

**LA CUSTODIA DEL CARDENAL SOLÍS,
UNA PIEZA DE ORFEBRERÍA AUSTROHÚNGARA
EN LA CATEDRAL DE SEVILLA**

JOSÉ GÓNZALEZ CARABALLO
Universidad de Sevilla (España)

Fecha de recepción: 11/05/2024

Fecha de aceptación: 30/07/2024

Resumen

Mediante el estudio de la morfología, la iconografía y las marcas se propone una revisión histórica y una propuesta de autoría de una importante pieza de orfebrería dieciochesca, perteneciente a la catedral de Sevilla.

Palabras clave

Orfebrería, custodia, catedral de Sevilla

***THE MONSTRANCE OF CARDINAL SOLÍS, A PIECE OF
AUSTRO-HUNGARIAN GOLDSMITHING IN SEVILLE
CATHEDRAL***

Abstract

Through the study of morphology, iconography and silvermarks, a historical review and a proposal for authorship of a featured piece of eighteenth-century goldsmithing, belonging to the cathedral of Seville, are proposed.

Keywords

Goldsmithing, monstrance, Seville cathedral



Introducción

Una de las piezas más llamativas del tesoro de la catedral de Sevilla es la custodia del cardenal Solís, llamada también “Custodia Grande”, o “de San Juan Nepomuceno”.

Se trata de una obra en plata sobredorada con engastes de pedrería y perlas. Tiene unas medidas de ochenta y seis centímetros de altura por treinta de anchura y veintitrés de fondo, y en toda la bibliografía se tiene como obra italiana, o específicamente romana, de 1775. Llegó a la catedral sevillana como legado testamentario del cardenal Francisco de Solís Folch de Cardona, arzobispo de dicha sede (1755-1775), el 26 de abril de 1780. En este trabajo proponemos una interpretación de su morfología y de su iconografía que junto a la atribución de sus marcas nos llevan a deducir un origen no romano sino de un taller de orfebrería del Sacro Imperio, y su pertenencia originaria al santuario mariano de Nuestra Señora de Loreto en Praga.

Hasta ahora el estudio de esta pieza ha tenido como referencia principal una inscripción grabada en el borde de la peana, que ya fue transcrita por José Gestoso en 1892 en su guía sobre la sacristía de la Catedral: “CON MOTIVO DEL CONCLAVE DEL ANNO DE 1774 QUE SE FINALISO EL DE 1775 A 15 DE FEBRERO EN QUE FUE ELECTO N. M. S. P. PIO VII VINO A ROMA EL EMMO. Y EXMO. SOR CARDENAL DE SOLIS AXZOPO. DE SEVILLA Y COMPRO ESTE OSTENSORIO PARA SU STA. YGLECIA POR MEMORIA DE SU AFECTO”.

Gestoso reseñaba también la presencia en la base de los escudos de armas del Cabildo de la catedral de Sevilla y del propio cardenal¹.

Posteriormente la profesora Sanz Serrano aportó la lectura de unas marcas y estudió a fondo el estilo de la pieza, proponiendo el origen romano de la misma no sólo por lo leído en la inscripción, sino también por su perfil sinuoso acorde a los modelos arquitectónicos del barroco borrominesco. En su artículo hacía referencia a los engarces de pedrería, entre los que citaba brillantes, perlas y otras gemas, y también esmaltes y corales².

El profesor Palomero Páramo documentó el arreglo que se le hizo tras su llegada a Sevilla, y su histórica funcionalidad dentro de la liturgia catedralicia para los cultos de Ascensión y Pentecostés. Además, propuso una interpretación de su compleja iconografía³.

Sobre las mismas tesis se reafirma más recientemente Estebaranz, que recoge el peso de la obra, 57 marcos, 2 onzas y 3 adarmes, y su coste, 17.591 reales. Reseña la presencia en la base de la heráldica citada, añadida en la reforma que hizo sobre la pieza Juan Bautista Zuloaga, platero oficial del arzobispado, en 1781, y en la que también se sustituyeron los tembleques de bronce por otros de plata. También describe la iconografía de los dos relieves



Fig. 1. Ostensorio del Cardenal Solís, atr. a Johann Baptist Känishbauer. Foto propia.

¹ Gestoso, 1892: 16.

² Sanz, 1976: 2:173; 1994: 104-105, fig. 5.

³ Palomero, 1985: 627-628; 1992: 440-441.

sobre la vida de san Juan Nepomuceno que adornan la base: *la confesión de la reina de Hungría* en la parte trasera, y *el momento en que es arrojado al Moldava desde el puente de Carlos de Praga*, en el frente⁴.

Además de estos relieves, el sobrenombre de custodia “de San Juan Nepomuceno” viene por la figura de bulto redondo que sirve como astil. Sobre ella hay un relieve de la Virgen de Loreto siguiendo el modelo de la que se venera en el santuario de la Santa Casa en la costa adriática italiana, cuando era revestida con telas sobrepuestas y enjoyada con coronas y colgantes. Este relieve forma parte de una barroca escenificación de la Gloria que rodea el viril, en la que seis figuras de ángeles adoran la Eucaristía entre tembladeras que semejan racimos de uvas formados por perlas, en número de mil quinientas; sobre ellos destaca, centrado en la parte superior, una figura de San Miguel. El conjunto se remata por una cruz engastada con pedrería (fig. 1).

Esta compleja iconografía fue interpretada por el profesor Palomero como una apoteosis de la Confesión y la Comunión, representada la primera por san Juan Nepomuceno y la segunda por la Virgen de Loreto. Ambas devociones estaban muy ligadas en el siglo XVIII a la Compañía de Jesús, con la que el cardenal habría mantenido una firme vinculación durante su pontificado en Sevilla, frecuentando su casa de ejercicios. En realidad como han desarrollado estudios más recientes y veremos luego, la intervención de Solís fue decisiva para legitimar la expulsión de los jesuitas de España.

Mientras que la identificación de san Juan Nepomuceno con la Penitencia sí es clara, pues su martirio se atribuyó a la negativa a romper el sigilo sacramental sobre una confesión de la reina Sofía de Baviera, la relación de la Virgen de Loreto con la Eucaristía se justificaba con una alusión a la Santa Casa loreтана, donde la Virgen María recibía la comunión diariamente de manos de los ángeles⁵.

Algún otro estudio que ha tratado sobre la custodia ha reproducido estos argumentos sobre su origen y sobre la interpretación iconográfica⁶.

El cardenal Solís en Roma

Francisco Solís Folch de Cardona, arzobispo de Sevilla, fue cardenal elector durante dos importantes cónclaves: el celebrado entre febrero y mayo de 1769 del que salió elegido Clemente XIV Ganganelli, y el que tuvo lugar entre octubre de 1774 y febrero de 1775, que elevó al trono pontificio a Pío VI Braschi. De noble origen por ser hijo del duque de Montellano, Solís fue amante de las artes y sus dos estancias en Roma estuvieron acompañadas de un esplendor y fasto que causaron sensación.

Aprovechó particularmente su segunda estancia en la ciudad para adquirir numerosas obras artísticas, como las esculturas de piedra destinadas al palacio arzobispal de verano en Umbrete, así como un busto propio tallado por Juan Adán y un retrato en lienzo debido a Pompeo Batoni. No llegó a retornar a Sevilla, pues afectado de una pulmonía fulminante falleció en el Palacio de España el 21 de marzo de 1775 a los sesenta y dos años de edad, siendo enterrado en la basílica de los Santos Doce Apóstoles de la que era titular. Poco antes del deceso había adquirido también la custodia destinada a la catedral hispalense⁷.

⁴ Estebaranz, 2017: 182-183.

⁵ Palomero, 1985: 105; 1992: 441.

⁶ Heredia, 2010: 294-295.

⁷ Porres/Sánchez, 2008: 280, 317-319.

El protocolo principesco del que Solís hacía ostentación en Roma le había supuesto ya en el primer cónclave un gasto de un millón de reales, lo que le llevó a una delicada situación financiera. Así lo referían en su época: “Solís queda arruinado, y cuando sale de la ciudad lo único que puede ofrecer son unos regalos de dos jamones, cuatro botellas, un queso y botecicos de tabaco de a libra cada uno. Yo creo que hace días que está sin un ochavo, campando a fuerza de trampas”⁸.

En efecto, a pesar de las importantes rentas con que contaba la dignidad arzobispal, los dispendios cortesanos llevaron al cardenal a una situación frecuentemente deficitaria, debiendo 120.000 pesos a distintas personas, y teniendo que prestarle el cabildo de la catedral de Sevilla otros 60.000 para poder viajar a Roma para el segundo cónclave⁹.

