

EL LEGADO DEL CARDENAL HURTADO DE MENDOZA A LA CATEDRAL DE SEVILLA

POR MARÍA JESÚS SANZ SERRANO

El suntuoso legado que el cardenal Don Diego Hurtado de Mendoza dejó a la catedral de Sevilla se estudia en este artículo. Objetos de oro y plata, dedicados al culto sagrado, componen este legado, todos provenientes de finales del siglo XV y de los primeros años del XVI.

The rich legacy that Cardinal Don Diego Hurtado de Mendoza gives to the Cathedral of Seville, has been studied in this paper. Pieces of gold and silver, devoted to the sacred cult, make up this legacy, all of them from the end of XVth century, and from the first years of XVIth.

Diego Hurtado de Mendoza fue uno de los arzobispos sevillanos de más munificencia, cuyo gobierno se extiende en un corto período que abarca el cambio de los siglos XV al XVI. El gobierno de este arzobispo llegó precedido de una serie de intrigas y luchas por la sede sevillana en la que los nobles, los reyes y el papado se vieron implicados. Algunos de sus más próximos antecesores ni siquiera residieron en la archidiócesis, entre los que destacan su tío Pedro González de Mendoza.

Había nacido hacia 1443, y desde muy joven estuvo dedicado al servicio de la Iglesia. Estuvo primero con su tío en el obispado de Calahorra, desde donde se le envió a estudiar a Salamanca. En 1459 lo encontramos acompañando a su padre, embajador en Roma, y a su vuelta a España queda al servicio de su tío el gran Cardenal Mendoza¹.

Nombrado arzobispo hispalense en 26 de agosto de 1485, por bula de Inocencio VIII² marchó a Córdoba a recibir a los Reyes Católicos en su camino a Sevilla. En esta ciudad inició los trámites para la Reducción de Hospitales tan deseada por

1. Ros, C.: *Los arzobispos de Sevilla. Luces y sombras de la sede hispalense*, Sevilla, 1986, págs. 118-121.

2. V.V.A.A.: *Historia de las diócesis españolas, Iglesias de Sevilla, Huelva, Jerez y Cádiz, y Ceuta*, tomo 10, Madrid-Córdoba, 2002, págs. 136-137.

los monarcas, dirigiendo una carta al Papa, cuya contestación se conserva³. La reducción se finalizó en 1588 por el arzobispo Don Rodrigo de Castro, después de varios intentos en 1507 y 1522⁴.

Aunque es un arzobispo viajero, sin embargo, una de sus primeras actuaciones en Sevilla es convocar un Sínodo, en 1490, el primero después de la restauración de la iglesia hispalense en 1248, cuyas actas se conservan⁵.

Su relación con Isabel y Fernando se refleja en la compañía continua en todos sus viajes, tales como las campañas en el reino de Granada, en cuya conquista se halla, y después de otras excursiones vuelve a Granada en 1500 con motivo de la rebelión de los moriscos. Su carrera junto a los monarcas continúa cuando acompaña a la infanta María a Portugal en su viaje matrimonial, consiguiendo en este mismo año de 1500 el capelo cardenalicio con el título de Santa Sabina y el patriarcado de Alejandría, logrando que se le llamase, como a su tío, Gran Cardenal. Un año más tarde lo encontramos de nuevo en Granada donde erige las iglesias parroquiales y vuelve a Sevilla, desde donde se marcha a reunirse con los reyes. Como puede verse su residencia en Sevilla durante su arzobispado fue muy corta, pues continuamente se hallaba en el lugar en que se asentaba la Corte. No obstante, su enterramiento se realizó en la ciudad hispalense, siendo una muestra más de su magnificencia. La tumba, inaugurada en 1510, está situada en el lado izquierdo de la capilla de la Antigua de la catedral, y constituye una de las primeras muestras del renacimiento italiano en España. Fue encargada por su hermano el conde de Tendilla, y se atribuye al escultor italiano Domenico Fancelli, autor asimismo de las tumbas de los Reyes Católicos en la Capilla Real de Granada.

La riqueza personal del cardenal y su afán de dotar a la iglesia de Sevilla de ricos objetos de culto hace que en 1502 done a la catedral un *cáliz* y una *patena* de oro, así como su riquísima *mitra*, el *relicario* de la Mensa Dómini (Última Cena) o Santa Institución y otros objetos⁶. Aunque Alonso Morgado dice que algunos objetos como la cruz de altar, dos candeleros a juego y un pequeño portapaz con la imagen de la Virgen no se recogen, y que se identifican por llevar su escudo de armas, sin embargo, todas ellas y algunas más figuran en el inventario de las donaciones del cardenal, hecho en 1569⁷. Este inventario recoge, además de las piezas de oro y plata, objeto de este trabajo, ropas de culto y libros litúrgicos, por lo que la donación es amplísima. Pero no fue sólo la catedral de Sevilla la que recibió sus donaciones, sino que en la

3. Ortiz de Zúñiga, D.: *Anales Eclesiásticos y Seculares de la muy Noble y muy Leal Ciudad de Sevilla*, Madrid, 1796, t. III, edic. facs. Sevilla 1988, págs. 139-141.

4. Sanz, M.J.: *Una hermandad gremial: San Eloy de los plateros 1341-1914*, Sevilla, 1996, págs. 128-136.

5. Sánchez-Herrero, J. y Pérez González, S.M.: "El sínodo de Sevilla de 1490", *Archivo Hispalense*, nº241, Sevilla, 1996, págs. 69-94.

6. Alonso Morgado, J.: *Prelados sevillanos o episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, Sevilla, 1906, págs. 380 y ss.

7. A.C.S., Sección IV, Inventarios, nº 369, fols. 142 y ss.

archidiócesis se conservan obras con su escudo, como la cruz de Hinojales y el cáliz de la Palma del Condado, ambas poblaciones en la provincia de Huelva.

En lo que respecta a las piezas de oro y plata donadas a la catedral, se reseñan las siguientes: Una *cruz pectoral*, un *anillo pontifical*, un *cáliz* de oro, una *patena* de oro, una *cruz grande* de plata, dos *candeleros* de plata, un *acetre* grande de plata, un *relicario* de plata dorado, un *portapaz* de plata dorado, un *incensario* de plata, y dos *ampolletas* de plata doradas. Como puede verse la cruz de altar, los candeleros y el portapaz aparecen reseñados, y existen hoy día.

