

EL PINTOR JUAN SARIÑENA (C. 1545-1619) EN EL CONVENTO DE SANTA CLARA DE XÀTIVA (VALENCIA)

THE PAINTER JUAN SARIÑENA (C. 1545-1619) IN THE CONVENT OF SANTA CLARA OF XÀTIVA (VALENCIA)

Vicente Gabriel Pascual Montell¹ y Mercedes Gómez-Ferrer Lozano²

Recibido: 12/10/2023 · Aceptado: 18/06/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.38606>

Resumen³

Juan Sariñena es uno de los principales pintores en Valencia durante las décadas finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. El presente trabajo aporta documentación relativa a la realización de distintas obras por parte del pintor para el convento de Santa Clara de Xàtiva. Se trata de dos retablos de casi el mismo tema, los santos Juan Bautista y Juan Evangelista, uno en solitario y otro acompañando a la Purísima Concepción, además del policromado de unas esculturas de la misma advocación para el retablo mayor de la iglesia. Partiendo de las fuentes primarias y de la comparación formal se plantea la hipótesis de identificación de parte de uno de los retablos con una tabla conservada en la colegiata de Santa María de Xàtiva. Además, la propia documentación da lugar a analizar una pieza destacada comisionada por el convento durante estos años, el sepulcro de Saurina d'Entença, y vincularla con el polifacético escultor genovés Bautista Aprile.

Palabras clave

Juan Sariñena; retablo; san Juan Bautista; san Juan Evangelista; Santa Clara; monjas; clarisas; Xàtiva

Abstract

Juan Sariñena is considered to be one of the most prominent painters in Valencia during the final decades of the 16th century and the beginning of the 17th century. The present work provides documentation relating to the execution of various works by the painter for the convent of Santa Clara de Xàtiva: two altarpieces of almost

1. Universitat de València. C. e.: Vicente.Pascual@uv.es; ORCID: <<https://orcid.org/0009-0009-7822-6249>>

2. Universitat de València. C. e.: Mercedes.Gomez-Ferrer@uv.es; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-4752-3979>>

3. Este trabajo se enmarca en los proyectos I+D+i *Paisaje Cultural, construido y representado* (PID2021-12738NB-loo), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/, cofinanciado con fondos «FEDER Una manera de hacer Europa», y *Vivir noblemente en la Valencia moderna. Una corte de la monarquía hispánica*. Proyecto PID2021-126266NB-loo financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/ y por FEDER.

identical theme, depicting the saints John the Baptist and John the Evangelist, one in solitude and the other accompanying the Immaculate Conception, as well as the polychromy of some sculptures of the same dedication for the main altarpiece of the church. Based on archival sources and the formal comparison, this article puts forward a hypothesis that identifies part of one of the altarpieces with a panel preserved in the collegiate church of Santa María de Xàtiva. Moreover, the documentation gives rise to the analysis of an outstanding piece commissioned by the convent during these years, the sepulchre of Saurina d'Entença, and to establish a link with the multifaceted Genoese sculptor Bautista Aprile.

Kewords

Juan Sariñena; altarpiece; St. John the Baptist; St. John the Evangelist; St. Clare; nuns; Poor Clares; Xàtiva

.....

EL MONASTERIO DE LAS CLARISAS es uno de los conventos de origen medieval más importantes de la ciudad de Xàtiva (FIGURA 1). Fundado en el siglo XIV, se trasladó al interior de la muralla, entre las puertas de Santa Ana y el León, en 1391. A partir de esa fecha se suceden una serie de obras significativas, como la reconstrucción de la iglesia con arcos diafragma y techo de madera, coro y tribuna a los pies y el nuevo claustro que se comienza en 1413. Como en todo proceso, estas obras medievales sufrirían sustanciales renovaciones con el paso del tiempo, especialmente la iglesia, y destrucciones significativas causadas por la Guerra de Sucesión y con posterioridad por la guerra civil. Es por ello que las noticias vinculadas con este edificio, que se encuentra ahora en proceso de restauración, son especialmente interesantes, pues proporcionan información muy valiosa para mejor conocer la dotación mueble de una comunidad fundamental para la vida de Xàtiva en época medieval y moderna. Además, si estas se vinculan a uno de los más importantes pintores en la Valencia del siglo XVI, como fue el pintor Juan Sariñena, presente en la ciudad a partir de 1580, se convierten en un capítulo destacado para conocer la demanda desde Xàtiva a los talleres de la ciudad de Valencia.

Sariñena, pintor de probable ascendencia aragonesa, se formó en Roma y a su regreso recaló en la capital valenciana donde inmediatamente comenzó a recibir encargos, renovando el panorama pictórico aún muy dependiente de la fuerte impronta de Juan de Juanes, que había fallecido recientemente. Uno de los primeros fue un retrato del rey don Jaime para la Generalitat, e inmediatamente los retratos de san Luis Beltrán, tras su fallecimiento en 1581, a los que pronto se sumarían numerosas obras de carácter religioso⁴. Las noticias que vamos a presentar, que se fechan en 1587, sitúan a un Sariñena en los primeros años de su estancia en Valencia atendiendo a una variada clientela de la ciudad, fundamentalmente el Patriarca Ribera y otros prelados, y ahora sabemos que también atendiendo ya encargos procedentes de la segunda ciudad del Reino, como era Xàtiva en aquellos años. Ese feliz año de 1587 coincide además con una de las tablas firmadas y fechadas que se conservan en el Colegio del Corpus Christi de Valencia, el *Cristo atado a la columna*, muy deudor de lo aprendido en Roma.

Respecto a los documentos a los que se hace mención, se trata de dos épocas recibidas por el mismo notario, el valenciano Pere Villacampa, con poco más de un año de diferencia. Ambos documentos tratan de distintas piezas que comparten en gran medida un mismo tema, pero no obstante las coincidencias, estos pagos se corresponden con dos obras completamente distintas. Así, será necesario explicarlos detenidamente. En el primero de ellos, del 4 de febrero del 1587⁵, Sariñena otorga haber recibido de sor Lluïsa de Perellós⁶, abadesa del convento

4. Sobre Juan Sariñena, Benito Doménech, Fernando: *Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.

5. Archivo Corpus Christi de Valencia (ACCV), protocolo de Pere Villacampa (1587), 11.993, s/f. «Ápoca de Juan Sariñena a las monjas de Santa Clara», 4 de febrero de 1587.

6. Según el abaciólogo compilado por Galiana Chacón, las dos abadesas que concertaron la realización de las piezas con Sariñena ostentaron el abadizo en distintas ocasiones: sor Isabel de Cardona en 1574-1579, 1585-1589 y 1592-1595, y sor Lluïsa de Perellós en 1583-1585, 1589-1592 y 1598-1602. Galiana Chacón, Juan P.: *Del claustro al señorío: el archivo del convento de Santa Clara de Xàtiva*. (Tesis de Licenciatura inédita), Universitat de València, 1988, p. 83. No



FIGURA 1. RINCÓN NOROESTE DEL CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SANTA CLARA DE XÁTIVA. Fotografía: Carlos Sarthou. AHMX, Fondo Sarthou, s/n

obstante, a la vista de la información aportada por los documentos presentados, cabría modificar esta periodización: Cardona ostentó el báculo al menos hasta 1587, aunque al año siguiente ya fue substituida por Perellós.

de Santa Clara de Xàtiva, esto es, del convento de clarisas dedicado a la Asunción, popularmente conocido con ese nombre, 25 libras en pago final de las 200 que le eran debidas por la pintura realizada para un retablo dedicado a la Purísima Concepción y los santos Juan Bautista y Juan Evangelista, destinado a la iglesia del convento. Se trata del finiquito, pues como el pintor indica en el documento ya había recibido en anteriores pagos las restantes 175 libras. Esto permite suponer que habría trabajado en este retablo durante el año anterior, ya que un retablo de este precio implicaba varios meses de trabajo.