En 1774 no pudo alquilar un palacio como había hecho la primera vez, sino que fue acogido por el embajador en el Palacio de España, cuyo ajuar no obstante completó con objetos suntuarios comprados mayoritariamente en la misma Roma. Por el inventario realizado tras el deceso con destino al proceso de espolio y vacante, sabemos que entre plata, joyas, mobiliario, textiles, carruajes, comida, regalos, etcétera, Solís había invertido una cantidad total de 39.666 *scudi* y 91 *baiocchi*¹⁰.

Este procedimiento de espolio y vacante era el establecido por el concordato de 1753, y se llevaba a cabo a través de una Colecturía General nombrada por el rey en la figura de un beneficiado eclesiástico. El del cardenal Solís fue el primer procedimiento que se hizo de acuerdo a este concordato y entre los bienes inventariados en Roma estaban el busto esculpido por Juan Adán y la custodia, que habían sido adquiridos a un tal Juan Bautista Floreti. El primero había costado 450 escudos romanos, mientras que el valor de la custodia fue de 2.600 escudos, unos 52.000 reales castellanos. Ésta iba también con su estuche de badana y forros de terciopelo rojo y puntas de oro, que costó 107 escudos¹¹.

El cabildo de la catedral de Sevilla, destinatario final de la pieza, no pudo tomar posesión de ella debido a las deudas que el cardenal había dejado pendientes, por lo que quedó depositada en Madrid ante don Manuel Ventura de Figueroa, que era en aquel momento el colector general. Para la recuperación de la alhaja delegaron los capitulares en don Ignacio Ceballos, dignidad de arcediano de Niebla, que asumía el cargo de subcolector del espolio.

Una de las primeras peticiones de Ceballos ante la Colecturía fue el estado en que se encontraba el préstamo hecho por el cabildo para el viaje, que aún entonces obraba en el saldo deudor del cardenal. Finalmente consiguió la recuperación de la custodia en el año de 1780, llegando a Sevilla el 26 de abril¹².

Como hemos visto el cabildo había prestado 60.000 reales para el viaje, y el precio de la custodia que éste dejaba a la institución, según un cálculo moderno de la equivalencia de moneda, era de 52.000 reales más el valor del estuche. Se deduce que no se trataba de una donación del cardenal a la catedral sino de la recuperación por parte del cabildo del dinero que le había prestado. Curiosamente la tasación posterior en Sevilla arrojaría un valor de sólo 17.591 reales, como ya hemos visto que documentó Estebaranz.

⁸ Sarrailh, 1957: 635. Ladero, 2018: 1877-1878.

⁹ Martín, 1990: 254.

¹⁰ Ladero, 2018: 1879.

¹¹ Ladero, 2018: 1879-1880. El estuche, según información aportada por la conservadora de bienes muebles de la catedral, no se conserva.

¹² Porres/Sánchez, 2008: 283. Ladero, 2017: 251.

Los gastos de Solís, con un ochenta por ciento del total calculado en joyería y platería, formaban parte de las necesidades de una corte cardenalicia que debía demostrar su prestigio en el escaparate mundial que era la Roma del cónclave. En efecto la asistencia de Solís a las dos elecciones fue asunto de Estado para la monarquía borbónica, pues en su influencia ante el sacro colegio confiaba Carlos III para conseguir la definitiva supresión de la Compañía de Jesús, expulsada de España en 1767. El apoyo de Solís en 1769 al antijesuita Ganganelli había estado supeditado de hecho a esta posterior concesión papal.¹³

La relación de Solís con la familia real era estrecha y venía de antes: el propio infante Carlos futuro Carlos III le había saltado accidentalmente un ojo mientras entrenaba con la espada, prometiéndole el Borbón que se lo repondría “en oro y diamantes”. Solís obtuvo importantes distinciones por sus favores a la corona: en 1765 ingresaba en la Orden de San Genaro durante una visita a Nápoles, y tras el primer cónclave fue nombrado por Carlos “Protector de España en Roma”, y primera Gran Cruz de la Orden de la Inmaculada. En 1772 era doctorado en Teología por la Universidad de Sevilla en agradecimiento por el traslado de la institución académica a la que había sido la Casa Profesa de la Compañía. Con estos precedentes, también su estancia en el cónclave de 1774 constituía una misión política de cuya importancia da idea la correspondencia del conde de Floridablanca, enviado a Roma junto al cardenal como ministro plenipotenciario de España¹⁴.

El cónclave no atraía sólo a los cardenales y sus séquitos, sino también a numerosos peregrinos y a todo tipo de negociantes que acudían al calor del acontecimiento. El comercio de arte era de los más favorecidos durante los meses en que en Roma se desarrollaba la elección del nuevo papa. A la natural afluencia de interesados en este mercado, se unía una mayor laxitud en el ejercicio de las normas sobre importación y exportación debido precisamente a la ausencia de una autoridad superior, y a las prevenciones de jueces, funcionarios y capitanes de los cuerpos papales sobre crearse enemistades que les pudieran perjudicar tras la elección.

Así el período de sede vacante resultaba especialmente propicio para la compraventa tanto de antigüedades romanas como de obras de arte contemporáneas, como lo atestigua en una carta el caballero inglés Gavin Hamilton, en relación precisamente al cónclave de 1774: “*Never was a time so apropos for sending of antiques as at present having no Pope, nor are we likely to have one soon. The sacred college of Cardinals are much divided*”¹⁵.

El vendedor de la custodia citado en la documentación española como Juan Bautista Floreti, nombre que sin duda es una castellanización de Giovanni Battista Fioretti, debió ser un marchante de obras de arte puesto que vendió a la delegación española no sólo la alhaja, sino también el busto tallado por Adán. Aunque en ningún momento la bibliografía ha afirmado que este Floreti fuera el artífice de la pieza, la imposibilidad de que lo fuera queda confirmada consultando el elenco de plateros que trabajaban en la Roma del momento, donde no consta ningún Floreti ni Fioretti¹⁶.

¹³ Ladero, 2018: 1886. El 21 de julio de 1773 Clemente XIV disponía la supresión de la Compañía de Jesús y la requisita de sus bienes.

¹⁴ Ladero, 2017: 250. Real Academia de la Historia *Francisco Solís y Folch de Cardona* [en línea] disponible en <<https://dbe.rah.es/biografias/49788/francisco-solis-y-folch-de-cardona>> [consulta 2 mayo 2024].

¹⁵ Coen, 2010: 1:304. “Nunca ha habido un momento tan a propósito para enviar antigüedades (a Inglaterra) como el presente sin Papa, ni probablemente habrá uno pronto. El sacro colegio de cardenales esta muy dividido”.

¹⁶ Bulgari, 1987: 200.

Una tipología de custodia austrohúngara

Siendo la finalidad de la custodia la exposición de la hostia consagrada, su morfología no ha sido común ni en el tiempo ni en el espacio, existiendo una variedad de modelos según épocas y regiones que permiten identificar cada ejemplar con un contexto histórico y geográfico concreto.

Precisamente la del cardenal Solís no se corresponde con la de custodia típica del barroco romano: estas piezas en Roma y en su área de influencia tienen un resplandor de rayos perfectamente circular, de no excesivo tamaño, que se eleva sobre un astil de esbeltas proporciones asentado frecuentemente sobre una peana triangular con uno de sus lados mirando al frente, reproduciendo un perfil semejante al de las cruces y candeleros de altar.

La custodia de la catedral sevillana en cambio adopta en su resplandor una forma no circular sino oval, y con la mitad superior algo alargada en sentido vertical. El astil no resulta esbelto y con nudos sino de una proporción corta en relación al resplandor, y la peana no sigue el modelo de perfil triangular, sino que es ancha, de aspecto macizo y oblonga en sentido frontal. Además va adornada con imaginería, nubes y tembladeras. Este modelo de custodia es el que se extiende durante el siglo XVIII por los territorios del Sacro Imperio, como veremos a continuación en varios ejemplos.

Las movidas formas del ejemplar sevillano han sido puestas en relación con las plantas arquitectónicas de Borromini, lo que vendría a apoyar el atribuido origen romano¹⁷. Sin embargo la arquitectura barroca romana tuvo de manera casi inmediata su reflejo y reinterpretación en los distintos territorios europeos. Primero en Italia, y desde la última década del XVII por todo el centro de Europa, con Johann Bernhard Fischer von Erlach como principal difusor desde Viena.