De las piezas desaparecidas tenemos la descripción del inventario de 1569, y entre ellas la más valiosa que heredó la catedral de Sevilla de este prelado fue su *mitra*, que, ya describió Loayssa como la más rica de todas las mitras de este templo. El mencionado inventario recoge la descripción original, es decir, la realizada a la muerte del cardenal, y a continuación se reseña la situación en que se halla la mitra en ese momento, llevando a cabo la valoración de todas sus piezas por dos plateros diferentes, que resultó ser de más de dos mil ducados. Una nota final del documento muestra que todavía existía en 1585⁸. Fue deshecha para hacer la custodia de oro en 1614, utilizando todas las joyas que aún contenía.

La pieza estaba cubierta de joyeles de oro con esmeraldas, zafiros, perlas, aljófares y balajes, además de esmaltes en algunas de sus zonas.

Es muy posible que las joyas arrancadas de la mitra no se deshicieran de momento, sino que se pensara en aplicarlas a la custodia de oro que se inició en 1608, pero que no se terminó hasta 1791. En el primer proyecto de ella se relacionan “relieves calados y esmaltados, y algunas piedras..., e hileras de perlas”. En el inventario que se hizo de las piezas de la custodia en 1666 se vuelve a hablar de “rosillas esmaltadas..., y engastes de esmeraldas”⁹. A lo largo de los siglos que duró la realización de la custodia, y debido a los cambios de estilo, la joyas provenientes de la mitra debieron venderse, o aplicarse a otros usos, ya que la custodia terminada a fines del siglo XVIII, según el gusto neoclásico, no permitía la inclusión de tales joyas.

De las piezas reseñadas en este inventario no existe la *luneta* para poner la Eucaristía el día del Corpus, que se hizo a costa de la mitra, y que era de oro, labrada en relieve, con esmaltes, ocho esmeraldas y cinco rubíes, y en la parte exterior quince perlas redondas (en el centro) de sus florones, que estaban formados por haces que contenían 16 perlas (más pequeñas)¹⁰. Tampoco existen la cruz pectoral, el anillo, la patena, el acetre, el incensario y las ampolletas.

8. Gestoso, J.: *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1899, edic. facs. Sevilla, 1984, tomo II págs. 442-445, e Inventario de 1569, ya reseñado. Dado que la descripción de la mitra es muy extensa y ocupa varios folios, se presenta en apéndice documental con su descripción completa. Se recoge únicamente la descripción inicial, pero no la repetición con su valoración de 1569.

9. Sanz, M.J.: “La custodia de oro de la catedral de Sevilla”, *Estudios de platería. San Eloy 2003*, Murcia, 2003, págs.570-573.

10. *Inventario* de 1569, Sección VI, nº 396, fols.142 y ss. Las descripciones de todas las joyas se harán a través de este inventario.

La *cruz pectoral* se describe como:

“De oro, con quatro esmeraldas, las tres grandes y la de encima menor, de lomos, y en medio un rubí crescido, y este rubí cercado de ocho perlas orientales, y en los dos braços, y en el pie, al cabo dello, en cada uno, una perla oriental, y las espaldas desta cruz están todas esmaltadas de rosicler. Pesa esta cruz, sin la trença de oro y grana de que está pendiente, veinte y siete castellanos y tres tomines. Está metida en un porta paz o portacartas con su llave. Se deshizo en 1614”.

El *anillo* se describe en este mismo inventario de la siguiente forma:

“Un anillo pontifical de oro con un çafiro quadrado en medio, cercado de treze perlas orientales iguales, y la sortija deste anillo está esmaltada en negro, y está en la carpeta donde está la cruz pectoral. Pesa este anillo con la piedra y las perlas ocho castellanos y çinco tomines. Se consumió en 1614”.

El *acetre*, también desaparecido, se describe como:

“Un açetre grande de plata dorado, labrado de çinzel, de follajes y bestiones con su asa asida en dos escudetes y sus cabeças de leones, blanco por dentro, que pesa diez y siete marcos y tres onças. Y un *hisopo* de plata dorado, largo, ochavado, con un nudo, y en el cabo las armas del dicho Señor Arçobispo esmaltado, que pesa dos marcos y siete onças y seis reales. Pesa el açetre seis reales menos”.

“Un *inçensario* de plata rico, labrado de maçonería, de pilares con quatro cadenas, y ençima su copa labrada de çinzel, y dos anillos de que están asidas las cadenas, pesa doce marcos. (En la visita de 1614 se entregó este inçensario)”.

“Dos *ampolletas* de plata doradas labradas acucharadas, con pies y picos tapadores y por el cuerpo tiene cada una dellas un festón de laurel labrado. Pesan çinco marcos y seis onças. (En 19 de febrero del 588 años se deshizieron por estar quebradas)”

“Un *portapaz* de plata dorado que pesa siete marcos y dos onças y çinco reales. Tiene en medio una imagen de Nuestra Señora de la Quinta Angustia, con el Jesús en braços de plata encarnado, en un encasamento de maçonería, labrado de ambas partes, con dos imágenes pequeñas de un cabo y de otro, y a las espaldas de Nuestra Señora una cruz pequeña, y a las espaldas su asa para la tomar, y tiene al pie un çafiro grande prolongado. Tiene en el más alto encasamento una imagen de Nuestra Señora con el niño Jesu en braços, y dos ángeles y quatro doctores, y a los lados dos escudos del arzobispo”. A continuación, y con la misma letra se advierte que el último párrafo no vale. (Este portapaz se deshizo para la custodia de oro en 1614)”.

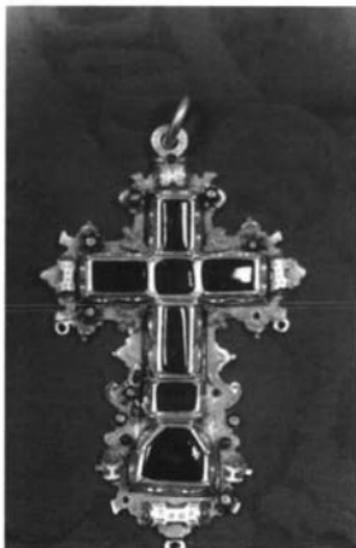


Figura 1. Anverso de una cruz de esmeraldas, finales del siglo XVI, tesoro de la Virgen de Gracia, Carmona.



Figura 2. Reverso esmaltado de la figura anterior.

