendo el ejemplo de su padre, fundase el colegio de San Bartolomé y edificase a su costa tres mil quinientos metros de muralla frente a la bahía de Cádiz, ciudad de la que fue gobernador político y militar³. Cuando Zapata tomó posesión de la Diócesis de Pamplona en 1597 las iniciativas episcopales no se hicieron esperar y fueron llevadas a la práctica con rapidez. En el corto tiempo que estuvo al frente de la Diócesis de San Fermín, ya que en 1600 fue promovido a la sede metropolitana de Burgos, mandó hacer el retablo mayor de la Catedral y construir la sacristía mayor. También realizó un templete de plata para las procesiones. Parece que todas estas obras fueron hechas a su costa quedando impresas en ellas el escudo heráldico del obispo Zapata. Estos datos, por conocidos, no dejan de tener valor si los revisamos a la luz de nuevos enfoques. Parece claro, que las iniciativas episcopales venían a cubrir las nuevas necesidades del culto postridentino catedralicio. Evidentemente la catedral de Pamplona carecía de retablo mayor a diferencia de otras catedrales norteñas que estaban presididas por grandes conjuntos retablísticos, góticos y renacentistas. Así la Seo zaragozana construyó su espléndido retablo mayor a finales del siglo XV y el Pilar y las catedrales de Huesca y Teruel no lo hicieron hasta el primer Renacimiento. Más tardíamente se realizaría el retablo mayor de la catedral de Burgos (1580) en estilo romanista no lejano del de Pamplona (1598). Está comprobado que la iniciativa del obispo de Pamplona fue secundada inmediatamente en las diócesis vecinas de Calahorra —que inicia la ejecución de su retablo catedralicio en 1601, teniendo como modelo el pamplonés— y de Tarazona (1603).

Es evidente que de acuerdo con el gusto de la época, la capilla mayor de la catedral de Pamplona debía cerrarse con un retablo mayor que recogiera a modo de pantalla las miradas de los fieles, evitándose así que éstas se perdieran en las oscuridades de la girola. Pero además de esa función estética el retablo debía cumplir la misión de «enseñar con imágenes» las verdades de la fe enmarcadas en una arquitectura severa y racional. Hay disparidad de opiniones respecto a los artistas llamados por Zapata para esta gran empresa y también respecto al valor artístico del retablo mayor catedralicio que, en nuestra opinión, no ha sido estimado hasta el momento, en lo que realmente vale y representa. El retablo que estuvo retirado en las dependencias catedralicias a raíz de la reforma de la capilla mayor, se trasladó hace unos años a la parroquia de San Miguel de Pamplona donde se encuentra en la actualidad.

Sobre la cuestión de la autoría, las opiniones se dividen entre los

3. J. A. CALDERÓN QUIJANO. *Las defensas del Golfo de Cádiz en la Edad Moderna*, Sevilla 1974, p. 22. Constantes fueron los asaltos de los ingleses a las murallas de Cádiz lo que obligó a continuas reconstrucciones. Debemos señalar el asalto de Drake en 1587 que coincide con el nombramiento del obispo Zapata.

que lo consideran obra del ensamblador Domingo de Bidarte aduciendo noticias documentales⁴ y otros que lo creen hecho por el escultor Pedro González de San Pedro⁵. Fue Castro quien resolvió el dilema con acierto demostrando claramente que el retablo fue hecho por Bidarte que actuó como ensamblador y por Pedro González de San Pedro y Juan de Angulo que trabajaron como escultores⁶. Bidarte aparece en los documentos como el artista protegido de don Antonio Zapata a cuyo favor se debió con probabilidad el encargo para construir un monumental catafalco para las ceremonias fúnebres con las que el Consejo hará en la catedral de Pamplona a Felipe II el 25 y 26 de octubre de 1598. Este túmulo de gran altura, pues llegaba hasta la bóveda de la catedral, constaba de tres cuerpos de columnas y un cimborrio rematado por pirámides⁷. Era, por tanto, una arquitectura herreriana cuajada, según las descripciones, de emblemas y jeroglíficos que exaltaban las virtudes del rey prudente y las empresas de su reinado. Es lógico pensar que el obispo Zapata tuviera mucho que ver en el proyecto del grandioso catafalco y en su complejo simbolismo, más aún si se tiene en cuenta que le unían a Felipe II una amistad familiar y personal y el reconocimiento de haber sido favorecido con sucesivas designaciones para importantes cargos.

