

«LOS TRASAGRARIOS VALENCIANOS Y SUS POSIBILIDADES FUNERARIAS.

A PROPÓSITO DE LA SEPULTURA DE PEDRO ORRENTE EN EL CONVENTO DEL CARMEN, VALENCIA»

Los sagrarios, como es sabido, son capillas sacramentales donde se guardan las Sagradas Formas dentro de sagrarios en forma de tabernáculo con expositor u ostensorio. La ubicación de este espacio detrás del altar se hizo frecuente en las cartujas hispanas desde el siglo XV, y se extendió a todo tipo de templos, adquiriendo gran predicación en tierras valencianas.

Los trasagrarios cartujos son espacios de muy diferente concepción a los que tiempo después aparecieron en iglesias y catedrales, puesto que sus templos estaban cerrados al público, y según la hipótesis de Alfonso Gutiérrez Rodríguez de Ceballos pudieran responder al deseo de crear una celda simbólica a Cristo Sacramentado, con lo que se establecía una afinidad con la vida del cartujo, repartida entre momentos de vida en comunidad y otros en soledad⁽¹⁾. Desgajado este concepto, lo cierto es que el emplazamiento de los trasagrarios pasó a las iglesias parroquiales y catedrales, constituyendo un rasgo de notable especificidad. Daniel Benito ya indicó que el trasagrario, situado detrás del altar y comunicado desde el presbiterio a través de dos puertas que facilitaban la función procesional y ritual, era una de las aportaciones más genuinas de la arquitectura barroca hispánica al acervo común europeo⁽²⁾. A. Gutiérrez Rodríguez de Ceballos, precisó que, sobre todo, la situación de estos sagrarios detrás del altar era el rasgo que más lo definía en el ámbito valenciano, hasta el punto de haber sido considerado como una pieza excepcional y exclusiva de su arquitectura⁽³⁾. Y ambos autores destacaron que se encontraba muy ligado a la utilización de efectos teatrales, cuya principal función era crear un aura de misterio, ocultar más que exponer, así como un mayor respeto evitando las continuas y, por ello, mecánicas genuflexiones.

En tierras valencianas Arturo Zaragoza ha planteado que la estancia detrás de la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo de Valencia pudiera tener una posible función como expositor y reservado de reliquias, o como un temprano

trasagrario eucarístico⁽⁴⁾. Esta sugerente hipótesis no podemos negarla, pero el espacio parece que responde más a una sacristía, que además da acceso a una doble escalera de caracol y sirve como pantalla acústica respecto a la populosa plaza. Más claros son los precedentes de los retablos que creaban espacios tras el altar, que fueron utilizados como sagrarios. Muy probablemente en Valencia su catedral inició este uso y posteriormente adquirió una definición arquitectónica, aunque con variaciones notables.

La antigua y difundida devoción eucarística en Valencia, como ha indicado Daniel Benito, probablemente justifique que la posición elevada del trasagrario de la catedral de Valencia responda al precedente de los retablos mayores con expositor elevado para la Sagrada Forma a la que se accedía desde la parte posterior de la estructura. Solución especialmente frecuente en la Corona de Aragón y cuyos ejemplos más evidentes en Valencia son la catedral y el convento de la Puridad, por lo que este recinto no sería más que una prolongación y engrandecimiento del sagrario del retablo⁽⁵⁾. Pero en el caso de la catedral su construcción invierte el sentido de su exaltación, pues se abre a la girola y se cierra al presbiterio, aspecto este último que permanecerá

- (1) GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, ALFONSO: «Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada», *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*. 1979, Universidad de Granada; t. III, pp. 95-112.
- (2) BENITO GOERLICH, DANIEL: «Un ejemplo de trasagrario barroco: Nuestra Señora de la Misericordia, de Campanar». *Traza y Baza*. 1984, n.º 8, pp. 67-82; concretamente, p. 67.
- (3) Véase GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, ALFONSO: «Capillas de Comunión en la Comunidad Valenciana», *Primer Congreso de Historia de Arte Valenciano*. (Mayo, 1992) 1993, Generalitat Valenciana, pp. 95-112.
- (4) ZARAGOZÁ CATALÁN, ARTURO; TOLOSA ROBLEDO, LUISA; VEDREÑO ALBA, M.ª CARMEN: *La Capella Reial d'Alfons el Magnànim de l'antic monestir de predicadors de València*, 1996, Generalitat Valenciana. Vols. II; t. I, p. 41.
- (5) BENITO GOERLICH, DANIEL: op. cit., pp. 70-71.

posteriormente. José Sanchis Sivera indicó que detrás del altar mayor había un altar en el que se celebraba misa y se guardaba la Sagrada Forma, y que hacia finales del siglo XV y comienzos del XVI se construyó el trasagrario. Su acceso se realiza a través de dos puertas situadas a cada lado del altar, con pinturas a tamaño natural de los patronos de Valencia, atribuidas a Rodrigo de Osona. El trasagrario de mármoles y jaspes tenía decoración pictórica mural de época de los Borgias. De hecho, en otro tiempo estuvieron las armas de don Alfonso de Borja, obispo de Valencia y después Papa con el nombre de Calixto III, y sobre el altar estuvo el retablo pintado por Rodrigo de Osona, siguiendo el encargo de don Rodrigo de Borja, hacia 1483. Debajo de este espacio, se encuentra la capilla de la Resurrección con un hermoso relieve de alabastro que consideró, aunque sin pruebas documentales, de la segunda mitad del siglo XV, de la misma comitencia que el trasagrario y de ejecución italiana⁽⁶⁾. La prudencia del canónigo al comentar esta capilla, conocida como *del sepulcre*, estaba más que fundada. Recientemente Josep Martínez ha ofrecido nuevas e interesantes noticias. La capilla fue cedida a Gaspar Eiximeno para que sirviese como lugar de enterramiento. En 1535 sus herederos contrataron el relieve de alabastro con el joven escultor burgalés Gregorio Vigarny Pardo, hijo de Felipe Vigarny y discípulo de éste en Burgos y de Damià Forment en Zaragoza. Además, a través de distintas referencias documentales, el autor establece como una hipótesis razonada que la arquitectura de la capilla fue construida entre 1523 y 1534. El citado contrato, firmado en 1535, se refiere a esta capilla como la del *quondam notari, que aquell novament a construhida en la Seu de la present ciutat de València, a les espatles del altar major e als peus del altar del Corpus Domini*⁽⁷⁾.