Todas estas obras muestran el gusto refinado del cardenal, pues no sólo son de plata dorada, o de oro, sino que utilizan las piedras preciosas como el zafiro, el rubí y las esmeraldas, piedras las dos primeras bastante escasas en esta época, además de las perlas en sus distintas clases. Es habitual también el uso del esmalte, tanto el negro y blanco opacos, como los transparentes rojo, verde y azul, llamados rosicler. Las joyas, cruz pectoral y anillo, responden según la descripción, a los modelos habituales de la época, especialmente la cruz que nos presenta el haz recubierta de piedras preciosas, y el envés esmaltado, conservándose bastantes ejemplares de este tipo, aunque muy posteriores (figs. 1 y 2). La descripción del inventario nos sirve para adelantar la fecha de este modelo, ya que los ejemplares conocidos hasta ahora se situaban a partir de la segunda mitad del siglo XVI.

En cuanto a las piezas de culto, acetre e incensario, debieron ser unos bellos ejemplares cincelados y dorados, el acetre con cabezas de leones en la unión de la vasija al asa, y el incensario en forma de castillete con columnillas, como era habitual en este período.

El nombre de ampolletas es el que hoy corresponde a vinajeras, y la decoración de hoja de laurel que presentan hacen pensar en un estilo avanzado para la época,

ya que esta ornamentación es típica del pleno renacimiento. Pero quizá la más interesante de las piezas de culto perdidas fue el portapaz por su interesante iconografía. A la representación de la Quinta Angustia, como tema principal, muy querida del Cardenal, pues aparece también en la cruz, se añaden otras figuras, como la Virgen con el Niño en la parte superior, los ángeles, los cuatro doctores, y otras dos figuras no indentificadas a los lados del tema principal. Esta descripción parece corresponder, además del labrado de mazonería, que específica, a una pieza de tipología protorenacentista, por la distribución de las figuras, quizá en registros, aunque sería una pieza demasiado temprana. No sabemos si la advertencia al final de la descripción, al decir que “no vale”, para los renglones del último párrafo, que aparecen subrayados, y que corresponden a la parte superior del portapaz, se refieren a que las figuras de la Virgen con el Niño, los ángeles y los cuatro doctores no existían ya en esas fechas, o bien que el copista cometió un error en la descripción.

Las piezas existentes muestran la magnificencia de los Mendoza, tanto las de plata, relicario, cruz de altar y candeleros, como las de oro, portapaz y cáliz. El portapaz de oro presenta un problema de identificación, pues no figura en el inventario de Hurtado de Mendoza, ya que el portapaz allí reseñado, era de plata, y con una tipología diferente, como se ha podido ver en la descripción anterior.

Este *portapaz* existente coincide con el descrito como perteneciente a Don Pedro González de Mendoza, reseñado por Gestoso¹¹, porque el Inventario de la catedral, del que lo tomó Loayssa y él copió, así lo dice, pero el escudo lo identifica como encargado por Don Diego, y por lo tanto constituye otra de las piezas donadas al templo metropolitano (fig.3). Es muy posible que Hurtado de Mendoza lo enriqueciera y le colocase su escudo.

La imagen que lo ocupa es la de la Virgen con el Niño, ambos esmaltados. El Niño viste túnica azul con estrellas doradas, símbolo del cielo, la Virgen, con la cabeza descubierta, luce un cabello liso y largo, mientras que sus ropas se componen de túnica azulada y manto morado forrado de armiño, bajo el que aparece un delicado y puntiagudo zapato negro. Los esmaltes opacos dejan espacios libres donde afloran los temas decorativos vegetales. La corona calada y cincelada no presenta piedra alguna. Las imágenes se ubican en una superficie lisa ocupada por veintisiete esmeraldas rectangulares, rómbicas y triangulares, dispuestas en forma de ráfaga alrededor de las figuras. Un doble marco de remate conopial se bordea por una moldura en forma de cordón manuelino. Entre ambos perfiles se colocan rosetas y rodetes de filigrana, las rosetas son nueve, de seis pétalos, y contienen en su centro esmeraldas. Alternan con ellas, diez rodetes, que contienen grupos de dos, tres y cuatro perlas. A los pies de la Virgen y en el centro del marco se halla el escudo cardenalicio. Éste, esmaltado en rojo y verde traslúcidos, corresponde a Don Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo y cardenal de Sevilla, en la etapa final de su vida, cuando ya era cardenal, es decir a partir de 1500, ya que la cruz de doble brazo y el capelo cardenalicio coronan el escudo.

11. Gestoso, J.: *Ob.cit.*, pág.440



Figura 3. Portapaz de la Virgen con el Niño.

El portapaz, según ya advertimos la primera vez que nos referimos a él¹², ha sufrido algunos cambios apreciables como son la sustitución de las piedras primitivas por las actuales esmeraldas, en el centro de las rosetas de filigrana. La obra de filigrana y la perlas tampoco es original, de hecho no se menciona la filigrana en el texto de Loayssa, ni en el inventario de donde se toma la noticia. Con respecto a las esmeraldas alrededor de las imágenes, formando la ráfaga, son también adiciones posteriores.

Si leemos detenidamente la descripción de Loayssa, recogida por Gestoso, o el inventario catedralicio, de donde la tomó, veremos las diferencias:

“Un portapaz de oro que dió Don Pedro González de Mendoza, con una imagen de oro de Nuestra Señora, con su hijo en los brazos, esmaltada con su corona de oro, con diez piedras balaxes¹³ y un çañ encima, todas finas: tiene nueve rosetas de aljófar grueso, con cuatro granos de aljófar cada rosa y con un escudo de armas del Sr. Cardenal Don Pedro González de Mendoza al pie, y demás un asa de oro con una chapa de oro: pesa 2 marcos, 1 onça, 2 ochavas y un tomín”¹⁴.

Vemos que las rosetas de aljófar eran efectivamente nueve, pero estaban compuestas por cuatro perlas cada una, mientras que ahora, aunque son también nueve, no todas las rosetas contienen cuatro perlas. Nada se dice de las esmeraldas que componen la ráfaga, que seguramente substituyeron a los balajes y al zafiro. Estas modificaciones se hicieron evidentemente después de la fecha del inventario, en 1556. La intervención del cardenal, se basa en la actuación que tuvo al colocar su escudo, pero las esmeraldas se añadieron posteriormente, quizá algunas procedentes de la desaparecida mitra.

El reverso es seguramente el original, pues presenta un arco trilobulado, el central apuntado, bordeados por cresterías, que se apoyan en columnas con basamento y capitel góticos. Bajo el arco central figura una cruz de nudos, sin Crucificado, pero con los clavos y la cartela superior con su correspondiente leyenda. El interior de los diseños presenta superficies lisas, que destacan sobre el fondo de fina cuadrícula romboidal. El asa, también de oro, debió ser añadida posteriormente, quizá cuando se enriqueció con las esmeraldas, dado que cubre la figura de la Cruz. Quizá esta pieza, como otras muchas, no fue originariamente un portapaz, sino un pequeño retablito doméstico, que, donado al templo, éste lo convirtió en portapaz añadiéndole el asa.

