

La «Virgen del Rosario en orla floral» de los pintores Gilarte, sus réplicas antiguas y otras precisiones

JOSÉ CARLOS AGÜERA ROS

SUMMARY

The flower genre in the form of garlands was especially popular in religious themes in 17th-century painting in much of Europe and particularly in Spain. Based on Italian and Flemish examples these compositions, which using the finest forms of plant life culminated, enriched and conveyed the meaning of the sacred themes they enclosed, were first produced by artists from the most important centres of Spanish painting. By the middle of the century they had spread to other art centres in mainland Spain, and amongst them Murcia, where this type of composition became notorious in the work of Mateo and Francisco Gilarte, and one canvas in particular, «Virgin of the Rosary with floral border», which was to inspire various reproductions.

Una reciente exposición sobre pintura de flores y bodegones de 1600 a 1800 en el Museo del Prado brinda la oportunidad de hacer algunas aportaciones levantinas a esta peculiar temática, que tuvo gran éxito y difusión en buena parte de Europa y sobre todo en España, especialmente durante el siglo XVII. Sirve y destaca a tal propósito, entre las obras allí expuestas, una «*Guirnalda de flores con la Asunción de la Virgen*» firmada y fechada en 1654 por Antonio Ponce, pintor nacido en Valladolid en 1608 pero que en realidad cabe adscribir a Madrid, donde siempre vivió y trabajó hasta su muerte en 1677, siendo notable discípulo de su pariente Juan Van der Hamen, especialista en naturalezas muertas¹. Este cuadro

1 Sobre esta pieza véanse el estudio de A. E. PÉREZ SÁNCHEZ en *Un mecenas póstumo. El legado*

constituye un magnífico ejemplo de la pintura de orlas florales, que se emplearon en especial para enmarcar asuntos religiosos, a menudo con una intención ornamental que, muy posiblemente, transcendía también a una doble vertiente simbólica y enaltecedora, todavía no del todo clara. Pero además sus medidas de 2,01 x 1,44 m. lo hacen excepcional, frente a otros ejemplares presentados en estudios y muestras análogas anteriores², singularidad que lleva a los interrogantes sobre cual sería la razón de su realización y la función o destino original que tuvo.

La índole de tal pintura y sobre todo esas consideraciones permiten aducir otras obras similares de temática y tamaño realizadas en la ciudad de Murcia, que en cambio responden a unas causas que son bien conocidas en cuanto a motivaciones y ubicación originales. Aunque en concreto no exista entre aquella y éstas, que veremos enseguida, más relación que las meras coincidencias en el tipo de representación y dimensiones, todas testimonian la fortuna que alcanzó el género floral combinado con los asuntos religiosos, durante la segunda mitad del siglo XVII en muchos centros pictóricos españoles. En efecto, cuando la Archicofradía de la Virgen del Rosario de Murcia ideó y promovió una rica decoración de su gran Capilla propia, aneja al templo conventual de Santo Domingo el Real que la orden de predicadores tenía a su vez en esta ciudad, Francisco y Mateo Gilarte hicieron para aquél recinto un ciclo de pinturas, cuya importancia trasciende el estricto ámbito local. Ambos Gilartes, además de hermanos y pintores también eran miembros de la hermandad e incluso Mateo hasta mayordomo de la misma y para revestir parte de los muros de la Capilla fomentaron un ornato pictórico, que realizaron entre 1664 y 1667. Obviando los pormenores de la empresa, por haberlos ya estudiado con amplitud en trabajos anteriores, ésta comprendía en la nave cinco grandes cuadros de pasajes bíblicos y milagros alusivos a la protección secular de María, formando un programa iconográfico e iconológico que confluía en decoraciones murales varias en torno al retablo del altar mayor, donde el carácter apologético del conjunto culminaba en un lienzo más, con la Virgen del Rosario titular que servía de bocaporte³.

Villaescusa. Adquisiciones 1992-1993. Catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1993, pp. 78-80 y el también catálogo de muestra *La belleza de lo real. Floreros y Bodegones españoles en el Museo del Prado 1600-1800.* Madrid, Museo del Prado, 1995, estudios por Trinidad DE ANTONIO y catálogo por Mercedes ORIHUELA CALATAYUD, pp. 22 y 57-59, con abundante bibliografía actualizada y que corresponde a la exposición a la que se hace referencia al comienzo de este artículo.