Desde luego la sepultura detrás del presbiterio no era algo nuevo. Por un lado, las capillas contiguas a él pronto adquirieron gran importancia por su proximidad. En edificios sin girola se abrieron espacios anejos al presbiterio para aprovechar su estrecha cercanía. Así, la capilla de la Trinidad, abierta en el testero de la catedral de Palma de Mallorca, fue edificada como capilla funeraria de Jaime II (1291-1327). En fechas muy próximas en el monasterio de San Salvador de Oña, hacia 1332, el abad Alonso decidió hacer una gran cabecera que permitiese la ubicación del panteón detrás de la capilla, cuyo remate se finalizó en la segunda mitad del siguiente siglo⁽⁸⁾. Por otro lado, los presbiterios cóncavos con

retablos rectos frecuentemente configuraban un espacio detrás que fue aprovechado como sacristía o capilla. De este modo, en la catedral de Toledo, aprovechando el espacio poligonal del presbiterio se creó la capilla de Santa Cruz, panteón regio fundado por Sancho IV en 1289, al que trasladó los cuerpos de Alfonso VII y Sancho III, y dispuso su propia sepultura. Aunque fue transformado a finales del siglo XV cuando el cardenal Cisneros amplió el presbiterio, se sabe que se abrió a la girola y que disponía de cripta. No es por tanto de extrañar que cuando este mismo espacio fue ocupado por un elemento nuevo, el trasagrario, el interés por utilizarlo como lugar de enterramiento permaneciese.

En una fecha temprana el privilegiado conjunto de la girola de la catedral, formado por trasagrario y sepultura bajo él, se mostraba en el principal lugar de encuentro del Reino de Valencia. De este modo, muy probablemente el culto a la Eucaristía señalado en el Concilio de Trento, especialmente en su sesión decimotercera celebrada en 1551, que fue refrendado por sucesivos sínodos, se orientó en tierras valencianas a la máxima autoridad que venía desempeñando este cometido, la iglesia episcopal de la diócesis. Incluso, pudo verse alentado con el ejemplo de El Escorial, un edificio paradigma de la Contrarreforma cuyo trasagrario fue realizado por Juan Herrera y decorado al fresco por Pellegrino Tibaldi. Aunque este proceso se había iniciado con anterioridad.

En 1544 los Jurados de Valencia establecieron el lugar para hacer el trasagrario de la iglesia del convento de Santa Catalina de Siena⁽⁹⁾. La cabecera de la iglesia de San Martín de Valencia, realizada entre 1547 y 1570, incluyó trasagrario como espacio detrás del altar y comunicado con éste. Una posición similar tenía la capilla de San Pedro y San Pablo en la iglesia del castillo de Montesa, pues se encontraba *a les spalles del altar major, enfront del Sanctissim*

-
- (6) SANCHIS Y SIVERA, JOSÉ: *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. 1909, Imprenta de Francisco Vives Mora, Valencia, pp. 176-178 y 319-321.
- (7) MARTÍNEZ RONDAN, JOSEF: *El retaule de la Resurrecció de la Seu de València*. 1998, Sagunt.
- (8) Sobre estos aspectos véase BANGO TORVISO, ISIDRO G.: «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 1992, vol. IV, pp. 93-132.
- (9) TEIXIDOR, FR. JOSEF: *Antigüedades de Valencia*. 1895, Imprenta de Francisco Vives, Valencia, t. II p. 200.

Sagrament, y cuya proximidad hacía de ella un lugar sumamente apetecible para un enterramiento. Así sucedió, al menos, en 1570 cuando se concertó con Francisco Aprile la realización de un sepulcro a modo de retablo de mármol con esquema de arco de triunfo para fray Jerónimo Pardo de la Casta, comendador mayor de la Orden de Montesa. El revestimiento pictórico contratado con Ortega Zimbrón, según modos y técnicas italianas, contribuyó a crear un espacio autónomo de especial relevancia⁽¹⁰⁾. También en la iglesia parroquial de Aldaya tres espacios abrazan parte de su presbiterio poligonal. El trasagrario de la iglesia parroquial de Algemesí, de planta rectangular y bóveda de cañón decorada con casetones, se puede datar hacia 1585, pero muy probablemente su situación estuvo trazada desde mediados de siglo, puesto que en 1574 con motivo de una inspección de la obra realizada por Domingo Gamietta se apuntaba que, junto con la capilla mayor, aún quedaba por hacer⁽¹¹⁾. Las iglesias parroquiales de Valencia que reformaron sus cabeceras a comienzos del XVII incluyeron trasagrarios. Así sucedió en San Andrés, hoy San Juan de la Cruz, entre 1601 y 1608, que acogió el carnero de los beneficiados de la iglesia, y en los Santos Juanes, entre 1603 y 1608. También la capilla de Comunión del convento del Carmen de Valencia incluyó trasagrario, que se remató en 1605 como puede verse en la inscripción que hay en su interior sobre la puerta de acceso desde la sacristía. Poco después, también se incorporó en el convento del Remedio de Valencia, que fue

consagrado por fray Gabriel Manzano y en él recibió sepultura en 1624. Connotación funeraria que tuvo que ampliarse puesto que años después ya albergaba diez nichos entre sus pilastras⁽¹²⁾. En 1632 la iglesia de la Asunción de Carcagente reformó lo referente a la sacristía y capilla del sagrario⁽¹³⁾. Y la iglesia de Santa Catalina Mártir siguió la disposición de sagrario en altura sobre capilla rehundida de la cercana Catedral⁽¹⁴⁾. Toda esta tendencia fue refrendada en tierras valencianas a través de las *Advertencias* promulgadas por el arzobispo fray Isidoro Aliaga en el sínodo celebrado en 1631⁽¹⁵⁾: *Quando se edifique la Iglesia dexese detrás de la pared de la Capilla mayor, a la qual ha de estar arrimado el Altar mayor, un espacio competente y proporcionado para la dicha Capilla, que ha de ser y llamarse del Sagrario*. El texto recogía una tradición arraigada, y se convirtió en una referencia escrita, pero sin el adecuado acompañamiento físico, puesto que la labor de este arzobispo distó mucho de la actividad constructiva manifestada por sus predecesores. Así, por ejemplo, su contemporáneo y compañero dominico fray Francisco Gavaldá afirmaba que se le concedió sepultura en la capilla de San Luis Beltrán del convento de Santo Domingo de Valencia, aunque no colaborase a su construcción, pues se hallaba *tan gastado* por tantas limosnas, que no emprendió bajo su mandato edificio u obra suntuosa⁽¹⁶⁾. La repercusión de sus *Advertencias* tuvo que ser en este punto, como en otros, fijar una inercia.