Aunque hay evidencia de los añadidos o substituciones en esta pieza, todavía quizá se pueda plantear alguna hipótesis más sobre ella. La calidad de los esmaltes de las imágenes es diferente de la del escudo, pues mientras los primeros son opacos,

12. Sanz, M.J.: *Orfebrería sevillana del Barroco*, tomo II, Sevilla, 1976, pág.175

13. Balax, según Juan de Arfe en el *Quilador de plata, oro y piedras*, 1ª edic. Valladolid, 1572, edic. facs. Madrid, 1976, libro tercero, fol.54v, da esta definición: “El balax es otra especie de rubí de color rosado, purpúreo, muy luzido y agradable, pero tan claro de color, que como sea de diez quilates abaxo, se da poco por ellos”

14. Gestoso, J.: *Ob.cit.* pág.440. Esta descripción fue tomada por Loayssa en el Inventario de la Catedral que comienza en 1556 y termina en 1634, A.C.S., nº394, en la visita correspondiente a 1556. fol.18v.

los segundos son traslúcidos. Así mismo, el grupo de la Virgen con el Niño presenta una iconografía quizá francesa de hacia 1400¹⁵, por lo que es posible que el grupo escultórico completo se colocara en el edículo a finales del siglo XV, y que posteriormente Hurtado de Mendoza pusiera su escudo quitando el de su tío.

El cáliz de oro conservado coincide exactamente con el descrito en el inventario (fig.4). Éste dice así:

“Un cáliz de oro grande que tiene el pie labrado de çinzel y las orlas esmaltadas de rosicler, y en él un escudo esmaltado con las armas del dicho Señor Arçobispo, y en las empuñaduras deste cáliz están dos çercos de perlas orientales, que el uno tiene treinta perlas, y el otro veinte y nueve, y debaxo de la copa deste cáliz están ocho esmaltes grandes, y ocho pequeños, labrados de Rosicler, çercados todos juntamente de çiento y veinte y quatro perlas orientales, todas parejas, y pesa este cáliz con sus perlas çinco marcos y dos onças y tres ochavas de oro. Este cáliz tocó Hernando de Ballesteros, platero, y se halló el pie y la mañçana ser de plata”.

Evidentemente, atendiendo a la descripción, al cáliz sólo le faltan la perlas, cuyos orificios se aprecian tanto en el nudo, como en el gollete, y en las aristas del basamento. Por otra parte la apreciación de Ballesteros, en la segunda mitad del siglo XVI, nos permite conocer que el basamento y el nudo no son de oro sino de plata dorada. El cáliz, ampliamente conocido¹⁶, constituye una de las piezas de estilo gótico mejor conservadas y de más cuidadosa ejecución que tiene la catedral de Sevilla, presentando la afiligranada y abigarrada ornamentación del gótico final con interferencias mudéjares. Se compone de una amplia peana estrellada, de seis puntas matadas, un astil hexagonal, con dos ensanchamientos también hexagonales, pero de distinto tamaño, haciendo el mayor las veces de nudo, y finalmente la copa que surge de una rosa de ocho pétalos mayores, entre los que se distribuyen otros tantos menores en posición complementaria. En lo que se refiere a la ornamentación, toda la superficie de la base está decorada con gruesos elementos vegetales, mientras que los cantos de ella y los dos nudos presentan tracerías caladas. Los esmaltes traslúcidos, separados por una moldura sogueada, son rojos y verdes, llamados “rosicler” en el inventario, y blancos opacos. Ocupan las seis caras del astil, en la parte inferior, y cinco en la superior, porque uno de los lados está ocupado por una ventanita con arco de herradura apuntado. No sabemos que significación pueda tener esta anomalía, pero evidentemente refuerza su mudejarismo. Los esmaltes también decoran la parte superior del nudo y la rosa del cáliz, así como el escudo de Hurtado de Mendoza que fue el donante. Los esmaltes correspondientes a la rosa, se hallan bastante perdidos, así como los de la parte superior del nudo casi no existen, por el contrario los del astil están bien conservados.

15. Agradecemos a la Dra. Laguna esta observación.

16. Sanz, M.J.: *Orfebrería sevillana...*, tomo II, pág.153, V.V.A.A.: *Reyes y Mecenas, los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, 1992, pág.318, Cruz, J.M.: *La platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, 1992, págs.22-23, V.V.A.A.: *Orto Hispalensis, arte y cultura en la Sevilla del Emperador*, Sevilla, 2001, Sanz, M.J., pág.180.



Figura 4. Cáliz de oro y plata con esmaltes.

La parte más original de la pieza la constituye la corola de pétalos, porque cada uno de ellos va bordeado por una lámina ondulada, que servía para perfilar los esmaltes, que al estar deteriorados, dejan ver el diseño de lacería mudéjar y las estrellas de seis puntas que los contenían, así como los pequeños temas florales que los circundaban. Los bordes ondulados se hallan en otras piezas contemporáneas como el cáliz de la parroquia de la Encarnación de Almuñécar (Málaga), o el cáliz de los Zapatas, del Museo Diocesano de Cuenca, pero su ejecución es más sencilla en el primero, y el contenido de los esmaltes muy distinto en el segundo.

Sobre la copa va colocada una tapa sujeta por tornillos en forma de rosetas y cabezas aladas, preparada para ajustar un ostensorio. También en el pie aparecen dos argollas para sujetarlo a un basamento. Ambas partes, añadidas probablemente en el siglo XVII demuestran que el cáliz fue utilizado como custodia en festividades especiales.

Con respecto a los orígenes de este cáliz se barajan las ciudades de Sevilla y Toledo, la primera porque Hurtado de Mendoza fue arzobispo de Sevilla, hasta 1502, fecha que se ha dado para su donación¹⁷. La aparición en el escudo de una cruz de doble brazo, que puede corresponder a su nombramiento de cardenal de Santa Sabina, por el papa Alejandro VI en 1500¹⁸, hace que se sitúe entre estas dos fechas. Al no contener ninguna marca, su origen puede apoyarse en su tipología y en su técnica, pero ninguna de ellas nos lo identifica claramente. En cualquier caso la obra se podría haber realizado tanto en Sevilla como en Toledo, ya que Hurtado de Mendoza, fue arzobispo en la primera, pero tuvo una constante relación con la segunda.

El cáliz tenía una *patena* de oro, que se refiere en el inventario como:

“una patena de oro esmaltada al rededor por la haz de Rosicler, que pesa siete onças y tres ochavas, y quatro tomines de oro”. No se conserva.

