

LOS PRIMEROS AÑOS DEL PINTOR BARROCO CRISTÓBAL GARCÍA SALMERÓN: ¿UN DISCÍPULO DE PEDRO ORRENTE?

THE EARLY YEARS OF THE BAROQUE PAINTER CRISTÓBAL GARCÍA SALMERÓN: A DISCIPLE OF PEDRO ORRENTE?

Sonia Casal Valencia¹

Recibido: 29/06/2021 · Aceptado: 20/10/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.30140>

Resumen

Cristóbal García Salmerón fue un pintor barroco nacido en Cuenca en torno al año 1603 y cuya biografía ha sido tratada por pocos estudiosos a lo largo de los siglos. Estos autores, además de difundir escuetos datos del conquense, en ocasiones lo hacían con errores que se han ido repitiendo durante centurias. Una de las informaciones perpetradas acerca del artista vincula su formación con el maestro murciano Pedro Orrente, aprendizaje que se habría producido bien en Toledo, bien en la propia ciudad de Cuenca, en una presumible estancia que el murciano habría tenido en estas localidades.

El objetivo de este trabajo es intentar verificar este dato para lo que se ha tenido que buscar información en archivos y bibliotecas diversas que han dado como resultado la obtención de una serie de documentos que no sitúan a Orrente en ninguna de dichas ciudades el tiempo suficiente como para haber formado a un discípulo, por lo que habría que valorar otras opciones en torno al aprendizaje de García Salmerón.

Palabras clave

Cristóbal García Salmerón; Pedro Orrente; maestro; discípulo; pintura; Cuenca; siglo XVII

Abstract

Cristóbal García Salmerón was a Baroque painter born in Cuenca around 1603 whose biography has been treated by few scholars over the centuries. These authors, apart from giving brief information about the painter, sometimes made errors that have been repeated for centuries. This data about the artist links his learning to the

1. Universidade de Santiago de Compostela. C. e.: soniacv94@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0967-5819>

Murcian master Pedro Orrente. This learning would have taken place in Toledo or in the city of Cuenca, presumably during a stay Orrente would have had in these places.

The aim of this work is to try to verify this information, for which purpose we have had to search for information in various archives and libraries that have resulted in a series of documents that do not place Orrente in any of these cities for long enough to have taught a disciple, so it seems necessary to assess other options for García Salmerón's learning.

Keywords

Cristóbal García Salmerón; Pedro Orrente; master; disciple; painting; Cuenca; 17th century

.....

EL NACIMIENTO, infancia y primeros años de juventud de Cristóbal García Salmerón son una incógnita debido a los nulos documentos que sobre este período se han podido hallar, lo que dificulta poder conocer el contexto familiar, económico o social en el que se crió. No obstante, los pocos estudiosos que dan cuenta de su vida sitúan su alumbramiento en la ciudad de Cuenca en torno al año 1603. Pese a haber realizado una consulta exhaustiva del Archivo Diocesano de Cuenca no ha sido posible encontrar la partida de bautismo del artista por lo que la fecha exacta de su nacimiento es absolutamente desconocida.

Al contrario de lo que ocurre con la fecha de su muerte, situada erróneamente por numerosos escritores en 1666, lo cierto es que la propuesta para su nacimiento sí parece acertada pues el historiador Barrio Moya publica un artículo en 1994 en el que saca a la luz un documento donde se advierte que García Salmerón tasa unas pinturas en el año 1673, firmando el pintor dicho escrito a la edad «de cincuenta y cuatro años poco más o menos emd^o. diez y seis»², es decir, con 70 años, pues cabría sumar esas dos cifras. Por tanto, la fecha de su nacimiento habría que situarla, efectivamente, en el ya citado período de 1603.

El origen conque se del pintor, nunca puesto en duda, se confirma en el propio documento de su testamento³ en el que se indica que es «natural dela Ciu^d de Cuenca», desconociendo, por el momento, la parroquia en la que fue bautizado. En este extenso documento se apunta que el artista es hijo legítimo de Cristóbal García y Juana de Salmerón, ya difuntos en el momento de la firma del testamento. El hecho de que el pintor se señale como «hijo legítimo» de ambos indica que los progenitores estuvieron legalmente casados y, fruto de este matrimonio, nació, al menos, Cristóbal García Salmerón.

Sin embargo, poco o nada se sabe de la vida de sus padres y, por ende, de su familia directa pues la frecuencia del nombre y apellido del varón dificulta su identificación, mientras que la condición de género de la madre reduce las posibilidades de encontrar un documento en el que sea la protagonista. De esta forma se advierten numerosos escritos en los protocolos del Archivo Histórico Provincial de Cuenca en que un tal Cristóbal García aparece, bien como testigo, bien como parte activa, de diferentes cartas de poder, obligación o, incluso, venta sin que ninguna de ellas haya sido determinante para poder afirmar que se refieran al padre del artista. Además, en ninguna se destaca el oficio desempeñado por ellos por lo que tampoco es posible conocer en qué condiciones sociales y económicas nació el pintor ni cómo pudieron ser sus primeros años de vida.

Fuera como fuese, lo cierto es que el único escrito que se puede afirmar como verídico relacionado con los padres de Cristóbal García Salmerón es el testamento de su madre, Juana de Salmerón, expedido en el año 1638⁴, del que cabría destacar

2. Barrio Moya, José Luis: «Algunas noticias sobre Cristóbal García Salmerón, pintor conque del siglo XVII», en *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, vol. II, pp. 901-910.

3. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), T. 9301. Sebastián Carrillo, 1673-1677, fol. 213-216.

4. Archivo Histórico Provincial de Cuenca (AHPC), P-1021, Juan de Solera, 1636-1638, fol. 204-205v.

un par de aspectos relevantes que podrían ayudar a proponer alguna hipótesis sobre la infancia del pintor.

En primer lugar, Juana de Salmerón advierte en su última y postrimera voluntad que es viuda de Francisco Sanz. Este dato revela que su matrimonio con Cristóbal García había acabado y, en el siglo XVII, un enlace de estas características solo podría finalizar con la muerte de uno de los cónyuges, por lo que el padre del pintor habría fallecido varios años antes de este testamento, pues la protagonista había tenido tiempo de casarse y enviudar de nuevo.