2 Así los analizados por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya.* Catálogo de exposición 1983-1984, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, especialmente pp. 93-106 estudios y 118, 125, 132, números 82, 97 y 109 obras, además con bibliografía sobre el tema hasta entonces; también del mismo autor *La nature morte espagnole du XVIIIè siècle a Goya.* Friburgo, 1987.

3 José Carlos AGÜERA ROS, *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La Capilla del Rosario.* Murcia, Academia Alfonso X, 1982, así como *La pintura y los pintores de la ciudad de Murcia en el siglo XVII.* (1988), Murcia, Universidad, 1989, edición microfichada, pp. 1589-1610 especialmente y también *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del barroco español.* Murcia, Academia Alfonso X, 1994, pp. 299-300 y 305-306, donde se recoge parte del segundo estudio citado. En orden de lectura y disposición los cuadros son en el flanco de la Epístola la «*Lucha de Jacob con el Ángel*» y «*Moisés ante la Virgen y el Niño sobre la zarza ardiendo*», en el del Evangelio el «*Desmayo de Ester ante Asuero*» y la «*Aparición de la Virgen a Santo Domingo y sus frailes*», más la «*Batalla de Lepanto con la Virgen y el Niño y los retratos de Pio V, Felipe II, Juan de Austria y Alí Bajá*», hecho en colaboración con el pintor lorquino Juan de Toledo y hoy en un recinto lateral, pero que iría sobre la reja de un coro a los pies de la Capilla; en su cabecera aparecen los murales representando superpuestos un escudo pontificio,

El ciclo fue famoso ya en su tiempo, en el propio ámbito local murciano y conocido fuera de él en mayor medida, desde que lo recogió nada menos que Palomino al biografiar a Mateo Gilarte, pues el erudito artista cordobés mencionaba que a éste «*se le escribió un certamen que se dio a la estampa*», hoy perdido, y a la vez le elogió además él mismo por el «*singular acierto*» desplegado⁴. Desde su realización hasta la actualidad todo el conjunto ha permanecido «*in situ*», a excepción del lienzo bocaporte de la «*Virgen del Rosario en orla floral*», que era precisamente una de las obras cumbres del programa desplegado, pues seguramente se desmontó tras la realización entre 1707-1709 por José Caro de un nuevo y gran retablo, al que quizá no se ajustaba en dimensiones. No obstante, esta pintura continuó en la Capilla, donde se inventariaba en 1737, hasta que en 1848 la Cofradía acordó regalarla a don Manuel Estor y Cairón, benefactor de la misma y coleccionista, en cuya propiedad seguía en 1868, pasando después en fecha indeterminada a la familia González-Conde y Borbón, que ostentaba el título de Marqueses de Villamantilla de Perales. Aún estaba en la ingente colección pictórica de ese linaje en 1924, cuando Ibañez la reprodujo en un artículo dedicado a Mateo Gilarte y sus trabajos para la hermandad, conservándose en poder de los mismos propietarios seguramente hasta antes de la Guerra Civil.⁵

Quizá permaneció en esa gran colección incluso después de la contienda, pues así podría testimoniarlo la excelente fotografía grande de 27 x 21 cm., que todavía conserva uno de los miembros de dicha familia⁶, según el cual Doña Rosario González-Conde fue la última pro-

los retratos del Dux, de Pio V y una Alegoría de la Iglesia Triunfante a la izquierda y una composición similar con el escudo del rey de España, los retratos de Juan de Austria, Felipe II y una Alegoría de la Iglesia Militante a la derecha y flanqueando el antiguo retablo del siglo XVII, en cuyo centro figuraba el lienzo bocaporte citado de la Virgen del Rosario.

4 A. A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *Museo pictórico y escala óptica con el Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1715-1724, tomo tercero, edición de Aguilar, pp. 1084-1085, la primera especialmente. También Francisco Gilarte mereció como «insigne pintor de la ciudad de Murcia» una décima compuesta por el mediocre poeta Pedro Álvarez de Lugo y Uso de Mar, que asimismo dedicó a la compra de colgaduras de damasco y terciopelo carmesí, que completaban el ornato de la Capilla del Rosario, una décima en quintillas incluida como la anterior en su obra *Vigilias del Sueño*, editada en Madrid en 1664, reproducidas ambas respectivamente en Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*. Madrid, C. S. I. C., 1943, p. 17 y AGÜERA ROS, 1982, ob. cit. nota 3, pp. 75-77.