Von Erlach fue secundado por otros arquitectos como Von Hildebrandt y los hermanos Assam en los territorios meridionales del Imperio, Balthasar Neumann y Johann Michael Fischer en los exuberantes *klöster* de Baviera, y los Dientzenhofer en Bohemia. Esta expansión de los modelos arquitectónicos barrocos tuvo su reflejo en las otras expresiones artísticas, dándose en el Imperio una frecuente interrelación de las artes a la que no fue ajena la fundación de la Academia de Viena en 1692, refundada bajo el patrocinio del emperador Carlos VI en 1725.

El propio arquitecto Joseph Emanuel Fischer von Erlach, hijo de Johann Bernhard, sería diseñador de importantes piezas de orfebrería para la corte imperial. A él se debe el retablo argénteo del santuario de Mariazell, cerca de Viena, ejecutado materialmente por Johann Baptist Känishbauer, donde los elementos arquitectónicos se entremezclan con nubes simuladas y con resplandores. Para la catedral de Praga diseñó el sepulcro de san Juan Nepomuceno, en el que unifica elementos arquitectónicos con figuras de ángeles y santos, siguiendo modelos de origen romano, pero con un dinamismo más avanzado. Estas dos obras de Fischer von Erlach hijo ejemplifican esta fusión entre las artes de la orfebrería y las de la arquitectura y la escultura en el barroco del Sacro Imperio. Ambos casos como veremos tienen puntos de conexión con la custodia del cardenal Solís.

Otra característica del tipo de custodias en el que encuadramos la de la catedral sevillana es la presencia habitual de imaginería sobre los rayos del resplandor y también sobre el astil, en algunos casos formando escenas; son frecuentes también las nubes en relieve como las que diseñó Fischer von Erlach hijo en el retablo de Mariazell, aderezos de pedrería, tembladeras, etcétera. El viril que contiene la Eucaristía se labra en cristal y en algunos casos su forma simula

¹⁷ Palomero, 1992: 441.

la de un corazón¹⁸. Dentro de él se coloca una lúnula de oro extraíble, engastada con gemas, y con una ranura para sujetar la hostia. Normalmente una cruz remata el conjunto.

Como ejemplo temprano de este modelo podemos citar la custodia llamada “del Velo”, en el monasterio de Klosterneuburg cerca de Viena. Obra conjunta de Matthias Stegner y Johann Baptist Känishbauer entre 1712 y 1714, en ella se representa plásticamente la leyenda fundacional de la abadía, desarrollada en torno a un árbol frente al que se arrodilla san Leopoldo y sobre el que están la Virgen, Dios Padre y la Paloma. El resplandor se cubre con un enramado con de flores engastadas con brillantes¹⁹.

Siguen este estilo cuatro de las custodias que se conservan en el tesoro de Loreto, en Praga: citaremos entre ellas la llamada “del Anillo” (fig. 2). Es obra del orfebre praguense Franz Michael Redelmayer en 1748, está profusamente decorada con diversas joyas que habían sido donadas a la imagen titular, y que suman casi quinientos diamantes y doscientos rubíes, además de esmeraldas, perlas y esmaltes que representan a monarcas de la casa de Habsburgo²⁰.

En España tenemos documentadas dos custodias de procedencia austrohúngara y que responden a la morfología descrita: una es la que se conserva en el convento carmelita de Larrea, en Amorebieta-Etxano, descrita en 1726 como “la custodia que es la admiración de cuantos la ven por ser única en España”, y la otra la que Mariana de Austria donó a la Colegiata de Santa María del Campo en La Coruña. Ambas tienen el viril en forma de corazón, rodeado de imaginería y con corona imperial encima, y están marcadas por el platero Joham Joachim Lutz I (I L) en la ciudad de Augsburgo (piña), donde está documentado entre 1687 y 1727²¹.

Las semejanzas estilísticas de la custodia sevillana con cualquiera de estos modelos tardobarrocos austrohúngaros nos lleva a considerarla indudablemente obra del mismo contexto geográfico y temporal, y a descartar por tanto su origen romano.



Fig. 2. Ostensorio del anillo. Foto propia.

¹⁸ En el siglo XVIII florecían las fábricas de cristal de Bohemia, con una depurada técnica que lo convirtió en un producto de lujo muy valorado en la corte imperial. No es descartable que fuera usado en lugar del cristal de roca en alguna de estas custodias.

¹⁹ Menges, 1974: 732-733. Beyondarts *Die Schleiemonstranz* [en línea] disponible en <<https://beyondarts.at/guides/media/beyondarts/stiftklosterneuburg/images/highlight-06.jpg>> [consulta 6 marzo 2024].

²⁰ Stehlíková, 2003: 561.

²¹ Cilla, 2022: 1:304-305, fig. 366 bis. Seling, 2007: 46, 402. Pérez, 2016: 448-452. R. e I. Colegiata de Santa María del Campo *Primer y segundo nivel* [en línea] disponible en <<https://colegiatacoruna.es/wp-content/uploads/2022/07/WhatsApp-Image-2022-07-21-at-1.43.23-PM.jpeg>> [consulta 3 enero 2024].

Juan Nepomuceno, Loreto, los Arcángeles y Praga

El siguiente indicio que nos orienta en el origen de la pieza es el estudio de su iconografía. Ésta reproduce devociones propias de la ciudad de Praga en el siglo XVIII, con el distrito de Hradcany como centro religioso de la ciudad. En él se encuentra la catedral de San Vito donde se veneran los restos de san Juan Nepomuceno, así como dos importantes santuarios y centros de peregrinación: el del Niño Jesús de Praga de la orden de los carmelitas descalzos, en *Mala Strana*, y el que más directamente se relaciona con la custodia, Loreto, de los hermanos capuchinos²².

La peana y el astil de la pieza muestran la iconografía de Juan Nepomuceno. Aunque de origen medieval, la devoción a este santo tuvo su apogeo en pleno siglo XVIII, como símbolo del catolicismo en las regiones de Bohemia y Moravia. Ya había sido invocado como protector de Praga durante las epidemias de 1680 y 1713. En 1719 fue abierto su sepulcro en la catedral, encontrándose la lengua incorrupta. En 1721 fue beatificado y finalmente fue canonizado el 19 de marzo de 1729²³.

Esta tardía elevación a los altares formaba parte de un movimiento de reafirmación católica impulsado desde Viena con el apoyo de los jesuitas, fomentando la figura de un santo bohemio cuyo martirio se atribuía a la defensa de la confesión. El protestantismo contaba en Bohemia con la histórica figura de Jan Hus, teólogo de la Universidad de Praga que había sido quemado en 1415 por sus teorías reformistas; aunque la primitiva iglesia husita había sido absorbida por el protestantismo luterano, la doctrina y el martirio de Hus seguían siendo para los reformados checos motivo de identidad religiosa y nacional.

San Juan había nacido en Nepomuk en 1340, y tras haber estudiado también en la Universidad de Praga, fue nombrado párroco en la ciudad y sucesivamente vicario general y canónigo honorario de la catedral. El 16 de mayo de 1393 fue arrojado al Moldava desde el puente de Carlos por orden del rey Wenceslao de Bohemia, al haber confirmado para abad de un importante monasterio benedictino a un candidato, contrariando los deseos del monarca que pretendía suprimir la abadía y crear una diócesis bajo su control. Tanto el arzobispo de Praga como el abad huyeron a Roma donde refirieron al papa lo acontecido, citando ya a Juan de Nepomuk como mártir.

En el siglo XV se extiende la versión de que el motivo del martirio había sido la negativa a revelar el secreto de confesión de la reina Sofía de Baviera, esposa de Wenceslao, por lo que previamente al ahogamiento se le habría arrancado la lengua; en 1670 el jesuita Boleslao Balbín publicó en Praga la *Vida de Juan Nepomuceno mártir*, y en 1683 se inauguraba la primera estatua en el puente desde el que había sido arrojado. La confusión entre los dos motivos del martirio no fue aclarada nunca, y en la misma constitución apostólica de la canonización se hace referencia a dos juanes distintos, que sufrieron el mismo martirio cada uno por una de las causas.

Su sepulcro en la catedral de Praga reunía cada 16 de mayo a peregrinos católicos de toda Bohemia, Moravia y Eslovaquia; al patronazgo sobre el sacramento de la Confesión se extendió el del buen nombre y la honra, y también el de los puentes y las inundaciones. La Compañía de Jesús lo invocó como protector e impulsó su culto: hay que tener en cuenta que la expansión contrarreformista en la región tuvo en los jesuitas a sus principales adalides, llegando a contar con cuarenta y tres casas en Bohemia, entre las que destacaba precisamente el *Clementinum* de Praga, un importante centro de estudios y propaganda.

