

DANIEL BENITO GOERLICH

UN APOSTOLADO DE CRISTOBAL GARCIA DE SALMERON EN VALENCIA

RESUMEN

En este trabajo se catalogan una serie de pinturas desconocidas del siglo XVII, conservadas en el Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia, atribuibles al círculo del pintor conquense Cristóbal García de Salmerón, analizando su técnica y estilo, al tiempo que se ofrecen algunas reflexiones sobre la evolución del tema iconográfico del *Apostolado*, a lo largo de los siglos, en el campo de la Historia del Arte.

ABSTRACT

A series of unknown paintings of the seventeenth century are catalogued in this paper. These paintings, which are preserved in the Monasterio de la Santísima Trinidad in Valencia, are attributable to the circle of Cristóbal García de Salmerón, born in Cuenca. The technique and style of his paintings are not only analyzed but some reflections about the evolution of the iconographic subject of the Apostle Group along the centuries in the area of Art History are also provided.

Entre las numerosas obras de arte que todavía alberga el valenciano Monasterio de la Santísima Trinidad destaca un interesante *Apostolado* íntimamente relacionado con la obra de Cristóbal García de Salmerón. Este Monasterio fue habitado por monjas clarisas desde mediados del s. XV, constituyendo un magnífico ejemplo de la perfección alcanzada por los arquitectos y canteros valencianos de la época¹.

Su fundación fue llevada a cabo por la reina María de Castilla, mujer de Alfonso V el Magnánimo, sobre el solar de un anterior convento trinitario establecido desde 1256 en la margen izquierda del Turia, al comienzo del Camino de Alboraya². Obtenidas en 1445 bulas pontificias para la supresión de la comuni-

¹ LLORENTE, T., *Valencia sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, Valencia 1980 (Barcelona 1887) I, pp. 822 y ss.

² CRUILLAS, *Guía Urbana de Valencia*, Valencia, 1876, pp. 377-388.

dad trinitaria, la reina procedió a repoblar el Monasterio con monjas clarisas procedentes del convento de Santa Clara de Gandía³.

Durante la segunda mitad del s. XV fue abadesa de este Monasterio la célebre humanista Isabel de Villena, autora de la *Vita Christi*⁴, que se propuso culminar la fundación de la reina María engrandeciendo y magnificando el proyecto. De este modo el Monasterio se convirtió en un poderoso foco de cultura y espiritualidad estrechamente vinculado a lo largo de los siglos a las más importantes instituciones valencianas: el Consell de la Ciudad, la Universidad, el Colegio de Corpus Christi, etc. Fue médico de este Monasterio Jaime Roig y más tarde confesor fray Nicolás Factor, desde 1539; aquí profesó también María de Aragón, hija natural de Fernando II el Católico⁵.

A lo largo del s. XVII fue enriquecido por los dones y reliquias ofrecidos por María de Corella, condesa de la Puebla, que entre otras cosas adornó espléndidamente el coro bajo⁶. Se realizaron además importantes obras, como la completa redecoración en estilo barroco de la iglesia entre 1695 y 1700, y en esa fecha tuvo lugar también la adquisición del espléndido Apostolado objeto de este estudio, destinado a enriquecer la ornamentación de la Sala Capitular⁷.

Cristóbal García de Salmerón (1603-1666) es un pintor natural de Cuenca, del que hoy sólo podemos tener una idea medianamente clara, debido a que no se han hallado apenas hasta ahora documentos que perfilen su biografía. Sabemos que se establece en fecha ignorada en Madrid, pues la presencia de obras suyas en los conventos de la Corte atestiguan este traslado, y en Madrid parece que murió hacia el año 1666⁸.

Su estilo se vincula fundamentalmente al del pintor murciano Pedro Orrente, por lo que cabría situarlo cabalmente entre sus imitadores. El problema surge al intentar establecer el momento y lugar de su discipulado de Orrente, evidente a la vista de sus obras. Se ha situado en su propia ciudad natal, suponiendo una estancia más o menos larga del maestro en ella⁹. Hoy en día, sin embargo, la consideración más detenida del complejo estilo de Salmerón en el que resulta evidente junto a la influencia de Orrente la presencia de ecos de la pintura de Juan Bautista Maino y Luis Tristán, inclina a los especialistas a pensar en su formación en Toledo o tal vez en Madrid¹⁰.