El *relicario*, llamado hoy día de la Santa Institución, se describe cuidadosamente en el inventario:

“Un relicario de plata dorada, con su cruz, que pesa onze marcos y media onça, y tiene en medio de la pequeña caxa un escudo de las armas de su Señor, el qual está cercado de seis perlas orientales, y en esta peaña están dos camafeos, uno de un cabo, y otro del otro, cada uno con quatro perlas orientales, y sobre el escudo dos çafiros llanos, y çinco granetes(sic), y entre cada una destas piedras una perla que son ocho perlas orientales. Y en las puertas deste relicario, de parte de fuera, tiene quatro historias, en las dos más altas la Salutación, y en las más baxas el naçimiento de Jesuxristo Salvador Nuestro, y la Adoraçión de los Reyes, y sobre estas tablas enquadre en cada puerta ocho piedras que hazen dies y seis, las treze granates y gerigonças¹⁹, y las tres çafiros. Y en estas mismas tablas dies

17. Guerrero Lovillo, J.: *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1981, pág.94.

18. Cruz, J.M.: *Ob.cit.*, págs.22-23.

19. Gerigonça. En el *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico*, Madrid, 1980, de Corominas, J. y Pascual, J.A., se recoge la voz girgonça, con el significado de “jacinto, piedra preciosa”, que

y seis perlas orientales que las acompañan. Ençima destas puertas tiene un desván con siete piedras, dos çafiros, quatro granates y un jaçinto, y entre cada piedra una perla, que son ocho perlas orientales. Y ençima deste desván está un triángulo, un camafeo rostro de niño y dos çafiros y dos gerigonças y un jaçinto don doze perlas que acompañan las piedras. Ençima deste relicario está una cruz con su Cruçifixo, en la qual están quatro piedras gerigonças y granates llamas, y viente perlas orientales que las acompañan. Dentro deste relicario, en las puertas, hay otras quatro historias de la Pasión, y en las mesmas puertas dies y seis piedras pequeñas granates y gerigonças, ocho en cada puerta, y entre ellas dies y seis perlas orientales. Y en medio deste relicario, por dentro una imagen de piedra morada, acompañada de veinte y nueve perlas pequeñas, y alrededor desta imagen hay quatro esmeraldas medianas. Ytem acompañando a dicha imagen están quatro cruces, cada cruz de quatro piedras granates y gerigonças, y en cada cruz quatro perlas pequeñas, y en los cantos hay quatro camafeos, los dos altos más grandes que los dos baxos”.

Este relicario (fig.5) es uno de los mejor conservados dentro del conjunto, aunque ha sufrido algunas pérdidas, de piedras y sobre todo de perlas. Por lo pronto éstas han desaparecido completamente del marco que rodeaba al escudo del basamento, también del friso inferior, donde iban intercaladas con las piedras, poniendo en su lugar cabezas aladas. También han desaparecido de los marcos de las puertas, tanto en el exterior como en el interior, habiéndose substituido en este último lugar también por cabezas aladas. El mismo sistema se ha utilizado en el friso superior y en el frontón, aunque aquí se conservan cuatro rodeando el gran jacinto rectangular. En lo que respecta a los camafeos todos han desaparecido, excepto el de cabeza de niño situada en el centro del frontón, que se adorna con seis alas, al parecer originales.

Con respecto a las piedras preciosas situadas en el basamento, los dos zafiros y los cinco granates han sido substituídos por dos amatistas, dos esmeraldas, y un zafiro. En la parte exterior de las puertas, en las que había dieciséis piedras, “treze granates y gerigonças y tres çafiros”, todas han desaparecido, así como las perlas ya mencionadas. En el friso, en el que había siete piedras –zafiros, granates y jacinto–, hay cinco, que son dos amatistas, dos esmeraldas y un zafiro. En el frontón, en el que había dos zafiros, dos jerigonzas y un jacinto, ahora hay sólo un jacinto rodeado de cuatro perlas, y el camafeo, como anteriormente comentamos.

El interior del relicario (fig.6) es el que mejor se conserva, aunque también ha sufrido algunos cambios. En lo que respecta a las puertas han perdido todas las piedras preciosas y las diez y seis perlas, mientras que el centro del relicario propiamente dicho se conserva algo mejor. La imagen central de piedra morada, rodeada de veintinueve perlas, no existe, y en su lugar hay un óvalo, rodeado de treinta perlas, que contiene dos reliquias, una de un pequeño trozo de madera con inscripción en letra gótica, en la que se lee “DE MENSA ULT(IMA) CENAE”, y la otra de tipo óseo con leyenda ilegible (fig.7). Al rededor de la piedra morada, hoy reliquias, había cuatro

procede del francés jargón, y a su vez del árabe zarqun. También lo recoge Roque Barcia en el *Primer diccionario general etimológico*, Madrid, 1880, como jerjenza, variante de jerigonza, “cierta piedra preciosa”.

esmeraldas medianas que han desaparecido. Las cuatro cruces formadas por granates y gerigonzas y rodeadas de perlas se conservan, aunque a una de ellas le faltan piedras, y los cuatro camafeos han sido substituídos por cuatro cristales con fondo pintado de verde, que aparece hoy cuarteado y con el color deteriorado, es decir, una imitación de esmeraldas. En enmarque de estos cristales es el originario de los camafeos.

Con respecto a la cruz del remate no es la original mas que en parte. La cruz, de grandes dimensiones, terminada en cuadrilóbulos, que ocupan cuatro cristales blancos es moderna, y lleva una cruz mucho más pequeña con Crucifijo, encajada. En el revés, finamente cincelado con motivos renacentistas, se aprecian unos cortes que podrían corresponder al aumento necesario para adaptar la cruz pequeña a la cruz grande, ya que originariamente correspondería a la pequeña (fig.8). Las piedras preciosas –gerigonzas y granates–, así como las veinte perlas que se describen en el inventario han desaparecido, apreciándose agujeros donde debieron estar sujetas. La cruz pequeña con Crucificado debe ser la descrita en el mencionado inventario, pues la estética de Cristo corresponde claramente a esas fechas, pero la grande que la engloba, parece una pieza del siglo XIX, con la que se intentó enriquecer el relicario, pero sin éxito.

Se apoya todo el conjunto en una pieza cuadrada sobre la que descansa una base bulbosa formada por acantos, que aumenta su desmesurada altura.