En el segundo documento, datado el 7 de noviembre del 1588⁷, Sariñena reconoce haber recibido de dicho convento, cuya nueva abadesa era sor Isabel de Cardona, por manos de Bautista de Aprile, aquí calificado como obrero, 56 libras, de las cuales 20 le eran debidas de las 100 libras por las que había concertado con la comunidad la pintura de un nuevo retablo, dedicado también a los santos Juanes. En este caso era de forma única, y, al contrario que el anterior, destinado al claustro. Las restantes 36 se correspondían al dorado y estofado de dos figuras escultóricas con la misma advocación, el Bautista y el Evangelista, destinadas al altar mayor del templo conventual.

Por lo tanto, en poco menos de dos años, Sariñena despliega una destacada actividad en el convento de clarisas setabenses. Es un momento en que la comunidad parece estar llevando a la práctica un importante programa de reforma de, al menos, el ajuar mueble y de algunos aspectos decorativos del conjunto medieval, proceso en el que, como se tratará de demostrar, tanto Sariñena como otros agentes que aparecen de forma solapada, en este caso Aprile, tuvieron un relevante papel.

EL RETABLO DE LA PURÍSIMA Y LOS SANTOS JUANES DE LA IGLESIA

Así pues, el recibo de 1587 se refiere al trabajo de pintura realizado por Sariñena en un retablo con la triple advocación de la Purísima Concepción y los santos Juan Bautista y Evangelista, destinado al interior de la iglesia del convento, posiblemente a alguna de sus capillas laterales. El pintor otorga haber recibido un total de 200 libras, una cantidad elevada, indicativa de una obra de gran empeño, que bien pudiera incluir el dorado de la mazonería, como en la siguiente obra, aunque en este caso no se menciona. Cuando el notario recibe el documento, el trabajo ya había sido completado, pues el pintor desglosa las cantidades recibidas en plazos anteriores: en días pasados había cobrado 100 libras, firmando ápoca ante un notario cuyo nombre no se indica, que se sumaban a las 75 anteriormente recibidas en la propia ciudad de Xàtiva, posiblemente en ocasión de la entrega de las piezas al convento. Las restantes 25 serían entregadas por el caballero Antoni

7. ACCV, protocolo de Pere Villacampa (1588), 11.994, s/f. «Ápoca de Juan Sariñena a las monjas de Santa Clara», 7 de noviembre de 1588.

Bellvís⁸. Se trata sin duda del marido de doña Elionor Eixarc Íixer, hija de don Vicent Eixarch y doña Àngela Íixer, señores de la villa del Puig y del lugar de Rafelbunyol: en virtud de cierta concordia con sus suegros, don Antonio Bellvís había entrado en posesión por aquellos años de dichos señoríos⁹. Un tercio de la villa había pertenecido al convento, como heredero de su fundadora Saurina d'Entença, *pro indiviso* con el marqués de Terranova y los distintos sucesores en su parte, hasta finales del XV. En aquel momento las clarisas tuvieron que enajenarlo para pagar, entre otros cargos, las obras que se realizaban en el convento: el comprador fue el caballero Pere Eixarch, quien cargó un importante censo a favor de las monjas para pagar el tercio adquirido. Sus descendientes siguieron satisfaciendo las correspondientes pensiones hasta el final del régimen señorial, y era habitual que las religiosas hiciesen cesiones sobre su importe para pagar cantidades debidas a sus acreedores¹⁰. Además, el convento de clarisas setabenses era un lugar de profesión preferente para muchas de las jóvenes de las distintas ramas del linaje Bellvís, presente en la ciudad desde siglos antes y cuyos predios (lugares como Bellús, Beniatjar, la Foia de Salem, Benissuera, Colata, o señoríos importantes como la villa de Bèlgida) radicaban a escasa distancia, ya en la Vall d'Albaida. Con esta última entrega finalizaba el pago de la obra, seguramente realizada, o al menos terminada, durante el año anterior, a lo largo de 1586.

La devoción a los santos Juanes se mantuvo en el convento durante siglos. El retablo de Sariñena sustituiría, con toda seguridad, un mueble anterior de la misma advocación, aunque difícilmente podría tratarse del retablo trecentista de Francesc Serra, cuyas dedicaciones desconocemos¹¹, pues es muy probable que una comunidad boyante como fue la de clarisas lo hubiese sustituido con anterioridad. Se desconoce hasta cuándo se mantuvo el retablo pintado por Sariñena: en los años anteriores al 1695 se renuevan tanto el principal como los correspondientes a las capillas laterales, sufragados por algunas de las hermanas a título particular¹². Se conoce, al menos, al autor del retablo mayor, el escultor valenciano José Borja,

8. Tal vez se trata del mismo que, acompañado de un don Antoni Bellvís menor, quizás su hijo, concurre a las cortes valencianas del 1606, como integrante del brazo militar. Muñoz Altabert, M. Lluïsa: *Les Corts valencianes de Felip III*. Valencia, PUV, 2005, p. 81.

9. El 12 de julio de 1578, ante Andreu Joan Navarro, las monjas de Santa Clara, encabezadas por la abadesa sor Isabel de Cardona, aprueban la concordia firmada entre don Vicent Eixarch y doña Àngela Íixer, de una parte, y don Antoni Bellvís y doña Elionor Eixarch, su yerno e hija, de otra, acerca de las rendas del Puig: lo hacen en tanto que interesadas en las mismas, por el censal que cobraban sobre ellas. Archivo Histórico de la Colegiata de Xàtiva (AHCX), Fondo Santa Clara, caja 6, signatura 48-VIII.18. Navarro, Andreu Joan: «Aprobación de la concordia firmada entre los Eixarch por las rendas del Puig», 12 de julio de 1578.

10. AHCX, *Fondo Santa Clara*, caja 10, legajo con distintas apócas. Garcés, Miquel Joan: «Don Gaspar Ferrer Calatayud, caballero del orden de Montesa, otorga recibir 45 libras de don Pere Bellvís Eixarch (después Eixarch, *olim* Bellvís), caballero santiaguista (futuro conde, elevado a marqués, de Benavites), que las paga en nombre de su padre, don Antoni Bellvís, señor del Puig y Rafelbunyol, sobre pensiones censales debidas», 21 de junio de 1612.

11. Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «Arquitectura conventual medieval a Xàtiva i Montesa», en Corts, Joaquim (dir.): *1er Congrés d'història de la Costera*. València, Institució Alfons el Magnànim, 2006. pp. 525-543, p. 537.

12. Según se indica en la rendición de cuentas correspondiente a la presidencia de sor Hermenegilda Escrivà, en 1695, que se conserva incompleta, además del retablo mayor «ce han echo siete retablos para las ciete capillas de la yglecia, de la escultura an costado 490 libras, y la pintura de todos 105 libras». Archivo del Reino de Valencia (ARV), Clero, Libro de recibo y gasto del convento de Santa Clara (1689-1709), libro 2009, fol. 117v. Escrivà, Hermenegilda (O. F. M.): «Rendición de cuentas de su abadiazgo», 1695.

ocupado casi por estas mismas fechas en los retablos del convento de la Trinidad de Valencia, también monasterio de clarisas. A cargo del mismo pudieron correr igualmente los correspondientes a las capillas laterales, aunque no se puede descartar a alguno de los escultores activos en Xàtiva por esos momentos, como los Tomàs¹³. Es probable (aunque nada se conozca al respecto) que se reaprovechasen las obras de Sariñena para el retablo de la misma capilla, siendo insertadas en una nueva mazonería.

En todo caso, si estas pinturas se mantenían en la iglesia, debieron desaparecer con la Guerra de Sucesión: cuando el 25 de mayo de 1707, después de haber sitiado Xàtiva, las tropas de Felipe V comandadas por el caballero d'Asfelt entraron en la ciudad, arrasaron distintos edificios religiosos, entre ellos la iglesia de las clarisas, que fue incendiada, perdiendo la casi totalidad de su patrimonio mueble¹⁴. Este hecho obligó a su reposición a partir de 1714, cuando las clarisas, junto a las restantes comunidades locales, alcanzaron la licencia real para reintegrarse a sus respectivos conventos, pues como la restante población de la ciudad habían sido *exterminadas* (entiéndase, en terminología del momento, desterradas, expulsadas del término) de su recinto, por el mayoritario apoyo de la población setabense al archiduque Carlos de Austria.