Quizá como apuntan Diego Angulo y Alfonso Pérez Sánchez, fuese a Toledo

³ SALES, A., *Historia del Real Monasterio de la Santísima Trinidad, religiosas de Santa Clara de la Regular Observancia, fuera de los muros de la ciudad de Valencia*, Valencia, 1781, p. 17.

⁴ GARÍN, F., *Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia*, Valencia, 1983, pp. 213-217.

⁵ CALATAYUD, J., *La Realeza de un Convento*, Valencia, 1954.

⁶ BENITO GOERLICH, D., *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, 1983, II, pp. 677 y ss.

⁷ BENITO GOERLICH, D., «El Monasterio de la Stsma. Trinidad de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1980, pp. 23 y ss.

⁸ PALOMINO, A., *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, p. 943.

⁹ CEAN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800; II p. 175.

¹⁰ ANGULO, D., *Pintura del s. XVII (ARS HISPANIAE XV)*, Madrid, 1958, p. 224.

en seguimiento de Orrente tras el probable paso de éste por Cuenca entre 1620 y 1625, cuando carecemos de noticias suyas hasta su aparición avecindado en Toledo en 1626, y cuando Salmerón tendría de 17 a 22 años de edad, es decir, la edad de aprender¹¹.

De su obra conocida es destacable el retablo de San Juan Bautista de la catedral de Cuenca donde aparece muy clara su vinculación a los modelos de Pedro Orrente, aún con una ordenación todavía un tanto manierista de la composición, en la que encontramos rasgos y recuerdos de la obra de Maino. Se ha hablado también de la presencia en su pintura de ciertos elementos de carácter nórdico, germánico y flamenco, y un recuerdo de obras de los tenebristas nórdicos, conocidos quizá a través del grabado¹². Hacia el final de su vida parece que Salmerón ha querido incorporar a su estilo las influencias del dinamismo flamenco corriente en Madrid a mediados del s. XVII, aunque permaneciendo fiel a la gama cromática tradicional de su maestro Orrente. Un buen ejemplo de todo esto puede ser su *Buen Pastor* del Museo del Prado, depositado en la cercana iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid.

Pero de entre todas sus obras nos interesa sobre todo señalar sus varias versiones del tema del Colegio Apostólico. Quizá la más importante sea la pintada en 1648 para la catedral de Cuenca, destinada al ornato del monumento durante La Semana Santa, y que habitualmente permanece colgada en el Capítulo de dicha iglesia. Se trata de una serie de figuras de cuerpo entero en posturas estatuarías de monumental sobriedad y elocuente grandeza, instaladas ante interesantes, ampulosos y complicados fondos de arquitecturas en perspectiva de corte manierista. Esta serie se completa con otra de Profetas sentados, con grandes filacterias o tableros, pintada en lienzos en forma de arco apuntado, que quedaban todo el año en las ojivas góticas de la nave de la catedral.

Todos ellos forman el más importante conjunto de la obra de Salmerón conservado en la actualidad y permitieron corroborar la atribución al artista de otro *Apostolado*, éste de figuras de medio cuerpo que sostienen rótulos con versículos del Credo, conocido a través de varios ejemplares, uno de los cuales, el del Museo Nacional de la Trinidad, hoy disperso, estaba ya atribuido a Salmerón desde 1835¹³.

De todas estas versiones uno de los ejemplares conservados más completo es el de la catedral de Valladolid, y otro es el del Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia que ahora doy a conocer. Existen además otras versiones como la de la Parroquial de Chelva, colgado en muy mal estado en la parte alta de la nave central, el conservado en la iglesia de Montserrat de Orihuela, y los restos de otros dos, incompletos, que hoy en día se exhiben en el convento mercedario de Nuestra Señora del Puig¹⁴.

¹¹ ANGULO, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura toledana, primera mitad del s. XVII*, Madrid, 1972, p. 359.