²² Hradcany significa “área de castillos”, y era entonces una localidad distinta de Praga, separada por el Moldava.

²³ Flekáček/Vávry, 1898: 10-11.

La confrontación entre la figura de Juan Nepomuceno, martirizado por un rey de Bohemia por su fidelidad a un sacramento de la Iglesia, y la de Jan Hus, condenado por el Concilio de Costanza por sus tesis reformistas, no tenía un componente solamente religioso sino también político, dentro del movimiento de unificación del Imperio que se impulsaba desde Viena.

La iconografía que se establece en el barroco para Juan Nepomuceno lo representa con el traje de canónigo de Praga: sotana negra, roquete y sobre él la almucia de pieles de zorro, con sus características colas. Lleva en las manos un crucifijo, al que mira y en ocasiones abraza, y también la palma del martirio. También es atributo suyo el birrete. La aureola lleva cinco estrellas en referencia a las que señalaron el lugar donde encontraron su cuerpo sin vida, en las orillas del Moldava, según una de las leyendas difundidas en su hagiografía.

La figura de la Virgen de Loreto que aparece en la custodia sevillana justo sobre la de San Juan Nepomuceno también está estrechamente relacionada con Praga y en concreto con el santuario de la Santa Casa de Loreto en Hradcany.

Se trata de una fundación de 1626 que contó con el patrocinio de Katerina Benigna Lobkowitch (1594-1653), dama de la más importante familia aristocrática católica de la ciudad. Otra mujer de la familia, Polyxena Pernstejn de Lobkowitch (1566-1642) había sido la mecenas del cercano convento carmelita descalzo de Santa María de la Victoria, al que donó la imagen del Niño Jesús que había recibido en herencia de su madre María Maximiliana Manrique de Lara Mendoza, y que según tradición había pertenecido a santa Teresa de Jesús²⁴.

La fundación de ambos conventos tiene lugar dentro del movimiento de reafirmación católica sucesivo a la victoria de la Montaña Blanca. La de los Lobkowitch era una influyente familia en la corte imperial austríaca, representando los intereses de las facciones católicas en las luchas de religión que desembocarían, a partir de la defenestración de Praga de 1618, en la Guerra de los Treinta Años. Este suceso había significado el inicio de un período protestante sobre la ciudad y la pérdida de las posesiones de la familia Lobkowitch.

Con el triunfo imperial en la batalla de Montaña Blanca, librada en noviembre de 1620 en las cercanías de Praga, se restauraba el catolicismo en Bohemia, y los Lobkowitz recuperaban sus propiedades y su antigua influencia sobre la ciudad. Zdeněk Vojtěch Popel von Lobkowitz, cónyuge de Polyxena Pernstein, fue nombrado alto canciller imperial y recibió el Toisón de Oro.

Durante su exilio de Praga, Katerina Benigna Lobkowitch había visitado varios lugares de peregrinación, entre ellos la Santa Casa de Loreto en la costa adriática de los Estados Pontificios. La impresión que le causó le llevó a reproducirla en su ciudad, promoviendo la construcción de un convento entre 1626 y 1631 según proyecto del arquitecto italiano Giovanni Orsi. Su centro devocional era una reproducción exacta de la Santa Casa de la Virgen que según la tradición los ángeles habían trasladado desde Nazareth hasta Dalmacia, y de allí a Loreto en Las Marcas. La de Praga no sería la única reproducción de la Santa Casa, pues durante el siglo XVII se construyeron réplicas en distintos lugares dado que la peregrinación a estas casas podía sustituir la visita a la reliquia original.

En el caso de Praga, la Casa reproducía incluso el altar con una copia fiel de la imagen de la Virgen que se venera en Italia, y que era igualmente vestida con ricas telas y adornada con joyas,

²⁴ El conocido Niño Jesús de Praga. El título de Santa María de la Victoria se debe a la victoria en la batalla de Montaña Blanca.

exvotos y coronas. La imagen se trajo expresamente de Loreto, donde había sido tocada con la imagen primitiva lo que le daba un carácter de casi reliquia²⁵.

Muy pronto el convento de Hradcany, entregado para su custodia y culto a los capuchinos, se convirtió en un foco devocional para la católica Bohemia, siendo frecuentes las peregrinaciones y extendiéndose la fama de su poder taumáturgico: el propio burgrave checo conde Adam Valdštýn acudió con una grave enfermedad y tornó sano. El duque de Frídland Albrecht Václav Euseb de Valdštýna visitó Loreto en 1627 tras su victoria contra los daneses en Silesia, y en 1628 lo hizo el príncipe arzobispo Harrach, que donó un Lignum Crucis²⁶.

La Contrarreforma fomentaba el culto a las reliquias como manifestación del dogma de la Comunión de los Santos, que implica la intercesión de ellos ante Dios, frente a la idea protestante de la salvación sólo por la fe individual. La orilla izquierda del Moldava a su paso por Praga y Hradcany se convirtió así en un verdadero santuario en el que, tras atravesar el puente desde el que había sido arrojado el Venerable Juan Nepomuceno, se podían visitar su sepulcro, la Santa Casa y el *milagroso* Niño Jesús. En 1683, años antes de su beatificación, se le dedicaría una estatua a Juan Nepomuceno en el puente. En 1717 se le erige otra en la fachada del convento de Loreto. Tras su elevación a los altares su efigie en piedra se multiplica por toda la ciudad, siendo uno de los rasgos característicos de Praga.

Bajo el patrocinio de los Lobkowitz el cenobio continuó acrecentándose durante la segunda mitad del XVII, cuando se cubre la Casa con relieves de mármol que reproducen los de la original, y se termina la iglesia dedicada a la Encarnación. Pero las más importantes obras se hicieron en preparación del primer centenario, que habría de tener lugar en 1726: entre 1710 y 1717 el arquitecto bávaro Christoph Dientzenhofer hace las capillas del claustro; en 1721 firma el contrato para construir la crujía de la fachada, donde iría un nuevo espacio para acoger con la mayor seguridad el fabuloso tesoro formado en torno a la Casa, y una torre con carrillón. Se terminan las obras en 1724, con la colocación de las esculturas que coronan las cornisas y áticos, ya bajo la dirección de su hijo Kilian Ignác Dientzenhofer.²⁷

Las celebraciones del centenario fueron patrocinadas por Felipe Jacinto de Lobkowitz y su consorte Leonora Karolina, y tuvieron lugar durante la octava de Pentecostés de 1726 con grandes funciones litúrgicas, música, pirotecnia y decoraciones efímeras. Las procesiones en el río se convirtieron en una de las atracciones, que se repitieron después anualmente convirtiéndose en la fiesta principal de Praga. Durante todo el setecientos siguió aumentando el tesoro del santuario, en el que destacan sobretodo importantes piezas de orfebrería y joyería que contaban con un custodio, fraile del monasterio, dedicado a su conservación.

Este tesoro había reunido no sólo gran cantidad de joyas ofrendadas a la Virgen sino también objetos litúrgicos. Entre ellos destacó desde el principio la custodia “de la Inmaculada”, o “de los Diamantes”, llamada también “El Sol de Praga”, construida en Viena y que lleva la siguiente inscripción: “*Durch Matthiam Stegner und Johann Khunifchbaurn Inventiert und gemacht Inn Wienn 1699*”²⁸.

Efectivamente esta fabulosa alhaja, de noventa centímetros de altura, doce kilos de peso y engastada con 6222 diamantes que habían pertenecido al traje de novia de la donante, Ludmila Eva Františka, Condesa Krakowská de Kolowrat, fue obra conjunta de los orfebres vieneses Matthias Stegner y Johann Känischbauer entre 1696 y 1699. Pero a pesar del “idearon e hicieron”

²⁵ Basta/Bastová, 2017: 139.

²⁶ Košnář, 1903: 145.

²⁷ Basta/Bastová, 2017: 74-76.

²⁸ Podlaha/Sittler, 1901: 10, fig. 13-14. “Matthias Stegner y Johann Känischbauer idearon e hicieron en Viena 1699”.

que reza en la inscripción, su diseño se encargó al arquitecto Johann Bernhard Fischer von Erlach²⁹.

La presencia de orfebrería vienesa en Praga es otra manifestación del centralismo imperial acrecentado en los años del reinado de Carlos VI, que vio en la religión un motivo de cohesión entre los estados del imperio fieles al credo romano, frente a los luteranos del norte, los calvinistas del oeste y el avance turco desde el sureste, frenado en 1718.