A raíz de esta obra debió sobrevenir a Domingo de Bidarte el encargo del retablo mayor catedralicio el mismo año 1598 mandado hacer por el propio Obispo y por influencia directa de éste se le adjudicó la sillería del coro de Sesma al año siguiente lo que le ocasionó un ruidoso pleito. A pesar del relieve que cobra este artista a raíz de estas obras ni la escultura ni la propia traza del retablo catedralicio son de su mano. Para la ejecución de la escultura se buscó a un buen maestro, el navarro Pedro González de San Pedro que había culminado para entonces el gran retablo de Santa María de Tafalla, iniciado por su maestro Juan de Anchieta. Por vía indirecta conocemos que el obispo Zapata tuvo que ver en la elección del escultor. Así en un informe del archivo de la Catedral de Calahorra se dice: «En quanto la pregunta que Maestro será mas apropiado se dice que, aunque hay muchos y buenos oficiales en Navarra y otras partes de Castilla quando el retablo de la catedral de Pamplona se hizo el Sr. Cardenal, D. Antonio Çapata puso cuidado en este mismo

4. T. BIURRUN Y SOTIL, *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra, durante la época del Renacimiento*, Pamplona 1935, p. 361.

Diccionario de Historia Eclesiástica de España. Voz Zapata, Antonio (J. Goñi Gaztambide) atribuye el retablo catedralicio a Domingo de Bidarte, siguiendo a Biurrun.

5. G. WEISE, *Die Plastik der Renaissance und des Frübarock im nördlichen Spanien*, Tübingen, 1957. M. DE LECUONA, *El autor de los retablos mayores de Pamplona y Calahorra*, en «Príncipe de Viana» (1945), 29.

6. J. R. CASTRO, *Cuadernos de Arte Navarro. Escultura*, Pamplona 1949, pp. 143-152.

7. J. J. ARAZURI, *El municipio pamplonés en tiempos de Felipe II*, Pamplona 1973, pp. 139-148.

artículo y se halló que el mas apropiado y mas bien lo podía hacer era Pedro González de San Pedro y como a tal se le encomendo el Retablo de la Iglesia de Pamplona»⁸.

Falta aún un dato del mayor interés y es el referido a la traza (Fig. 1). Se sabe que no la dio Bidarte ni González de San Pedro quien lo hacía en ocasiones y en concreto para el retablo de Cascante (1593-1601). Por el contrario la hizo el platero José Velázquez de Medrano a quien precisamente Zapata le encargará al año siguiente, en 1599, el templete de plata para la catedral⁹. Conviene analizar este dato con algún detenimiento. El obispo aceptó la traza de un platero, alguien que dibuja bien por necesidades del oficio pues según preconizaba Juan de Arfe en su *Varia* el arte sólo es realizable con «traza y compostura».

Velázquez de Medrano que era un importante orfebre de Pamplona se inspiró, en el retablo del monasterio de El Escorial. Se introdujo así en la catedral de Pamplona la traza herreriana del retablo escorialense, que se había terminado en 1592, por decisión de don Antonio Zapata, obispo allegado a Felipe II y justamente el año del fallecimiento del monarca. ¿Conocía Zapata el retablo de El Escorial? Hay que pensar que sí y por encima de todo, queda clara la voluntad del obispo por esa traza herreriana y no por otra ya que la elección más fácil hubiera sido un modelo tomado del Romanismo de la región, inspirado en el retablo de Santa María de Tafalla que podía haber realizado el propio González de San Pedro.