¹² *Ibidem*, p. 361.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Los lienzos colgados en el claustro bajo del Monasterio del Puig son: *Santiago el Mayor*, *Santiago el Menor*, *San Andrés*, y *San Pedro* en el ala sur, y *San Mateo*, *Santo Tomás*, *Santiago el*

Todos ellos proceden de un modelo iconográfico común ideado por nuestro pintor y se inscriben en la tradición caravaggista inspirada por las ideas religiosas y sociales de San Felipe Neri; heredero de los movimientos pietistas de épocas anteriores, que habían propugnado una fe sencilla y una devoción mística que concedía a cada individuo el contacto directo y terrenal con Dios y sus misterios. Una pintura cuyo objeto era presentar los misterios cristianos y la personalidad de los santos de manera tal, que el devoto pudiera asimilarlos en el lenguaje de su vida cotidiana, pero procurando que lo sobrenatural esté siempre implícito en la cotidianidad de la representación. Son pues, los apóstoles de esta serie, retratos de un intenso naturalismo que no retrocede en absoluto ante la necesidad de representar con toda su crudeza la tosquedad y la miseria.

La representación del Apostolado es un tema frecuente en el arte de la Contrarreforma y del Barroco a lo largo del s. XVII, pero tiene sus orígenes ya en el arte Paleocristiano. El tema de Cristo presidiendo una asamblea de apóstoles fue uno de los primeros que introdujeron un tipo iconográfico del arte oficial pagano en la iconografía cristiana¹⁵. Además el Colegio Apostólico, es decir, los discípulos de Cristo llamados apóstoles (del griego *apostolos*: enviado) porque fueron delegados para evangelizar las naciones, asume desde los orígenes el carácter simbólico de la representación de la Iglesia en su unidad y catolicidad a un tiempo. En un primer momento fueron representados, simbólicamente a su vez, por doce ovejas colocadas en torno al Cordero de Dios, pero en una segunda fase iconográfica aparecen ya con forma humana, aunque sin sus atributos distintivos, vestidos uniformemente con la misma toga y con el atributo colectivo del volumen o rollo de la Nueva Ley en la mano.

En el arte cristiano primitivo solamente San Pedro, San Pablo y San Juan fueron individualizados por rasgos fisonómicos, pero a partir del s. XI los artistas empezaron a distinguirlos por sus atributos personales. La mayor parte de estos atributos individuales fueron tomados de los relatos legendarios del Pseudo Abdías¹⁶. A partir de este momento aparecen frecuentemente representados colectivamente, tanto al aire libre en las portadas de las catedrales como en el interior, adosados a los pilares de la nave y vinculados a las doce cruces de la consagración del santuario. Adoptan pues claramente, la significación de columnas de la Iglesia y expresión simbólica de su unicidad y universalidad.

En ocasiones figuran asociados a los Profetas, que aparecen siempre en un plano marcadamente subordinado para poner de relieve la superioridad del Nuevo Testamento sobre la Antigua Ley. Este tipo de representación es frecuente a lo largo de los siglos y el mismo Salmerón nos ofrece un buen ejemplo en la serie ya citada, pintada para la catedral de Cuenca¹⁷.

Mayor, y otro *San Mateo*, *San Matías*, otro *Santo Tomás*, otro *San Andrés*, *San Juan* y otro *San Pedro* en el ala este. DEVESA, J., *El Monasterio del Puig de Santa María*, s. l. s. a. p. 3.

¹⁵ GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1985, p. 50.

¹⁶ REAU, L., *Iconographic de l'art Chrétien*, París, 1958, III*, p. 130.

¹⁷ Vid. *Supra*.

Aunque el nombre de Apóstoles se ha aplicado por extensión posteriormente a determinados santos en los que destaca su labor evangelizadora, la representación del Colegio Apostólico se reserva específicamente a los discípulos elegidos por Jesucristo, de los cuales los Evangelios Sinópticos nos proporcionan tres listas, y otra más los Hechos de los Apóstoles. Su número de doce corresponde a las doce tribus de Israel y por ello, tras el suicidio de Judas, el Colegio Apostólico, reducido a once fue completado por la elección de Matías¹⁸, calificado apóstol supernumerario. San Pablo no formó parte jamás del *Coetus Apostolorum*, ni por elección de Jesús, ni por cooptación de sus discípulos, pero ha sido frecuentemente asimilado bajo la consideración de apóstol de los gentiles, mientras que San Pedro aparece como apóstol de los judíos; siendo denominados los dos: Príncipes de los Apóstoles.