5 Para todo lo expuesto véase en orden cronológico *Catálogo de la Exposición Provincial de Bellas Artes y Retrospectiva de las Artes Suntuarias en Murcia*. Murcia, 1868, celebrada en el Ayuntamiento de esta ciudad y a la que la viuda de don Manuel Estor prestó el bocaporte ya enmarcado como cuadro, que figura en la p. 52 con el número 1629 siendo ésta la primera referencia escrita sobre el mismo tras salir de la Capilla y con la atribución a Mateo Gilarte. En la colección Villamantilla ya lo citaba Andrés BAQUERO ALMANSA, *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, 1913, reedición facsímil del Ayuntamiento de Murcia, 1980, p. 99, y después José María IBÁÑEZ GARCÍA, «Mateo Gilarte (notas de estudio para su biografía artística)» en *Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia*, año III, n.º 3, Murcia, 1924, sin páginas, donde expuso estas vicisitudes y sumariamente los cambios de propietarios reproduciendo, además, por vez primera la obra. Con posterioridad ha sido recogida por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ en su artículo «Mateo Gilarte, un casi zurbaranesco», *Archivo Español de Arte*, n.º 146-147, 1964, pp. 149 y 154, lámina IX-2, y asimismo analizada con todo este proceso por AGÜERA ROS, ob. cit. nota 3, 1982, especialmente p. 84 y ob. cit. 1988, pp. 1594-5, 1602, 1609-1610 y 1684-5 en concreto.

6 Agradezco a don Alfonso González-Conde y Borbón su generosidad al proporcionarme dicha antigua fotografía, las facilidades para estudiarla y reproducirla así como su información sobre las vicisitudes de la obra, pues ello me ha permitido un mejor conocimiento de la misma y las consideraciones que a continuación se plantean en este artículo.

pietaria del cuadro, a cuya muerte pasó a manos de administradores que al parecer lo vedieron subrepticamente a alguna embajada extranjera en España, por lo que en la actualidad y pese a las continuas pesquisas, que efectúo desde hace unos años, está en paradero ignorado (Figura 1). Tales vicisitudes no obstan para que haya sido siempre obra bien conocida, gracias primero a la reproducción de Ibáñez y más aún hoy a esta segunda fotografía aludida, pues ella permite afirmar la alta calidad del cuadro original, que posiblemente debió ser pintado por alguno de los dos Gilartes o quizá incluso como otros del ciclo en colaboración entre ambos. En general, esta hipotética coparticipación puede aventurarse tanto por las notorias desigualdades visibles en el total de la cuantiosa producción pictórica de este apellidado, como por la misma abundancia de pinturas atribuibles a ellos o su taller, pues también la relativa brevedad de sus secuencias biográficas apunta a una más que probable y, por otra parte lógica, colaboración en los encargos. La estirpe de ambos procedía de Orihuela, donde nació en 1626 Francisco Gilarte «el Mozo», aunque en cambio esta circunstancia en el caso de Mateo Gilarte acaeciera hacia 1629 ya en Murcia ciudad, al instalarse su padre Francisco Gilarte «el Viejo» con la familia en ella, permaneciendo aquí establecidos los dos hermanos hasta su fallecimiento en 1667 y 1675 respectivamente.⁷

Tal vez la excelencia del cuadro de la «*Virgen del Rosario en orla floral*», superior a la mayoría de obras de estos pintores, fue la razón que motivó el tópico estilístico, repetido siempre en la bibliografía tradicional del apellido Gilarte, sobre la pericia de Mateo en orlas florales, afirmación a la que se ha recurrido hasta la saciedad para definir su labor pictórica. En relación con ello, sólo cabe aducir que Mateo tenía en 1675 en su inventario de bienes «post mortem» un cuadro análogo de «*Nuestra Señora del Rosario con cerco de flores*», que lógicamente sería de su mano y tal vez boceto, modelo o réplica del lienzo bocaporte. En la misma Cofradía del Rosario existían en 1709, según otro inventario, «unas tablas pintadas con flores para ornato del altar en la octava», de las cuales alguna al menos también pudo ser realizada por él, a tenor de sus relaciones devocionales y profesionales con la hermandad, en cuya Capilla incluso se enterró.⁸ Por otra parte, cronología aproximada de realiza-