Seguidamente se pone de manifiesto que el propio Francisco Sanz había dejado una cláusula en su testamento por el cual pedía que se le diesen cuarenta ducados a Luisa de Almodóvar, de quien Juana de Salmerón indica que es «mi nieta hija de ju^o de almodobar difunto y de fran^{ca} de Saldaña»⁵. Junto a Luisa añade otras dos nietas más, Juana y Francisca de Almodóvar, que fueron criadas y alimentadas por ella misma, pues vivían en su casa. Esta circunstancia es de suma importancia ya que la no coincidencia de apellidos entre el difunto marido de Juana de Salmerón y los padres de sus nietas indica que, al menos, contrajo matrimonio una tercera vez.

Por último, Juana de Salmerón deja como sus universales herederos «a mis hijos xpobal g^a y fran^{ca} de Saldaña»⁶. Esto revela que la madre del pintor se casó con un hombre apellidado de Saldaña, después de enviudar de Cristóbal García y antes de su último marido, Francisco Sanz. Con el citado de Saldaña tuvo una hija, Francisca, quien, por su parte, contrajo matrimonio con Juan de Almodóvar, con el cual llegó a tener tres hijas: Luisa, Juana y Francisca.

Este dato proporciona una nueva idea de familia del pintor pues tuvo una hermana por parte de madre y tres sobrinas, de las que se desconoce el grado de proximidad y afecto que pudieron llegar a alcanzar. Además, el hecho de que Juana de Salmerón, en el año 1638, cuando su hijo contaba con 35 años, fuese abuela de tres niñas por parte de una hija fruto de un segundo matrimonio, indica que tuvo que enviudar tempranamente de su primer marido, Cristóbal García, quizás cuando su primogénito no contaba con más de diez años.

Esta circunstancia de cierto desamparo económico al encontrarse una mujer viuda con un niño pequeño al que cuidar, criar y alimentar, pudo propiciar su precoz entrada como aprendiz en un taller junto a un maestro pintor. Aunque no deja de ser una conjetura, lo cierto es que la orfandad por parte de padre podría ser un motivo fundamental para la madre de encontrar a alguien que enseñase un oficio y, así, diese un futuro a su hijo. Sin embargo, en otras ocasiones podría ser un pretexto «para alejarlo de casa ante una mala situación económica o un nuevo matrimonio»⁷, circunstancias que podrían coincidir con la coyuntura de García Salmerón.

De la formación del artista conquense tampoco se ha hallado ninguna documentación que lo sitúe fehacientemente en el taller de un determinado maestro entre unas fechas concretas. No obstante, ya Antonio Palomino, primer estudioso

5. AHPC, P-1021, Juan de Solera, 1636-1638, fol. 204v.

6. AHPC, P-1021, Juan de Solera, 1636-1638, fol. 205v.

7. Hernández Dettoma, María Victoria: «El contrato de aprendizaje artístico: pintores, plateros, bordadores», *Revista Príncipe de Viana*, 50/188 (1989), pp. 493-520.

que perfila la biografía de García Salmerón, indica que «fué discípulo de Pedro Orrente»⁸, artista murciano formado en Toledo.

Lo dicho por Palomino es asumido y repetido por todos los autores posteriores que tratan la vida y obra del conquense. Así, a comienzos del siglo XIX, el crítico de arte ilustrado Ceán Bermúdez realiza un diccionario de artistas en el que incluye al pintor conquense. Pese a que los datos sobre su vida y las obras que cita son exactamente los mismos que los mencionados por Palomino y Ponz, lo cierto es que en el apartado biográfico añade un dato relevante a tener en cuenta. Este autor afirma que Salmerón fue discípulo de Pedro Orrente en la ciudad de Cuenca, es decir, que el murciano estuvo establecido un tiempo en dicha localidad, imitando a su maestro «así en las tintas venecianas como en la fuerza de claro-oscuro»⁹.

Otro diccionario, esta vez de Frédéric Quilliet, un francés muy vinculado a la corona española, repite casi palabra por palabra lo expresado por Ceán Bermúdez en relación con García Salmerón advirtiendo que «plusieurs connaisseurs prétendent souvent que des tableaux de Salmerón sont d'Orrente»¹⁰, es decir, que muchos expertos afirman que las pinturas de Salmerón son realmente de Orrente, lo que se puede vincular con la falta de estudios relacionados con el primero y la reiteración de la obligada relación entre ambos.

Desde estos documentos del siglo XIX parece que se pierde el interés por conocer más información sobre la vida del pintor hasta el año 1971, momento en que Angulo Íñiguez publica un artículo en el que, repitiendo ciertos datos ya conocidos, puntualiza que el supuesto aprendizaje de Salmerón con Orrente en Cuenca dista de la ausencia de obra del murciano en dicha ciudad. No obstante, asume que el estilo del conquense tiene ciertas similitudes con su atribuido maestro lo que, «unido a ciertos ecos de Mayno y Tristán, inclinan a pensar en su formación en Toledo o tal vez en Madrid»¹¹, suponiendo este dato una novedad con respecto a lo que se venía diciendo hasta el momento.

Este mismo autor publica, un año después, junto a Pérez Sánchez, una obra capital para el conocimiento del catálogo pictórico de García Salmerón. El estudio se centra en la pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII por lo que, el hecho de incluir al conquense en una investigación sobre Toledo, viene dado por la creencia de ambos en que el pintor, por las influencias de Orrente, Maíno, Tristán o Carducho, pudo, no solo realizar un viaje a la ciudad, sino pasar una estancia más larga en ella, quizás entre los años 1620 y 1625 cuando el conquense estaría en edad de aprender y, una vez finalizada su formación, hubo de volver a su ciudad natal y establecerse allí¹².

8. Palomino de Castro y Velasco, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, M. Aguilar Editor, 1947, p. 942.

9. Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tomo I. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, p. 175.

10. Quilliet, Frédéric: *Dictionnaire des peintres espagnols*. Paris, Chez l'auteur Rue du Gros-Chenet, 1816, p. 132.

11. Angulo Íñiguez, Diego: «Pintura del siglo XVII», *Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*, 15, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1971, p. 224.