Praga no era en absoluto ajena a la producción de orfebrería: a 70 kilómetros estaba la mina de plata de Kutná Hora, que desde la Edad Media había surtido de metal a toda la Europa Central. Estuvo funcionando hasta finales del siglo XVIII y favoreció el asentamiento de importantes centros de orfebrería también en otras ciudades cercanas como Brno, Olomouc o Kosice. De la misma abadía cisterciense de Sedlec, en Kutná Hora, en cuyos dominios se situaba la mina, procede una de las custodias góticas más antiguas del mundo. Pero en el siglo XVIII la tradición artística local quedó relegada por las novedades barrocas que llegaban desde la Corte y que abarcaban desde la arquitectura a las artes plásticas y decorativas, con un alto componente propagandístico, en cuanto manifestaban el máximo esplendor del catolicismo y del Imperio. Ésta de la Inmaculada inauguraba en Loreto una colección de custodias que llegaron a ser seis, todas de una gran riqueza, de las que han llegado cinco a la actualidad.

Volvamos a la custodia del cardenal Solís. Los relieves de la base muestran como ya se ha indicado los dos episodios más significativos de la hagiografía del, aún no santo, Juan Nepomuceno: la confesión de la reina Sofía de Baviera en la parte trasera y su lanzamiento al río Moldava en la delantera. El tratamiento de ambas escenas muestra composiciones de gusto barroco, seguramente inspiradas en grabados realizados para la difusión del culto del venerable; la escena del martirio sigue la composición de la que está pintada al fresco sobre la celda del castillo de Hradcany en la que según la tradición estuvo encerrado el santo.

La figura de Juan Nepomuceno que forma el astil viste el traje canonical que hemos descrito, pero no lleva ni el crucifijo ni la palma. En su lugar sostiene con la mano derecha el birrete, en actitud de descubrirse ante la Eucaristía, y lleva la izquierda al pecho. La mirada se dirige hacia lo alto. En principio parece una iconografía pensada específicamente para el lugar donde va a situarse la figura, el astil de la custodia: ante la presencia real que supone la Eucaristía el santo no vuelve los ojos al crucifijo sino a la hostia misma. Este hecho está relacionado con la tradición litúrgica que prevé la preeminencia absoluta de la adoración eucarística frente a otras formas de culto, debiéndose retirar el crucifijo del altar en el que se va a poner la custodia, ya que ante la presencia real no hay lugar a la presencia en imagen. En cuanto a la actitud de retirarse el birrete, es un signo de reverencia preceptivo ante la presencia eucarística. Por tanto la iconografía resulta completamente coherente con el contexto en el que se inserta, redundando en el mensaje católico frente a la doctrina protestante que niega la transubstanciación (fig. 3)³⁰.

Sin embargo esta original iconografía la encontramos también en una de las esculturas en piedra que adorna la fachada del citado monasterio de Loreto, situada a pie de calle, en la que el santo aparece exactamente en la misma actitud. La escultura es obra de alguno de los escultores

²⁹ El traslado de la custodia de Viena a Praga se hizo con una escolta de soldados armados, y su presencia en el monasterio obligó a diversas reformas destinadas a aumentar la seguridad del tesoro, y finalmente a la construcción de la nueva crujía frontal en las obras ya citadas.

³⁰ El protestantismo bohemio tenía además una de sus bases en el utraquismo, doctrina propuesta por Jan Hus que establecía la necesidad de comulgar con ambas especies. La doctrina católica establece sin embargo la presencia real y completa de Cristo -*cuerpo, sangre, alma y divinidad*- tanto en el pan como en el vino consagrados. El *coleccionismo* de custodias en Loreto indica una difusión del culto de la adoración del pan consagrado, en contraposición a la doctrina utraquista.

que intervenían en las reformas del monasterio, posiblemente el praguense Johann Fiedrich Kohl-Severa, aunque más recientemente ha sido propuesta la autoría de Matěj Vaclav Jackel; lo que sí se ha documentado es su inauguración en 1717 y que los fondos para su hechura llegaron de una donación anónima procedente de Viena³¹.



Fig. 3. Juan Nepomuceno en el astil del ostensorio. Foto propia.



Fig. 4. Juan Nepomuceno en la fachada del monasterio de Loreto de Praga. Foto propia.

En 1717 quedaban aún cuatro años para la beatificación de Juan Nepomuceno, por lo tanto aún no podía recibir veneración pública. En el momento de su inauguración se trataba de un monumento *civil*, como el que se había levantado en el puente. También esta particularidad queda reflejada en la estatua: las cinco estrellas simbólicas que lo identifican fueron talladas en la peana pero no en el nimbo de metal, ya que éste no podía ostentarlo aún cuando se inauguró pues no era ni siquiera beato. Cuando tras la elevación a los altares se le colocó dicho nimbo, se hizo con esta particularidad de no llevar las estrellas por estar ya representadas en el pedestal. En la custodia, igualmente, fue representado sin nimbo (fig. 4).

Comparando con las muchas estatuas del santo que hay repartidas por Praga, y en general por toda Bohemia, resulta ser ésta la única que ve modificada la iconografía habitual para aparecer sin crucifijo, sin palma, con el birrete en la mano derecha y la izquierda en el pecho. Si bien en la

³¹ Basta/Bastová, 2017: 70. Ambos escultores contribuían en aquellos años a la decoración barroca de la ciudad, con grupos escultóricos en el Puente de Carlos y en otros lugares.

custodia esta actitud tiene el valor simbólico que se ha explicado, en la escultura de la fachada parece una simple convención, aunque más bien pensamos que se siguió un mismo modelo³².

No sabemos si la escultura de la fachada es anterior o posterior al Juan Nepomuceno de la custodia, pero en cualquier caso debió haber muy poca diferencia temporal entre la ejecución de la una y de la otra, haciéndose ambas obras durante la preparación del monasterio para las celebraciones del centenario y de la beatificación.

Por su parte la figurita de la Virgen de Loreto que se sitúa sobre él sigue el modelo reconocible del icono lauretano, con la imagen vestida tal y como en la Santa Casa original, coronada y adornada con collares. La imagen vicaria de Praga mantenía esta iconografía, como podemos ver no sólo en estampas sino también en el fresco del claustro del monasterio, obra de Felix Scheffler en 1750 (fig. 5). Así también fue representada en la custodia que acabaría adquiriendo el cardenal Solís, lo que hasta ahora hizo pensar que se tratada de la Virgen italiana (fig. 6).



Fig. 5. Fresco en el claustro del monasterio de Loreto en Praga. Foto propia.

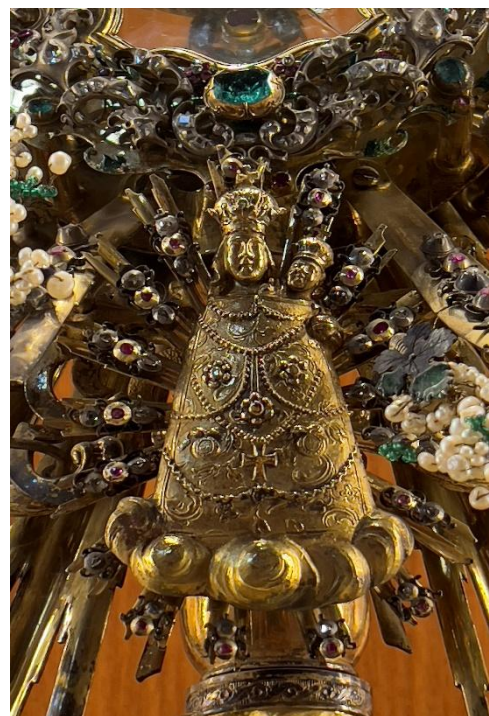


Fig. 6. La virgen de Loreto en el ostentorio. Foto propia.

Siguiendo el sentido ascensional, el espacio destinado al viril queda rodeado por los siete arcángeles, los tres canónicos Miguel, Gabriel y Rafael, y los cuatro apócrifos Baraquiel, Uriel, Jeudiel y Sealtiel. Son figuras de excelente factura tratadas con detallismo miniaturista, con

³² Una iconografía semejante, pero llevando el birrete en la cabeza, muestra un marfil de Peter Hencke datado en Maguncia entre 1745 y 1755, que se exhibe en el Victoria and Albert Museum con no. inventario A.2-1958.



Fig. 7. Baraquiel. Foto propia.



Fig. 8. San Rafael. Foto propia.



Fig. 9. Uriel. Foto propia.