7 Al respecto José Carlos AGÜERA ROS, «Fuentes documentales para el estudio de Mateo Gilarte» en *Anales de la Universidad de Murcia*, n.º 3-4, 1981-82, pp. 217-243 y ob. cit. 1989, sobre todo pp. 1541-2 referentes a la sucesiva domiciliación paterna, familiar y personal, que ante la ilocalización de la partida bautismal de Mateo en Orihuela, donde aparecen casi seguidas todas las de sus otros hermanos, me llevó a conjeturar para él, por indicios seguros biográficos, una fecha de nacimiento anterior. Ahora en cambio hay que avanzarla, habiendo posibilitado esta importante rectificación el padre Candel Crespo, investigador y estudioso, a quien agradezco la indicación de esta noticia, que declaraban los descendientes de Mateo ya en el siglo XVIII explicitando que nació en Murcia y en la Parroquia de San Andrés, en la que la pérdida de casi la totalidad del Archivo Parroquial durante la Guerra Civil ha impedido hasta ahora la correcta delimitación vital de este pintor. Además, la precisión resulta muy interesante, pues confirma que Palomino, ob. cit. nota 6, p. 1085, estaba relativamente bien informado sobre los protagonistas del foco pictórico murciano y que en parte no se equivocó al escribir biografando a Mateo que éste murió «en lo florido de su edad»; sin embargo, erró mucho al añadir que fue «cerca de los años de 1700», «que apenas tenía cincuenta y tres años», cuando en cambio aproximadamente contaba unos 45 ó 46 y que doña Magdalena Gilarte, también pintora, en vez de sobrina fue hija suya, la cual en realidad lo era de su hermano Francisco Gilarte «el Mozo», cuya edad al morir era de unos 41, al haber nacido hacia 1625-1626 por su bautismo seguro en febrero de este último año.

8 AGÜERA ROS, ob. cit. nota 7, 1981-82, pp. 66 y 241 e idem, ob. cit. nota 3, 1982, pp. 74, 124-5 y 199 así como notas 88 y 105 para todas estas noticias en orden de mención.