La cartuja de Ara Christi y la de Valldecris en su construcción y reforma, respectivamente, del siglo

(10) GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: «El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia», *El Mediterráneo y el Arte español. Actas del XI Congreso del CEHA*. Valencia, septiembre de 1996. 1998, Generalitat Valenciana - Ministerio de Educación y Ciencia, Valencia, pp. 122-129.

(11) GARCÍA HINAREJOS, DOLORES: «Aspectos de la arquitectura del Renacimiento en la Ribera del Júcar (1540 - 1645)», *VI Assemblée d'Història de la Ribera*. Alzira, 1993. 1999, Ajuntament d'Alzira, pp. 237-276, particularmente p. 251.

(12) PINGARRÓN SECO, FERNANDO: *Arquitectura Religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. 1998, Ayuntamiento de Valencia, p. 383.

(13) FOGUES COGOLLOS, J. F.: *Historia de Carcagente. Compendio geográfico-histórico de esta ciudad y su término*. 1934, Carcagente, p. 75.

(14) GAVARA PRIOR, JOAN: «Iglesia de Santa Catalina (Valencia)», BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Dir.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados*. Tomo X, Valencia. *Arquitectura religiosa*. 1995, Generalitat Valenciana, p. 110.

(15) ALIAGA, ISIDORO: *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos y para diversas cosas de las que en ellos sirven al*

culto divino y a otros ministerios. 1631, Loasinis Chrysostomy Carriz, Valencia. Su contenido normativo sobre la estructura de las iglesias y su mobiliario fue citado por BONET CARRERA, ANTONIO (Dir.): *Bibliografía de arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España (1498-1880)*. 1981, Turner - Topos Verlag, Madrid - Vaduz, vols. II; t. I, p. 52. La importancia de este texto en todo lo relacionado con la exaltación y administración eucarística fue apuntada por CATALÀ, MIGUEL ÀNGEL: «Arquitectura i escultura del segle XVII», *Història de l'Art al País Valencià*. 1988, Tres i Quatre, Valencia; t. II, pp. 137-141. Un primer estudio general del texto en BENLLOCH POVEDA, ANTONIO: «Tipología de arquitectura religiosa: un tratado valenciano del Barroco (1631)». *Estudis. Revista de Historia Moderna*. 1989, n.º 15, pp. 93-108. Una edición con caracteres actuales de las *Advertencias*, y estudio ampliado del realizado en 1992 en *Archivo de Arte Valenciano*, en PINGARRÓN, FERNANDO: *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del Arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631*. 1995, Valencia.

(16) GAVALDÁ, FRANCISCO: *Memorias de los sucesos particulares de Valencia y su Reino en los años 1647 y 1648, tiempo de Peste*. 1651, Silvestre Esparza, Valencia, capítulo XXV.

XVII, incorporaron el trasagrario. Muy probablemente su presencia en la primera estuviese contenida en la traza inicial del carmelita fray Gaspar de Sant Martí de 1621, y seguida por el cartujo fray Antonio Ortí y Bertomeu de Fontanilla. Así lo dan a entender las fuentes de la propia cartuja, que afirman se hicieron según las trazas, algo mejoradas, de la cartuja de Aula Dei en Zaragoza, fundada en 1564 por Hernando de Aragón, arzobispo de Zaragoza⁽¹⁷⁾, y en la que se ponía gran énfasis en el sagrario, elemento inherente como hemos visto a esta Orden. A partir de marzo de 1632 Martín de Orinda se encargó, entre otras obras, de la construcción de esta estancia⁽¹⁸⁾. Por su parte, en la reforma de la iglesia de Valldecrist, iniciada en 1634, también se introdujo trasagrario, en este caso mediante la construcción de una pared que atravesaba el presbiterio y se dividió en tres espacios, el central de mayores dimensiones. La ejecución recayó en Martín de Orinda, aunque la configuración del trasagrario como espacio autónomo con cúpula fue obra de Miguel Salvador, y las pinturas de Juan Llorens⁽¹⁹⁾. Tal vez por contagio de esta obra en la cercana iglesia parroquial de Andilla, en 1638 Rafael Alcayn construyó el sagrario, que fue costeadado por Joan Baptista Pellicer, obispo de Segorbe⁽²⁰⁾, y Juan Miguel Orliens realizó el retablo mayor.

Los monasterios jerónimos valencianos, cercanos espiritualmente a la orden cartuja, son un claro ejemplo de la diversidad de influencias que podían confluir en la construcción de estos espacios. Con una cronología muy avanzada, entre 1683 y 1704, en San Jerónimo de Cotalba se actuó principalmente en la capilla mayor y sagrario⁽²¹⁾. Los de sus casas hermanas presentan una cronología anterior.

Cuando en 1590 los padres visitadores sugirieron la construcción de esta estancia en San Miguel de los Reyes, se atendía a la tradición valenciana, pero sobre todo a la monástica, y más aún a la propia, siendo paradigma el mencionado trasagrario de El Escorial. Los monjes rechazaron esta posibilidad, *pues ay muchos inconvenientes en la dicha obra como representaron los dichos padres capitulares, y particularmente averse de quitar todo el retablo del altar mayor y ponerlo más adelante, y otras cosas que así se trataron*⁽²²⁾. Con la reforma de la iglesia, durante el segundo cuarto del XVII, se perdió la oportunidad de incorporarlo, y sólo se dispuso de él a mediados del siglo XVIII, cuando estuvo concluido el nuevo retablo mayor realizado por fray José Cavaller. Se invertía con esta solución el proceso que lo había iniciado, puesto que



Restos del trasagrario del Monasterio de Santa María de la Murta

si en un principio las cabeceras poligonales dieron lugar a trasagrarios por la disposición de retablos de planta recta, ahora se crea el trasagrario al colocar delante del testero recto un retablo de planta poligonal.

En Santa María de la Murta Diego Vich, del hábito de la Orden Militar de Alcántara y barón de Llaurí y Matada, tras costear la mayor parte de la nueva iglesia, finalizada en 1623, decidió en 1634 hacer un sagrario detrás del altar mayor, donde estaba la enfermería, tan pequeño que sólo cupiese su ataúd, aunque la capilla mayor estaba reservada a los de su linaje. La comunidad aceptó su construcción y condiciones de espacio reservado a su

(17) ORTI Y MAYOR, JOSEPH VICENTE: *Fundación de El Real Monasterio de Nuestra Señora de Ara Christi de monges cartuxos en el Reyno de Valencia*. 1732, Valencia, p. 107.