12. Angulo Íñiguez, Diego; Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972, p. 359.

Como queda patente, todos los autores citados que han tratado la biografía del conque se apuntan a su formación con el pintor murciano Pedro Orrente, bien en una estancia de este en Cuenca, bien en un período asentado en Toledo.

Nacido en Murcia en 1580, resulta difícil afirmar si la formación de Orrente tuvo lugar en su ciudad natal pues, por estas fechas, la citada localidad no era un centro artístico importante y no se conocen pintores relevantes que pudiesen enseñar la buena técnica que presenta Orrente en sus obras. Lo cierto es que su primer trabajo lo sitúa en Toledo en el año 1600, cuando contaba con 20 años. Por ello, algunos autores han querido vincular su aprendizaje con la figura de El Greco¹³. No obstante, existe un vacío documental hasta 1612, período en el que Orrente pudo haber estado en Italia asumiendo las influencias de Leandro Bassano pues, «aunque el Basano fué tan excelente y superior en hacer animales, no fué ménos nuestro Pedro Orrente»¹⁴.

Tras este periplo en tierras italianas, se asienta en su Murcia natal donde contrae matrimonio. Así, en el año 1614, Orrente ejecuta un San Sebastián para la Catedral de Valencia, lo que podría suponer una breve estancia en la ciudad truncada, probablemente, por la formación del Colegio de Pintores que, defendiendo los derechos de pintores, decoradores de cortinas y doradores, impulsó la salida de muchos otros artistas considerados intrusos¹⁵. No obstante, María José López Azorín publicó en 2007 la importante noticia de que dicha pintura fue enviada a Valencia desde Murcia, es decir, no fue realizada en la ciudad levantina tal como se creía¹⁶. De hecho, esta misma autora ha sacado a la luz documentación al respecto que retrasaría la estancia del murciano en Valencia hasta el año 1632¹⁷.

Fuera como fuese, hay constancia de que, en 1617, Pedro Orrente cobra un cuadro en Toledo pero lo hace como vecino de Murcia¹⁸, un dato a tener en cuenta pues, por estas fechas, García Salmerón contaba con 14 años, una edad perfectamente factible para iniciar su formación que, como podría probar ese documento, no tendría por qué haberse producido en Toledo con Orrente.

Sin embargo, su «carácter inquieto y poco propenso a estacionarse en ninguna población indefinidamente», hizo que el murciano pudiese visitar o residir brevemente en otras ciudades. Es aquí donde muchos autores vinculan un posible viaje o estancia en Cuenca con el aprendizaje de García Salmerón de quien se llega a decir que, «sin salir de Cuenca, y solo con las enseñanzas de Orrente, llegó a ser un pintor estimable»¹⁹.

13. Baquero Almansa, Andrés: *Los profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1913, p. 81.

14. Martínez, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1806, p. 454.

15. Tramoyeres Blasco, Luis: *Un colegio de pintores. Documentos inéditos para la Historia del Arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1912, p. 15.

16. López Azorín, María José: «En defensa de los acuerdos artísticos: un proceso entre pinturas en Valencia promovido por Joan Sardiñena», en *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 263-267.

17. López Azorín, María José: *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.

18. Angulo Íñiguez, Diego; Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *op. cit.*, p. 229.

19. Baquero Almansa, Andrés: *op. cit.*, p. 82.

Quizás, este tipo de afirmaciones tan rotundas sean algo arriesgadas porque no se tiene, de momento, constancia documental de ese viaje ni, al parecer, existen obras de Orrente en la ciudad manchega. Además, en las últimas décadas se han hallado interesantes documentos del murciano entre los que cabría destacar una carta de aprendizaje fechada en 1614 en Murcia en que Orrente acepta como aprendiz a Juan Suárez por espacio de seis años²⁰, es decir, durante este período el pintor tuvo que residir de manera permanente en su ciudad natal. Esto situaría al artista en Murcia, al menos, hasta 1620, cuando García Salmerón contaba con 17 años y podría haber empezado ya su aprendizaje con otro maestro.

Más revelador todavía es un documento, también de 1614, en que Luisa Guirao entra para servir a Pedro Orrente por espacio de diez años²¹. Esto ampliaría la estancia del pintor en su ciudad natal hasta el año 1624, lo cual no quiere decir que no pudiese realizar pequeños viajes a otras localidades para ejecutar obras, cobrarlas o firmar algún tipo de documento, como ocurre con Toledo en 1621²². Sin embargo, la duración de estos desplazamientos no parece ser compatible con la enseñanza de un oficio como el de pintor, pues los tiempos de aprendizaje se solían situar en torno a los cuatro o cinco años.

A partir de esa fecha, desde 1624 hasta 1633, se lleva a cabo el desarrollo de todo un proceso de negociaciones entre el Tribunal Supremo y el de Murcia para aceptar a Pedro Orrente como familiar del Santo Oficio, pues el origen francés de su padre lo hacía sospechoso de herejía protestante. Tal como afirma Morales y Marín, «en todos los documentos se insiste en que Orrente es natural y vecino de la ciudad de Murcia, a lo largo de los nueve años que duró el proceso, debiendo entenderse que sus estancias en Toledo en este período fueron siempre ocasionales y por motivos profesionales»²³, algo extensible, por tanto, a la ciudad de Cuenca.

En definitiva, por lo que revelan los documentos, parece que Pedro Orrente residió parte del primer tercio del siglo XVII en Murcia de manera continua, exceptuando sus más o menos continuos desplazamientos a otros lugares, algo que no implicaría una mudanza de su familia, aprendices o sirvientes, pues su residencia seguía siendo la misma.

Con esto, no se pretende desvincular totalmente a Orrente de García Salmerón pues es probable que en un viaje del primero a Cuenca pudiese haber conocido al segundo, pero la brevedad de la estancia no permitiría un aprendizaje total, sino más bien una asimilación por parte del conquense de ciertas influencias del murciano, similar a lo que el propio Orrente habría experimentado en Italia con Leandro Bassano.

De hecho, cabría destacar que, efectivamente, hay rasgos en la pintura de García Salmerón que recuerdan indudablemente al murciano. Una de estas características vendría de la asimilación de la manera de realizar temas bíblicos que proponían los

20. Muñoz Barberán, Manuel: *Pedro Orrente, nuevos documentos murcianos*. Murcia, s. n., 1981, p. 11.

21. *Idem*, p. 16.