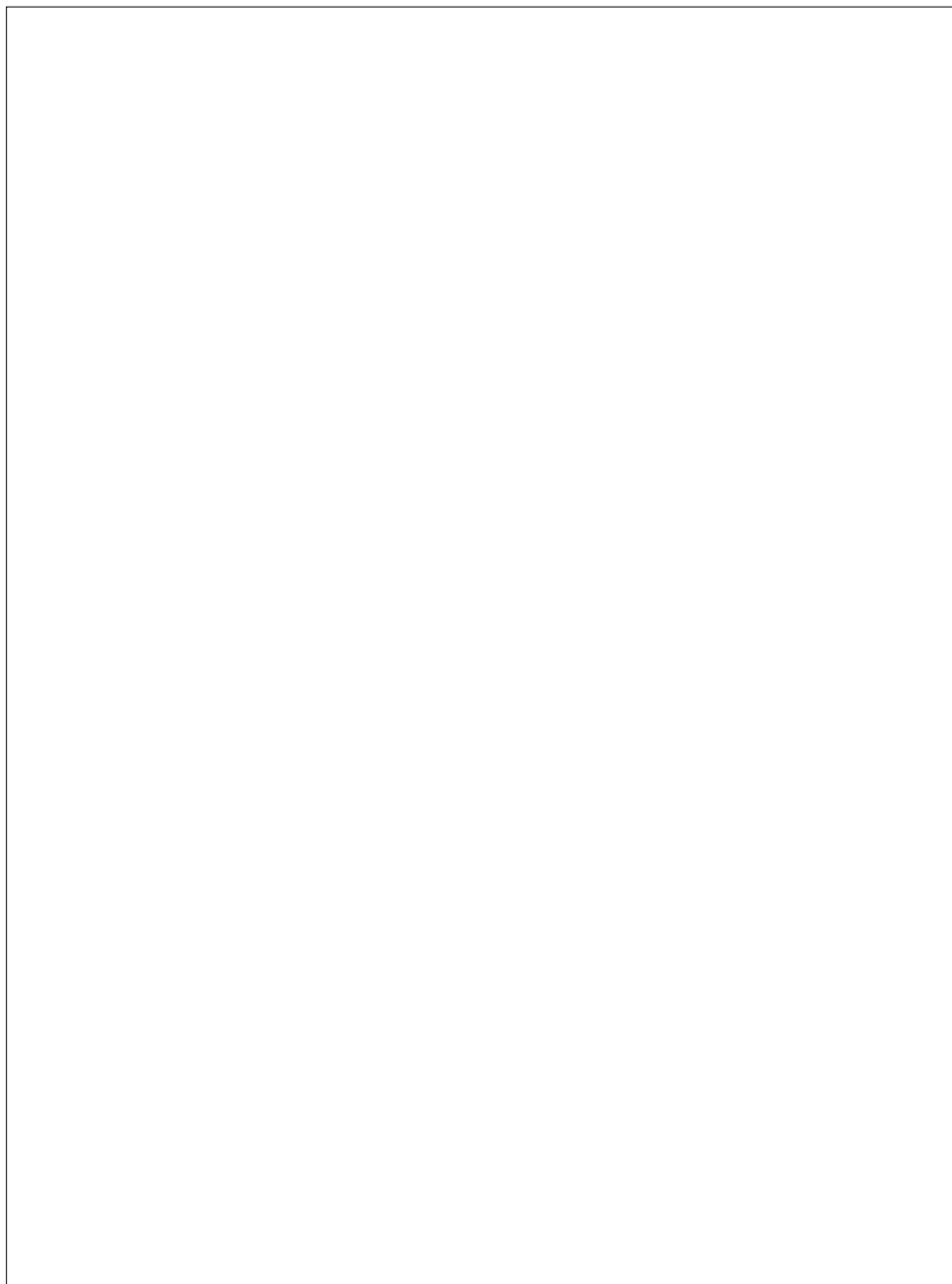


Figura 1. *Hermanos Gilarte: «Virgen del Rosario en orla floral».*
Antes Murcia, colección Villamantilla de Perales, hoy en paradero desconocido.

ción de la obra concuerda con que la fórmula iconográfica de guirnalda floral alrededor de temas sacros, ya estaba vigente en Murcia siquiera hacia 1665, a tenor de sendos cuadros de «Jesús» y «María» así compuestos y citados en el inventario póstumo de bienes del licenciado don Francisco Dardalla en aquel año.⁹

Sin embargo, mejor que estos indicios y en mayor medida, parece claro que la fortuna del lienzo debió radicar en la indudable categoría del mismo, debida a la buena composición del tema y la acertada configuración de los modelos humanos empleados. Así la Virgen, como una matrona bellísima y majestuosa sosteniendo a un Jesús Niño también grato y ambos a modo de aparición sobrenatural, puesta de manifiesto y enaltecida mediante la gran orla, que como una especie de ostensorio muestran dos ángeles. El modelo femenino mariano tiene aquí una elegancia enorme, con la que el apellido Gilarte demuestra haber superado la sequedad y el estatismo que era característico de su producción en la década de 1650 y aparece en cambio dominando los registros figurativos precisos, para obtener resultados estéticos indudables.

La maestría de los recursos utilizados en la composición, así el óvalo encerrando un esquema triangular y las figuras estructuradas a base de compensar líneas verticales con diagonales en su disposición, gestos y paños, responden a un estilo plenamente barroco, que como la técnica de pincelada difusa y que cabe suponer pletórica de colorido concuerdan también con el momento de realización del cuadro. Junto a todo ello, asimismo parecen destacar los efectos atmosféricos y de evanescencia en zonas, al igual que la alta calidad de los motivos florales de la guirnalda, propios de los mejores especialistas en este género, según se aprecia en lo mucho que permite adivinar la estupenda fotografía antigua. El resultado final es así de altura artística comparable a las mejores realizaciones en este campo, relacionándose y correspondiendo con lo análogo que se hacía algo antes en el ámbito pictórico madrileño y como nó en el mundo flamenco, fuentes de las que en definitiva procede. El significado iconográfico e iconológico de las figuras y su halo floral no viene al caso, por haber sido analizado al igual que el estilo, como se apuntó, en un estudio anterior¹⁰, pero se puede resumir concluyendo que la pintura materializa un simbolismo de exaltación mariana, particularizando la protección de la Virgen y más concretamente los abundantes beneficios que proporcionaba mediante la devoción y práctica piadosa del rosario.