(18) FERRER ORTS, ALBERT: "El procés constructiu de la cartoixa d'Ara Christi (El Puig) durant el segle XVII". *Jornades d'Història d'Alboraia* (Segones, 1988). 1998, Ajuntament d'Alboraia; pp. 165-169.

(19) SANTOLAYA OCHANDO, M^a JOSÉ; MARTÍN GIMENO, ENRIQUE R.: "La iglesia mayor, sacristía y trasagrario de la Cartuja de Vall de Crist", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. 1985, t. LXI, pp. 555-590.

(20) Archivo del Reino de Valencia (=ARV), Clero, legajo 673, caja 1.753.

(21) FERRAN MUT: *Sant Jeroni de Cotalba: estudio previo*. 1987, Gandia. Original mecanografiado. Citado en ALONSO I LOPEZ, JESUS EDUARD: *Sant Jeroni de Cotalba: desintegració feudal i vida monàstica (segles XVIII - XIX)*. 1988, Centre d'estudis i investigacions comarcals Alfons el Vell, Gandia, p. 116.

(22) Archivo Histórico Nacional (=AHN), Códices, 506/B, f. 14; 3 de junio de 1590.

enterramiento⁽²³⁾. El extremo cuidado que don Diego dispensó a esta estancia en la Murta se deja sentir en diversos actos. Por uno, cuando en 1641, Diego Vich hizo donación de su magnífica colección de pinturas, con presencia de obras de Bassano, Pablo Bril, Juan y Francisco Ribalta, Pedro Orrente, «Divino» Morales..., que admitía eran *de buena casta*, y un libro de Horas manuscrito con iluminaciones de flores y pájaros obra de Alberto Durero, estableció una serie de condiciones, que velaban por su permanencia en la casa, y por su buena exposición en lugares comunes y no privados -con deseos expresos respecto a la biblioteca y el trasagrario-. Entre las instrucciones generales de luz y perspectiva que daba para la colocación de las obras que entregaba al monasterio, mostraba su deseo de aprobar las elegidas para el sagrario *pues no hay adorno igual ni más autorizado*; y sólo un año más tarde propuso prohibir su acceso a personas comunes por el daño que podían sufrir los magníficos azulejos de *tan hermosa pieza*⁽²⁴⁾, y de los que hoy sólo queda su impronta. En 1642, acabado el trasagrario, de tradicional planta rectangular dividida en tres estancias, siendo la central de mayores dimensiones, con su retablo y frontal de altar, y piedra del vaso con epitafio y escudo de armas en la bóveda y retablo, se le concedió a don Diego la licencia oportuna para que pudiese enterrarse en él⁽²⁵⁾. Entre 1654 y 1656 el pintor Jerónimo Espinosa diseñó los azulejos que decoraban parte de la iglesia, por ejemplo los del pavimento del presbiterio, y otros para el sagrario⁽²⁶⁾. Anteriormente, en 1648, sin embargo, don Diego solicitó a los monjes un espacio en la entrada de la iglesia, o en otro lugar, para depositar su cuerpo debajo de un mármol llano con una inscripción que recordase que labró el sagrario pero que se consideró indigno de él. Además, para que no se olvidase su gesto, ordenó que nadie pudiera enterrarse

en dicha estancia⁽²⁷⁾. Finalmente, la lápida elegida sólo recogió su nombre.

Sobre el trasagrario del monasterio jerónimo se construyó el camarín de la Virgen, contiguo a la magnífica biblioteca formada por los libros de Juan Vich, arzobispo de Tarragona, y de don Diego, y decorada, como el camarín, con numerosas pinturas de la pinacoteca familiar⁽²⁸⁾. La construcción del camarín se sumaba tempranamente a una corriente frecuente desde finales del siglo XVII, sobre todo en edificios de exaltación mariana. Suele situarse prácticamente en el mismo lugar que el trasagrario, pero presenta notables diferencias. Se trata de una capilla cerrada, generalmente elevada, pues debe coincidir con el lugar donde se encuentra expuesta la imagen en el retablo, y profusamente decorada. El acceso a la imagen venerada se enriquece con la creación de una estancia privada de recogimiento, desde la que se puede atender a la imagen, establecer escenografías que acompañen la liturgia y crea un espacio favorable a la oración por la estrecha proximidad a la imagen. La serie se inicia con el camarín de la basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, proyectada en 1652, aunque el camarín fue realizado en las dos últimas décadas del siglo, continúa en el santuario de la Santa Faz, en Alicante, bendecido en 1680, en el monasterio jerónimo de Guadalupe, realizado por Francisco Rodríguez entre 1688 y 1696, y a finales del mismo siglo en la abadía de Nuestra Señora de Valldigna, en la capilla de San Pascual Bailón en la iglesia de Villareal, finalizado en 1691, el santuario del Niño Perdido de Caudiel y en Santa María de la Murta, que fue realizado hacia 1695, costado por fray José Sanz. Precisamente fray Juan Bautista Morera le destacó como uno de los mayores bienhechores de la casa, que, entre otras obras, y primera, hizo el trono

(23) ALMARCHE, FRANCESC: *Historiografía valenciana. Catálogo bibliográfico de dietarios, libros de memorias, diarios, relaciones, autobiografías, etc., inéditas, y referentes a la historia del antiguo Reino de Valencia*. 1919, Imprenta «Luz Valenciana», Valencia, pp. 221-222. AHN, Códices, 525/B, ff. 223 y 240. También en Biblioteca del Ateneo Mercantil de Valencia (=BAV), R-Foll 271-VIC. MORERA, FRAY JUAN BAUTISTA: *Historia de la fundación del monasterio del valle de Miralles y hallazgo y maravillas de la Santísima Ymágen de Ntra. Sra. de la Murta*. (Mss. 1773), 1995, Ajuntament d'Alzira, p. 182.

(24) La donación de las pinturas con las condiciones en AHN, Códices, 525/B, ff. 244 y ss. Dado a conocer por V.I.F.: «Relación de las pinturas de la Murta», *Diario de Valencia*. 25, 26 y 27 de mayo de 1791, pp. 218-219, 222-223 y 226-227. Sobre el

autor de este artículo se han propuesto distintos nombres. Podemos afirmar que se trata de fray Francisco Vives, monje bibliotecario de San Miguel de los Reyes.