Con la restitución de las monjas a su convento recomenzó el proceso para dotarlo del correspondiente ajuar mueble. En la década de 1710 se realizan nuevos retablos, que fueron atribuidos en su momento por Orellana a Antonio Salvador, *el Romano*¹⁵, aunque por coincidencias cronológicas y geográficas es más probable que corriesen a cargo de alguno de los escultores asentados después de la guerra en la nueva San Felipe, como el valenciano Domingo Cuevas, que trabajó en distintas piezas para el convento. Fuere como fuere, las monjas se mostraron deseosas de mantener tanto la advocación de los santos Juanes como la de la Purísima en espacios preferentes del convento, según el arquitecto y lego carmelitano fray José Alberto Pina (1693-1772). En su rica *Descripción breve de las medidas y magnificencia en que se halla construido el Real Monasterio de [...] Santa Clara...*, escrita a mediados del siglo XVIII, cita entre las capillas laterales de la iglesia:

En la inmediacion que haze corresponsal y frente a la [capilla] de la Sagrada Familia, en esta será que narramos está el altar y retablo con hermosa efigie de pintura Nuestra Madre Santissima baxo el soberano mysterio de su Purissima e Inmaculada Concepcion.

13. Sobre los Tomàs, vid. Pascual Montell, Vicente Gabriel: «Els Tomàs i l'escultura del segle XVII a Xàtiva», en Pérez Giménez, Juan Ignacio (ed.): *Thesaurus Ecclesiae, Thesaurus Mundi (III). Estudios sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia. Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva*, 2022, pp. 437-472. Para la autoría de Borja, vid. p. 438, nota 7.

14. Alguna bibliografía no contempla que la iglesia fuese quemada, y dan continuidad a los retablos del 1690 hasta la Guerra Civil: la mayoría simplemente no incide en el tema. Solo Viñés Macip, Gonzalo: *La patrona de Xàtiva. València*, Hijo de F. Vives Mora, 1923, pp. 145-151 (además de la información documental inédita que esperamos presentar en fechas futuras), presentando un documento sobre los efectos de la guerra en las iglesias de la ciudad, hace mención a la destrucción del templo.

15. Orellana, Marcos Antonio: *Biografía pictórica valenciana, o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1967, p. 375.

En la inmediata a esta [la capilla del Crucificado y la Dolorosa] y última de todas correspondiente a la de la señora santa Rosa de Viterbo está el retablo y altar de los dos señores San Joan Batista y San Joan Evangelista¹⁶.

Siguiendo el relato del arquitecto es fácil suponer que ambas capillas estaban situadas en el lado de la epístola: la de la Purísima era la tercera contando desde los pies, y la de los Santos Juanes la primera. Como avanzábamos, con toda seguridad las tablas pintadas por Sariñena para la iglesia no habían sobrevivido al asalto y quema del templo, pues en la década de 1710 las monjas encargan en Valencia un lienzo representando a los santos Juanes destinado a presidir el nuevo retablo de su capilla.

LAS ESCULTURAS PARA EL RETABLO MAYOR Y EL SEPULCRO DE SAURINA D'ENTENÇA

Por lo que respecta al segundo documento, fechado en 1588, hace referencia a otras dos obras o conjuntos que, a pesar de la coincidencia temática con el anterior, son diferentes. En primer lugar, Sariñena reconoce haber cobrado de la abadesa, por manos de Bautista de Aprile¹⁷, 56 libras, de las cuales 20 se correspondían a parte de las 100 por las que se había concertado la pintura del retablo de los santos Juanes para el claustro del monasterio. La ubicación que se detalla no deja lugar a duda: a pesar de presentar un tema prácticamente idéntico al del antedicho retablo, se trata de un mueble diferente, pues este se destinaba al claustro. Además, no tendría sentido que se refiriese a la anterior obra, pues, como se indica, el época reseñada desglosa el finiquito de la misma, cuyo importe ya había sido enteramente pagado.

Las restantes 26 libras indicadas en el época se destinaron a pagar parte de las 56 que importó el dorado y estofado de las dos figuras de, otra vez, los dos santos Juanes, realizados para el altar mayor del convento: «*per lo dorar y estofar los dos Joannes de bult movedisos que he fet per al altar mayor del dit convent*». En la cita merecen especial atención dos expresiones, el *yo he fet* referido a las escultura y el adjetivo *movedisos*. La primera no tiene por qué interpretarse como un reconocimiento de autoría, pues bien pudiese referirse Sariñena a que habían sido fabricadas por mediación suya o que simplemente las había pintado. Respecto el término *movedisos*, parece indicar que las figuras no habían sido concebidas para integrarse como una pieza fija en el retablo, si no contemplando la posibilidad de un uso externo al mismo, quizás procesional.

Resulta muy interesante la aparición de Bautista Aprile, que aquí actúa como enviado del convento, pagando por cuenta de la comunidad las cantidades debidas

16. Bérchez, Joaquín; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «Visiones y mentalidad arquitectónica de un maestro del siglo XVIII. La *Descripción Breve de las Medidas y Magnificencia...* del Convento de Santa Clara de Játiva, por fray José Alberto Pina», *Ars Longa*, 14-15 (2005-2006), p. 216.

17. La terminología que se le aplica varía de forma un tanto arbitraria: en otros documentos del mismo protocolo se le señala como arquitecto, y, de forma más habitual, aparece como estucador. Vid. Arciniega García, Luis: *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, volumen I, pp. 231-232.

a Sariñena. Este papel indica indudablemente una relación de cierta confianza con las monjas, quizás en particular con su abadesa, pues se le hace depositario de un montante de cierta consideración para entregar al pintor. Dicho vínculo pudo haberse cimentado en una correlación clientelar, quizás ligada a una de las principales empresas que el convento emprende por estos tiempos.

En los años anteriores las clarisas habían encargado una obra de gran importancia para su iglesia: el sepulcro de Saurina d'Entença, viuda que fue de Roger de Llúria, almirante de la flota catalano-aragonesa y uno de los principales señores feudales en el recién creado reino de Valencia, y fundadora del convento por disposición testamentaria en 1325. Entença ordenó que su cuerpo reposase en el templo de las clarisas cuando la obra del convento hubiese llegado a buen término, quedando depositados sus restos, entre tanto, en el convento de franciscanos de Valencia¹⁸. A mediados del siglo XIV ya había terminado la obra del conjunto conventual setabense, aunque la guerra con Castilla (1356-1359) obligó a su derrumbe y posterior reconstrucción dentro de las murallas de Xàtiva, operación que se completó, en líneas generales, durante las primeras décadas del cuatrocientos. Pero por razones desconocidas sus restos no se trasladaron al mismo hasta 1585. El 23 de octubre de ese año Joan Baptista Lloret, notario de Xàtiva, redactaba el acta de deposición de los restos tanto de Entença como de sus hijos Roger y Gibertó (nombre que obedecería a un equívoco del notario o de la misma comunidad, pues en realidad debía de tratarse de Carles, conocido como *Carlet*) trasladados desde San Francisco de Valencia a la iglesia de las clarisas de Xàtiva, a una sepultura «cerca la puerta de su iglesia que sale a la calle de Moncada, fabricada de piedras de Italia, a la mayor perfección»¹⁹. Poco más se sabe de esta pieza, solo conocida por fotografías (FIGURA 2), pues fue destruida en 1936. Encastrado en un nicho cuadrado, el sepulcro seguía la tipología de urna con pies a la manera de garras de león. Sobre la tapa se representaba la imagen de la fundadora, yacente. En el fondo, sobre una placa, quizás de mármol oscuro, queda fijado un escudo ovalado sobre un marco a la manera de cueros recortados²⁰.