Precisamente el estilo severo, purista, del retablo de la catedral pamplonesa mereció las críticas de antiguos y modernos. Ya Madrazo lo calificó de «armatoste de estilo greco-romano de receta»¹⁰ y ya en nuestros días Biurrun, acostumbrado a los retablos del Romanismo regional, juzga así el purismo de su traza y la desnudez de su arquitectura «...se advierte exceso de madera... sirviendo de guarnición a reducido número de historias. Hubieran estado éstas entre una arquitectura de más reducidas dimensiones y no se presentarían con aquella especie de desaire, y como absorbidas por superficies desprovistas de mérito». Se trata, evidentemente, de una cuestión de gusto y de mentalidad. En el caso de Biurrun, éste muestra sus reservas ante una traza extraña a la retablística regional que gusta de una mayor riqueza escultórica aplicada a su arquitectura.

Así el retablo catedralicio se nos ofrece hoy como una estructura monumental de gran empaque, absolutamente proporcionada y correcta. Esta traza está inspirada, como se ha dicho, en la que Juan de Herrera dio

8. M. DE LECUONA, Op. cit., p. 29.

9. T. BIURRUN, Op. cit., p. 362.

10. P. DE MADRAZO, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e Historia. Navarra y Logroño*. II, Madrid 1886, 350.

para el retablo de El Escorial aunque se aprecian algunas variantes, especialmente en los cuerpos bajos. Probablemente, Velázquez de Medrano dispuso del grabado de Pedro Perret según el dibujo original de Herrera que se titula *Ortographia del Retablo que està en la Capilla Maior de S. Lorentio el Real del Escvrial*, que se editó en 1589.

Presenta el retablo de la catedral de Pamplona una planta ligeramente cóncava, trapezoidal, para adaptarse a la capilla mayor alzándose a una gran altura lo que permitía el templo gótico. Monta sobre un único banco, no muy alto, sobre el que se alzan tres cuerpos y un ático. Al igual que el retablo escurialense los dos cuerpos inferiores están divididos en cinco calles que se reducen a tres en el cuerpo tercero. Esto produce un efecto de aligeramiento de la parte alta del retablo ya que, además, el ático consta de una única caja ocupada por el calvario. Rige en el retablo la superposición de órdenes: columnas jónicas en el primer cuerpo y corintias en los dos restantes, habiendo suprimido el orden dórico y su correspondiente friso de triglifos y metopas de la traza de Herrera. Las columnas tienen sus fustes estriados y van pareadas en todo el retablo apoyándose en pedestales cúbicos que quedan en resalto. Los soportes dobles son otra variante respecto al retablo escurialense donde son simples. Quizá esto sea debido a la necesidad de reducir los espacios en que se colocan las escenas en relieve, y de los propios bultos, lo que también se consigue con las cajas de orejetas y los enmarques rematados en frontón, estos últimos de las calles extremas. Parece claro que se está jugando con otras proporciones distintas a las acostumbradas en la retabística local y más apropiadas para albergar pinturas y esculturas como en El Escorial que exclusivamente escultura como en Pamplona. Con los recursos antes descritos —columnas dobles y enmarques de cajas y frontones— se consigue dar un efecto de verticalidad casi de ahogo espacial, tanto a las escenas, más estrechas sobre todo si las comparamos con las del retablo de Tafalla, como a los bultos de canon muy alargado. La parte alta del retablo —tercer cuerpo y ático— con su estructura decreciente y limpia rematada por frontón triangular es un traslado casi literal del remate del retablo herreriano. Baste compararlo con los áticos plagados de escultura que inaugura Anchieta en el retablo de Tafalla, de concepto menos arquitectónico, para percibir la diferencia. En el retablo catedralicio solamente dos mancebos apoyados sobre los escudos episcopales son los únicos elementos que resaltan en el limpio perfil del remate.

Hay también aquí como en El Escorial un predominio de la arquitectura arquitrabada que no recurre al arco triunfal más que para albergar el templete ostensorio en la parte central del primer cuerpo, siendo rectas todas las restantes cajas. Las líneas horizontales de los entablamentos no se interrumpen con frontones, como ocurre en el retablo romanista, sino que quedan limpias. Un único frontón triangular cubre el

nicho del templete destinado originariamente a albergar la imagen de Santa María la Real.