22. Lafuente Ferrari, Enrique: «Pedro Orrente y el perdido retablo de Villarejo de Salvanés», *Archivo Español de Arte*, 14/48 (1941), pp. 503-516.

23. Morales y Marín, José Luis: «El pintor Pedro Orrente familiar del Santo Oficio», *Aula Universitaria*, 1 (1997), s. p.

Bassano «llenos de bodegones y representaciones de paisajes y animales»²⁴. Muchas de las obras de García Salmerón incluyen excelentes naturalezas muertas y diversos animales, algo que bien podría haber adquirido de Orrente pues una de sus virtudes más aclamadas es, sin duda, la habilidad con la que representa todo tipo de animales, desde vacas a camellos, pasando por burros, ovejas y perros²⁵.

De su formación bassanesca también derivan sus continuas referencias a la naturaleza y el paisaje como fondo de sus escenas, «percibiendo del mismo su condición lumínica de alejadas perspectivas y luces de atardecer»²⁶, elemento que García Salmerón incluye en muchas obras de su primera etapa tales como el Altar de San Juan Bautista, situado en una de las capillas de la Catedral de Cuenca; un San Jerónimo penitente, que cuelga de una de las estancias del Palacio Episcopal de la misma ciudad; o un San Juan Bautista en el desierto, obra del Museo Diocesano de Sigüenza.

Mostrando tanto García Salmerón como Orrente interés por los asuntos pictóricos claves del siglo XVII, como la luz, el claroscuro y el naturalismo²⁷, lo cierto es que muchas veces reflejan «una cierta dificultad técnica»²⁸ que contrarrestan, en ocasiones, con «sólidas figuras de gran tamaño»²⁹ que ocupan buena parte del lienzo. De estas figuras cabría destacar el «tono de casera cotidianidad»³⁰ que presentan, creando, de esta forma, escenas mucho más cercanas con ropajes contemporáneos y alejadas de todo halo divino. Asimismo, el murciano acostumbra a repetir los mismos modelos para personajes y temáticas totalmente diferentes³¹, peculiaridad también llevada a cabo por el conquense, especialmente en las figuras femeninas.

Por último, cabría destacar la paleta del murciano, que comparte con García Salmerón, basada «en tonos pardos, ocre y sienas»³² con cierto recuerdo veneciano, especialmente en sus paisajes, donde suele haber efectos de luz «dignos de Ticiano»³³.

Sin embargo, pese a las evidentes similitudes entre ambos pintores, cabría destacar que el conquense asimila otras influencias de artistas coetáneos como Carducho, Tristán o Maíno, que pudo haber adquirido al observar sus obras *in situ* en algún breve viaje, no constatado documentalmente, realizado a Toledo, centro artístico de gran relevancia por estas fechas. Del primero de ellos, el italiano Vicente Carducho, es probable que pudiese haber visto algunos de sus lienzos o dibujos cuyas composiciones habría seguido para la realización de algunas de sus pinturas, como el ya citado Altar de San Juan Bautista³⁴. En cuanto al segundo, Luis Tristán,

24. Brown, Jonathan: *La Edad de Oro de la pintura en España*. Madrid, Editorial Nerea, 1990, p. 83.

25. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: «En el centenario de Orrente. 'Addenda' a su catálogo», *Archivo Español del Arte*, 53/209 (1980), pp. 1-18.

26. Belda Navarro, Cristóbal; Hernández Albadalejo, Elías: *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editora Regional de Murcia, 2006, p. 280.

27. Lafuente Ferrari, Enrique: *op. cit.*, p. 509.

28. Brown, Jonathan: *op. cit.*, p. 83.

29. Milicua, José; Cuyàs, María Margarita (coords.): *Caravaggio y la pintura realista europea*. Exposición del 10 de octubre del 2005 al 15 de enero de 2006. Barcelona, Patronato del Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005, p. 226.

30. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *op. cit.*, p. 2.

31. *Idem*, p. 9.

32. Belda Navarro, Cristóbal; Hernández Albadalejo, Elías: *op. cit.*, p. 280.

33. Baquero Almansa, Andrés: *op. cit.*, p. 84.

34. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 2010, p. 140.

su formación con El Greco provoca que sus primeras obras todavía reflejen las influencias propias en los cuerpos y rostros alargados, así como ciertas reminiscencias manieristas en los movimientos que luego va abandonando en pro de un mayor tenebrismo y naturalismo³⁵.

Sin embargo, cabría destacar a Juan Bautista Maíno como una de las influencias más evidentes de García Salmerón. El pintor, de origen italiano, aunque nacido en Pastrana, se le presupone una más que posible formación en Italia donde, sin duda, tuvo la oportunidad de ver, analizar y estudiar las obras de Caravaggio, de quien bebe indudablemente. Tras este período, regresaría a España hacia 1608 para instalarse en Toledo y, una década después, en Madrid, trabajando como maestro de dibujo del futuro rey Felipe IV³⁶. Pese a que su obra es escasa, por su condición de fraile y sus quehaceres religiosos, lo cierto es que es excelente y se caracteriza por una iluminación contrastada, pincelada lisa y un espíritu intimista y devocional. No obstante, su vinculación con el mundo del sacerdocio lo alejó de lo que muchos de sus coetáneos estaban realizando pictóricamente hablando, esto es, «rehuyó el patetismo, la violencia y la sangre, y eligió lo que podría llamarse una teología visual del amor que podría elevar a los fieles»³⁷. Esto último podría haber sido recogido por García Salmerón, al mismo tiempo que copia, sin lugar a dudas, ciertas figuras y modelos que plasma en algunas de sus obras. Los efectos de claroscuro y el tratamiento de las telas realizados por el conquense también parecen tener cierta evocación con aquellos realizados por Maíno.

Este dispar cúmulo de influencias y la ausencia de su carta de aprendizaje dificulta la asignación de un maestro para el conquense. No obstante, lo cierto es que García Salmerón hubo de formarse con algún pintor pasando por las diferentes fases de aprendizaje que cualquier oficio de la época reclamaba y cuyo tiempo podría llegar alcanzar los cuatro o cinco años en total.

