

**EL PINTOR DON SALVADOR G. NAVARRETE, ALUMNO  
DOCUMENTADO DE BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO.  
UNA NUEVA LECTURA ARTÍSTICA E ICONOGRÁFICA  
DE SU VIRGEN DEL ROSARIO**

**The painter Salvador G. Navarrete, documented student of Bartolomé  
Esteban Murillo. A new artistic and iconographic reading of his  
Virgin of Rosario**

*A mi abuelo, D. Rafael Garrido Paredes (1924-2016),  
en tu ausencia siempre estás presente.*

Manuel Garrido Pérez\*

**Resumen**

En el presente trabajo, y en el año Murillo, se pretende dar a conocer que el pintor natural de Archidona, Salvador G. Navarrete, fue alumno del genial Bartolomé Esteban Murillo. No se desarrollará este nuevo dato, pues aparecerá publicado más a fondo en otro lugar. De la misma manera, se hace una nueva lectura del lienzo de la Virgen del Rosario, ya que había algunas interpretaciones erróneas.

**Palabras Clave:** Navarrete, Salvador de; Esteban Murillo, Bartolomé; Valdés Leal, Juan de; Herrera, Francisco de; Pintura Barroca; Antequera; Archidona; Sevilla; Siglo XVII; Siglo XVIII; Virgen del Rosario.

**Abstract**

In the present work, and in the year of Murillo, it is intended to make known that the painter born in Archidona, Salvador G. Navarrete, was a student of the great Bartolomé Esteban Murillo. This new fact will not developed in this work as it will be published further elsewhere. In the same manner, a new reading about the canvas of the Virgin of the Rosario is made, since there have been some erroneous interpretations.

**Keywords:** Navarrete, Salvador de; Esteban Murillo, Bartolomé; Valdés Leal, Juan de; Herrera, Francisco de; Baroque Painting; Antequera; Archidona; Seville; XVII Century; XVIII Century; Virgin of the Rosary.

---

\* Licenciado en Historia del Arte.

## 1. Introducción: Salvador G. Navarrete

Varias son las personas, historiadores del arte, investigadores y amantes de la pintura en general, que se han acercado, con mayor o menor fortuna, a la figura del pintor Navarrete. El primero fue el profesor Agustín Clavijo, que lo definió como: “*Esencialmente Murillesco*”<sup>1</sup>, dando a conocer dos de sus obras: un *Niño Jesús dormido* y un *San Juanito*<sup>2</sup>.

Posteriormente, el que fuera alcalde de Antequera y Director General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía, D. Jesús Romero Benítez, dio a conocer en 1993 un *Bautismo de Cristo* desconocido de Salvador Navarrete<sup>3</sup>. En este trabajo también se revelaban nuevos datos facilitados por el padre agustino Andrés Llordén, dando a conocer que Salvador había sido alumno de un pintor antequerano llamado Miguel Miranda, y que el propio Navarrete había realizado una serie de pinturas de gran formato para el convento antequerano de Nuestra Señora de los Remedios. Documentos estos últimos que ya hemos podido localizar, pues el padre Llordén no solía dar referencias.

Antes de continuar con este breve estado de la cuestión, hay que recordar la figura del archidónés D. Manuel Jiménez Córdoba, a quien conocimos cuando comenzábamos a investigar sobre Archidona. D. Manuel, siempre nos hablaba de un cuadro de la Virgen del Rosario que existía en la Ermita de San Antonio, a cuyo autor él llamaba Salvador Navarrete “Fox”, pues el estado de conservación del lienzo no le permitía conocer el *fecit* o *faciebat* latino. Nos consta que este archidónés, aficionado a la pintura, entabló conversaciones con las distintas autoridades para que intervinieran en la conservación de dicho lienzo.

Más recientemente, en el año 2010, aprovechando la restauración del lienzo, el historiador archidónés Jacinto Muñoz dio a conocer la procedencia archidonesa de este pintor, así como el nombre de su esposa<sup>4</sup>. En su análisis de la obra, cometió un fallo, que posteriormente analizaremos.

Hemos indagado y encontrado nuevos datos de este pintor, que aparecerán desarrollados en otro trabajo que está pendiente de publicación. No podíamos dejar pasar la oportunidad que esta revista nos brinda, para dar a conocer en nuestro pueblo, y en el llamado año Murillo, el dato que a continuación exponemos.

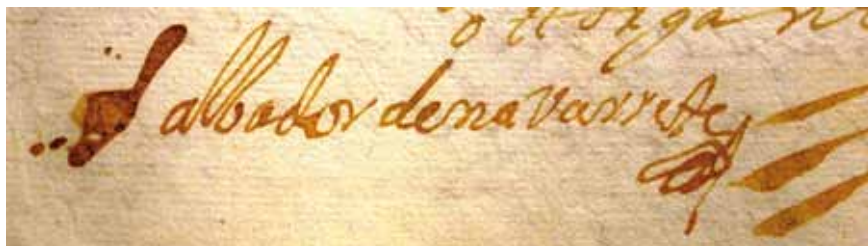
---

<sup>1</sup> CLAVIJO GARCÍA, Agustín.: “La pintura del Renacimiento y del Barroco”. En: *Málaga, Tomo III, Arte*. Granada, 1984, p. 871.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> ROMERO BENÍTEZ, Jesús.: “Una obra inédita del pintor Salvador de Navarrete: el Bautismo de Cristo de la iglesia parroquial de San Pedro”. En: *Revista de Estudios Antequeranos* 1, Antequera, 1993, pp. 169-174.