Sólo un éxito más que probable de esta obra justifica que tanto las efigies solas, como hasta la propia composición entera dieran lugar a varias réplicas, en las que es posible ver en parte la mano de alguno o los dos Gilartes y desde luego la intervención de su taller, que las prodigarían a instancias de una clientela deseosa de tener una versión del bellísimo lienzo bocaporte original. La primera y más antigua réplica es una repetición muy sintética, reducida a lo esencial de la composición, el grupo principal de las figuras de María y Jesús Niño, con algunos ángeles entre flores y cintas (Figura 2), presidiendo y propiciando una gran representación de la «Batalla de Lepanto», cuadro hecho entre 1663 y 1665 para la misma Capilla y que desde Palomino se atribuye a colaboración entre Mateo

9 AGÜERA ROS, ob. cit. nota 3, 1989, pp. 1602-1603 e idem *Pintura y sociedad...*, 1994, pp. 354.

10 AGÜERA ROS, ob. cit. nota 3, 1982, pp. 121-125 el estilo del cuadro y pp. 131-164 su análisis y función en el programa del ciclo, especialmente en las pp. 160-163.



Figura 2. Francisco o Mateo Gilarte: Detalle del grupo de la Virgen del Rosario en la «Batalla de Lepanto». Murcia, Capilla del Rosario, iglesia de Santo Domingo.

Gilarte y el también pintor Juan de Toledo¹¹. La relación y similitud entre ese fragmento y el gran lienzo bocaporte ha sido siempre aceptada¹² y sólo merecen reseña las leves diferencias que presenta, no tanto en el grupo de María y el Niño, prácticamente idénticos, como en los tipos y la disposición de los dos ángeles, aquí anidados y portando uno la palma alusiva a la victoria naval y otro el arranque con las cintas que anundan la guirnalda floral, que sólo contornea la composición en su zona inferior y todo con mayor soltura de pincelada y colorido.

Que debió ser pintura de gran transcendencia y muy estimada en la ciudad de Murcia, ya en el propio momento de su realización, lo prueba además el hecho de que existen otros dos ejemplares grandes que la reproducen, hoy en distinta localización. Uno del mismo siglo XVII y que cabe atribuir a los Gilarte con participación de su taller, la «*Virgen del Rosario en orla floral sobre la Batalla de Lepanto*», hoy en la parroquia de San Bartolomé de Murcia, pero que en origen estuvo en el oratorio de la casa de los Condes de Albalat en la misma ciudad¹³ (Figura 3). El carácter de versión muy puntual permite situarlo en torno a 1670, antes del fallecimiento de los dos Gilartes, con cuyo estilo conecta y depende, pese a las diferencias notorias en las figuras principales, sobre todo la de la Virgen con facciones de un modelo distinto y más abultadas, que la hacen mucho menos atractiva. También el Niño resulta menos fluido de anatomía y en ambos sumamente repetitivos o con poco volumen los plegados de telas. Confusa es, asimismo, la disposición y los escorzos de los ángeles portadores de la guirnalda, que en cambio ofrece levísimas diferencias en algunas flores y en los haces que la forman.

La parte más interesante del cuadro viene dada por la representación sintética de la Batalla de Lepanto en la zona inferior, pues constituye una curiosa variante al invertir aquí en tamaño los planteamientos compositivos del gran cuadro de la Capilla y sobre todo una ocasión para intentar sugerir efectos de lejanía y disolución de formas en barcos y roquedales. Sólo hay que lamentar la actuación acometida recientemente en la obra, pues la iniciativa de restaurarla, loable pero sin asesoramiento técnico, ha empeorado su aspecto, al hacerse de forma inexperta y apresurada, sin estudio ni tratamiento científico y con resultados negativos, a la vista de la persistencia de alabeos del lienzo, retoques bien visibles y barnices brillantes en exceso.