La restricción al sagrario en LÓPEZ-YARTO, AMELIA; MATEO, ISABEL; RUIZ, JOSE ANTONIO: «El monasterio jerónimo de Santa María de la Murta (Valencia)», *Ars Longa*. 1995, n° 6, pp. 17-23; concretamente p. 23.

(25) BAV, R-Foll 271-VIC. ALMARCHE, FRANCESC: *op. cit.*, pp. 222-226.

(26) ALMARCHE, FRANCESC: *op. cit.*, pp. 216-217.

(27) Esta inscripción fue transcrita por ALMARCHE, FRANCESC: *op. cit.*, pp. 250-251. La carta de don Diego citada en MORERA, FRAY JUAN BAUTISTA: *op. cit.*, p. 184; y LÓPEZ-YARTO, AMELIA et al.: *op. cit.*, p. 23.

(28) MORERA, FRAY JUAN BAUTISTA: *op. cit.*, p. 80.

y camarín de Nuestra Señora, para que albergase la escultura que estaba en la primitiva ermita de Nuestra Señora cuando los jerónimos llegaron al valle de Miralles en 1401. Este monje benefactor, según la *Memoria de religiosos del monasterio*, tomó el hábito en 1695 y parece que pronto presentó su disposición a realizar esta obra, pues en agosto del siguiente año la comunidad debatía sobre sus puertas⁽²⁹⁾. A partir de este momento su uso se extendió aunque donde adquirió mayor difusión fue en tierras andaluzas⁽³⁰⁾. Tradicionalmente, la introducción del camarín no supuso la relegación de los trasagrarios, pues se trata de dos espacios destinados a edificios de devoción distinta, sino la valoración de las posibilidades del volumen que quedaba detrás del lugar más sagrado, y a las que desde hacía tiempo se sumaba la ubicación de la sacristía. Incluso, cabía la posibilidad de que convivieran distintas opciones, como sucede en Santa María de la Murta con su trasagrario y camarín.

Aunque el trasagrario del monasterio jerónimo cercano a Alzira no sirvió finalmente como sepultura, creemos que quedó como una tipología que contribuyó a su difusión, y con un uso funerario que pudo incidir en el deseo de Pedro Orrente de enterrarse en el vestíbulo del trasagrario del convento del Carmen de Valencia. De hecho, el pintor fue protegido por don Diego, como los Ribalta, Juan Miguel Orliens o Jerónimo Jacinto de Espinosa, y tuvo un contacto estrecho y continuo con el monasterio jerónimo. En 1631 don Diego dispuso su voluntad acerca del acabado de la cripta bajo el presbiterio y del inicio del retablo mayor, que debía realizarse con las rentas que produjesen los molinos de Cullera⁽³¹⁾. Diego Vich contrató a Juan Miguel Orliens, natural de Huesca, que se encargó de la parte escultórica. Desde 1618 se le documenta en Valencia vinculado a los Ribalta, y muy probablemente por esta relación entró en contacto con la familia Vich. La admiración que sintieron sus miembros por este maestro, que introdujo la monumentalidad y efectos románicos en tierras valencianas, queda expresada en su *Dietario*, pues en 1628, cuando finalizó el retablo mayor de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, calificaron las críticas hacia esta obra de envidias, por lo que retaban a los artistas de la tierra a hacer obras como ésta para no tener que recurrir a los de fuera⁽³²⁾. Terminado este retablo el monasterio de San Miguel de los Reyes se hizo con los servicios del maestro para que construyera los mausoleos de los Duques de Calabria, pero también tenía en mente

un programa más amplio: retablo principal, sillería del coro... Diego Vich, siempre deseoso de contar con los mejores artífices contrató en 1631 a Miguel Orliens para el retablo mayor de la Murta y en 1634 a Pedro Orrente para que lo dorase y pintase, con las imágenes de la Virgen, San Miguel y San Jerónimo en recuerdo de las tres ermitas sobre las que se edificó el monasterio⁽³³⁾. Pero también con escenas de la vida de Cristo, pues según Juan Agustín Ceán Bermúdez, eran obras suyas las pinturas de la vida de Cristo y de la Virgen en el altar mayor⁽³⁴⁾. Concretamente, en opinión de fray Juan Bautista Morera entre las pinturas que éste hizo para el altar mayor sobresalían la del «Nacimiento», la «Asunción» y la «Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel»⁽³⁵⁾. El 11 de noviembre de 1634 se acabó de asentar esta obra que costó 3.500 libras⁽³⁶⁾, y probablemente estimuló el cambio de los balaustres de las gradas de la capilla mayor⁽³⁷⁾, lo que subrayó aún más la importancia de este espacio. Tras esta obra el maestro aragonés hizo el retablo mayor de la cartuja de Valldecris y el de la parroquial de Andilla. En 1640, a la edad aproximada de sesenta años, todavía residía en Valencia. Por su parte, la labor de Pedro Orrente no se limitó a este encargo, hacia 1635 retocó el cuadro de San José, que pintó un novicio y se colocó en el altar de la sacristía, y entre las obras que don Diego envió al monasterio en 1641 se encontraban dos obras suyas: Nuestra Señora de los Ángeles y Tamar. Además, hacia mediados de siglo realizó el Apostolado que fue colocado en la capilla mayor⁽³⁸⁾.

(29) La referencia a este bienhechor en MORERA, FRAY JUAN BAUTISTA: op. cit., p. 114. La noticia de su profesión entre 1695 y 1749 en AHN, Códices, 525/B, f. 309. La consulta sobre las puertas del camarín en ARV, Clero, libros, 1.117, f. 85v.

(30) Especial interés tiene el capítulo KUBLER, GEORGE: «Otros «hors d'oeuvres»: el camarín» en *Arquitectura de los siglos XVII Y XVIII*. 1957, Plus-Ultra, Madrid. Colección "Ars Hispaniae", vol. XIV, pp. 285-291.

(31) ARV, Clero, legajo 402, caja 1.090.

(32) VICH, ALVARO; VICH, DIEGO: *Dietario valenciano (1619 a 1632) por D. Alvaro y D. Diego de Vich*. Mss. 1619 a 1632. 1921, Acción bibliográfica valenciana, Valencia, p. 143.

(33) ALMARCHE, FRANCESC: op. cit., pp. 211-212. Aunque da la fecha de 1624. MORERA, FRAY JUAN BAUTISTA: op. cit., p. 39.