Fig. 10. San Gabriel. Foto propia.

actitudes individualizadas cargadas de dinamismo barroco. Los atributos son piezas labradas de manera independiente y soldadas a sus manos. Sin embargo se plantea un problema en la distribución de esos símbolos iconográficos: si bien algunos pueden ser identificados de manera bastante clara en otros se observa la falta de elementos e incluso el cambio de alguno de ellos entre arcángeles, cambios y pérdidas que probablemente tuvieron lugar durante las vicisitudes del traslado a España y los arreglos a los que fue sometida la pieza por Zuloaga.

Basándonos en las iconografías tradicionales y en varias evidencias que trataremos de explicar, podemos identificarlos así: iniciando desde la parte inferior, a la izquierda encontramos a Baraquiel (fig. 7), cuyo atributo habitual son las rosas que aprieta contra su pecho; sin embargo aquí las rosas fueron sustituidas por el lirio de Gabriel, mientras que las rosas le fueron colocadas a la figura de Sealtiel como veremos más adelante. La presencia del lirio saliendo hacia el lado contrario al que el ángel dirige su mirada rompe con la composición tan cuidada que caracteriza a todos los ángeles.

A la derecha vemos a San Rafael, con esclavina y bordón de peregrino, al que posiblemente falte el pescado en su mano derecha, símbolo que le identifica según la historia del libro de Tobías (fig. 8).

En el registro intermedio vemos a la izquierda a Uriel con la espada flamígera, que no plantea ningún problema de identificación si bien su mano izquierda parece en la actitud de sostener algo, seguramente el libro de los redimidos que también es atributo suyo y que debió perderse (fig. 9).

A la derecha podemos ver a Gabriel con las manos unidas en su pecho y sin ningún atributo añadido, aunque es evidente que le falta el lirio que hemos visto mal colocado en las manos de Baraquiel (fig. 10). Llegamos a esta conclusión comparando su figura con la del San Gabriel que corona la fachada del monasterio de Loreto de Praga, viendo que siguen un mismo modelo. Esta estatua pétrea está datada en 1721 (fig. 11).



Fig. 11. San Gabriel en la cornisa del monasterio de Loreto en Praga. Foto propia.

Efectivamente, en febrero de ese año el conde Felipe Jacinto de Lobkowitz firmaba con Christoph Dientzenhofer el contrato para el frente oeste del claustro de Loreto, que dotaría de una fachada monumental al convento. Ésta se articula horizontalmente, destacando en su centro la alta torre que alberga el carrillón, y dos cuerpos de menor altura que centran las dos crujiás al norte y al sur de dicha torre. En septiembre se colocaban las tres esculturas que coronan la mitad sur: San Lucas, San Marcos y el arcángel San Gabriel; este último se sitúa sobre un ático más elevado y forma *pendant* con la figura de la Virgen María que iría en el correspondiente del lado norte, componiendo la escena de la Encarnación que tuvo lugar, precisamente, en la Santa Casa. Las tres esculturas han sido atribuidas también a Matej Václav Jäckel, que ya se habría encargado, en este lado sur pero a pie de calle, de la escultura de Juan Nepomuceno³³.

Ambas representaciones del ángel anunciador inclinan la cabeza hacia la izquierda y unen las manos en su pecho en actitud de veneración, más cruzadas en la figura pétrea que en la de orfebrería, que quedan más bien en actitud orante. De ellas sale un lirio, que en el caso de la custodia fue luego cambiado a la figura de Baraquiel.



Fig. 12. Jeudiel. Foto propia.



Fig. 13. Sealtiel. Foto propia.

Siguiendo con la descripción iconográfica, en el registro superior y con sus cuerpos inclinados hacia la Eucaristía, vemos a la izquierda a Jeudiel con la corona y el cetro, que no plantea ninguna duda de identificación (fig. 12).

En el lado de la derecha encontramos a Sealtiel, cuyo atributo es el incensario: en efecto la actitud que muestra es la de incensar a la propia hostia, con la mano izquierda sobre el pecho, con la que sostendría el manípulo, mientras que con la derecha agitaría el turíbulo colgante de una cadenilla, dotando de mayor movimiento a la composición (fig. 13). Este incensario acabó

³³ Basta /Bastová, 2017: 74-76.

sustituido por el manojó de rosas, labradas con fino virtuosismo, que procederían del Baraquiél de la parte baja como ya hemos referido.

Finalmente en lo más alto campea, como príncipe de las milicias celestes, la figura de San Miguel. Su pose se distancia del dinamismo de las de los otros ángeles, acercándose su aspecto hierático más a modelos clasicistas que barrocos, lo que pudiera ponerla en relación con alguna imagen antigua del santo con devoción en la ciudad, ya que es uno de los patronos históricos de Praga (fig. 14).



Fig. 14. San Miguel. Foto propia.

Las marcas

En lo relativo a las marcas la profesora Sanz Serrano reseñaba la presencia en la custodia de las letras X J, y otra marca más no identificable, no ofreciendo una explicación de las mismas. Palomero citaba las mismas cifras X J situándolas en el pie de la custodia, pero sin hacer ninguna referencia a la otra marca³⁴.

El marcaje de autor con las iniciales de nombre y apellido estaba establecido en el Sacro Imperio desde el siglo XVI, empleándose un punzón en el que aparecían o bien sus dos iniciales en un mismo renglón o bien tres iniciales dispuestas en dos líneas, la superior con dos y la inferior con una letra normalmente³⁵.

Sin embargo los orfebres de Roma usaban como punzón un símbolo particular cuyo modelo, desde 1608, debía ser depositado ante los cónsules de la *Università degli Orefici*, estampado en una plaqueta que quedaba custodiada en el archivo gremial como garantía. Así durante los años en

³⁴ Sanz, 1976: 2:173; 1994, 104. Palomero, 1992: 440.

³⁵ Mejías, 1999: 96.

los que se realizó la custodia, de haber sido obra romana, podríamos haber encontrado una estrella de oriente (*Rizis*), un pozo (*Pozzi*) o un león rampante (*Modesti*)³⁶.

Esta diferencia de marcaje nos corrobora el origen austrohúngaro y no romano de la custodia. Pero además las iniciales X J, situadas en el contexto temporal y espacial que hemos comentado nos llevan a atribuir la pieza, como desarrollaremos después, al citado orfebre Johann Baptist Känishbauer von Hohenried. Éste la habría labrado entre 1717 y 1721 coincidiendo con la hechura de las esculturas para la fachada principal de Loreto, que se debían a una donación anónima procedente de Viena. La custodia formaría parte de los estrenos del convento con motivo de su centenario y de las inminentes celebraciones por la beatificación y canonización de Juan Nepomuceno.

Känishbauer nació en 1668 en Angern, Austria, de familia perteneciente a la nobleza imperial, e inició su aprendizaje con Hans Christoph Muhrbeck en 1683. Fue aprobado como maestro en 1696 y alcanzó la presidencia del gremio de orfebres de Viena en 1703. En 1717 era nombrado orfebre de cámara imperial y adjunto del tesoro, reconociéndosele nobleza en 1727, lo que implicaba el añadido del sobrenombre Von Hohenried. Aparece en las listas de maestros vieneses hasta el año 1728, y murió el 22 de octubre de 1739 en la Corte a los setenta y un años de edad³⁷.

La primera obra documentada de Känishbauer es la ya citada custodia *de la Inmaculada* de 1699, labrada en colaboración con Matthias Stegner para el mismo convento de Loreto de Praga y siguiendo un modelo de Fischer von Erlach. En este caso la firmó con una marca con las letras I K B en dos líneas: la I en la superior y K B en inferior (Känish-Bauer). En 1714 hizo, también junto a Matthias Stegner, la ya descrita custodia *del Velo* en el monasterio de Klosterneuburg³⁸.

En 1717 y en calidad de orfebre imperial labró el “Niño de oro”, una donación de Carlos VI a la Virgen de Mariazell con motivo del nacimiento de su hijo Leopold Johan, y que pesaba en oro lo mismo que el recién nacido; esta obra se perdió con la invasión francesa³⁹.

También donación de Carlos VI fue el retablo mayor de Mariazell, dedicado a la Santísima Trinidad que fue representada en unas esculturas de plata de formidable tamaño, contando también con los diseños de Von Erlach. La figura de Cristo lleva la marca J K y el punzón de la ciudad de Viena con el año 1718, mientras que las mismas iniciales y la misma marca de localidad con el año 1720 aparecen en la de Dios Padre, donde se ha descrito también una W S leída por Schemper-Sparholz como *wiener silberschmied*⁴⁰. También se ha identificado en la misma obra una marca en forma de pica o corazón invertido, con I K en la línea superior y B en la línea inferior⁴¹.