En primer lugar, debería pasar por una etapa de aprendiz entrando al taller de su maestro en una edad no estipulada pero que solía rondar los 13 o 14 años. El tipo de aprendizaje que se llevaba a cabo era esencialmente práctico por lo que la base principal que cualquier futuro pintor debía aprender en este período era el dibujo, de modo que el aspirante copiaría repetidamente «los dibujos del maestro y las estampas y obras ajenas que éste ha logrado reunir, completando su instrucción con el estudio del natural»³⁸. Ya advertía, de hecho, Jusepe Martínez que «se ha de elegir maestro muy fundando en el dibujo [...], muy práctico en ejecución y amigo de enseñar con todo amor, y muy aficionado al trabajo, y que se emplee siempre en obras grandes y de grande magnificencia, y que no se oculte con sus obras, sino que libremente se vea su manejo»³⁹.

35. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio; Navarrete Prieto, Benito: *Luis Tristán*. Madrid, Real Fundación de Toledo, 2001, pp. 178-180.

36. Angulo Íñiguez, Diego; Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Historia de la pintura española. Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969, p. 300.

37. Ruiz, Leticia (coord.): *Juan Bautista Maíno. 1581-1649*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, p. 57.

38. Revenga Domínguez, Paula: *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*. Toledo, Monografías 13, 2002, p. 63.

39. Martínez, Jusepe: *op. cit.*, p. 53.

Dentro de este pragmatismo, los aprendices podrían practicar diferentes actividades útiles para su futuro profesional al mismo tiempo que ayudaban a su maestro, por lo que era habitual que moliesen colores, preparasen las imprimaciones de los lienzos o cuadriculasen la superficie para encajar el diseño general realizado por su mentor⁴⁰.

Tras la etapa de aprendiz, el aspirante pasaría a ser oficial lo que le permitiría percibir un salario y realizar obras, aunque no ejercer de manera pública y libre como un maestro. El último paso consistiría, precisamente, en alcanzar ese último grado que posibilitaría la creación de su propio taller donde podría recibir aprendices y emprender su labor pictórica a todos los efectos. No obstante, en aquellos lugares donde no existe una corporación específica de pintores que ordene su actividad tampoco existen los veedores ni examinadores de tal oficio por lo que no es posible encontrar cartas de examen de pintores, «bastando que un maestro responsable del aprendizaje lo diera por apto»⁴¹.

Este es el caso de Toledo y muy probablemente de Cuenca, pues no se han encontrado, por el momento, cartas de examen del oficio de pintor, pero sí de otras actividades como las de tundidor y peraile en las que se pone de manifiesto que la persona examinada ha respondido las preguntas realizadas por los veedores de manera correcta, además de contar con cierta experiencia acreditada que los habilita a ejercer su oficio ya en la categoría de maestro. Cabría suponer, por tanto, que, de haber cartas de examen de pintor, el procedimiento llevado a cabo sería similar, aunque se sabe que muchos pintores tuvieron que demostrar su valía con la realización de un lienzo en las formas concretas pedidas por los examinadores.

En cualquier caso, lo cierto es que Cristóbal García Salmerón hubo de alcanzar la categoría de maestro, pues ya en 1624 está asentado en su ciudad natal con un taller en el que recibía aprendices para que el conyuense les enseñase el oficio de pintor⁴². Por ello, y habiendo puesto en duda su educación pictórica con Pedro Orrente, cabría considerar su período de aprendizaje en su Cuenca natal junto a un maestro asentado en la ciudad. La destacada falta de estudios relativos a la producción artística conyuense del siglo XVII y a sus artífices provoca un desconocimiento casi absoluto de los pintores que trabajaban en la ciudad y en la que establecían sus talleres a los que, presumiblemente, llegarían aprendices⁴³. Por este motivo, entre los documentos que atesora el Archivo Histórico de Protocolos de Cuenca, se encontraron una serie de artistas que cabría destacar para arrojar más luz sobre esta ignorada centuria subrayando que, de no ser maestros de García Salmerón, sí pudieron, por fechas, coincidir en el tiempo o, incluso, trabajar juntos en algunos encargos.

El primer documento⁴⁴ cabría remontarlo al penúltimo año del siglo XVI pues, en 1598, Juan de Castro, pintor vecino de Huete, localidad relativamente cercana a

40. Martín González, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1993, p. 27.

41. *Idem*, p. 20.

42. Existe una carta de aprendizaje de Francisco Barranco en AHPC. P- 873, Gaspar Alonso, 1624, fol. 5-5v.

43. Salvo Andrés de Vargas que goza de una situación historiográfica similar a la de García Salmerón.

44. AHPC. P-424, Diego González de Nájera, 1598-1599, fol. 400-401v.

la conqueñense, recibe la promesa de dote de su mujer, Catalina de las Fraguas, hija de María y Nor Manuel, ya fallecido. Para ayudar a mantener los gastos del matrimonio, la madre de la futura esposa, María de Fraguas, casada en segundas nupcias con el platero Jorge de Alcántara, ambos vecinos de Cuenca, dio al pintor la cantidad de 600 ducados repartidos entre diferentes objetos como jarrones de plata y porcelana, alfombras o camas, a lo que habría que sumarle el alquiler de unas casas de morada.

En uno de los folios que componen el escrito, aparece el artista citado como Juan de Castro el Menor, distinción que suele significar la existencia de un ascendiente de mismo nombre y, probablemente, dedicado a la misma labor. No obstante, se desconocen más datos acerca de su persona, pero su casamiento podría indicar una edad joven por parte de los cónyuges por lo que no es descabellado pensar que, en las siguientes décadas, pudiese Juan de Castro tener algún tipo de contacto o relación con García Salmerón.

Siguiendo un orden cronológico, se encuentra un documento fechado en 1608 en el que un pintor, Francisco Gómez, y su mujer, Inés Caja, reclaman el pago de dos censos a unos vecinos de la villa de la Ventosa, pues quieren vender y traspasar dichos censos a tres nuevos propietarios⁴⁵. La importancia de este escrito no radica, aparentemente, en la información que contiene, sino en el nombre del artista que aparece citado, pues cabría destacar la existencia en la centuria anterior de una familia de pintores encabezados por Martín Gómez el Viejo.