(34) CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 1800, imprenta vda. Ibarra, Madrid; t. III, p. 277.

(35) MORERA, FRAY JUAN BAUTISTA: op. cit., p. 78.

(36) MORERA, FRAY JUAN BAUTISTA: op. cit., p. 86. AHN, Códices, 525/B, f. 219v.

(37) AHN, Códices, 525/B, f. 218v; decisión del 16 de junio de 1634.

(38) ARV, Clero, Libros, 3.026.

Aunque en este punto fray Juan Bautista Morera mostró ciertas dudas, pues aunque afirmaba esta responsabilidad, a la vez recogía la tradición que indicaba que el Apostolado procedía de El Escorial y vino por trueque solicitado por Felipe II. A todas luces es imposible que fuera el Rey Prudente el autor de tal solicitud, aunque no se puede descartar que fuera otro Felipe. Fray Juan Bautista Morera, por ejemplo, sí tenía noticia de que Felipe IV pidió los cuadros de Sebastiano del Piombo que León X regaló al embajador Jerónimo Vich: «Jesús con la Cruz sobre sus hombros», «El descenso al limbo», «La Resurrección» y otros⁽³⁹⁾. Y Jerónimo Jacinto de Espinosa a la muerte de don Diego tenía comenzados tres lienzos que debían substituir a otros tantos, del mismo tamaño y probablemente iconografía —Cristo crucificado muerto, un ladrón bueno y un ladrón malo—, que se llevó el Rey⁽⁴⁰⁾. Lo que sí parece seguro es que, fruto del cambio o no, el Apostolado era de Pedro Orrente. También se ha indicado que la «Última Cena» del refectorio se debía a su mano⁽⁴¹⁾. Por otro lado, Nicolás Truxa, que entregó al monasterio cuatro obras de Jusepe Ribera que trajo de Italia, dispuso que Orrente hiciese el retablo de San Jerónimo, que se colocó en la capilla del mismo nombre, próxima al presbiterio⁽⁴²⁾. Finalmente, el pintor realizó o retocó tres cuadros para la ermita de la Virgen del Castillo de Cullera⁽⁴³⁾, encargo que probablemente le

llegase a través de don Diego, puesto que, como hemos indicado, el barón de Llaurí y Matada tenía intereses en esta villa y su administrador real se encontraba en estrecho contacto con el monasterio jerónimo. Cabe suponer, incluso, que la evocación del estilo de Orrente continuase en el monasterio a través de su discípulo Pablo Pontón, que en 1661 decoró el órgano, a partir de 1667 pintó varios cuadros y en 1676 como experto aconsejó el traslado a la iglesia de los cuadros situados en las galerías del claustro bajo⁽⁴⁴⁾.

Como puede apreciarse la relación entre Pedro Orrente y Diego Vich fue muy estrecha. En este sentido es oportuno señalar la posible influencia de las colecciones del barón de Llaurí y Matada en el pintor. Con especial incidencia de los dos cuadros de Bassano: un «Nacimiento» y la «Historia de Raquel», poblado por ovejas y pastores. Lo que invita a sumar una contribución más a la impronta compositiva que dejaron Jacobo y Leandro en el pintor murciano al tratar el género bíblico como si de escena de género se tratara⁽⁴⁵⁾. De hecho esta descripción de la historia de Raquel podría aplicarse a varias interpretaciones del mismo tema realizadas por Orrente, por ejemplo la de la colección Lassala. Sin embargo, hasta el momento no hay obras que corroboren lo que los documentos afirman.

En el siglo XIX el monasterio de Santa María de la Murta estuvo sometido a fuertes convulsiones y

(39) MORERA, FRAY JUAN BAUTISTA: op. cit., pp. 78 y 128. SARTHOU CARRERES, CARLOS: «El poético encanto de la Murta y las ruinas de su histórico monasterio», *Valencia Atracción*. 1931, febrero, nº 54, pp. 24-25. Más tarde este autor especificó que los temas de los cuadros del Piombo en el Palacio Real eran «Jesús en la calle de la amargura», «Jesús en el limbo» y «Jesús triunfante» (SARTHOU CARRERES, CARLOS: *Monasterios Valencianos (su historia y su arte)*. 1943. Excm. Diputación Provincial de Valencia, Valencia, pp. 137 y 139). El último testamento de don Diego Vich, transcrito por F. Almarche, habla de los escasos bienes muebles que han llegado desde don Jerónimo Vich, entre los que se encontraba un retablo grande de Sebastiano del Piombo y el Porta Cruz del mismo pintor que fueron reclamados en 1645 por Felipe IV como pago a la deuda de su abuelo Luis Vich. Un estudio de estas obras y su repercusión en el ámbito valenciano del XVI y XVII en BENITO DOMENECH, FERNANDO: «Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en Valencia: A propósito de dos cuadros suyos en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*. 1988, nº 1, pp. 5-28.

(40) ALMARCHE, FRANCESC: op. cit., pp. 234-240.

(41) FERRERO GÓMEZ, EMILIO: «El monasterio de Nuestra Señora de la Murta», *Murta: ventanal de la cultura ribereña abierta a la ciencia, el arte y a la vida misma*. 1953, nº 1, pp. 12-14.

(42) ARV, Clero, Libros, 3.026, f. 13v. Dice así:

El señor M^o Nicolás Truxa, que fue Bayle de la villa y natural della, dexo en sus legados se hiciera un quadro y retablo de Nuestro Padre Sant Gerónimo, el quadro le hizo Pedro Horrente y así se hizo todo a su costa, que esta al lado de la capilla mayor.

Quando vino de Italia trajo 4 quadros de mano de Jusepe Ribera, llamado el Espanoleto, y que son Nuestro Padre Gerónimo a la penitencia, Nuestra Señora que contemplava el yerro de la lança, Sant Joan Bautista y Sant Bernard Martir, todos de medio cuerpo.

Además en el monasterio había un retrato de Juan de Juanes realizado por Jusepe Ribera altamente valorado y por el que se ofrecían importantes sumas de dinero (MORERA, FRAY JUAN BAUTISTA: op. cit., p. 79).

(43) GINER PEREPÉREZ, FRANCESC: *La Mare de Déu del Castell de Cullera. Estudio histórico*. 1976, Ayuntamiento de Cullera; capítulo séptimo, pp. 77-92. Señala que Orrente cobró 10 libras en 1645.

(44) ARV, Clero, Libros, 1.361, ff. 36 y 45. ARV, Clero, Libros, 1.117, f. 37.