En 1726 ejecutó, también según dibujo de Fischer von Erlach, el *lignum crucis* de oro y piedras del tesoro imperial de Viena. Esta pieza muestra semejanzas estilísticas con la custodia del cardenal Solís, con una imaginería finamente labrada y rayos biselados muy parecidos. No se han reseñado marcas, pero sí la inscripción “JO. KÄNISCHBAUR V. HOHEN RIED R. K. M. KAMER KÜSTLER 1726”⁴².

³⁶ Bulgari, 1987: 10.

³⁷ Menges. 1974: 732-733. Neuwirth, 2004: 242.

³⁸ Podlaha/Sittler, 1901: 10.

³⁹ Napoleón dispuso la requisa en Viena de todos los objetos de oro o con gemas que hubiera en el Imperio, excepto los necesarios para el culto. Por ello se salvaron las custodias del tesoro de Loreto, no así las alhajas con la que se adornaba la Virgen.

⁴⁰ Schemper-Sparholz, 2001: 708. “Platero vienés”.

⁴¹ Neuwirth, 2004: 242.

⁴² Kunsthistorisches Museum (2021) *Kreuzpartikel-Pacifical: Christus als Weltenherrscher* [en línea] disponible en <<https://www.khm.at/en/objectdb/detail/99004/>> [consulta 7 enero 2024].

Con respecto a las marcas X J descritas en la custodia de Sevilla podríamos atribuir las a este artífice si las interpretásemos como las iniciales de Känishbauer Johann. Tenemos en cuenta para ello la circunstancia de que la inicial X es absolutamente infrecuente en nombres alemanes, no habiendo en el ámbito vienes ningún platero que la use como firma. Por lo que respecta a la tercera marca mencionada por Sanz podría tratarse de la de la localidad de Viena, donde Känischbauer ejercía su oficio. Desde 1692 y hasta 1737 ésta era una esquematización ovalada del escudo de armas de los Habsburgo, rodeada de las cifras del año del marcaje, y sormontada de otras dos cifras que marcaban la ley de la plata en *loth* desde el 16 al 13⁴³.

Nos encontramos por tanto ante un orfebre de máximo prestigio en la corte vienesa, prestigio que se correspondía con una gran calidad en sus trabajos. Si temporalmente hemos encuadrado la alhaja aproximadamente entre 1717, fecha en que se coloca la escultura del entonces Venerable Juan Nepomuceno, y 1721, en que se entroniza la de San Gabriel, se corresponde con el espacio temporal en que Känischbauer se encontraba en pleno apogeo de su carrera como orfebre de cámara de la casa imperial.

Dado que otros encargos de esta época los hizo en colaboración con Johann Bernhard Fischer von Erlach, es probable que ésta también se diera para la pieza objeto de estudio. En efecto las formas mixtilíneas del viril y de la base nos remiten a la planta de San Carlos de Viena, iniciada bajo su dirección en 1716. Los rayos de distinta longitud con nubes aparecen en los altares de Mariazell y de San Carlos. Von Erlach trabajaba en esos años para Praga en obras como el sepulcro de San Juan Nepomuceno, las reformas del palacio Lobkowitz y la construcción del palacio Clam Gallas.

Con toda probabilidad las donaciones a Loreto, tanto de las esculturas de la fachada como de la custodia del cardenal Solís, procedieron del entorno cortesano o incluso de la misma familia imperial. El monasterio era objeto de frecuentes ofrendas en calidad de exvotos, como la custodia “de la Inmaculada” ya había sido una donación de una aristócrata, y el primer trabajo de Känischbauer como orfebre imperial también había sido un exvoto a un santuario mariano, el “Niño de oro” de Mariazell. La noticia de las fiestas que se preparaban en Praga tanto para la elevación a los altares de Juan Nepomuceno como para el centenario de la Santa Casa pudieron ser vistas por Carlos VI como una posibilidad para ejercitar la piedad, y también para hacer su propia propaganda, pues las donaciones constituían un motivo de representación y prestigio. De haberse mantenido la heráldica original en la peana probablemente podríamos saber quién fue el comitente.

Enajenación de la custodia

Una de las características de este tipo de ostensorios austrohúngaros, aunque no exclusiva de ellos, es la lúnula sobre la que se coloca la Eucaristía, que al estar en contacto directo con ella se labra completamente en oro y va engastada con pedrería. Así es también en el caso del de la catedral de Sevilla, pero como se ha documentado esta lúnula es obra añadida por Zuloaga en 1781.

Sin embargo en el monasterio de Loreto de Praga se conserva otra lúnula (fig. 15) que fue parte del legado de la condesa María Margarita de Waldstein en 1755, y que consta aún en uso en una custodia inventariada en el tesoro loreto en 1766. La custodia a la que pertenecía dicha pieza no se conserva en Loreto: hasta ese inventario de 1766 había seis, pero en un momento dado pasó a haber cinco quedando la lúnula suelta⁴⁴. Este dato resulta temporalmente coherente

⁴³ Van Dievoet, 1974: 57, 73-74.

⁴⁴ Basta/Bastová, 2016: 196-97.



Fig. 15. Lúnula del tesoro de Loreto. N. de inventario P087. Foto propiedad de la Provincia Capuchina Checa, reproducida con permiso.

con la hipotética enajenación de la custodia en torno a 1775, año en que Solís la adquiere para Sevilla.

Dado que no constan sustracciones ni requisas de ninguna de las custodias de Loreto por su carácter litúrgico, cabría la posibilidad de que esta lúnula formara parte de la custodia de Juan Nepomuceno y que al llegar ésta a Sevilla en 1780, inservible por faltar esta pieza fundamental, fuera necesario dotarla de ella, trabajo del que se encargó el platero de la catedral Juan Bautista Zuloaga junto con las otras reformas ya documentadas.

Resulta extraño que la comunidad de capuchinos prescindiera de tan fastuosa custodia, que además era la que mejor representaba plásticamente el devocionario de Praga, y que dejaba desmembrado un tesoro cuya conservación había sido objeto del mayor celo por parte de los frailes. Quizás tras esta decisión estuviera la iconografía apócrifa que presentaba la pieza, ya que la representación de los cuatro arcángeles no canónicos ha variado en la Historia de la Iglesia entre la permisión y la prohibición.

A raíz del descubrimiento milagroso en Palermo de unos frescos con sus imágenes en 1516, la devoción de los cuatro arcángeles apócrifos había contado con cierto auge fomentado por la monarquía habsbúrgica y que tuvo su difusión también en Roma, donde las antiguas termas de Diocleciano fueron consagradas en 1550 como basílica dedicada a Santa María de los Ángeles, tras una aparición del arcángel Uriel al sacerdote siciliano Antonio del Duca. Los propios jesuitas favorecieron su difusión.⁴⁵

Sin embargo una vez avanzado el siglo XVIII son varios los edictos de diferentes instancias eclesiásticas que prohíben tanto su veneración como la representación de sus nombres, y que no hacían sino reiterar disposiciones que se habían sucedido desde la Edad Media. Teniendo en

⁴⁵ González Estévez, 2012: 111-114. Del Duca había propuesto el título de Santa María de los Siete Ángeles, lo que no fue admitido, prueba de las prevenciones que siempre hubo sobre esta devoción.

cuenta el contexto religioso centroeuropeo donde la convivencia con el protestantismo reclamaría la máxima ortodoxia a la hora de representar plásticamente la doctrina, la iconografía no canónica podría haber sido un motivo para decidir la venta de la custodia.

En el ámbito hispalense las figuras de los arcángeles apócrifos no resultaban extrañas: en 1711 el capuchino Fray Feliciano de Sevilla había publicado *Los Angélicos Príncipes del Empyreo*, obra que exhortaba a la devoción de los siete arcángeles apoyándose en citas de experiencias monásticas femeninas, lo que tuvo su reflejo en ámbitos conventuales de la Baja Andalucía⁴⁶.

Ello no significa que el debate sobre su culto no existiese, como demuestra el caso del fresco del claustro de las clarisas de Carmona, donde sus nombres fueron borrados seguramente en cumplimiento de alguna de las instrucciones que vetaban su identificación concreta, para quedar convertidos en ángeles anónimos. En la propia Sevilla y en éste mismo ámbito temporal aparecen pintados junto a los arcángeles canónicos en una serie de lienzos del Hospital del Pozo Santo. Y sólo un año antes de la llegada de la custodia, en 1779, se había inaugurado el retablo mayor de la iglesia del Divino Salvador donde aparecen en esculturas policromadas⁴⁷.