Todas estas características nos definen un nuevo tipo de retablo de acuerdo con la estética oficial impulsada por Felipe II. La escultura, sin embargo, se halla desde el punto de vista formal vinculada al Romanismo de la región. Esto se explica porque la traza presentada por Velázquez de Medrano llevaría la iconografía escrita pero no dibujada y el escultor, Pedro González de San Pedro, encargado de la escultura tuvo que dar a ésta la forma artística del Romanismo anchetiano que él dominaba.

Don Antonio Zapata debió intervenir a la hora de señalar el programa iconográfico que contiene una lección de las verdades de la fe y de los misterios de la salvación, tal y como propugnaba el Concilio de Trento y recoge I. López de Ayala en *El sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento* (Madrid, 1798)¹¹:

«Enseñen con gran empeño los obispos —sentenciaba la asamblea— y procuren que el pueblo sea ilustrado y confirmado en el recuerdo y asidua observancia de los artículos de fe por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representados en pinturas o en otras formas de figuración.»

A este programa trentino se une algunas escenas de santos toledanos, cuya presencia se justifica por deseo de Zapata. La iconografía se ordena como es usual de izquierda a derecha y de arriba a abajo a excepción de la calle central que conduce la vista del fiel en vertical desde el sagrario hasta el Padre Eterno del ático. En el banco se sitúan tableros rectangulares con escenas de la Pasión —Oración del Huerto, Flagelación, Cruz a Cuestas y Santo Entierro— entre relieves de los cuatro Evangelistas más San Antón y San Francisco de Asís que ocupan los pedestales extremos. Es frecuente la colocación de los temas de la Pasión en el banco más próximos a la vista de los fieles para provocar aflicción. Junto a éstos, los Evangelistas situados en los pedestales simbolizan el apoyo firme del mensaje de Cristo para el edificio de la Iglesia simbolizado por el retablo. La presencia de San Antón y San Francisco —iconografías no tan frecuentes— puede explicarse en este lugar por ser uno el patrono de don Antonio Zapata y el otro, de su padre don Francisco, que fue además fundador de un convento franciscano en Barajas. El emplazamiento de ambos patronos se halla además en línea vertical con los escudos de los Zapata que están en la culminación del retablo. El primer cuerpo, centrado por el templete presenta en sus extremos dos tallas de San Pedro y San Pablo, apóstoles príncipes de la Iglesia que ocupan siempre un lugar destacado, y dos escenas en relieve de

11. Citado por J. M. PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla 1963, p. 70.

la Imposición de la casulla a San Ildefonso y de este santo y Santa Locadia y Rescesvinto cortando el velo dos temas toledanos que, como ya escribimos en otro lugar, se explican por ser devociones del obispo que había sido con anterioridad inquisidor en Toledo¹².

La iconografía del segundo cuerpo está dedicada a la Virgen titular de la catedral de Pamplona. Le sirve de apoyo un entablamiento con los Padres de la Iglesia. En los extremos de este cuerpo se hallan las tallas de dos obispos: San Agustín, por cuya regla se regían los canónigos de la catedral de Pamplona, y el otro revestido con casulla, que puede ser San Ildefonso. Lo completan los relieves de la Anunciación y de la Adoración de los pastores centrados por el gran grupo de la Asunción. El tercer cuerpo glorifica a San Pedro, que ha aparecido antes en compañía de San Pablo. Su imagen, una monumental talla de San Pedro en cátedra, ocupaba el centro —hoy se guarda en el Museo de Navarra al ser sustituida en el retablo por el nuevo titular San Miguel— flanqueado por Moisés y otro profeta que deben simbolizar el Antiguo y Nuevo Testamento. La presencia de San Pedro es perfectamente justificable aquí al tratarse de un retablo para el primer templo de la diócesis vinculado a la sede de San Pedro en Roma. El relieve del martirio de San Pedro, exactamente debajo del titular, y cuatro figuras sedentes —San Agustín escribiendo y tres obispos— ocupan el entablamiento sobre el que apoya este tercer cuerpo. Coronando los extremos del mismo dos mancebos desnudos, a la manera de los *ignudi* de la Sixtina, sostienen las armas de Zapata, cinco chapines jaquelados orlados por escudetes con banda terciada. Da paso al ático el relieve de Jesús clavado en la Cruz entre dos tableros con la Fe y la Fortaleza respectivamente.