Uno de sus hijos, Gonzalo, tuvo, al menos, siete retoños, entre los que destacan Juan, Martín y Francisco. Mientras que los dos primeros aparecen ya como pintores en las décadas de los setenta y ochenta del siglo XVI, habrá que esperar diez años más para que ocurriese lo propio con Francisco, pues habría nacido tiempo después que sus hermanos. Poco se sabe verazmente de este pintor pues fue considerado hijo de Francisca de Mora y Juan Gómez, ya que ambos tuvieron un descendiente tocayo del artista nacido hacia 1590 y otro anterior, del mismo nombre, fallecido prematuramente⁴⁶. No obstante, los pocos documentos en los que aparece Francisco Gómez revelan la habitual colaboración entre miembros de una misma familia, desde asuntos importantes como la contratación de obras, hasta los más intrascendentes como la compra de tocino y raso⁴⁷.

Unos años más tarde, en 1615, se encuentra un interesante documento en el que se encarga a Félix Rodríguez, pintor, la realización de seis cuadros para el retablo de la iglesia parroquial de San Juan de la ciudad de Cuenca por la cantidad de 80 ducados⁴⁸. El citado conjunto debería estar formado por una pintura principal, situada sobre el sagrario, con el tema del Bautismo de Jesús «que a de estar muy adornado e rico». A ambos lados de este cuadro, se habría de colocar uno representando a San Juan Bautista con el cordero, y otro a San Juan Evangelista con el águila. Sobre el Bautismo, se deberían situar sendos lienzos ilustrando a San Miguel, con

45. AHPC. P-903, Francisco de Salazar, 1608, fol. 304-307v.

46. Ibáñez Martínez, Pedro Miguel: *Los Gómez, una dinastía de pintores del Renacimiento*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1991, p. 11.

47. Ibáñez Martínez, Pedro Miguel: *op. cit.*, p. 60.

48. AHPC. P-736, Diego de Molina, 1614-1615, fol. 147-149v.

el demonio a los pies, y San Julián, obispo de Cuenca. Para rematar el retablo, un último cuadro de la Asunción de la Virgen con ángeles.

Además de las lógicas exigencias iconográficas, este documento revela que «los colores con que se an de pintar los dichos quadros an de ser muy finos y molidos con azeite de nueçes para que siempre tengan buen lustre»⁴⁹, por lo que se podría entender que un encargo tan grande e importante solo se haría a un pintor de relevantes aptitudes técnicas y pictóricas. No obstante, si en el plazo dado por el comitente la obra no estuviese finalizada, la fábrica de la iglesia se reservaría el derecho de sustituir a Félix Rodríguez por otro artista.

En esta misma fecha de 1615, otro pintor, Quílez Moreno, emite una carta de obligación en la que afirma deber y se le exige pagar a un religioso trescientos reales por la compra de una mula negra de cuatro años de edad⁵⁰. Esta deuda se le vuelve a favor un lustro más tarde cuando un sastre, Damián de Lasos, asume deberle al artista treinta ducados de once reales por el arrendamiento de unas casas de morada que tiene Quílez Moreno en el barrio de San Lázaro de la ciudad de Cuenca⁵¹. El hecho de que un habitante tuviese en propiedad unas casas, además de su vivienda particular, para poder alquilarlas revela un cierto patrimonio y una situación económica que se podría calificar como saneada.

Probablemente, y obviando la posibilidad de aumentar las propiedades mediante herencias o dotes, la capacidad monetaria de un pintor derivaría, principalmente, de los ingresos obtenidos con su actividad artística. Y a este efecto se halla un escrito de 1620 en que Diego Ruiz, vecino del lugar de Aliaguilla, se obliga de pagar a Quílez Moreno la cantidad de 1282 reales en que se concertó con el pintor el cuadro de una Madre de Dios de la Asunción con seis ángeles, de gran tamaño, para la cofradía del citado lugar, suma que, al momento de la firma del documento, se había reducido en 220 reales pagados en esa fecha⁵².

Poco antes de finalizar esta segunda década del siglo XVII, aparecen dos nuevos pintores totalmente desconocidos hasta el momento que, al menos por lo que se deriva de un documento fechado en 1618, tenían algún tipo de relación profesional⁵³. Uno de ellos, Manuel de Acebedo, vecino de Cuenca, afirma por este escrito deberle a Juan Alonso López, también pintor y habitante de la localidad conquense, una hechura de una pintura al óleo de San Sebastián, sin marco, de tres varas de largo y dos varas de ancho⁵⁴.

Pese a esta colaboración entre ambos, la actividad pictórica de cada uno era también individual y, de hecho, se ha encontrado un documento de Manuel de

49. AHPC. P-736, Diego de Molina, 1614-1615, fol. 149.

50. AHPC. P-765, Baltasar de Pareja 'El Menor', 1615-1616, fol. 250-250v.

51. AHPC. P-768, Baltasar de Pareja 'El Menor', 1620, fol. 107-107v.

52. AHPC. P-768, Baltasar de Pareja 'El Menor', 1620, fol. 257-257v.

53. AHPC. P-888, Damián de Cuéllar, 1617-1618, fol. 17-17v.

54. Es posible que se tratase de un contrato de compañía, un acuerdo «por la que varios maestros, de igual o complementaria profesión se comprometían a realizar conjuntamente las piezas que cada uno por separado contratara en un plazo de tiempo determinado, o la establecida expresamente para llevar a término una obra en concreto» en Rodríguez Quintana, Milagros I: «La contratación artística en el arzobispado de Toledo durante la segunda mitad del siglo XVI», *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII CEHA. Actas, mesa I. 1988*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 223-234.

Acebedo en el que se obliga a hacer para el padre fray Alonso de Saavedra, prior del Monasterio de San Agustín de Cuenca, una serie de cuadros diversos compuestos por la imagen de Nuestra Señora del Popolo, de medio cuerpo, el Bautismo de San Juan, el Señor Agustín con el milagro de la Trinidad, un San Nicolás Tolentino, un San Guillermo, una Santa Catalina de Alejandría y un San Pablo predicando, lienzos que se cobrarían cada uno a 52 reales⁵⁵.