El relicario²⁰ es una pieza interesante que presenta una estructura arquitectónica clara, formada por un basamento doble, amplio y extendido, que se decora por bandas de motivos geométricos cincelados, y en cuyos ángulos se muestran garras aladas. El cuerpo del relicario es un edículo que se abre mostrando en su interior la reliquia, y el remate lo forman un friso y un frontón. Las puertas se decoran por bajísimos relieves, que debieron estar cubiertos por esmaltes, a los que no se alude en el inventario, por lo que podrían haberse perdido ya en esa época. Estos representan, en el exterior la Anunciación, el Nacimiento y la Adoración de los Magos, (escenas descritas en el inventario). En el interior van la Trasfiguración o Resurrección, la Oración en el Huerto, el Beso de Judas, y la Deposición en el Sepulcro (estas no se describen en el inventario). Todas las escenas se acompañan de finísimos grutescos.

La iconografía y el tratamiento de los relieves, así como la estructura arquitectónica del relicario, corresponden al quattrocento italiano, especialmente en el diseño arquitectónico. La estructura de retablitto sobre amplio basamento, con cubierta finamente trabajada en el fingimiento de las tejas, y que se abre mostrando el interior con la reliquia, tiene paralelos en relicarios italianos, tales como el de los Corporales de Bolsena, en la catedral de Orvieto, de estilo gótico, de fecha anterior (1338). Su iconografía también muestra una distribución de rectángulos esmaltados con escenas de la vida de Cristo, como el de la catedral de Sevilla. En el Museo de la Opera del Duomo, en Florencia, existe otra pieza semejante. Muy probablemente el relicario original no tenía piedras, ni perlas, ni camafeos, sino sólo la reliquia en su interior, quizá el camafeo del frontón, y naturalmente los esmaltes de las puertas.

20. Sanz, M.J.: *Orfebrería sevillana...*, tomo II, pág.178.



Figura 5. Relicario de la Santa Institución, cerrado.



Figura 6. Relicario de la Santa Institución, abierto.



Figura 7. Detalle de la reliquia



Figura 8. Reverso de la cruz del remate

Posiblemente el cardenal Hurtado de Mendoza lo adquirió y lo enriqueció con piedras y perlas, además de añadirle su escudo y la pequeña cruz del remate, que rompió la proporción del clásico edículo. Esta ruptura de las proporciones aún se aumentó más al añadirle una cruz todavía mayor, que englobó a la pequeña.

La cruz de altar y candeleros constituyen el único conjunto de estilo gótico que posee la catedral de Sevilla. La descripción que de ella tenemos en el inventario dice así:

“Una *cruz grande* de plata dorada, labrada de maçonería que pesa veinte y quatro marcos y quatro onças y dos reales, y el labrado de çinzel, y tiene en el pie, en un cabo una imagen de Nuestra Señora de la Quinta Angustia, y de la otra parte las armas del dicho señor arzobispo, y este pie es todo çercado de almenas de crestería, y de cada cabo tiene tres pilaricos labrados de maçonería, y así son seis los pilaricos, y en el çerco grande de enmedio están seis imágenes de bulto, todas acompañadas con sus encasamentos, y seis pilares que salen afuera, todos labrados de maçonería de una forma, y toda la capilla alta de la mesma forma. Y en medio de la cruz alta está un Cruçifixo de plata encarnado con la diadema dorada, y en esta parte del Cruçifixo están tres rosas esmaltadas de azul, y en medio destes esmaltes, en cada uno un chatón con que están clavados, y de la otra parte otros tantos de la mesma forma. Esta cruz es fecha en cadena de plata dorada”.

Las diferencias entre la descripción del inventario y la cruz existente (fig.9) no se aprecian en lo referido a la peana y al vástago, y en lo que la cruz propiamente dicha se refiere falta la encarnación del crucificado, su diadema, y las rosas de esmalte azul, pero su original diseño está ya definido como "fecha en cadena de plata dorada".

A esta cruz dedicamos un estudio recientemente ²¹. La cruz propiamente dicha, presenta una tipología original, que no se ajusta a la de las cruces de finales del siglo XV, que siguen unos modelos bien conocidos en toda Europa. En lo que se refiere a la peana y al vástago, la primera muestra un pie estrellobulado, canto de tracería calada y crestería en la parte alta. Su decoración es gruesa y resaltada, como corresponde a estas piezas de finales del gótico, constituido

por el motivo de las jarras, con brotes vegetales ondulantes y estriados, que no sólo brotan de dentro de la jarra, sino también de las asas. Alternando con las jarras, en los espacios intermedios, se desarrollan amplios tallos retorcidos iguales a los que ocupan las jarras. La división entre los diez lóbulos de la peana se realiza por una especie de abultados cordones con abrazaderas de cintas, componiendo todo ello una decoración de carácter protorrenacentista. En el frente lleva el escudo de Don Diego Hurtado de Mendoza, que ha perdido completamente el esmalte, con el capelo cardenalicio y la cruz de doble brazo. En el lado opuesto va un relieve de la Piedad, que en el inventario se denomina como la Quinta Angustia.

La unión de la peana con el vástago acusa una reforma, pues la chapa de unión está cortada rudamente y como aplastada, lo que hace pensar que la peana quizá tuvo más



Figura 9. Cruz de altar, llamada "de cadena".

21. Sanz, M.J.: "Cruces de original diseño a comienzos del siglo XVI", *Laboratorio de Arte*, nº15, Sevilla, 2002, págs.45-60.



Figura 10. Nudo y astil, detalle de la figura anterior.

penachos y sin figuras. La pieza de unión entre el nudo y la cruz tiene forma trapezoidal y decoración renacentista, lo que supone otra pequeña reforma, ya que estilo general de la cruz es muy uniforme, y no cabe pensar en la introducción del nuevo estilo renacentista (fig. 10).

Las cruces que coronan este tipo de pies son muy distintas de la cruz mendocina, y solamente hemos encontrado un ejemplar semejante en la Capilla Real de la catedral de Granada, aunque la cruz granadina es de tipo griego y la sevillana de tipo latino. Ambas se estructuran a base una especie de cintas estriadas que forman bucles circulares u ovals unidos de dos en dos, o de cuatro en cuatro, por unas anillas. Estas anillas se alternan con otras formas que dejan en el centro ventanas rómbicas, más claramente delimitadas en el segundo caso.