Resulta, cuanto menos, tentador relacionar la comisión del sepulcro con la figura de Bautista Aprile²¹. La familia Aprile, procedente de Carona, en Génova, constituyó uno de los agentes importadores de mármoles del norte de Italia más importantes

18. Fullana Mira, Luis (O. F. M.): «La Casa de Lauria en el Reino de Valencia», *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, València, Imprenta Hijo de F. Vives Mora, 1924, vol. I, pp. 65-164, pp. 134-136; Ventura Conejero, Agustí: *Orígens del convent de Santa Clara de Xàtiva. Des de la fundació en 1325 fins a 1482*. Xàtiva, Mateu editors, 2007, p 80-81.

19. La cita está tomada de un bifolio que se puede datar, por la epigrafía, en el siglo XVIII. En él se anotan referencias extractadas a distintos documentos importantes para el convento, de entre los siglos XIII y XVI. Se conserva, con una parte importante de los fondos documentales del convento de Xàtiva, en la casa de las clarisas de Canals, que acogió a la comunidad setabense cuando esta cerró su establecimiento, en fechas recientes. Agradecemos a las mismas hermanas su amabilidad por habernos dado acceso al documento. Se tiene constancia de la existencia en dichos fondos de una copia auténtica del acto recibido por Lloret, pero no hemos podido tener acceso a ella.

20. Sobre este sepulcro: González Baldoví, Mariano: «Artistas y clientes en Xàtiva, 1550-1707», en Company, Ximo; Pons, Vicente; Aliaga, Joan (coms.): *Lux Mundi: Xàtiva 2007. Libros de estudiós*. València, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 537-571, pp. 546-547.

21. Sobre este artífice, vid. Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *Arquitectura en la Valencia del Siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. Valencia, Albatros, 1998, pp. 244-250; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia», en Bérchez, Joaquín; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes; Serra Desfilis, Amadeo. (coords.): *El Mediterráneo y el Arte Español: actas del IX Congreso del CEHA. Valencia, septiembre*



FIGURA 2. SEPULCRO DE SAURINA DE ENTENZA FUNDADORA DEL CONVENTO DE SANTA CLARA. Fotografía: Carlos Sarthou. AHMX, Fondo Sarthou, s/n

en la península ibérica durante el siglo XVI. Por su mediación, los talleres genoveses remiten tanto bloques sin desbastar y piezas desbastadas como obras terminadas. En este caso, parece que el núcleo de la empresa estaba conformado por tres hermanos: el escultor Francisco y el citado estucador-obrero Bautista, ambos trasladados a tierras hispánicas y asentados con cierta permanencia en Valencia, y Leonardo, que permaneció en Italia para satisfacer los encargos llegados por mediación de los primeros.

1996. , Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, Ministerio de Educación y Cultura, 1998. pp. 122-129, esp. p.125.

Bautista Aprile, aunque citado como obrero, era un maestro versátil que ya llevaba tiempo en la ciudad de Valencia encargándose de cuestiones relacionadas con la importación de piezas de mármol desde Génova, trabajando en construcciones de albañilería y sobre todo en obras de estucos. De hecho, en 1566 había testificado sobre los gastos ocasionados por los daños que se observaron en el sepulcro del obispo Martín de Ayala en la catedral de Valencia, que llegó desde Génova en estado defectuoso y que tuvo que reparar su hermano Francisco de Aprile, uno de los más importantes escultores de esta familia²². No descartamos por tanto que también tuviera capacidad para estar relacionado con temas escultóricos, aunque su labor se pudo ceñir exclusivamente a hacer de intermediario con sus proveedores en Génova y a colocar luego la pieza en el convento.

La solución empleada en estos dos sepulcros era muy similar: una estructura arquitectónica, normalmente formada por pilastras sustentando un tímpano, que resguardaba la figura de un yacente individual y elementos decorativos figurativos que podrían enriquecer la composición, además de los posibles escudos para la identificación de los difuntos. Los Aprile habían trabajado en el citado sepulcro de Martín de Ayala en la catedral (1566) y en los desaparecidos de Pedro Despuig en la iglesia del convento de Jesús de Valencia (1567) y de Fray Jerónimo Pardo de la Casta en la iglesia del castillo-convento de Montesa (1570). Ya entrado el siglo XVII, otros artistas tomarían el relevo: algunos de la propia familia Aprile, como Bartolomé, que junto a Joan Bautista Semería se encarga de los sepulcros de Diego de Covarrubias y María Díez en la catedral de Valencia (1608). El mismo Semería talla el del obispo Vicente Roca de la Serna en el convento de San Juan de la Ribera (1608) y los genoveses Giuseppe Carlone y Oberto Casella, contratan el de fray Domingo Anadón en 1609 en el convento de Santo Domingo, todos ellos en Valencia²³.

En cualquier caso, no nos extrañaría que pudiéramos vincular el sepulcro de Saurina a esta familia, ya que el modelo es retomado en las capitulaciones de los sepulcros de los Covarrubias en 1608. Se alude a él diciendo que en los laterales debían situar unos pedestales y una calavera conforme a una sepultura de Santa Clara de Xàtiva²⁴. Aunque no se cita expresamente que sea el de Saurina, y la única fotografía conservada antes de su destrucción no permite ver los laterales, la urna con querubín en el centro, la figura yacente y el prominente escudo lo aproximan en su composición. Podemos advertir también que existe una cierta relación entre el querubín que se sitúa en el centro de la urna y algunos de los pocos mármoles conservados en la iglesia parroquial de Montesa, que proceden del convento-castillo de Montesa, lugar donde como hemos visto trabajaron los Aprile. En cualquier caso, con la falta de imágenes resulta difícil relacionar esta pieza directamente con ellos, pero resulta significativo que en 1585 se hubieran trasladado los restos y en 1587 se esté mencionando a este artífice. En estas

22. Gómez-Ferrer, Mercedes: «New findings on the Genoese tomb of Archbishop Martín de Ayala, Valencia Cathedral, (1566) and Juan de Juanes living portraiture», *Colnaghi*, 5 (2019), pp. 140-157.

23. Gómez-Ferrer, Mercedes: «El sepulcro del venerable Domingo Anadón en el convento de Santo Domingo de Valencia (1609), obra genovesa encargo del conde de Benavente», *Espacio, Tiempo y Forma*, 8 (2020), pp. 397-416.

24. Gómez-Ferrer, Mercedes: «Los sepulcros de los Covarrubias de la catedral de Valencia (1608), obra de los genoveses Bartolomé Abril y Joan Batista Semería», en Gómez-Ferrer, Mercedes; Gil, Yolanda (coord.): *Geografías de la Movilidad Artística. Valencia en Época Moderna València*, Universitat de València, 2021, pp. 81-106.

fechas uno de los pocos maestros locales que estaban trabajando en este tipo de sepulcros es el escultor José Esteve (act. 1554-1607): realizó el sepulcro de alabastro de fray Juan Micó en el convento de dominicos de Valencia en 1583, que se conserva muy maltratado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, con un estilo mucho más esquemático y simplificado que las obras de los Aprile. Del sepulcro de Fray Luis Beltrán, realizado en 1582 en este mismo monasterio valenciano, nada se ha conservado, aunque sabemos que era de piedra mármol y tenía figurado al fraile con su hábito²⁵.

EL RETABLO DE LOS SANTOS JUANES DEL CLAUSTRO

No se conocen más testimonios que sigan informando de las figuras escultóricas de los santos, y es de suponer que desaparecerían, como tarde, en el mismo momento y circunstancias que el citado retablo de la Inmaculada y los santos Juanes. Pero, por lo que respecta al retablo de los claustros, la situación bien pudiera ser diferente. Quizá se trate de la misma pieza que el padre Pina vio y comentó en su precitada *Descripción...* del convento de clarisas:

En los dos ángulos de dichos claustros contra la pared del Dormitorio grande ay dos capillas adornadas con sus retablos, y mesas de altares, de muy buenos estucos dorados y perfiles aseados, y hermoseados con todos los primores del arte. Se veneran en estas dos capillas, una Ymagen de Nuestra Señora del Oreto en la una, y en la otra las Ymagenes del Señor San Juan Bautista y San Juan Evangelista²⁶.