Finalmente el Calvario y la figura del Padre Eterno culmina el conjunto de un programa contrarreformista que aúna, además, las devociones de la Catedral como primer templo —San Pedro— dedicado a la Virgen —Asunción— más las propias devociones del obispo —San Ildefonso, Santa Leocadia, San Antón y San Francisco de Asís.

La calidad de la escultura es indudable como cabría esperar en una obra de este empeño. Se trata de un lenguaje heroico de grandes gestos, como conviene a la importancia de un retablo como el catedralicio. Las composiciones tienen su origen en las que Juan de Anchieta desarrolló en el retablo de Tafalla y cuyos diseños, no se olvide, pasó su viuda a Pedro González de San Pedro en 1591. Este es el caso del Entierro de Cristo del banco o de la Asunción, magnífico bloque esculpido que puede ser considerado entre lo mejor de la escultura romanista. Muy logradas están las figuras exentas, bien planteadas en el espacio teniendo siempre en

12. M. C. GARCÍA GAÍNZA, *La escultura romanista en Navarra*, Pamplona 1969, p. 48. A. QUINTANA DUEÑAS, *Santos de la imperial ciudad de Toledo y su arzobispado, excelencias que goza su Santa Iglesia, fiestas que celebra su clero*, Madrid 1651, p. 293.

cuenta el efecto del conjunto. Así San Pedro y San Pablo están compuestos de manera complementaria lo mismo que los obispos del segundo cuerpo que vuelven sus gestos y miradas hacia el centro del retablo, cerrando las formas y centrando la atención de los fieles.

También los Evangelistas del banco aparecen con actitudes compensadas, San Mateo y San Lucas de espaldas, San Marcos y San Juan de frente. Todos estos santos son figuras de canon muy alargado, que representan tipos hercúleos con cabezas de gran vigor y fuerza. Los temas toledanos tantas veces tratados por los maestros de aquella ciudad, inauguran aquí su iconografía en el Romanismo, por eso son de gran interés. Muy bellos son los relieves de la Anunciación —con variantes compositivas respecto a Tafalla— y la Adoración de los pastores y asimismo, el Crucifijo del Calvario de gran clasicismo. La técnica escultórica es correcta buscando el apuramiento de la talla hasta conseguir efectos de blandura y suavidad. Es este un concepto plástico de la escultura dentro del lenguaje del Romanismo regional que aquí aparece más contenido dentro del rígido esquema del retablo. La exquisita policromía, sufragada también por el obispo, que aún conserva el retablo es obra del pintor Juan Claver. En ella abundan los oros, rojos, ocre y verdes contribuyendo al efecto deslumbrante que el altar catedralicio ofrece hoy. No se conservan, sin embargo, las inscripciones que el obispo Zapata mandó grabar dejando testimonio de su obra en el pedestal de jaspe que soportaba el retablo. En el lado del Evangelio se leía: *Antonius Capata, Epis. Pomp. Hoc O.C. Sculpture T. Picture Aer. S.F.C.A.S. M.D.XC.VIII.*

En el de la Epístola: *Antonius Capata Ep. Pomp. H.O. sanctis. D.G. Tpl. Orn. A.S.M.D. XCVIII.*¹³

Otra de las obras con que el obispo benefició a la catedral, la sacristía mayor, se presta aquí a un breve análisis puesto que esta estancia fue reformada en el siglo XVIII modificando su primitivo aspecto. Con esta empresa el obispo quiso probablemente dotar al templo de una sacristía más amplia ya que la gótica sería de pequeñas dimensiones. La ampliación tuvo lugar en 1599 a base de «la antigua casa de la Enfermería»¹⁴ y también en esta obra dejó el obispo la correspondiente inscripción y sus armas sobre la fuente o lavabo.