Este hecho conlleva frecuentemente la desaparición de Matías, cuando es representado Pablo, para mantener el simbolismo esencial del número doce; que además de referirse a las tribus de Israel, ha permitido relacionar al Colegio apostólico con los signos del Zodiaco e incluso con los meses del año, reservando inicialmente la celebración de la festividad conmemorativa de cada uno para un mes distinto.

De los apostolados de Cristóbal García de Salmerón comentados, sólo la serie de cuerpo entero de la catedral de Cuenca representa a San Pablo eliminando a San Matías, las demás versiones de la fórmula iconográfica de medio cuerpo no contemplan la figuración de San Pablo y sí la de San Matías, expresando un más estricto rigor canónico.

Este *Apostolado* del Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia, del cual por su mal estado de conservación actual no podemos claramente afirmar si se trata de una copia o de una réplica, se conserva completo con las representaciones de los doce apóstoles y además otro lienzo, que, formando conjunto con ellos representa al *Buen Pastor*.

Sus dimensiones son algo inferiores a los conjuntos similares del Museo Nacional de la Trinidad y de la catedral de Valladolid, pues las medidas del *Apostolado* del Monasterio de la Trinidad oscilan entre 90×75 cms. y 87×70 cms., mientras que cada uno de los lienzos de la serie del Museo Nacional de la Trinidad mide 144×107 cms. y los de la catedral de Valladolid no menos de 137×133 cms., siendo de dimensiones muy parecidas los Apostolados conservados en la Parroquial de Chelva, la iglesia de Montserrat en Orihuela y las piezas que se exhiben en el Monasterio del Puig.

Otro elemento que diferencia al conjunto de Valencia es el hecho de que los lienzos y por lo tanto sus bastidores no son rectangulares sino ochavados, restándose pues en las esquinas una parte notable de superficie al campo pictórico, lo que obliga a realizar algunas modificaciones en la composición. Así si comparamos, por ejemplo, la serie valenciana con la conservada en la catedral de Valladolid podremos observar, en primer lugar, una cierta pérdida de monumentalidad.

¹⁸ Hechos, I, 16.

dad en las figuras. Si bien éstas conservan, idénticos rasgos fisiónomicos y semejante postura y actitud, las distintas dimensiones de la superficie del lienzo y el consiguientemente nuevo encajamiento de las figuras desarrolla una nueva importancia de las cabezas con respecto al modelo vallisoletano, aumentando en algunos casos ligeramente su tamaño en relación al cuerpo, aproximando más aún los brazos al tronco y las manos que sostienen los rótulos y atributos al rostro. Esto se hace especialmente evidente en los lienzos que se refieren a los apóstoles Felipe, Tomás, Bartolomé y Mateo y acrecienta la intensidad expresiva de las imágenes representadas.

Una de las más interesantes, y que preside el conjunto, es la de Jesucristo como *Buen Pastor*, que falta además en las restantes series mencionadas excepto en la de la catedral de Valladolid, si bien se señala la presencia de un buen ejemplar suelto de este *Buen Pastor* (140 x 105 cm.) similar al de Valladolid y al que aquí citamos, en una colección particular madrileña¹⁹.

Se trata de una figura majestuosa en la que se hace patente su procedencia iconográfica del tipo humano de Jesucristo creado por su maestro Pedro Orrente. Su ropaje está tratado con austera grandeza a base de grandes pliegues que originan profundos surcos oscuros y un rico y delicado modelado. Igual que el de Valladolid, sostiene con la derecha las patas delanteras del cordero que lleva al hombro y un pergamino con la inscripción: *Ego cognosco oves meas et cognoscum me meae* y con la izquierda sujeta las patas traseras del animal. Pero su mirada ha variado con respecto al de Valladolid. Mientras que aquél mira a un lugar indeterminado situado a su izquierda, con la boca entreabierta y la mirada perdida y distraída, éste levanta sus ojos al cielo con una intensa mirada que acentúa la calidad expresiva de esta última pintura frente a la banalidad de aquella, reflejando eficazmente la unción mística que le embarga.