Aunque la descripción sea demasiado escueta como para dar pie, por ella misma, a identificar de forma indiscutible la pieza pintada por Sariñena, la coincidencia en el emplazamiento de esta con el que se destinaba a la primera es lo suficientemente sugerente como para plantear dicha posibilidad. Además, cabe sumar una segunda coincidencia: Pina cita el retablo de la Virgen del Loreto, que formaba *pendant* del de los santos Juanes, del que se conservan fotografías tomadas por Carlos Sarthou a principios del siglo XX (FIGURA 3). Las imágenes permiten aseverar que la tabla del siglo XVI, que se ha venido atribuyendo a Joan de Joanes²⁷ y aún conservan las clarisas del convento de Canals²⁸, acabó encastrada en un retablo barroco, lo que coincide con las palabras de Pina. El mismo proceso pudo repetirse en el caso del retablo de los Santos Juanes, cuya pieza central pudo acabar integrada en un mueble dieciochesco y seguir conservándose, llegando incluso a la actualidad.

Este relato permite plantear una posible hipótesis de identificación del encargo a Sariñena con una tabla conservada en la Seu de Xàtiva, con el tema de los santos

25. Gómez-Ferrer, Mercedes: *El sepulcro del venerable Domingo Anadón...* p. 407.

26. Bérchez, Joaquín; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *op. cit.*, p. 212.

27. Benito Doménech, Fernando; Gómez Frechina, José (coms.): *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, p. 225.

28. González Baldoví, Mariano (coord.): *Els Tresors de les Clarisses del Museu de l'Almodí. Retorn del Sant Sopar*. Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 2010, p. 56 y p. 65.



FIGURA 3. RETABLO DE LA VIRGEN DEL LORETO, EN LA CAPILLA HOMÓNIMA DEL CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SANTA CLARA. Fotografía: Carlos Sarthou. AHMX, Fondo Sarthou, s/n



FIGURA 4. TABLA CON LA REPRESENTACIÓN DE LOS SANTOS JUAN BAUTISTA Y JUAN EVANGELISTA. MUSEO DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA DE XÀTIVA. Imagen: Estudio Federico

Juanes²⁹, cuya factura podría corresponder con las características formales y estilísticas del pintor. En ella se identifican rasgos iconográficos que permiten su vinculación con un cenobio franciscano, y su formato es similar al que se intuye en las fotografías de la tabla del Loreto (FIGURA 4). No obstante, esta hipótesis siempre tendrá que ser tomada con cautela, pues la tabla ha sufrido mutilaciones y repintes.

En primer lugar, cabe señalar que la destrucción de la iglesia de Santa Clara no afectó, al menos aparentemente, al patrimonio mueble atesorado en otras estancias del convento, como los claustros. Aquí se conservaron piezas contemporáneas, al menos en términos relativos, al segundo retablo pintado por Sariñena, como la citada tabla de la Virgen del Loreto, o incluso anteriores, como muestras de estatuaria gótica. Por lo tanto, es posible que también la obra de Sariñena sobreviviese a la destrucción que sufrió el edificio conventual.

Al igual que durante el siglo XIX, especialmente después de la desamortización, los conventos masculinos setabenses sufrieron la desposesión y dispersión de su patrimonio artístico mueble, sus homólogos femeninos vivieron un proceso similar a partir de la Guerra Civil. En algunos casos es fácil trazar los vaivenes de localización o propiedad que protagonizaron algunas piezas. Por ejemplo, el luneto que representa a Lorenzo Bellvís, canónigo de la catedral de Valencia, y a su patrón san Lorenzo mártir ante la Virgen de los Desamparados, atribuido a Josep Amorós Gascó, que aún el padre Pina pudo ver en su ubicación original sobre la puerta de acceso exterior al templo de las clarisas³⁰, fue custodiado en el Museo de l'Almodí durante la contienda, y después de esta las monjas no reclamaron su propiedad. De esta forma, con las décadas pasó a formar parte del patrimonio del estado, para finalmente quedar depositado en la iglesia colegial, donde permanece hasta ahora³¹.

Siguiendo este ejemplo bien conocido, y dado que no se conoce documentación que informe de sus avatares, se puede suponer un recorrido parejo para la supuesta tabla de Sariñena. Así, es probable que también quedase custodiada en el museo y que después no fuese reclamada por la comunidad, aunque en este caso no sería depositada si no en la ermita de Sant Feliu, en la falda del castillo de la ciudad, donde se conservaba hasta hace pocos años, cuando fue trasladada a la Seu, y convenientemente restaurada³².

Uno de los primeros aspectos que se deben tener en cuenta es el material sobre el que está pintada la obra, ya que es una pintura sobre tabla, con unas medidas de 2,18 m de altura y 1,75 m de lado, recortada en exceso por el lado izquierdo, hasta eliminar más de la mitad de la cara de uno de los personajes situado en este extremo. La pintura sobre tabla, a pesar de lo tardío de la fecha, no es ajena al quehacer de Sariñena ya que realizó varias obras con esta técnica que aún hoy se conservan, como el San Jacinto y San Luis Bertrán del Museo de Bellas Artes de Valencia, destinada en origen al convento de Santo Domingo, o el retrato del Beato Nicolás Factor del Museo de la Ciudad, por citar algunas.

29. Sobre esta obra, vid. Cebrián i Molina, Josep Lluís; Navarro i Buenaventura, Beatriu: *Pintura sobre taula a Xàtiva. Segles XIV-XVI*. Xàtiva, Ulleye, 2017, pp. 259-260.

30. Bérchez, Joaquín; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *op. cit.*, p. 215.

31. González Baldoví, Mariano, (coord.): *op. cit.*, p. 52.

32. Cebrián i Molina, Josep Lluís; Navarro i Buenaventura, Beatriu: *op. cit.*, p. 259.

Centra la composición, en la parte superior, un rompimiento de gloria a base de haces de rayos dorados, que se corresponde, en la mitad inferior de la tabla, con un área vacía, no ocupada por ninguna figura. Se trata, evidentemente, de un espacio preparado para ubicar un crucifijo escultórico, que se sobrepondría a la tabla, siguiendo un modelo presente en algunos retablos valencianos desde principios del siglo XVI. Uno de los ejemplos más tempranos es el Calvario procedente del convento de dominicas de la Magdalena de Valencia, atribuido al maestro de Borbotó³³, y siguieron cultivándolo Onofre Falcó³⁴, Joanes³⁵, Gaspar Requena³⁶ o, al tiempo que Sariñena, Vicent Macip Comes³⁷. En la producción del propio Sariñena se encuentran algunas piezas que responden a esta tipología. Por ejemplo, se data, por confluencias formales, a principios del siglo XVII la gran tabla destinada al convento trinitario del Remedio de Valencia con la Virgen, san Juan Evangelista y santa María Magdalena, planteada como fondo para un Crucificado de bulto, conformando el pasaje del Calvario³⁸. También pintó en fechas más tardías, en 1609, un retrato orante del recién canonizado fray Luis Beltrán para servir de telón al crucifijo de terracota que, según la hagiografía, habría hablado al santo, con destino a una de las capillas laterales de la iglesia del Patriarca³⁹.

A un lado y otro de este eje central se pintan dos grupos. A la derecha, san Juan Bautista, vestido con las pieles de camello y con el cordero a los pies, y en segundo plano, asomando sobre su hombro, un santo fraile, franciscano por su hábito, que por el tipo facial se reconoce sin ninguna duda como san Francisco de Asís. En el lado opuesto, a la izquierda, se replica el mismo esquema con san Juan Evangelista, acompañado por el águila, y, tras él, otro santo franciscano que, aunque recortado, se puede identificar con san Antonio de Padua. Los cuatro santos, arrobados, dirigen la mirada hacia el espacio central, que estaría ocupado por el rostro de Cristo.