11 PALOMINO, ob. cit. nota 6, p. 1085. Sobre tal atribución conjunta, repetida siempre pero problemática véase Diego ANGULO ÍÑIGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, Instituto «Diego Velázquez», 1983, pp. 351-352 y asimismo el estudio y las muchas referencias existentes sobre esta obra en María Victoria CABALLERO GÓMEZ, *Juan de Toledo, un pintor en la España de los Austrias*. Murcia, Academia Alfonso X, 1985, pp. 84-85, 102-104 y 150-152 especialmente. Asimismo AGÜERA ROS, ob. cit. nota 3, 1982, pp. 69-75, 125-129 y 155-157 sobre el encargo de la obra, la hipotética colaboración de ambos pintores en la misma, su datación cronológica, estilo e inclusión y significado en el ciclo.

12 IBÁÑEZ GARCÍA, ob. cit. nota 5, 1924, sin página; PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit. nota 5, pp. 149 y 154; AGÜERA ROS, ob. cit. nota 3, 1982, pp. 73 y 128-129 e idem, 1989, pp. 1604 y 1697, n.º 116.

13 Mide 1,82 x 1,20 cm. y de dicha residencia aristocrática pasó a la colección Llovera, estando depositado mucho tiempo en el Museo de Murcia y después de nuevo en propiedad particular, de donde pasó como donación a la parroquia. Al respecto véase *Catálogo del Museo de Murcia*, 1910, pp. 13-14, n.º 31 e idem, 1923, n.º 39 figurando como de Magalena Gilarte, atribución que mantuvo BAQUERO ALMANSA, ob. cit. nota 5, p. 99, recogiendo después PÉREZ SÁNCHEZ, ob. cit. nota 5, pp. 154-155 y AGÜERA ROS, ob. cit. nota 3, 1989, pp. 1618 y 1685, n.º 61.



Figura 3. *Hermanos Gilarte y taller: «Virgen del Rosario en orla floral sobre la Batalla de Lepanto». Murcia, parroquia de San Bartolomé*



Figura 4. *Seguidor gilartesco*: «Virgen del Rosario en orla floral».
Madrid, colección privada.

La última réplica entera localizada pertenece a la mano de algún buen seguidor gilartesco, quizás ya de transición hacia el siglo XVIII sobre todo por el colorido e iluminación mucho más claros y difusos. Pese a las considerables dimensiones de este otro cuadro de la «*Virgen del Rosario en orla floral*», de procedencia desconocida y hoy en colección privada madrileña, no es posible identificarlo, como se pensó en un principio, con el aún extraviado bocaporte original¹⁴. Las razones estriban en divergencias como cierta sequedad de las figuras protagonistas, patente sobre sobre todo en el rostro inexpresivo de la Virgen, algo más fino y afilado que en el original, respecto al que también presenta cierta estilización en la figura y sobre todo unos paños más perfilados (Figura 4). Pero es la guirnalda y sus detalles la que proporciona las claves fundamentales para distinguir entre uno y otro, pues ésta réplica o copia, inédita hasta ahora y de indudable calidad, muestra cambios en la elección, plasmación y arreglo de numerosas flores, a lo largo de toda la orla y en las cintas que la ciñen o vuelan alrededor, según puede comprobarse cotejando ambas obras. En esta postrer versión merecen destacarse la brillantez y profundidad del colorido, muy rico y matizado, con amplitud de gamas de azules a menudo tan raros y escatimados, e igualmente la destreza en los celajes y efectos de atmósfera que cubren el fondo. La comparación de su gran tamaño con el tampoco nada desdeñable del cuadro similar en San Bartolomé permite sospechar que las medidas del original serían aproximadas o estarían entre las de ambas réplicas localizadas. La existencia de esta pintura confirma, en definitiva, la transcendencia inmediata en su tiempo del cuadro bocaporte pintado para la Capilla del Rosario de Murcia y aún después, sancionando sus reproducciones que despertó un seguro interés y que siquiera a través de ellas pervive el recuerdo de una obra estimada, con prestigio y sin duda cualitativamente apreciable, cuya ilocalización por ahora hay que lamentar.

14 Mide unos 2,10 x 1,70 m. aproximadamente y es obra cuya existencia conozco a través del Prof. Dr. D. Ismael Gutiérrez Pastor, a quien por informarme al respecto expreso agradecimiento así como a quien la posee en la actualidad, por permitirme estudiarla directamente.