En torno a su cabeza los tonos claros de las lanas del cordero forman una especie de discreto halo luminoso que acrecienta la dignidad épica de la figura. En este cordero de minuciosa ejecución y realizado con evidente complacencia en los efectos texturales de las rizadas lanas y de la piel, nos recuerda de manera inequívoca la deuda de García y Salmerón hacia su maestro Orrente, cuya proverbial maestría y exactitud en la representación de animales le valió ser conocido como «el pintor de los borregos»²⁰.

Los restantes lienzos representan a los doce miembros del Colegio Apostólico con sus atributos iconográficos tradicionales y sosteniendo cada uno un rótulo o pergamino con versículos del *Credo Simple* o símbolo del concilio de Jerusalén, tomados directamente de la versión latina de la Biblia. Siguen en todo esto la disposición que podemos encontrar en las restantes versiones conservadas de

¹⁹ ANGULO, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A., ob. cit. p. 367.

²⁰ Orellana refiere una tradición valenciana, según la cual cierto personaje que visitaba a Ribalta le preguntó si conocía a Orrente, respondiéndole éste en tono desdeñoso: «Ya, ya, ése es el Pintor de lanas», manifestando que sólo tenía gracia para pintar ganados. Quiere derivarse de esta anécdota la rivalidad y competición que en vida mantuvieron ambos pintores. ORELLANA, M. A., *Biografía Pictórica Valencina*, Valencia, 1967, p. 118.

este *Apostolado*, pero a diferencia de todas ellas añaden otro elemento identificador que sólo ostenta este ejemplo valenciano del Monasterio de la Santísima Trinidad. Este elemento consiste en la disposición de sendas inscripciones en torno a la cabeza de los personajes en las que se indica el nombre y categoría del retratado. Estas inscripciones forman una especie de cerco o nimbo luminoso alrededor de las cabezas, gracias al tratamiento pictórico de las mismas que pretende sugerir que estuviesen formadas por letras bronceíneas en relieve. Su caligrafía en redondilla es muy distinta de las capitales romanas en tinta negra que contienen los versículos del Credo en las cartelas.

Los Apóstoles aparecen en figuras de mediocuerpo poderosas y majestuosas como símbolo de su función de columnas y cimientos de la Iglesia, y son tipos humanos muy cercanos a los modelos y la técnica de su maestro Orrente. La iluminación tenebrista fuertemente contrastada acentúa el carácter escultórico de estas figuras grandiosas, sin contradecir el intenso naturalismo de unos rostros absolutamente reales que nos hablan de la recepción de la influencia de Ribera. Figuras ásperas de ascetas vigorosos con rostros surcados de arrugas como grietas, de intensa y apasionada expresión como Santiago, Felipe, Bartolomé y Mateo o de mirada taladrante y casi enloquecida como Tomás y Simón. También aparecen actitudes más suaves, con la cabeza levemente inclinada sobre el hombro y la expresión entre dulce y entristecida, como Pedro, Santiago el Menor y Matías, o la actitud estática de íntima comunión mística del retrato de Judas Tadeo, tan deudor de los modelos y la estética riberescos.

En el color se muestra García de Salmerón fiel seguidor de la técnica de Orrente, que, bastante separado de la tradición veneciana en este tema, muestra su preferencia por los tonos terrosos, castaños y rojizos sombríos tan del gusto también de la tradición ribaltesca valenciana.