Por su parte, de Juan Alonso López no se han encontrado, por el momento, ningún contrato o escrito que documente su producción pictórica. No obstante, en 1617, confesando ser mayor de veinticinco años, confirma que debe a María de Páez, viuda de Constantino Cortés, 148 reales por el arrendamiento de unas casas de morada en la ciudad de Cuenca⁵⁶.

Ya en 1626 se hallan otros tres pintores que trabajan en Cuenca por estos años. El primero de ellos, Martín de Santiago, protagoniza un documento en el que acuerda dorar unas andas para la parroquial de San Salvador de la ciudad⁵⁷. Pese a ser pintor, alguno de los trabajos habituales que podía realizar este tipo de artistas para adquirir ingresos extraordinarios era precisamente el de dorar, bien sean andas, bien sean retablos o esculturas, algo que también sucede con un artista llamado Francisco de Bargas que, por esos años, dora y estofa diferentes piezas para la catedral conquense⁵⁸.

El siguiente pintor, Antonio Batalla, aporta otro documento muy habitual en la época independientemente de su actividad laboral. Este artista, en vecino de Cuenca, otorga poder de derecho a Pedro Díaz Romero, procurador de causas de número de la ciudad, para el pleito que tiene contra Miguel Hernández y para cualquier otro que en el futuro pueda llegar⁵⁹. Este escrito no aporta más datos sobre el litigio, pero la abundancia de documentos similares invita a pensar en las constantes causas criminales y civiles que se podrían producir entre los habitantes.

El último pintor descubierto este año de 1626, Gaspar Vistan, aparece en un memorial de deudas de los vecinos de Cuenca. En él se advierte que el artista debe 26 reales y 26 maravedíes, habiendo sido ejecutado y siendo depositario de sus bienes un sastre de nombre Gaspar Gutiérrez⁶⁰. De este dato se deriva que, así como algunos pintores gozaban de cierta holgura económica fruto de sus abundantes encargos, otros, como Vistan, tenían deudas importantes que no eran capaces de afrontar.

Tras los artistas citados, cabría destacar a otro, llamado Juan de Villanueva, que por los numerosos documentos que protagoniza, se podría situar entre uno de los pintores más importantes del siglo XVII conquense. En uno de los escritos, fechado en 1629, el artista, junto al escultor Martín Fernández, se obliga a dar una imagen de Santa María de escultura y pintura de tres cuartas de alto, sin la peana⁶¹. Este

55. AHPC. P-888, Damián de Cuéllar, 1617-1618, fol. 97-97v.

56. AHPC. P-766, Baltasar de Pareja 'El Menor', 1617-1618, fol. 107-107v.

57. AHPC. P-894, Damián de Cuéllar, 1624-1626, fol. 625-625v.

58. Archivo Catedralicio de Cuenca (ACC), Fábrica, Cuentas Generales, Leg. 3, Exp. 4 (1630-1631).

59. AHPC. P-824, Roque Pretel, 1622-1626, fol. 94-94v.

60. AHPC. P-979, Agustín Martínez, 1626, fol. 127-130.

61. AHPC. P-875, Gaspar Alonso, 1628-1629, fol. 96-96v.

encargo exigiría a Villanueva una serie de conocimientos sobre cómo policromar una imagen que, habitualmente, cualquier pintor solía tener.

Su presumible buen hacer pictórico le valdría una serie de encargos para la Catedral de Cuenca, cliente para el que aspira trabajar cualquier artista. En 1636, primeramente, cobra el encarnamiento del niño Jesús y el rostro de la Virgen del Sagrario, trabajo por el que cobra 28 reales. Unos meses más tarde, admite haber cobrado 20 reales por encarnar las manos de la Virgen del Sagrario, así como la mano de uno de los gigantes⁶².

Ya en 1640, el canónigo de la catedral le paga 350 reales por el dorado de la moldura realizada para un San Julián⁶³ para, diez años más tarde, encargarle la misma actividad pero con tres varas que portarían los prebendados para regir la procesión el día del Corpus⁶⁴.

Por último, en 1652 realiza un encargo menor al tener que trabajar por 50 reales en tres cabezas y siete manos de gigantes⁶⁵, y otro de mayor prestigio como es un retablo concertado en 500 ducados de vellón⁶⁶. El trabajo consistía en la realización y dorado de un altar dedicado a Santa Ana que actualmente se conserva en la Catedral de Cuenca y en cuyo ático se muestra la pintura de un San Juan Bautista con el cordero, lienzo que habría realizado el propio Juan de Villanueva, siendo, por el momento, la única obra conocida conservada del artista.

De su vida personal, por otra parte, se ha hallado su documento de dote en 1632 en el que se advierte que se casa con Ana Díaz de Teruel, hija de Mateo Díaz de Teruel y Ana de la Parrilla⁶⁷.

Este conjunto de pintores hallados a lo largo de la investigación finaliza con el descubrimiento de otro, de nombre Gabriel de León, del que solo se sabe que cobra a finales de 1650 cien reales por pintar una imagen de la Virgen y jaspear los balustres que cercan el altar mayor de la catedral conquense⁶⁸.

Otros artistas a tener en cuenta, por la estrecha relación profesional que podrían llegar a tener con los pintores, como ya se ha demostrado, son los escultores. Así, el ya citado Martín Fernández firma como testigo en el acuerdo de casamiento de su colega Juan de Prado con Antonia García⁶⁹. Precisamente Martín Fernández aparece en un documento que merece la pena destacar por lo insólito que resulta en el siglo XVII. Se trata de un escrito fechado en 1620 en el que una mujer, Mariana de Salmerón y Laso, acuerda dorar un sagrario que el citado escultor le habría de entregar previamente para que ella lo cubra de oro cobrando, por cada millar de pan de oro, 16 ducados⁷⁰. Asimismo, la doradora se compromete a tenerlo acabado «en toda perfection» para la fecha indicada en que cobraría las dos terceras partes del

62. ACC. Fábrica, Cuentas Generales, Leg. 6, Exp. 1 (1636-1637).

63. ACC. Fábrica, Cuentas Generales, Leg. 7, Exp. 3 (1638-1639).

64. ACC. Fábrica, Cuentas Generales, Leg. 8, Exp. 4 (1648-1649).

65. ACC. Fábrica, Cuentas Generales, Leg. 9, Exp. 1 (1652-1653).

66. AHPC. P-1013, Gerónimo de la Hoz y Villarreal, 1652-1653, fol. 199-199v.

67. AHPC. P-927, Francisco de Salazar, 1632, fol. 150-150v.

68. ACC. Fábrica, Cuentas Generales, Leg. 8, Exp. 4 (1648-1649).

69. AHPC. P-738, Diego de Molina, 1615, fol. 1013-1014v.

70. AHPC. P-768, Baltasar de Pareja 'El Menor', 1620, fol. 273-273v.

montante total, teniendo que esperar dos meses para el tercio restante. En caso de no cumplir con la entrega, el propio Martín Fernández podría buscar a otras personas para que finalizasen el trabajo. El documento está firmado por el escultor, no así por la doradora que afirma no saber escribir.