Más interés tiene, desde el punto de vista artístico pero también por su significado, el templete de plata o andas para la custodia destinado a la procesión del Corpus que se hizo igualmente por iniciativa de don Antonio Zapata. Con ello, el obispo dotaba a la catedral de un objeto imprescindible del ajuar litúrgico para un culto renovado bajo las directrices de Trento. Esta empresa, como las anteriores, se inscribe dentro de

13. F. DE LUBIÁN, Op. cit., p. 100.

14. IBIDEM. *Antonius Capata Eps. Pomp. Erarium hoc rerum sacrarum ere suo.* F.A.M. D. XCIX. Sobre la inscripción van las armas cubiertas con el capelo cardenalicio lo que hace suponer que se colocó cuando Zapata era cardenal.

la línea de actuación marcada por el obispo desde su llegada a Pamplona en 1597, de favorecer el culto divino catedralicio. Así, en el citado año destinó una cantidad alzada —620 ducados— para, entre otras cosas, mejorar el salario de los músicos de capilla¹⁵.

El templete responde a un esquema arquitectónico de planta central cuadrada con los ángulos ochavados sobre el que se alza un orden de columnas dóricas. Sobre él monta el correspondiente friso de triglifos y metopas y un segundo friso con relieves en el que apoya directamente la cúpula del remate. Pirámides con bolas culminan el templete. En conjunto, este diseño que se debe al platero Velázquez de Medrano, ofrece evidente parentesco con el proyecto del retablo catedralicio. Los dos se caracterizan por su estilo herreriano severo. Ambos evidencian el proceder de la misma mano y estas dos obras —retablo y templete de plata— deben ser estudiadas a partir de ahora conjuntamente. En este sentido, los relieves que adornan el templete repiten tipos de apóstoles y santos de frente, perfil y espaldas, ya utilizados en la escultura del retablo y como ésta, se mueve en lo estilístico, dentro del Romanismo regional. Desde el punto de vista iconográfico, se desarrolla en el templete un amplio programa teológico destinado a la exaltación de la Eucaristía. Así, escenas del Antiguo y Nuevo Testamento de claro contenido eucarístico aparecen en el basamento y hasta treinta y dos figuras de apóstoles, Evangelistas, Padres de la Iglesia y Profetas en los pedestales de las columnas. A ello se añaden pasajes del Génesis desarrollados en el primer friso y escenas de la Infancia de la Virgen y de Cristo en el segundo friso. Todo lo cual se completa con cuatro temas de devoción del obispo que ocupan la cúpula: La imposición de la Casulla de San Ildefonso y tres del juicio y martirio de Santa Leocadia¹⁶. El escudo del obispo Zapata se repite cuatro veces en el basamento de la obra. Si bien el diseño y hechura del templete se debe a Velázquez de Medrano, quien por cierto había hecho ya un modelo semejante para la catedral de Tarazona¹⁷, la tipología de la pieza está inspirada en Juan de Arfe, famoso orfebre y maestro de hacer custodias. Arfe publicó, como es sabido, su *Varia Conmesuración para la arquitectura y escultura*, donde teorizaba sobre tipos de custodias y de andas, en Sevilla el año 1587, y no debe olvidarse que Zapata era obispo de Cádiz por esas fechas.

En definitiva, las iniciativas artísticas de don Antonio Zapata res-

15. *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*.

16. M. C. GARCÍA GAÍNZA y M. C. HEREDIA MORENO, *Orfebrería de la catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona 1978, pp. 59-63. F. IDOATE, *Rincones de la Historia de Navarra*, Pamplona 1979, vol. III, pp. 501 y 502. El autor recoge aquí unos datos facilitados por don Vicente Villabriga según los cuales José Velázquez de Mediano aduce como causa de su retraso en la ejecución de la custodia de Sangüesa el que el obispo de Pamplona le ha encargado unas andas para la catedral.