La figura de *San Pedro*, casi en tres cuartos, se arroja en su manto como si de una toga se tratase, mientras sostiene con el puño cerrado de su diestra caída las llaves alegóricas que le identifican. Las venas poderosas de su cuello, la valiente y suelta pincelada de sus cabellos y la dignidad clásica con que se envuelve en su ropaje contrastan fuertemente con su cabeza gacha y abrumada, y el desgarrón y agujero de su manto justo en las proximidades de las simbólicas llaves. *San Juan*, juvenil, con bigote y perilla a la moda, se viste con su manto de ampuloso plegado elevando la vista al cielo mientras sostiene con la izquierda el rótulo correspondiente y con la derecha el dorado cáliz que le sirve de atributo. *Santiago el Mayor*, y *San Andrés* miran desde lo alto al espectador, ataviados con amplios ropajes, en actitudes estatuarías. Uno, tocado con su sombrero de peregrino se agarra con las dos manos a su bordón, sosteniendo el rótulo apenas con dos dedos, el otro se abraza a su cruz aspada exhibiendo todo el vuelo de su amplísima capa recorrida por rotundos pliegues.

La figura de *San Felipe* está caracterizada por su intensa mirada, con su mejilla apoyada junto a la gruesa cruz que enarbola, referencia, a un tiempo, a su martirio y a la Pasión y Crucifixión de Cristo que proclama el rótulo que le corresponde. *Santo Tomás*, con mirada enloquecida de asceta y el pecho descubier-

to, la barba y la cabellera desgreñadas y el harapiento vestido, sostiene la lanza de su martirio con la fuerza de un guerrero y la autoridad de un monarca.

La figura de *San Bartolomé* se arrebujaba en su manto de amplios drapeados ceñidos al cuerpo dejando apenas espacio para que, junto al cuello, asome la mano izquierda con el cuchillo con el que fuera desollado. *San Mateo* yergue su cabeza desafiante tocado con un extraño capuchón. Lleva túnica abotonada y sostiene dos gruesos infolios de su evangelio. Con la izquierda agarra a un tiempo la lanza y el rótulo. *Santiago el Menor* se inclina con dulzura mientras que su mano acaricia la empuñadura del grueso bastón que le causó la muerte.

Las rudas facciones de *San Simón*, su presentación innegablemente tosca contrasta gratamente con la dignidad y gracia de la pose y la delicadeza con que sostiene el extremo de la sierra con la que fue atormentado y el rótulo con el correspondiente versículo del Credo. Cumple de este modo adecuadamente las supremas demandas de sencillez y humildad de la espiritualidad franciscana reformada con monumental sobriedad e inmediatez. El retrato de *San Judas Tadeo*, muy cercano a los modelos de Ribera, es una afortunada versión de uno de los temas claves del Arte Barroco: el éxtasis. Expresión del más profundo misticismo pietista en el que el centro de interés es el individuo y su contacto con Dios. Con la mano derecha sobre el pecho y la mirada perdida en lo alto, su rostro es el conmovedor contratema psicológico a la presencia invisible de la Divinidad, demostrando de modo elocuente que misterio y realismo no son contradictorios.

Cierra la serie la humildad sosegada y pensativa de *San Matías*, en medio de su pobreza y desnudez. Sostiene con su izquierda el rótulo y con la derecha una voluminosa piedra de aquellas con las que fue lapidado. La mirada, perdida, mansa y como afligida en sus dulces facciones es una maravillosa expresión de la paz interior.

Estos apóstoles son, pues, retratos individualizados, testimonio de biografías particulares. Ese carácter petulante e impulsivo de Pedro desolado por la constatación de su flagrante cobardía en la hora decisiva, esa mirada inquisitiva y profunda del intelectual Felipe que no se deja convencer fácilmente por lo extraordinario. La expresión enloquecida y contundente de Tomás con toda su crudeza de converso decidido, la mansedumbre de Santiago el Menor o Matías, el místico éxtasis de Judas Tadeo, no son sino la demostración de la penetración psicológica del artista en la emoción humana pura, despojada de toda retórica, para ofrecernos en este conjunto del Colegio Apostólico, no iconos culturales de los elegidos de Cristo, las columnas de la Iglesia, sino retratos jugosos y llenos de vida de seres humanos individuales con toda su carga de debilidad y grandeza.