La pintura se conserva con algunos repintes que alteran la percepción de la misma, pero se concentran, esencialmente, en el rostro y manos del Evangelista, mientras que el resto de figuras mantienen su aspecto original. Analizándolas se identifican algunos rasgos propios de la factura de Sariñena. Se observan claramente en las manos del Bautista, de dedos finos y largos, delicados y expresivos: el pintor prestó una atención exquisita a la captación del gesto, algo muy evidente en sus

33. Gómez Frechina, José: «53. La Virgen, San Juan y María Magdalena (Fondo de Calvario)», en Benito Doménech, Fernando (pres.): *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pp. 164-165.

34. Sobre su retablo de los Sacramentos de la parroquia de Estivella: Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI», *Locus Amoenus*, 11 (2011-2012), pp. 79-96, p. 90.

35. En una gran variedad de formatos, desde su retablo para la parroquia de San Nicolás de Valencia, ca. 1550, al supuestamente más tardío tríptico de la Crucifixión del Museo de Bellas Artes de Valencia. Benito Doménech, Fernando; Gómez Frechina, José (coms.): *op. cit.*, pp. 62-69, pp. 182-183, respectivamente.

36. Se le atribuyen los retablos del Calvario en la parroquia de San Agustín y Santa Catalina de Valencia y del Cristo de la Buena Muerte en la catedral, ambos de estas características. Hernández Guardiola, Lorenzo; Ferrer Orts, Albert; López Azorín, María José; Gómez i Lozano, Josep-Marí: *Gaspar Requena, pintor valenciano del renacimiento (c. 1515 – después de 1585)*. Xàtiva, Ulleye, 2015, p. 60, pp. 75-76, respectivamente.

37. En la tabla para el ático del retablo mayor de la parroquial de Bocairent, contratado originalmente por su padre: en los capítulos para la carpintería concertados en 1572 con Josep Esteve, este se comprometía a tallar un Crucificado para dicho espacio. Benito Doménech, Fernando; Gómez Frechina, José (coms.): *op. cit.*, pp. 62-69, p. 244.

38. Benito Doménech, Fernando: *op. cit.*, p. 51, pp. 134-135.

39. Benito Doménech, Fernando: *op. cit.*, pp. 120-123.



FIGURA 5. TABLA CON LA REPRESENTACIÓN DE LOS SANTOS JUAN BAUTISTA Y JUAN EVANGELISTA. DETALLE. MUSEO DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA DE XÀTIVA. Imagen: Estudio Federico

mejores versiones del retrato *post mortem* de san Luis Beltrán, que se hace también patente en esta pieza (FIGURA 5). Los ropajes están trabajados a base de pliegues geométricos, aristados, perfectamente perfilados, sin caer en una factura dura. Las similitudes se acrecientan en la tipología de los rostros, como se observa especialmente en los personajes del hemisferio derecho, menos afectados por repintes y recortes. Tanto el Bautista como el patriarca franciscano comparten la disposición en poco menos de cuarto de perfil; la nariz larga y recta, muy enfatizada por la sombra que proyecta sobre la mitad interior del rostro; el trazo de la ceja destacado por una sombra, el ojo con el párpado marcado y delimitado por una ligera bolsa en la parte inferior; la oreja que queda a la vista grande, con el pabellón auditivo delineado con detalle. Sin intención de descender a un nivel de análisis en clave *morelliana*, los mismos rasgos se advierten en otras pinturas que (si se admite la identificación de la presente con el encargo de las clarisas del 1588) se pueden considerar contemporáneas, como la tabla de san Jacinto y el aún venerable Luis Beltrán, pintada para los dominicos valencianos hacia finales del siglo XVI⁴⁰. La pieza de la colegiata se puede datar, así, en una cronología similar.

Recapitulando lo expuesto, las correspondencias formales advertidas permiten proponer la hipótesis de atribución de la tabla de los santos Juanes con dos santos franciscanos al pintor Juan Sariñena. Tanto el tema, la autoría y la cronología supuestas como la ausencia de referencias a su procedencia original permiten suponer que se trata de la pieza comisionada por las clarisas para su claustro. A esta correlación de factores cabe sumar uno más, de tipo iconográfico, como es la aparición de los dos santos de su misma orden a espaldas de los titulares de la tabla. La presencia de estos ya impulsó a los investigadores Cebrián y Navarro a plantear su procedencia de alguno de los establecimientos franciscanos de la ciudad⁴¹: cabe recordar que, además del citado cenobio de clarisas, Xàtiva contaba con un convento de observantes desde el siglo XIII y con otro de alcantarinos fundado en 1585. A estos se sumó, en 1607, un convento de capuchinos, aunque se puede descartar este como destino de la tabla por incompatibilidades cronológicas.

LA DEVOCIÓN A LOS SANTOS JUANES Y EL RETABLO DE LAS CLARISAS

La iconografía que presenta a los dos santos Juanes, Bautista y Evangelista, juntos y en rango de igualdad es hasta cierto punto corriente en la plástica posttridentina. Hunde sus raíces en precedentes significativos, entre los que se puede citar, para el contexto de la Corona de Aragón, obras como los retablos de esta advocación pintados por el Maestro de Santa Coloma de Queralt (ca. 1356), actualmente en el MNAC, por Bernat Martorell para Vinaixa (ca. 1435-1445), custodiado fragmentariamente entre el mismo museo y el Diocesà de Tarragona, o el pintado por Joan Mates (ca.

40. Sobre esta pieza, vid. Benito Doménech, Fernando: *op. cit.*, pp. 92-93.

41. Cebrián i Molina, Josep Lluís; Navarro i Buenaventura, Beatriu: *op. cit.*, p. 260.

1410), del que se conserva su tabla central en el Museo Thyssen de Madrid⁴². Por lo demás, el emparejamiento de advocaciones homónimas es recurrente tanto en los siglos anteriores como en los posteriores a los casos que aquí se estudian y parece obedecer al sentir popular, a la querencia de duplicar la protección ejercida con la veneración a dobles patronos. Además, en el caso concreto del Bautista y el Evangelista a la circunstancia de la coincidencia de nombre se conjuga un cierto grado de familiaridad con Jesús: el primero era su primo carnal, atendiendo al parentesco de Isabel con la Virgen, y al segundo, uno de sus apóstoles predilectos, como hijo de María Salomé también se le considera algún grado de vinculación familiar. Como tal, ambos personajes suelen darse cita en las representaciones de la Sacra Parentela.

Todas estas circunstancias proporcionan un especial grado de carisma a esta doble advocación, y explica su enorme difusión en todo el marco de la cristiandad: el ámbito valenciano, en este sentido, no es una excepción⁴³. Para este contexto se cuenta con parroquias de considerable arraigo, que se remontan hasta el tiempo de la conquista: algunas ya ostentaron el doble patronato desde su fundación, como la de Cullera; otras, como la muy popular de Sant Joan del Mercat, conocida como los Santos Juanes, en Valencia, estaban dedicadas únicamente al Bautista en su origen, pero a él se le suma, desde época temprana, su tocayo. No menos significativas fueron las piezas pictóricas o escultóricas generadas entorno a dicha advocación, resaltando notablemente las relativas a esta parroquia valenciana, entre las que descollaban el retablo mayor de Juan Miguel Orliens (1628)⁴⁴ o las pinturas de Antonio Acisclo Palomino (1701), donde, en medio de un complejo e hiperpoblado programa visual, los santos patronos adquieren una importancia central.