<sup>4</sup> MUÑOZ NUEVO, Jacinto.: “La Virgen del Rosario, obra inédita del pintor archidónés Salvador de Navarrete”. En: *Rayya. Revista de investigación histórica de la comarca nororiental de Málaga* 6, Archidona, 2010, pp. 35-48.



*Una de las primeras firmas de Salvador de Navarrete. Archivo Histórico Municipal de Antequera.  
Foto: Manuel Garrido Pérez.*

Navarrete tuvo una vida un tanto azarosa, que le llevó a recorrer diversas ciudades y villas de la geografía andaluza. Podemos adelantar que contrajo más de un matrimonio, y que del primero no tuvo ningún hijo. Con otra de sus esposas tuvo tres vástagos, algunos de los cuales siguieron la labor artística de su padre.

A modo de dato anecdótico, podemos reseñar que una de sus esposas era hermana de una antepasada de quien esto escribe, y por tanto de la familia Garrido.

Pero sin duda, el dato más deseado es: que Salvador G. Navarrete estudió con el genial, y conocido mundialmente, artista sevillano: D. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Así nos lo refiere el propio Navarrete:

*[...] a la colación de San Bartolomé y en ella estubo unos cinco años y medio aprendiendo el Arte de la pintura en casa de Bartolomé Morillo [...]*<sup>5</sup>

La frase anterior nos muestra dos datos muy importante: uno su aprendizaje con Murillo, y el otro que vivió en la colación de San Bartolomé, la misma en la que vivía su maestro. Hay que reseñar que la presencia de Salvador G. Navarrete, no aparece documentada en ninguno de los padrones vecinales de San Bartolomé, en casa de Murillo, suceso este muy importante ya que no aparece registrado en el taller como alumno del pintor sevillano. Tal vez, la omisión de éste en los padrones, es lo que ha llevado a que no se conozca su figura como discípulo de Murillo; ni siquiera aparece mencionado en la obra por antonomasia, hasta el momento, para tomar contacto con Murillo, nos referimos al estudio que realizó uno de los grandes historiadores del arte, el desaparecido D. Diego Angulo Íñiguez<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Como indicamos anteriormente, la procedencia de este dato la desarrollaremos íntegramente en un próximo artículo.

<sup>6</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego.: *Murillo*. Espasa Calpe, Madrid, 1981. Se trata de una obra en tres volúmenes: *I Su vida, su obra, II Catálogo Crítico, III Láminas*. Debemos reseñar, que aunque este trabajo sea la obra de referencia por antonomasia, D. Diego Angulo escribió además muchos artículos en los que se trata la obra de Murillo. Decimos que la obra de Angulo es la gran obra de Murillo hasta el momento, porque nos consta que se están realizando nuevos trabajos de gran calado sobre el pintor.

La estancia de Salvador G. Navarrete en Sevilla, su periodo de aprendizaje o colaboración junto a su maestro, acontece en un momento de gran actividad para Murillo, uno de los periodos más fecundos del maestro sevillano: la década que abarca de 1660 a 1670. Cabe preguntarse si Navarrete en aquel tiempo era ya algo más que un simple aprendiz, pues hay que recordar que tiempo atrás, en Antequera, había entrado en el taller del pintor Miguel de Miranda, por ello, tal vez, no ha aparecido documentado hasta ahora como aprendiz de Murillo.

En esta fecunda etapa de su vida, Murillo, entre otros muchos proyectos, realizó pinturas para la iglesia de Santa María la Blanca (1665), para la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla, para la Iglesia de los Capuchinos de Sevilla, para el Convento de San Agustín..., así como el magnífico *San Agustín contemplando a la Virgen y Jesús Crucificado*, del Museo del Prado, *La Inmaculada del Escorial*, también del Prado, varios cuadros del *Niño Jesús Dormido*, y otros tantos lienzos de la Sagrada Familia con San José y el Niño, y un largo etcétera<sup>7</sup>.

Años antes de la llegada de Navarrete a Sevilla, Bartolomé Esteban Murillo había fundado una Academia para el estudio de la pintura<sup>8</sup>. En este proyecto intervinieron otros pintores de fama en la Sevilla del momento: Francisco de Herrera el Mozo<sup>9</sup> y Juan de Valdés Leal<sup>10</sup>. La Academia de Pintura tenía por objeto “mejorar la formación de los pintores y especialmente de los jóvenes”<sup>11</sup>, para que desarrollaran su calidad técnica y su creatividad<sup>12</sup>.