Es probable que a su llegada a Sevilla a la custodia ya le faltaran algunas de las piezas movibles, y cuando Zuloaga hizo su reforma recolocó y adaptó los atributos con que contaba sin tener en cuenta la oscura simbología de los mismos. Dado el pequeño tamaño de las figuras y la visión lejana que de estas piezas se tiene en los actos de culto, nadie se daría cuenta de que realmente se trataba de los siete arcángeles, viendo solamente un coro angélico alrededor de San Miguel como así ha venido manteniendo la bibliografía. Pero también podría ser que en el ámbito catedralicio se considerara poco conveniente una iconografía que había estado ligada a los Austria y a los jesuitas, y se pidiera expresamente que se cancelara la identificación particular de cada arcángel, como había ocurrido en las clarisas de Carmona.

Dado el predominio artístico de Viena sobre las demás ciudades del Imperio y el probable origen cortesano de la custodia, cabría la posibilidad de que ésta hubiese viajado a Roma con el séquito del arzobispo vienes, cardenal príncipe Christofh Anton von Migazzi. Promotor de las artes y afecto de la emperatriz María Teresa, fue el único representante de todo el Sacro Imperio en el cónclave de 1774-1775. El traslado de su corte debió conllevar también contactos artísticos y comerciales de importancia en cuyo contexto pudo tener lugar la enajenación de la alhaja.

Por último no podemos dejar pasar por alto la similitud existente entre la figura del San Miguel de la custodia con el que pintó Juan de Espinal para el cardenal Francisco Javier Delgado y Venegas, sucesor de Solís en el arzobispado de Sevilla. Este cuadro fue encargado dentro de una serie, precisamente en el mismo año en el que la custodia llega a Sevilla tras ser liberado el legado testamentario de Solís, 1780⁴⁸.

Puesto que la iconografía de este San Miguel resulta muy distinta a los modelos que se venían usando en la escuela sevillana, pensamos que Espinal pudo tener en cuenta la novedosa figurita de la custodia, o que incluso el propio Delgado Venegas sugiriera al pintor que la tomase como referencia, ya que la pieza de orfebrería debió causar sensación por su novedad y magnificencia al llegar a Sevilla. Por tanto podríamos considerar esta pintura una *secuela* artística de la llegada de tan fastuosa alhaja a la ciudad.

⁴⁶ González Estévez, 2018: 252.

⁴⁷ González Gómez, 1988: 268.

⁴⁸ Falcón, 1997: 280-81.

Bibliografía

- Basta, Petr / Markéta Bastová, Markéta (ed.) (2016): *Krytátvár Loretánského pokladu The Hidden Face of the Loreto Treasure*. Praga: The Czech Capuchine Province.
- Basta, Petr / Markéta Bastová, Markéta (ed.) (2017): *Dientzenhofers and Loreto, the story of Loreto Façade, Anthology of Essays and Exhibition Catalogue*. Praga: The Czech Capuchine Province.
- Bulgari Calisconi, Anna (1987): *Maestri argentieri, gemmari e orafi di Roma*. Roma: Fratelli Palombi Editori.
- Cilla López, Raquel (2022): *Investigación y puesta en valor de la platería antigua en Bizkaia*. Vitoria: Gobierno Vasco.
- Coen, Paolo (2010): *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*. Forencia: Leo S. Olschki Editore.
- Estebarez, Ángel Justo (2017): “Ostensorio de San Juan Nepomuceno o del Cardenal Solís”. En Serrano Estrella, Felipe (coord.) (2017): *Arte Italiano en Andalucía, Renacimiento y Barroco*. Granada: Universidad de Granada, pp. 182-183.
- Falcón Márquez, Teodoro (1997): *El Palacio Arzobispal de Sevilla*. Sevilla: Obra Social y Cultural CajaSur.
- Flekáček Josef/Vávry Josef, (1898): *Průvodce Prahou a jejími církevními a dějepisnými památkami*. Historického kroužku Družstva Vlast.
- Gestoso y Pérez, José (1892): *Historia y descripción de la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla y de las preciosidades artísticas que en ella se custodian*. Sevilla: Imprenta de la Revista de Tribunales Rivero.
- González Estévez, Escardiel (2012): “De fervor regio a piedad virreinal. Culto e iconografía de los siete arcángeles”. En *Sémata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 24, Santiago de Compostela, pp. 111-132.
- González Estévez, Escardiel (2018): “El arquetipo iconográfico de la jerarquías angélicas en la Baja Andalucía del siglo XVIII”. En *Laboratorio de Arte*, 30, Sevilla, pp. 243-260.
- González Gómez, Juan Miguel (1988): “El Retablo mayor del Salvador de Sevilla”. En *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 71, 217, Sevilla, pp. 253-272.
- Heredia Moreno, Carmen (2010): “El culto a la Eucaristía y las custodias barrocas en las catedrales andaluzas”. En Lacarra Ducay, María del Carmen (coord.) (2010): *El barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 279-310.
- Košnář, Julius (1903): *Poutnická místa a památné svatyně v Čechách*. Praga: Imprenta y editorial de libros Byrillu-Melhděislá.
- Ladero Fernández, Carlos (2017): “Espolios y vacantes en el siglo XVIII: el caso particular de un arzobispo de Sevilla”, en *Hispania Sacra*, 69, 139, pp. 247-261.
- Ladero Fernández, Carlos (2018): “La apariencia en tiempos de cónclave. Bienes del Cardenal Solís en la corte de Roma (1774-1778)”. En Iglesias Rodríguez, Juan José / Pérez García, Rafael Mauricio / y Fernández Chaves, Manuel Francisco (eds.) (2018): *Comercio y Cultura en*

- la Edad Moderna. Comunicaciones de la XIII reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 1873-1886.
- Martín Riego, Manuel (1990): *Diezmos eclesiásticos: rentas y gastos de la mesa arzobispal hispalense (1750-1800)*. Sevilla: Caja Rural.
- Mejías Álvarez, María Jesús (1999): “Platería alemana en Estepa: el relicario de Santa Inés”. En *Laboratorio de Arte*, 12, Sevilla, pp. 93-102.
- Menges, Franz (1974): “Känischbauer von Hohenried, Johann Baptist”. En Wagner, Fritz (ed.): *Neue Deutsche Biographie*. vol. 10. Berlín: Duncker amp Humblot GmbH, 732-733.
- Neuwirth, Waltraud (2004): *Wiener Silber: punzierung 1524-1780*. Viena: Metropolitankathedrale und Diözesanmuseum.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel (1985): “La platería en la Catedral de Sevilla”. En Angulo Íñiguez, Diego, et al. (1985): *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, pp. 596-598.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel (1992): “Ostensorio del Cardenal Solís”. En Campos, Jesús / Camarero, Concepción (dir.) (1992): *Magna Hispalensis, el Universo de una Iglesia*. Sevilla: Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, pp. 440-441.
- Pérez Varela, Ana (2016): “Donaciones de platería de las reinas Mariana de Habsburgo y Nariana de Neoburgo en Santiago de Compostela”. En Rodríguez Moya, Inmaculada / Fernández Valle, María de los Ángeles / y López Calderón, Carmen (eds.) (2016): *Iberoamérica en perspectiva artística transferencias culturales y devocionales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 433-452.
- Podlaha, Antonín / Sittler, Eduard (1901): *Loretánský poklad v Praze*. Praga: Česká grafická společnost Umie.
- Porres Benavides, Jesús / Sánchez Lópiz, Manuel (2008): “Un original desconocido (o perdido) de Batoni y tres versiones del retrato del Cardenal Solís”. En *Archivo Español de Arte*, 81, 323, Madrid, pp. 315-322.
- Sanz Serrano, María Jesús (1976): *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Sanz Serrano, María Jesús (1994): “Orfebrería italiana en Sevilla (I)”. En: *Laboratorio de Arte*, 7, Sevilla, pp. 97-113.
- Sarrailh, Jean (1957) *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Seling, Helmut (2007): *Die Augsburger Gold-und Silberschmiede 1529-1868*. Munich: C.H. Beck.
- Schemper-Sparholz, Ingeborg (2001): “Johann Bernhard Fischers von Erlach Hochaltar und die Arbeiten Lorenzo Mattiellis in Mariazell”. En *Barockberichte*, 29/30. Salzburgo, pp. 692-728.
- Stehlíková, Dana (2003): *Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví*. Praga: Libri.
- Van Dievoet, Walter (1971): *Les poinçons de garantie internationaux pour l'argent*, 9ª ed. París: Tardy.