La doble devoción de los santos Juanes se extendió de forma generalizada por el reino especialmente con la conversión de la población islámica al cristianismo en el convulso tiempo de las Germanías (1519-1523). Cuando a partir de este momento se erigen nuevas parroquias con el objetivo de proporcionar servicio religioso a la población morisca, muchas de ellas se dedican al santo Bautista (como, por ejemplo, la del arrabal de Alzira), enfatizando el sacramento que había marcado su pertinencia a la fe cristiana, el bautismo. En algunos casos esta advocación se completaba con la

42. Una nota sobre la extensión generalizada de la iconografía de san Juan Bautista, en solitario, desde la Baja Edad Media en Gómez Bárcena, M.^a Jesús: «La devoción a Juan el Bautista y su proyección en los retablos: aportaciones a la modalidad esculpida tardogótica», en Melero Moneo, M.^a Luisa; Español Beltrán, Francesca; Oriol i Alzina, Anna; Rico Camps, Daniel (eds.): *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de publicacions, 2001, pp. 407-422; sobre la importancia de ambos santos, juntos y separados, en época moderna Rojas-Marcos González, Jesús: «Las esculturas barrocas de los Santos Juanes en el colecciónismo sevillano», en Holguera Cabrera, Antonio; Prieto Ustio, Ester; Urondo Lozano, María (coords.): *Colecciónismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América. II Congreso Internacional*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2018, pp. 204-220; y sobre la iconografía de ambos Vilaplana Zurita, David: «Iconografía de los Santos Juanes en el arte valenciano», *Saitabi*, 45 (1997), pp. 395-412, pp. 395-404.

43. Sobre la notable presencia de representaciones de estos santos, tanto individualmente como emparejados, en el arte valenciano de época medieval y moderna, vid. Vilaplana Zurita, David: *op. cit.*, pp. 395-412.

44. Corbalán de Celis y Durán, Juan: «El retablo del altar mayor de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 79 (2003), pp. 649-664.

dedicación a su compañero Evangelista, como, por ejemplo, de la parroquia morisca del arrabal, antigua morería, de la propia Xàtiva.

Aquí se puede encontrar una de las claves que explique la profusión de imágenes de los santos Juanes en la iglesia de las clarisas, esto es, en la parte pública de su convento. Es necesario tener presente que, por un lado, no se documenta la aparición de la citada advocación en este ámbito en fechas anteriores, y, por otro, que uno de los rasgos más identificadores y sobresalientes de las monjas de Santa Clara, que marca todo el devenir de la comunidad, es su papel como grandes señoras territoriales, propietarias de vastos predios en el sur valenciano: aún a pesar de los importantes señoríos desgajados de su patrimonio casi desde el mismo momento de su fundación y durante el siglo XV, a finales del XVI aún conservaban la propiedad de un tercio de los frutos, rendas y derechos de la villa de Alcoi, correspondiendo las restantes dos partes a la Corona, y otro tanto de los valles de Seta y Trevadell, que integraban una docena de pueblos, al alimón con el marqués de Guadalest, almirante de Aragón. Estos últimos señoríos lo eran, en este momento, de moriscos: de hecho, su expulsión en 1609 supuso un duro golpe para la economía de las claras⁴⁵. No es extraño, por tanto, que en los espacios de su monasterio más accesibles a los laicos, esto es, su iglesia, las monjas promocionen con insistencia esta doble advocación (tanto con una capilla dedicada a la misma como con la inclusión de sus figuras en el retablo mayor), tan difundida y popular como útil, en su vertiente catequizadora, a finales del XVI, en una coyuntura en que el debate entre expulsión e integración de este importante porcentaje de la población hispana se encontraba a la orden del día.

Pero, por lo que respecta a la aparición de la pareja santa en su ámbito privado, esto es, dentro de la clausura, en una capilla situada en su claustro, su sentido adquiere nuevos tintes: evidentemente no se puede entender desde la óptica que explica su profusión en la iglesia, si no que, más bien, se puede plantear una especial querencia a la misma por parte de la comunidad. De hecho, el retablo formaba parte aún a finales del siglo XVIII o principios de XIX, esto es, más de doscientos años después de su encargo, del ciclo devocional de las monjas: cuando el provincial franciscano señala a la comunidad el ceremonial a seguir para ganar la indulgencia plenaria concedida por el Papa en cierto jubileo del Año Santo, la primera estación que había de realizar la comunidad en procesión, después de orar en el coro de la iglesia, era, precisamente, en la capilla de los santos Juanes⁴⁶. Es decir, sin tratarse de una iconografía privativa o especialmente vinculable con la segunda orden franciscana, parece ser que las monjas mostraron predilección por sus efigies, seguramente por el especial atractivo devocional que sus imágenes suscitaban, haciéndolas aptas para

45. Una revisión de estas circunstancias en Galiana Chacón, Juan P.: «Claustre y senyoriu: el convent de Santa Clara de Xàtiva», *Cendres de Juncy*, 1 (1994), pp. 57-64.

46. La capilla, situada en el claustro, es citada como de «san Juan», aunque todas las restantes fuentes documentales aluden a ella como de los «santos Juanes». El documento al que se refiere la información aportada es el titulado «Método que devén observar las religiosas del Real Monasterio de Santa Clara, en la ciudad de San Felipe [nombre de Xàtiva después de 1707], acerca de las visitas de la yglesia y capillas que les ha señalado el padre provincial, a fin de que puedan ganar la yngulgencia plenaria que se les concede en el presente jubileo del Año Santo». No se indica la fecha, aunque por la grafía del documento (propia de finales del XVIII o principios del XIX) debía referirse al jubileo de 1775 o 1825. El documento se encuentra en AHCX, Fondo Santa Clara, caja 21.

convertirse en receptáculo de sus afectos, relación evidenciada por el papel que la imagen de los santos ostentaban en sus prácticas religiosas colectivas.

Esta doble vertiente en la imagen de los santos Juanes, esto es, como argumento catequizador, remembranza del sacramento bautismal, y como devoción popular y extendida por sus rasgos carismáticos, parece dar explicación a por qué de forma simultánea las clarisas encargan distintas representaciones de los mismos, con diferentes técnicas y destinadas a distintos ámbitos, pero con un mismo destino, su convento.

CONCLUSIONES

En las páginas anteriores se han presentado dos documentos importantes para conocer la trayectoria de Juan Sariñena, dando noticia de sendas realizaciones que, siendo valoradas desde los términos económicos que implican, debieron revestir una importancia considerable en los primeros años de su asentamiento en Valencia, pudiendo ser dos de los encargos de mayor significación entre los recibidos por el pintor. Se ha conseguido establecer la hipótesis de que quizás la documentación exhumada se pudiera vincular con una pieza conservada, hasta ahora de forma completamente descontextualizada, que exhibe todas las trazas formales propias de las primeras realizaciones valencianas de Sariñena, lo que ayuda a bosquejar de forma más clara el perfil formal y estilístico del pintor en esta temprana etapa creativa. Aún más, ahondando en la información que presentan, el análisis detenido de los documentos arroja luz sobre una de las piezas más destacadas entre las comisionadas por las clarisas setabenses en el quinientos, el sepulcro de mármol italiano de la fundadora Saurina d'Entença, que pudo correr a cargo, como se apunta, del taller de los Aprile. Los documentos aportan, igualmente, nueva información sobre el clientelismo artístico desplegado desde el convento de Santa Clara de Xàtiva, uno de los principales y más conocidos comitentes que actúan en la ciudad en época medieval y moderna. Esto proporciona nuevos puntos de vista sobre un fenómeno sobradamente conocido, como es el de la comisión a los artistas valencianos más renombrados para la realización de las obras de mayor empeño cometidas por parte de agentes como dicha comunidad clarisa, de importancia primera, aunque ubicados en centros urbanos secundarios respecto a la capital del reino.

ANEXO DOCUMENTAL

ACCV, protocolo de Pere Villacampa (1587), II.993, s/f. «Ápoca de Juan Sariñena a las monjas de Santa Clara», 4 de febrero de 1587.

Dictis loco, die et anno.