Otras coincidencias de ambas cruces son los penachos vegetales que rematan los extremos de la cruz granadina, y cada uno de los módulos que componen la sevillana. Tres formas bulbosas semejantes a alcachofas rematan cada uno de los brazos

altura. El astil, de perfil hexagonal, se incrusta en una corona hexagonal, con arbotantes en sus ángulos que rematan en cabezas de dragones a modo de gárgolas. Las paredes son de tracería caladas, y lleva cresterías en el remate. Entre el astil y el nudo se intercala una pieza también de tracería calada, sobre la que se asienta la forma troncopiramidal invertida que sostiene el nudo, que tiene dos cuerpos arquitectónicos decrecientes, planta hexagonal, y se adorna con cresterías, arbotantes y pináculos. El primer cuerpo contiene hornacinas con figuras de bulto de más de medio cuerpo, que representan a San Pedro, San Pablo, San Juan, Santiago, San Bartolomé y San Andrés, las cuales se cubren por un penacho calado del gótico final. El cuerpo superior lleva ventanas caladas de dos tamaños distintos, alternadas, con

en la pieza granadina, mientras que en la sevillana son formas tripétalas carnosas. En el caso de la cruz sevillana penachos vegetales de distinto diseño –esferoides y tripétalos–, rematan los extremos de los todos los módulos, superponiéndose ambos en los extremos de los brazos. En la cruz granadina los penachos vegetales bulbosos sólo aparecen en los remates de los brazos. Unas rosetas añadidas cubren las uniones de algunos de los módulos ovales y el centro del revés de la cruz sevillana. Estas rosetas substituyeron a las rosas esmaltadas de azul que describe el inventario.

Otra semejanza la constituye el cuadrón central, formado por una doble hilera de penachos de aspecto plumífero en la de la catedral de Sevilla, y una especie de bulbos rematados en piñas, en la de la catedral de Granada.

La técnica, y sobre todo el diseño de ambas, hace pensar en un trabajo joyería, en el que se imita una cadena de pecho, como muy bien se describe en el inventario “de cadena”.

La cruz sevillana es bastante conocida, ha sido estudiada y expuesta en distintas ocasiones, sabiéndose su origen y su donante²². Lleva la marca de Toledo en la peana y en el nudo, así como otra en letras góticas en la que se lee DEBRO. Esta última marca fue publicada por primera vez por nosotros en 1976²³, y después citada por otros autores. Posteriormente esta marca ha aparecido en otras dos piezas, ambas con la marca de Toledo, dándosele una interpretación correspondiente al contraste. Este contraste, podría ser un Hernando de Ballesteros, que fue ensayador mayor de Toledo en 1494, y que vivía todavía en esta ciudad en 1505²⁴. Este platero debió ser un antecesor del Hernando de Ballesteros toledano, que, junto con su hijo del mismo nombre se trasladaron a Sevilla en 1544, realizando en esta ciudad la mayor parte de su obra²⁵.

Pero aunque la cruz en sí misma no tiene marca alguna, la descripción del inventario coincide con su aspecto actual, aunque le falten la encarnación del Crucificado y los esmaltes, por lo tanto las marcas del pie y del nudo son válidas para el árbol de la cruz. Así mismo, en la peana, en espacios secundarios, aparece el tema ornamental de la cadena (fig. 11). La relación tipológica con la cruz granadina hace que ésta se asimile también a un taller toledano. Por otra parte la estrecha relación del donante de la cruz, Diego Hurtado de Mendoza, con la ciudad de Toledo y con la de Granada es evidente, como se ha visto con anterioridad.

22. *Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo*, Sevilla, 1922-1923, pág.68, nº3, Sanz, M.J.: *Orfebrería sevillana...*, t. II, pág.160, Palomero, J.M.: “La platería en la catedral de Sevilla”, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, págs.617-618, Falcón, T.: *La platería en la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1989, nº15, Cruz, J.M.: *Ob.cit.*, págs. XXX-XXXI.

23. Sanz, M.J.: *Orfebrería sevillana...*, pág. 160.

24. Cruz, J.M.: *Ob.cit.*, págs. XLI, 140-141.

25. Ramírez de Arellano, R.: *Estudio sobre la historia de la Orfebrería Toledana*, Toledo, 1915, págs. 224-225, Sanz, M.J.: “Una familia de plateros sevillanos: los Ballesteros”, *Laboratorio de Arte*, nº1, Sevilla, 1988, págs.97-115.



Figura 11. Detalle del basamento.

Acompañan a este cruz dos *candeleros* descritos de la siguiente forma:

“Dos candeleros de plata dorados que tienen el campo de los pies labrados de çinzel, y çercados de almenas menudas. Tienen los pilares labrados de maçonería menuda con sus encasamientos en medio sin imágenes, y las copas de arriba labradas de maçonería almenada, por lo alto y baxo, con sus cañones pa las velas. Pesan estos candeleros de plata sola treinta y nueve marcos y tres onças, y con los cañones que tienen de cobre, en que se arman, pesan quarenta y dos marcos y dos onças y seis ochavas”

Estas piezas, llamadas Alfonsiés (fig. 12), porque según la leyenda pertenecieron a Alfonso X, leyenda evidentemente falsa, no se conservan tan bien como la cruz pues han sufrido varias reformas²⁶, aunque

posteriores a la fecha de 1569. Las partes originales son la peana y la parte superior, llamada macolla o “copa”, pues se ajustan a la descripción. La peana es lobulada, con seis lóbulos grandes y seis pequeños, que rematan en el borde con crestería. El canto es de tracería opaca. La decoración de este basamento se compone de temas vegetales del gótico final, en tres de los lóbulos, mientras que en los otros tres, los temas representados son un león, identificado por algún investigador como el león de Judá, una figura semidesnuda en posición oblicua, que se ha identificado con Cristo Resucitado, y un salvaje con cuerpo peludo. En el otro candelero se advierte una variante, pues en lugar de la figura desnuda hay otra de aspecto peludo. Estos lóbulos grandes se alternan con otros pequeños que semejan aristas helicoidales, y están formadas por una especie de cuernos de la abundancia de gran resalte. El remate superior es una guimalda de espigas sujeta por cintas trasversales. En general, el perfil de esta peana está muy relacionado con el del basamento de la cruz.

26. Sanz, M.J.: *Orfebrería sevillana...*, tomo II, págs.154-155.



Figura 12. Candeleros, llamados "Alfonsíes".