(45) Probablemente el más completo perfil biográfico y estilístico de Pedro Orrente se halla en ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO; PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E.: *Historia de la Pintura Española. Escuela Toledana de la primera mitad del siglo XVII*. 1972, Instituto Diego Velázquez, Madrid. Completado con PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E.: «En el centenario de Orrente. «Addenda» a su catálogo», *Archivo Español de Arte*. 1980, nº 209, pp. 1-18.

en él se transgredieron diversas condiciones impuestas por don Diego. J. L. Villanueva a comienzos de siglo señaló que todavía se conservaba el Horario o Devocionario en vitela con muchas miniaturas, y que los retratos de valencianos ilustres realizados en el taller de Ribalta, antes en la biblioteca, ya se encontraban repartidos por toda la casa⁽⁴⁶⁾. En 1823 los monjes dejaron en depósito esta serie a la Academia de Bellas Artes de San Carlos para que pudieran sacarse algunas copias. En puertas de la Desamortización la comunidad decidió reclamarlos pero los acontecimientos impidieron una respuesta favorable. En 1824 algunos cuadros que tenía la casa pudieron ser vendidos, pues la difícil situación que atravesaban les impulsó a desprenderse del órgano y las pinturas que no fueran del legado de don Diego⁽⁴⁷⁾, aunque cabe suponer que no se cumplió esta restricción. Los inventarios que se realizaron en 1835 recogen una mínima parte de los bienes que tuvo la casa: en la iglesia se habla de tres campanas, un reloj en la torre, un altar mayor, altares en las capillas del Evangelio — San Jerónimo, Asunción, Santísimo Cristo con urna del monumento—, capillas de la Epístola — San Fulgencio, San Pedro y San Pablo, La Virgen, Virgen del Rosario y Santa Paula—, imágenes de mazonería —Santa Marta, Virgen del Rosario, Piedad, Virgen de la Asunta y dos crucifijos—, imágenes de mazonería pequeñas —San Jerónimo, San Vicente Ferrer y Virgen del Rosario—, dieciséis cuadros grandes con diferentes invocaciones y un cuadro muy grande con guarnición corlada, y sillera de madera de pino con dos órdenes⁽⁴⁸⁾. Pedro Sucas, indicando como fuente a Salvador Carreres Zacarés, señaló que entre los cuadros del Museo Provincial procedentes de la Murta se hallaban obras de Pablo Bril, Juan de Ribalta, Jaime Dupont, Luis Morales, Andrea del Sarto y treinta y un retratos de ilustres personajes⁽⁴⁹⁾. Carlos Sarthou vinculó con el legado Vich veinte lienzos de los mejores pintores italianos y españoles de su época y veintisiete retratos de Ribalta⁽⁵⁰⁾. Sin embargo, en trabajos posteriores se lamentaba de que la biblioteca se hubiera perdido, y que, aunque los cuadros de Ribalta pasaron al Museo de San Carlos y tres del Piombo al Palacio Real de Madrid, de los de Morales, Andrea del Sarto, Pedro Orrente, Bassano y otros, junto con las joyas de oro y plata y otras preciosidades, nada se sabía⁽⁵¹⁾.

Probablemente fruto de la estrecha relación expuesta entre don Diego y Pedro Orrente, aunque hasta la fecha bastante difusa por falta de obras existentes,



Vista de la iglesia del convento del Carmen, Valencia
Al fondo, a la derecha, acceso al vestíbulo
del trasagrario

el pintor decidió recibir sepultura en el vestíbulo del trasagrario del convento del Carmen, de Valencia, justo antes de que don Diego mudase su deseo de enterrarse en el trasagrario de la Murta. Por un lado esta noticia es un elemento de datación para el trasagrario de la iglesia del convento del Carmen, muy probablemente obra de fray Gaspar de Sant Martí, muy activo en obras de exaltación o custodia eucarística, y responde a la obra que se realizó en la iglesia rodeando la capilla mayor. Por otro lado, esta noticia sorprende, por cuanto en 1916 Luis Tramo- yeres corrigió la opinión mantenida desde Antonio Acisclo Palomino, presente en la ciudad del Turia poco más de cincuenta años después, que defendió que Pedro Orrente murió y fue enterrado en Toledo, puesto que demostró que falleció en Valencia, y apuntó que recibió sepultura en la iglesia de San Martín⁽⁵²⁾. Sin embargo, la donación que el 10 de

(46) VILLANUEVA, JOAQUÍN LORENZO: *Viage literario a las iglesias de España*. 1803 - 1852, Imprenta Real, Madrid, vols. XXII; 1803, t. I, p. 83.

(47) ARV, Clero, Libros, 933, ff. 140v, 160v y 161. Las relaciones e inventarios de la Academia que recogen las obras ingresadas en BRUNA LÓPEZ, DESAMPARADOS: op. cit., 1956, doc. 12 y doc. 13.

(48) ARV, Propiedades Antiguas, Legajos 722, exp. 45; realizado el 18 de septiembre de 1835.

(49) SUCIAS, PEDRO: op. cit., Mss. s. f. ha. 1911, t. III. Monasterio XII.

(50) SARTHOU CARRERES, CARLOS: op. cit., 1918.

(51) SARTHOU CARRERES, CARLOS: op. cit., 1931, pp. 24-25.

(52) PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, ANTONIO: *El Museo Pictórico*. 1947, M. Aguilar, Madrid, p. 865. TRAMOYERES BLASCO, LUIS: «El pintor Pedro Orrente ¿murió en Toledo o en Valencia?», *Archivo de Arte Valenciano*. 1916, pp. 85-93.