Primeramente, la importancia de este documento radica en la inclusión de una figura femenina como parte activa de una producción artística. La ya de por sí inusual circunstancia que supone la existencia de una mujer artista, parece tornarse todavía más inaudita si se repara en el contexto conquense, pues las pocas féminas pintoras de la época como Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Fede Galizia, Artemisia Gentileschi o Clara Peeters son extranjeras y, hasta hace relativamente poco tiempo, completamente desconocidas. De las cinco mujeres pintoras nombradas, cuatro nacieron en el seno de una familia de artistas siendo, tres de ellas, formadas por sus propios padres, debido al rechazo de academias y talleres de incluir entre sus aprendices a personas del género opuesto. Este hecho obliga a pensar en un circunstancia igual o similar para Mariana de Salmerón y Laso, cuyo primer apellido coincide sospechosamente con el segundo del pintor que atañe a esta investigación. No obstante, el documento encontrado es de 1620 cuando Cristóbal García contaba con 17 años, por lo que resulta imposible que hubiese sido su maestro. Por ello, cabría valorar la posibilidad de que algún otro familiar, de igual apellido, se dedicase al oficio de pintor o dorador, sin poder llegar a afirmar que Mariana y Cristóbal formasen realmente parte de una misma familia.

En definitiva, esta decena de artistas prácticamente desconocidos efectuaron la totalidad o parte de su trayectoria en la ciudad de Cuenca durante los años que Cristóbal García Salmerón habría pasado en su localidad natal. Por este motivo, la inclusión de estos nombres en el presente artículo se debe a la novedad que supone su descubrimiento como pintores del siglo XVII y, especialmente, a que cabría considerar a todos ellos, al menos, artistas con los que el pintor pudo tener cierta relación, bien sea profesional o, incluso, personal.

Fuera como fuese, y no pudiendo descartar absolutamente ninguna hipótesis, habría que sopesar la posibilidad de que alguno de ellos pudiese haber sido el maestro de García Salmerón, en vista de las informaciones últimas sobre Pedro Orrente que lo alejan de haber pasado estancias lo suficientemente largas en Cuenca o Toledo como para haber formado al manchego. De ser así, esta circunstancia supondría que el aprendiz habría llegado a superar a su mentor, pues todos los artistas citados han caído en el más absoluto de los olvidos y anonimatos mientras que García Salmerón goza de cierto nombre y prestigio a la vista de los estudiosos que han querido, como mínimo, mencionarlo en sus escritos.

REFERENCIAS

- Angulo Íñiguez, Diego: «Pintura del siglo XVII», *Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*, 15, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1971.
- Angulo Íñiguez, Diego; Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972.
- Barrio Moya, José Luis: «Algunas noticias sobre Cristóbal García Salmerón, pintor conquense del siglo XVII», en *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, vol. II, pp. 901-910.
- Baquero Almansa, Andrés: *Los profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1913.
- Belda Navarro, Cristóbal; Hernández Albadalejo, Elías: *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, Editora Regional de Murcia, 2006.
- Brown, Jonathan: *La Edad de Oro de la pintura en España*. Madrid, Editorial Nerea, 1990.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tomo I. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800.
- Hernández Dettoma, María Victoria: «El contrato de aprendizaje artístico: pintores, plateros, bordadores», *Revista Príncipe de Viana*, 50/188 (1989), pp. 493-520.
- Ibáñez Martínez, Pedro Miguel: *Los Gómez, una dinastía de pintores del Renacimiento*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1991.
- Lafuente Ferrari, Enrique: «Pedro Orrente y el perdido retablo de Villarejo de Salvanes», *Archivo Español de Arte*, 14/48 (1941), pp. 503-516.
- López Azorín, María José: *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.
- López Azorín, María José: «En defensa de los acuerdos artísticos: un proceso entre pinturas en Valencia promovido por Joan Sariñena», en *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 263-267.
- Martín González, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1993.
- Martínez, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1806.
- Milicua, José; Cuyàs, María Margarita (coords.): *Caravaggio y la pintura realista europea*. Exposición del 10 de octubre del 2005 al 15 de enero de 2006. Barcelona, Patronato del Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005.
- Morales y Marín, José Luis: «El pintor Pedro Orrente familiar del Santo Oficio», *Aula Universitaria*, 1 (1997), s. p.
- Muñoz Barberán, Manuel: *Pedro Orrente, nuevos documentos murcianos*. Murcia, s. n, 1981.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, M. Aguilar Editor, 1947.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: «En el centenario de Orrente. 'Addenda' a su catálogo», *Archivo Español de Arte*, 53/209 (1980), pp. 1-18.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 2010.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio; Navarrete Prieto, Benito: *Luis Tristán*. Madrid, Real Fundación de Toledo, 2001.

- Quilliet, Frédéric: *Dictionnaire des peintres espagnols*. Paris, Chez l'auteur Rue du Gros-Chenet, 1816.
- Reventa Domínguez, Paula: *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*. Toledo, Monografías 13, 2002.
- Rodríguez Quintana, Milagros I: «La contratación artística en el arzobispado de Toledo durante la segunda mitad del siglo XVI», *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII CEHA. Actas, mesa I*. 1988, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 223-234.
- Ruiz, Leticia (coord.): *Juan Bautista Maíno. 1581-1649*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.
- Tramoyeres Blasco, Luis: *Un colegio de pintores. Documentos inéditos para la Historia del Arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1912.