Toda una galería de rostros, de actitudes, de temperamentos y caracteres; caras surcadas de arrugas como líneas escritas de la historia de sus vidas. Modelos reales, seres humanos tangibles retratados de modo implacable, envueltos en gloriosos harapos. Elocuente y monumental testimonio de la profunda sinceridad y franqueza de la expresión religiosa inaugurada por las innovaciones estilísticas de Caravaggio, de cuya tradición son deudores.

La ejecución es tosca y dura, el color sombrío y las carnes tostadas. García

de Salmerón muestra en estos retratos su preferencia por los personajes de cortas proporciones y carnación oscura y por los tonos terrosos, al estilo Bassano, asimilados a través de su maestro Orrente. Colores oscuros, ensordecidos todavía más por el tipo de preparación rojiza que trepa a la ligera pincelada y extiende por todo el lienzo la característica tonalidad tostada. Esta predilección por la entonación sombría lleva también en este Apostolado a oscurecer, e incluso a cambiar, la de algunos de los ropajes con respecto a los demás ejemplos comentados.²¹

Es evidente también la complacencia del pintor en la representación de agujeros y desgarrones en los tejidos, divulgada por la estética del naturalismo ribereco, que sólo falta en la representación del Buen Pastor, y que en algunos casos, como en el retrato de Tomás, se deleita en la representación de lo decididamente harapiento. De este modo consigue llevar a un tenso límite el agudo contraste entre la dignidad estatuaría de las posturas y los ropajes, y la evidente pobreza y miseria de su estado, provocando así una de esas situaciones de extremosidad tan propias de la cultura barroca.

Para finalizar, y con respecto al estado de conservación de las pinturas diré, que a los estragos del tiempo visibles en la alteración de la preparación y los barnices y el aspecto reseco de la pintura, hay que añadir el mal trato que soportaron estos cuadros en el saqueo del monasterio durante el verano de 1936. Entonces perdieron sus marcos originales y, alguno, parte del bastidor, sufriendo desgarraduras y golpes. Fueron recogidos por un tal Gárate, que los conservó durante el trienio bélico para entregarlos después al *Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico*, según consta todavía en las etiquetas pegadas al dorso de alguno de ellos²². Colgados de nuevo en la parte alta de la Sala Capitular del monasterio, desgraciadamente no ha podido hasta la fecha emprenderse su necesaria restauración, que aunque costosa sería totalmente deseable a causa de la calidad e interés de las piezas.

CATALOGO

1. *Buen Pastor*, óleo sobre lienzo, 90 × 75 cms.
Inscripciones:
En un rótulo: EGO SVM PAS / TOR BONUS ET / COGNOSCO OVE / S MEAS ET
COG / NOSCVNT ME / MEAE.
2. *San Pedro*, óleo sobre lienzo, 90 × 75 cms.
Inscripciones:
En torno a la cabeza: SIMON PETRVS APPOSTOL
En un rótulo: CREDO IN VM DE / VM PATREM OM / NIPOTENTEM

²¹ Esto es especialmente evidente en el manto de Bartolomé y en el vestido de Santiago el Menor, cuyas claras tonalidades amarillentas han sido sustituidas por oscurísimos ropajes.

²² En el reverso del retrato de *Santiago el Menor*: *Servicio de Defensa del Patrimonio número 1280. 28 de junio de 1939, entregado por Gárate, Pintor Domingo, 42*. Otras incompletas en: *Santiago el Mayor, Felipe y Bartolomé*.