La copa es lobulada, con lóbulos iguales, y de diámetro algo menor que el del basamento, con cresterías, o "almenas" en las partes superior e inferior, y con tracería calada en el canto. Estas dos partes, basamento y copa, son las únicas originales, pues el astil, y el nudo (encasamentos), que se describen en el inventario, han desaparecido. Los encasamentos, sin imágenes, serían semejantes a los de la cruz, y estarían situados en la línea media del astil, haciendo las veces de nudo, así mismo, éste sería de sección poligonal, como era habitual en el estilo de la época. A fines del siglo XVI se rehízo totalmente el astil, colocando una columna cilíndrica, decorada con temas vegetales helicoidales compuestos de pámpanos y racimos de uvas. Estos elementos fueron utilizados en la custodia de Juan de Arfe, de donde probablemente se tomaron. En ambos extremos del astil, a modo de nudo y gollete, se colocaron dos molduras en forma de jarras con seis asitas y decoración de óvalos resaltados, seguramente inspiradas en las obras que Alfaro realizaba en catedral por esas fechas. Una reforma posterior, documentada entre 1771 y 1772, debió consistir en alguna reparación, porque no se aprecia nada discordante con respecto a la reforma de fines del XVI.

Con respecto a su origen, al no llevar marca, que seguramente desapareció en alguna reforma, no podemos saberlo con certeza, sólo podemos aventurar que, dada su semejanza con la cruz, podrían ser también de origen toledano.

En todo este gran legado se aprecian obras del gótico final de origen hispánico, como la cruz y los candeleros, otras como el portapaz de oro, en el que la estilística

de las imágenes, y su esmaltado, hacen pensar en una obra francesa, y finalmente el relicario de clara procedencia italiana. Esta variedad de obras muestra el gusto internacional del arzobispo, formado en sus numerosos viajes, y en el contacto con la Corte, donde embajadores, artistas, y hombres de letras formaban un selecto grupo, entre los que se encontraba el cardenal. Pero su gusto tardomedieval, y su afán por la riqueza, con el brillo que proporcionan las piedras preciosas y las perlas, hizo que él enriqueciera aquellas obras, de tal manera que aún resultaran más impactantes, aunque estas adiciones desvirtuaran en parte su diseño original. Obras propias de un príncipe de la Iglesia, hechas para él, o adquiridas. Las piezas deshechas que conocemos a través del inventario muestran la misma magnificencia, especialmente la mitra, conocida tradicionalmente como la mitra rica.

Documento nº1

Las cosas que el Reverendísimo Señor el Cardenal don Diego Hurtado de Mendoza arzobispo de Sevilla dió a la fábrica desta Sancta Iglesia sin cargo alguno. Son las siguientes

Primeramente una mitra de carmesí que tiene sembrado todo el cuerpo de aljófar y los trascoles todos cubiertos de aljófar con dies chocillos de oro esmaltados de los mismos trascoles, y la guarnición de que están pendientes es de oro esmaltado con las armas de Su Señoría. (Al margen y con letra del siglo XVII dice “esta mitra se deshizo por orden de los señores dean y cabildo, y las piedras y perlas sirven para la custodia de oro”)

Aquí se asentarán agora los joyeles desta mitra tenía quando la dió el dicho Reverendísimo Señor Arzobispo, y al fin de la designación desta mitra se asentará lo que ha faltado dello.

1. En la parte de los trascoles tenía esta mitra nueve joyes de oro, los ocho dellos cada uno con quatro perlas orientales, y el del cuerno alto con tres perlas.

2. En este mismo lado o parte de los trascoles, en el campo dos joyeles grandes de oro, cada uno con una esmeralda larga y con quatro perlas orientales cada uno asentados sobre follajes de oro.

3. Y en la cima destes, en el mesmo campo, otros dos joyeles pequeños de oro esmaltados en blanco cada uno con un balax y dos perlas orientales.

4. Tiene mas ençima de los dichos dos joyeles pequeños, en el mesmo campo otros dos joyeles más pequeños de oro, cada uno con una esmeralda y sin perlas.

5. Ytem tiene en la cortapiza de la mesma haz de los trascoles, tres joyes, uno en medio con una esmeralda larga y a los lados de cada cabo un joyel que son dos, y en cada uno un çafiro, el uno mayor quel otro, sin perlas.

6. Ytem tiene la guarnición de enmedio que sube de la media cortapiza por el cuerpo desta mesma haz, el primero joyel un balax grande y largo, y ençima deste otro joyel con una esmeralda larga de lomo y luego otro joyel ençima deste con un balax quadrado, y luego ençima deste otro joyel más pequeño con una esmeralda de lomo.

7. Ytem tiene en el cuerno desta haz ençima un çafiro, y tiene por çerco de este campo dende abaxo hasta arriba y en los lados del, y en medio un çerradura de oro esmaltada de verde y en la mesma cortapiza tiene el çerco por parte de fuera en aquesta mesma haz una cresta de oro almenada, y entre el çerco y la cresta dos hilos de aljófar de quenta.

8. Ytem tiene en la otra parte de la haz delatera otros nueve joyeles de oro los ocho con cada quatro perlas orientales y el más alto con tres de las mismas perlas orientales.

9. Ytem tiene la dicha mitra en esta haz delantera dos joyeles grandes oro uno de cada cabo sobre follajes de oro cada una esmeralda larga de lomo ambas iguales, y cada uno con quatro perlas orientales

10. Ytem en el mesmo cuerpo ençima de los dichos dos joyeles grandes tiene otros dos joyeles pequeños, cada uno con un çafiro mediano y con cada dos perlas orientales

11. Ytem ençima de los dos joyeles pequeños tiene en esta mesma haz otros dos joyeles más pequeños de oro con esmalte blanco cada uno con balax sin perlas.

12. Tiene la cortapiza de esta haz delantera en medio un joyel de oro esmaltado con una esmeralda larga de lomo, y a los lados otros dos joyeles con dos çaforos guarneçidos de oro sin perlas.

13. Tiene en la guarnición de enmedio que sube hasta el cuerno un joyel de oro con un çafiro más complido que ancho, en tabla.

14. Ytem tiene ençima otro joyel de oro con una esmeralda complida, de lomo, con un pelo.

15. Ytem tiene ençima otro joyel de oro más pequeño con un çafiro.

16. Ytem más arriba otro joyel de oro con una esmeralda, y ençima del cuerno un çafiro.

17. Tiene por çerco todo el campo de las çenefas una guarnición de oro esmaltada de verde de cada cabo de dentro y de fuera como en la otra parte

18. Ytem por partes de fuera, por çima una cresta de oro y dos hilos de aljófar de quantas que çreceran? los lados por ambos cabos.

19. Ytem a los lados una guarnición de oro, debaxo de la cresta de oro con un alfiler de oro, y la guarnición toda esmaltada de rosicler, y blanco y verde.

20. Ytem cerca toda la boca de mitra un hilo de aljófar de quenta más grueso que los otros, y faltanle algunos granos en la delantera y en los trascoles.

Esta mitra está metida en una caja como porta cartas, cubierta de cuero negro con las armas del dicho señor cardenal.