Noverint etc. quod ego, Joannes Saranyana, pictor, Valencie vicinus, scienter etc., confiteor etc., vobis, reverendissima Luisie de Perellos, moniali ad modum Reverendi conventus et monasterii Beate Clare civitatis Setabis, licet absenti, etc., et vestris quod dedistis etc., viginti quinque libras regalium Valencie ad complementum illarum duscentarum librarum per vos michi debitaram ratione picture cuiuisdem retabuli invocationis Purissime ac Inmaculate Conceptionis Virginis Marie et beatorum Sancti Joannis Baptiste et Sancti Joannis Evangeliste jam constituti in ecclesia dicti conventus et monasterii Beate Clare dicte civitatis modus vero solutionis dictarum duscentarum librarum talis fuit et est videlicet que diebus preteritis habui et recepi centum libras de quibus fimavi vobis apocam in posse et manu honorabile et discreti [] die [] mensis [] anni [], et septuaginta quinque libras quod michi tradistis et solvistis in dicta civitatis Setabis, et restantes viginti quinque libras habui et recepi in presentiarum per manus Illustris Anthonii Bellvis, militis, de voluntate et ordine notarium infrascripti, de quibus illi feci chirographum et quia etc., renuntio etc. Actum in itinere Muriveteris, extramenia Valencia, etc.

Testes magnificus Dominicus Garate, mercator Valencie habitatore, et honorabile Gaspar Sanç, scriptor, dicte civitate degens.

ACCV, protocolo de Pere Villacampa (1588), II.994, s/f. «Ápoca de Juan Sariñena a las monjas de Santa Clara», 7 de noviembre de 1588.

Dictis loco, die et anno.

Noverint etc. quod ego, Joannes Saranyana, pictor, Valencie vicinus, scienter et confiteor etc. vobis, ad modum illustris domine Elisabeti de Cardona, abbatise conventus et monasterii beate Clare civitatis Setabis in presenti trienni, absenti, etc., et vestris que per manus honorabile Baptiste de Aprille, ville operarii, dicte civitatis Valencie vicini, solventis pro ut ipse dixit ex pecuniis per vos eidem traditis ad dictum effectum dedistis etc., quinquaginta sex libras regalium Valentie per vos michi debitas, scilicet viginti libras ad complementum omnium illarum centum librarum dicte monete michi debitaram *per lo concert del pintar lo retaule dels dos Joannes per al claustro del dit monestir*, decem libras *de millores conforme al concert de dit retaule y per estrenes de aquell*. Et restantes viginti sex libras ad complementum dictarum quinquaginta sex librarum *per lo dorar y estofer los dos Joannes de bult movedisos que he fet per al altar mayor del dit convent*. Et etiam confiteor me fore solutum et satisfactum de omnibus et singulis laboribus picturis et aliis operibus per me usque in hunc presentem diem factis in dicto conventu et monasterio intellectis etc., et quia etc., renuncio etc. Actum in itinere Muriveteris, extra menia Valencia, etc.

Testes honorabile Vicencius Torralva notarius regius et Vicencius Marti tapinerius Valencie degentes.

REFERENCIAS

- Arciniega García, Luis: *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001.
- Benito Doménech, Fernando: *Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.
- Benito Doménech, Fernando; Gómez Frechina, José (coms.): *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000.
- Bérchez, Joaquín; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «Visiones y mentalidad arquitectónica de un maestro del siglo XVIII. La *Descripción Breve de las Medidas y Magnificencia...* del Convento de Santa Clara de Játiva, por fray José Alberto Pina», *Ars Longa*, 14-15 (2005-2006), pp. 195-216.
- Cebrián i Molina, Josep Lluís, Navarro i Buenaventura, Beatriu: *Pintura sobre taula a Xàtiva. Segles XIV-XVI*. Xàtiva, Ulleye, 2017.
- Corbalán de Celis y Durán, Juan: «El retablo del altar mayor de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 79 (2003), pp. 649-664.
- Fullana Mira, Luis (O. F. M.): «La Casa de Lauria en el Reino de Valencia», *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, València, Imprenta Hijo de F. Vives Mora, 1924, vol. 1, pp. 65-164.
- Galiana Chacón, Juan P.: «Claustre y senyoriu: el convent dee Santa Clara de Xàtiva», *Cendres de Juny*, 1 (1994), pp. 57-64.
- Galiana Chacón, Juan P.: *Del claustro al señorío: el archivo del convento de Santa Clara de Xàtiva*, (Tesis de Licenciatura inédita), Universitat de València, 1988.
- Gómez Bárbara, M.ª Jesús: «La devoción a Juan el Bautista y su proyección en los retablos: aportaciones a la modalidad esculpida tardogótica», en Melero Moneo, M.ª Luisa; Español Beltrán, Francesca; Orriols i Alzina, Anna; Rico Camps, Daniel (eds.): *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de publicacions, 2001, pp. 407-422.
- Gómez Frechina, José: «53. La Virgen, San Juan y María Magdalena (Fondo de Calvario)», en Benito Doménech, Fernando (pres.): *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pp. 164-165.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «Arquitectura conventual medieval a Xàtiva i Montesa», en Corts, Joaquim (dir): *1er Congrés d'història de la Costera*. València, Institució Alfons el Magnànim, 2006, pp. 525-543.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia», en Bérchez, Joaquín; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes; Serra Desfilis, Amadeo. (coords.): *El Mediterráneo y el Arte Español: actas del IX Congreso del CEHA. Valencia, septiembre 1996*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 122-129.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: «Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI», *Locus Amoenus*, 11 (2011-2012), pp. 79-96.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes: *Arquitectura en la Valencia del Siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. Valencia, Albatros, 1998.
- Gómez-Ferrer, Mercedes: «El sepulcro del venerable Domingo Anadón en el convento de Santo Domingo de Valencia (1609), obra genovesa encargo del conde de Benavente», *Espacio, Tiempo y Forma*, 8 (2020), pp. 397-416.

- Gómez-Ferrer, Mercedes: «Los sepulcros de los Covarrubias de la catedral de Valencia (1608), obra de los genoveses Bartolomé Abril y Joan Batista Semeria», en Gómez-Ferrer, Mercedes; Gil, Yolanda (coord.): *Geografías de la Movilidad Artística. Valencia en Época Moderna*. València, Universitat de València, 2021, pp. 81-106.
- Gómez-Ferrer, Mercedes: «New findings on the Genoese tomb of Archbishop Martín de Ayala, Valencia Cathedral, (1566) and Juan de Juanes living portraiture», *Colnaghi*, 5 (2019), pp. 140-157.
- González Baldoví, Mariano (coord.): *Els Tresors de les Clarisses del Museu de l'Almodí. Retorn del Sant Sopar*. Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 2010.
- González Baldoví, Mariano: «Artistas y clientes en Xàtiva, 1550-1707», en Company, Ximo; Pons, Vicente; Aliaga, Joan (coms.): *Lux Mundi: Xàtiva 2007. Libros de estudiós*. València, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 537-571.
- Hernández Guardiola, Lorenzo; Ferrer Orts, Albert; López Azorín, María José; Gómez i Lozano, Josep-Marí: *Gaspar Requena, pintor valenciano del renacimiento (c. 1515 – después de 1585)*. Xàtiva, Ulleye, 2015.
- Muñoz Altabert, M. Lluïsa: *Les Corts valencianes de Felip III*. Valencia, PUV, 2005.
- Orellana, Marcos Antonio: *Biografía pictórica valenciana, o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1967.
- Pascual Montell, Vicente Gabriel: «Els Tomàs i l'escultura del segle XVII a Xàtiva», en Pérez Giménez, Juan Ignacio (ed.): *Thesaurus Ecclesiae, Thesaurus Mundi (III). Estudios sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, 2022, pp. 437-472.
- Rojas-Marcos González, Jesús: «Las esculturas barrocas de los Santos Juanes en el coleccionismo sevillano», en Holguera Cabrera, Antonio; Prieto Ustio, Ester; Uriondo Lozano, María (coords.): *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América. II Congreso Internacional*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2018, pp. 204-220.
- Ventura Conejero, Agustí: *Orígens del convent de Santa Clara de Xàtiva. Des de la fundació en 1325 fins a 1482*. Xàtiva, Mateu editors, 2007.
- Vilaplana Zurita, David: «Iconografía de los Santos Juanes en el arte valenciano», *Saitabi*, 45 (1997), pp. 395-412.
- Viñes Macip, Gonzalo: *La patrona de Xàtiva*. València, Hijo de F. Vives Mora, 1923.