3. *San Juan Evangelista*, óleo sobre lienzo, 90×75 cms.
Inscripciones:
En torno a la cabeza: JOANNES APP̄. ET EVANGELISTA
En un rótulo: CREATOREM / COELI ET TERRAE
4. *Santiago el Mayor*, óleo sobre lienzo, 90×75 cms.
Inscripciones:
En torno a la cabeza: IACOBUS CEBE. A.
En un rótulo: ET IN IESVM / CHRISTVM FI / LIVM EIVS VN̄ / ICVM DO-
MIN / X / UM NOSTR / VM
5. *San Andrés*, óleo sobre lienzo, 90×75 cms.
Inscripciones:
En torno a la cabeza: ANDREAS APP̄.
En un rótulo: QVI CONCE / PTVS EST DE SPI / RITV S̄ACTO / NATVS EX M̄I /
VIRGINE
6. *San Felipe*, óleo sobre lienzo, 90×75 cms.
Inscripciones:
En torno a la cabeza: PHILIPPE APP̄
En un rótulo: PASVS SVB / P̄OTIO PILATO / CRVCIFIXVS / MOSTVS E / T SEPV̄L
/ TVS
7. *Santo Tomás*, óleo sobre lienzo, 91×74 cms.
Inscripciones:
En torno a la cabeza: S. THOMAS APPOSTOL
En un rótulo: DECENDIT AD / INFEROS TER / TIA DIE RE / SVRREXI / T A MOR
/ TVIS
8. *San Bartolomé*, óleo sobre lienzo, 90×75 cms.
Inscripciones:
En torno a la cabeza: BARTHOLOME APPOSTOL
En un rótulo: ASCĒDIT / AD CELOS SE / DET AD EXTE / RAM DEI PA / TRIS
OMNIPO / TENTIS
9. *San Mateo*, óleo sobre lienzo, 90×75 cms.
Inscripciones:
En torno a la cabeza: MATTAE APPOSTOL ET EVĀGELISTA
En un rótulo: INDE VENTVRV / S EST IVDICARE / VIVOS ET MORTVOS
10. *Santiago el Menor*, óleo sobre lienzo, 92×73 cms.
Inscripciones:
En torno a la cabeza: IACOBUS ALFEI COGTO. IUSTUS APP.
En un rótulo: CREDO IN / SPIRITVM / S̄ACTVM S̄AT / TAM ECCLESIAM / CAT-
HOLICAM
11. *San Simón*, óleo sobre lienzo, 87×70 cms.
Inscripciones:
En torno a la cabeza: SIMON CANANEUS APOSTOLI
En un rótulo: SACTORVM / COMVNIONEM / REMISIONĒ PE / CATORVM
12. *San Judas Tadeo*, óleo sobre lienzo, 90×75 cms.
Inscripciones:
En torno a la cabeza: IUDAS TADEUS APPOSTOLUS
En un rótulo: CARNIS RE / SVRECTIONEM
13. *San Matías*, óleo sobre lienzo, 90×75 cms.
Inscripciones:
En torno a la cabeza: MATTIAS APPOSTOLUS
En un rótulo: ET VITAM E / TERNAM AMEN.



Fig. 1.—Cristóbal García de Salmerón, Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia:
San Judas Tadeo.



2



3



4



5

Figs. 2-5.—Cristóbal García de Salmerón. Monasterio de la Santísima Trinidad, de Valencia: 2, *Buen Pastor*; 3, *San Pedro*; 4, *San Juan Evangelista*; 5, *Santiago el Mayor*.



6



7



8

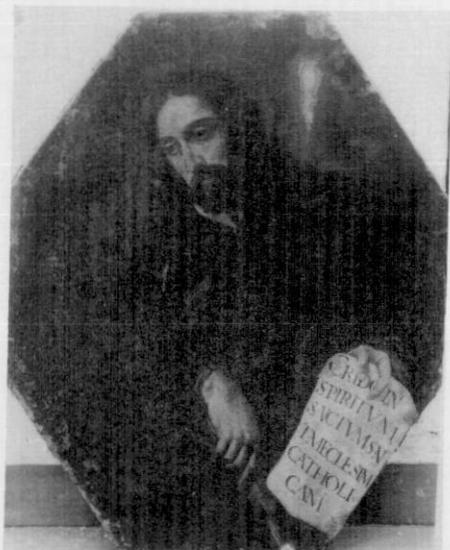


9

Figs. 6-9.—Cristóbal García de Salmerón. Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia: 6, *San Andrés*; 7, *San Felipe*; 8, *Santo Tomás*; 9, *San Bartolomé*.



10



11



12



13

Figs. 10-13.—Cristóbal García de Salmerón. Monasterio de la Santísima Trinidad, de Valencia: 10. *San Mateo*; 11, *Santiago el Menor*; 12, *San Simón*; 13, *San Matías*.