Dada maribus meis suo ultimo testa-
 mento supra chalonato propter rinq-
 uerom devotionis affectum quam ex gao-
 dinem sacratissima Virgine Beata Maria
 Dominee carmeli gerebat locum sepul-
 turae et legitur ab eadem sacrorum ecclesie con-
 ventus huiusmodi eiusdem ordinis ubi
 suum corpus repeli retin cum ab anima
 se separare contingeret et ab eodem locum
 priorum et fratres et illi conventus mihi
 promissum, facere conatione in dicto abij
 sacrorum et corpus meum eodem locum
 et staber his Matamoros sororis mea
 pariter in eodem loco sepulture etc.
 Et mei maritus possine regoni esub-
 humari. Et des in gratiam et comu-

Donación de María Matamoros, indicando la sepultura de su marido Pedro Orrente

febrero de 1645 hizo doña María Matamoros, su viuda y heredera, al prior y hermanos de la orden del monte carmelo observantes de Valencia, lo desdice claramente. La donación consistía en dotar como capilla de reliquias a este espacio, *atrium sacrorum ecclesie conventus huius*, donde siguiendo su última voluntad ya se encontraba enterrado Pedro Orrente. Y es que el documento presentado por L. Tramoyeres sólo indicaba la participación del clero de esta iglesia, a la que pertenecía el difunto. Las condiciones para que la donación de las reliquias se mantuviese establecían que el lugar de enterramiento de Pedro Orrente se reservase exclusivamente para el pintor, su esposa y la hermana de ésta, Isabel Matamoros, y que las reliquias nunca pudieran salir de la capilla, pues de lo contrario pasarían al Colegio del Corpus Christi de Valencia⁽⁵³⁾, que precisamente presenta una capilla de reliquias justo detrás del presbiterio de su

iglesia. Dado que el vestíbulo del lado del Evangelio sirvió como panteón de los religiosos del monasterio, cabe deducir, si se respetaron las condiciones impuestas por la viuda del pintor, que su sepultura se encuentre o estuviese en el vestíbulo de la Epístola, que comunica con la sacristía. Hoy día estos espacios se encuentran muy transformados, y sólo en el vestíbulo del lado del Evangelio queda un sepulcro.

Como hemos visto, la utilización del trasagrario como lugar de enterramiento fue bastante frecuente en tierras valencianas. No se produjo en la aspiración de ocupar el presbiterio, constante desde el siglo XII, sino cuando ese anhelo era ya un hecho desde el siglo XV. A partir de este momento y ante la dificultad de acceder a este espacio el trasagrario se convierte en una alternativa realmente destacada. Ya no sólo por su cercanía al altar, sino porque en él se guardan las Sagradas Formas. Esa diferente concepción de sepulturas cercanas al lugar donde se despliega la liturgia, donde se consagra la Sagrada Forma, y los recogidos espacios donde ésta se guarda, muestran dos concepciones muy distintas de entender la muerte. La ubicación recóndita, alejada de los ojos de los hombres bien pudiera ligarse a las ideas reformistas de una espiritualidad más introspectiva, alejada de toda vanagloria mundana. En este sentido, que el también biógrafo Antonio Palomino medio siglo después no recibiese noticia del lugar en el que se hallaba el cuerpo de Pedro Orrente así lo manifiesta. Pero el deseo de utilizar estos lugares como lugar de enterramiento también debe

(53) Archivo de Protocolos del Colegio del Patriarca Ribera, Valencia (=APPV), José de Rocafull, nº 27.488; 10 de febrero de 1645, f. 119v-122v. Las reliquias eran: una peana de madera para estar delante del pie del altar; una peana sobre la anterior, cubierta de hoja de plata y bruñida de oro, con siete relicarios (San Ambrosio Arzobispo, Santa Tecla virgen, San Primitivo mártir, Santa Felicitas mártir, San Eusebio, Santa Paulina virgen y mártir, San Remigio Obispo y mártir); una pirámide de madera dorada y bruñida con reliquias (San Lorenzo mártir y San Jódico confesor); una pirámide de madera dorada y bruñida con reliquias (canella de Santa Dorotea virgen y otra de Santa Rufina); un relicario a modo de gerra de madera dorada y bruñida con reliquia de San Félix mártir; un relicario de iguales características con reliquia de San Poliano; un medio cuerpo de San Alejandro Papa y mártir, dorado y estofado con reliquia de dicho santo; un medio cuerpo de madera de San Blas Obispo y mártir, con reliquia de dicho santo; una imagen de mazonería dorada y estofada de la Purísima Virgen de la Concepción con sus rayos dorados y peana y un dosel de tafetán carmesí guarnecido de cañamás y franja, unos ramos de flores de las monjas de Gandía y dos letreros de madera con rayos dorados.

vincularse a las ideas contrarreformistas que destacan la exaltación eucarística, por lo que se busca un espacio altamente sagrado. De hecho, Diego Vich se consideró indigno de él y decidió recibir sepultura en el presbiterio de la iglesia. Y en el caso del convento del Carmen la viuda del pintor Pedro Orrente aumentó su carácter al convertir su vestíbulo de entrada en capilla funeraria de reliquias.

La importante colección de reliquias de Pedro Orrente, que fue familiar del Santo Oficio, habla de su religiosidad acorde con los tiempos, pero también de su posición económica y social, como también lo evidencia su testamento. Su estrecha relación con Diego Vich y el monasterio de Santa María de la Murta sin duda contribuyeron a ello. Una prueba evidente de su alta consideración en tierras valencianas es que no resulta infrecuente que su nombre aparezca explícito entre referencias anónimas de cuadros. Así, por ejemplo, cuando en 1648 se hizo inventario de los bienes de la herencia del jurista Miguel de Robles, se detallaron mapas, cuadros de países, descripciones de ciudades, una librería de 2.200 tomos de los que 62 eran manuscritos —precisamente este jurista compró en 1620 al monasterio de Santa María de la Murta la biblioteca del insigne jurista don Cristóbal Monterde, fallecido diez años más tarde en el monasterio, por 1.300 libras⁽⁵⁴⁾—, instrumentos musicales, espejos, y una considerable colección de pinturas. Entre los numerosos cuadros de tema religioso, otros de *floreres*, otros *ridiculs*, otro del incendio de Troya y otros sin especificar, se ofrece como referencias

descriptivas el tema, la técnica y la guarnición, pero en una sola ocasión el autor: *Item huyt quadros grans de ma de Pedro Orente ab guarnicions daurades tots al oli son de diverses histories de la escriptura*⁽⁵⁵⁾. Cuando en 1773 fray Juan Bautista Morera se refería a él lo hacía calificándole de *famoso pintor*⁽⁵⁶⁾. Sin embargo, su última morada ha quedado en el olvido durante siglos, resultado de la elección de un espacio altamente sagrado, que sin duda por su carácter específico de la arquitectura valenciana tuvo que dejar huella en el viajero pintor murciano, pero también un espacio recóndito, exento de la ostentosa vanagloria mundana de los espacios abiertos al público.

LUIS ARCINIEGA GARCÍA
Universitat de València

(54) ARV, Clero, legajo 683, caja 1.781-82; y ARV, Clero, legajo 690, caja 1.800.

(55) APPV, Joan Rocafull, 27.491; 27 de junio de 1648.

(56) MORERA, FRAY JUAN BAUTISTA: op. cit., p. 78.