17. M. C. HEREDIA MORENO, *El templete de la catedral de Tarazona*, Separata del Seminario de Arte Aragonés, Zaragoza 1981, pp. 21-28.

ponden al deseo de un obispo postridentino de renovación del culto divino para lo que le fue preciso dotar a la catedral de unas obras significativas, el retablo mayor y el templete de plata. Por medio de ellas el obispo introduce en la diócesis de Pamplona la estética oficial, propagada por Felipe II para sus reinos¹⁸.

M.^a C. García Gaínza
Departamento de Arte
Universidad de Navarra
PAMPLONA

18. J. SCHLOSSER, *La literatura artística*, Madrid 1976, p. 349.

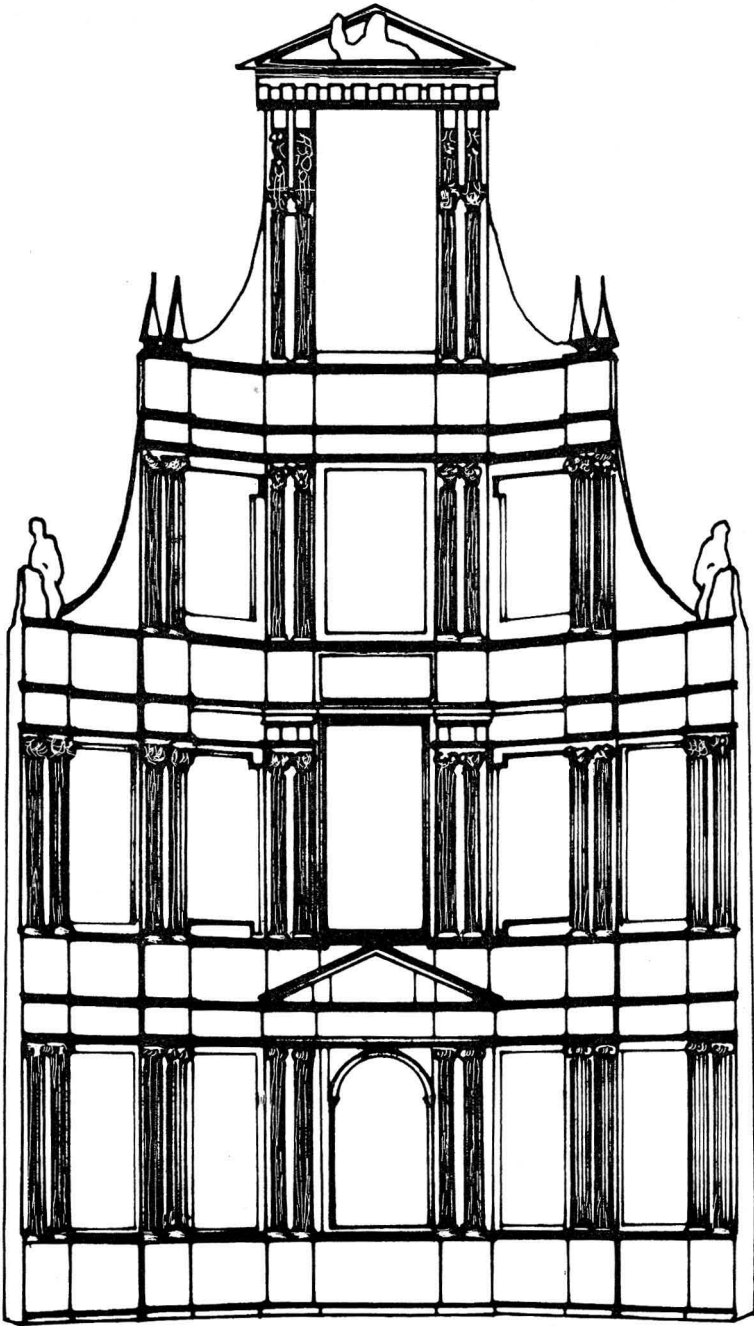


Fig. 1. Trazo del Retablo Mayor de la Catedral de Pamplona. Hoy en la Parroquia de San Miguel.