No sería nada extraño que Navarrete asistiese a alguna de las charlas y demostraciones de esta academia, que conociera el estudio del dibujo y las obras de los maestros antes mencionados, así como otras pinturas que se pudieran contemplar en la Sevilla de la época, que influyeron en su técnica pictórica, como veremos más adelante.

Navarrete, como alumno y conocedor de la obra de Murillo, no es un simple copista, sino que sigue los modelos que conoció y vio en el taller, y otros existentes en la ciudad hispalense. Todo esto condicionado por las limitaciones técnicas habidas en su persona, pues hay que reconocer que no se trata de un gran pintor, aunque en una ciudad pequeña o en una villa como Archidona, pudo gozar de cierta fama o prestigio.

---

<sup>7</sup> VALDIVIESO, Enrique.: *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Ediciones del Viso, Madrid, 2010.

<sup>8</sup> BANDA y VARGAS, Antonio de la.: “La Academia de Murillo”. En: *Conferencias del I curso de verano de la Universidad de Córdoba sobre: El Barroco en Andalucía*. Tomo I, Priego de Córdoba, 15 de julio – 15 de agosto de 1983, Universidad de Córdoba y Excelentísima Diputación Provincial de Córdoba, pp. 217-220.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Tanto uno como otro, presidieron la Academia de Pintura, según parece en un principio Herrera el mozo, compartió presidencia con Murillo y Valdés Leal fue diputado, aunque posteriormente fue su presidente. VALDIVIESO, Enrique.: *Valdés Leal*. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1988, p. 19.

<sup>11</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura Barroca en España, 1600-1750*. Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 2009 (quinta edición), p. 348.

<sup>12</sup> VALDIVIESO, Enrique.: *Valdés Leal*....

En la obra conocida de Navarrete, y en la que se le puede atribuir, se pueden contemplar algunos aspectos “murillescos”, como bien decía el profesor Clavijo, y de la pintura sevillana del momento. Durante la estancia de Navarrete con Murillo, el maestro sevillano, que según algunos especialistas es el artista que “mejor representa el nuevo lenguaje de la Fe”; ya había dejado atrás su etapa más “tenebrista”<sup>13</sup> (década de 1640), había alcanzado el *ímpetu barroco*, había tomado influencias de Herrera el mozo con transparencias y juegos de contraluz, había bebido de Rubens, Van Dyck, de la Escuela Veneciana, y su obra presentaba una pincelada ligera y suelta, acompañada por la luz y el color.

## 2. Navarrete y su Virgen del Rosario, consideraciones previas

Desconocemos si esta pintura fue pensada en un principio para ocupar la Ermita de San Antonio de Archidona, o por el contrario fue una donación de un particular para el templo, como ocurre con otras obras.

La devoción a la Virgen del Rosario en Archidona, tiene su origen en el siglo XVI tras la fundación del Convento de Santo Domingo, no obstante no será hasta el siglo XVII y XVIII cuando alcance su mayor apogeo, vinculada a la devoción que ciertas personas, familias o apellidos, sintieron por esta advocación. Pese a gozar de una cofradía, o cofradías, con capilla propia en la iglesia del convento, también hay algunas breves referencias documentales a un cuadro y a otra capilla llamada “de la batalla naval”<sup>14</sup>, en el mismo convento, que hace pensar que podría haber sido este el lugar de su ubicación; aunque el tema de ambos cuadros sea distinto. También podría haber estado ubicado en un lateral de la propia capilla de la Virgen del Rosario, como ejemplo ante los numerosos Rosarios que, según documentos, se rezaban continuamente en la capilla<sup>15</sup>.

Lo cierto es que todo lo anterior eran suposiciones, pues recientemente hemos conseguido conocer que el lienzo de la Virgen del Rosario y sus quince misterios, obra de Salvador G. Navarrete, estuvo en la Ermita de San Antonio de Archidona al menos desde 1896, pues en un inventario fechado el día 14 de abril de ese año, se puede leer:

[...] *Un lienzo de la Virgen del Rosario, que hace altar* [...] <sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Marcado entonces por el influjo de Zurbarán y Ribera.

<sup>14</sup> En clara alusión a la batalla naval de Lepanto.

<sup>15</sup> Por ejemplo, doña Francisca de Aranda, mujer de Cristóbal Moreno, en su testamento de 1730; además de poner por su intercesora y abogada a la Virgen del Rosario, pide ser sepultada en la capilla de la Virgen del Rosario en el Convento de Santo Domingo de Archidona, y deja una manda testamentaria de dos libras de cera para: “*alumbrar a nuestra Señora del Rosario de esta villa en los rosarios que se rezan en su capilla*”. (A)rchivo (H)istórico (M)unicipal de (A)rchidona, sección de protocolos notariales, oficio de Salvador Delgado de la Vega, año 1730, fols. 48-49v.

<sup>16</sup> Archivo Parroquial de Archidona. Carpeta con: *Inventarios de las parroquias y ermitas de esta vicaría de Archidona*. Información facilitada por el Vicario Parroquial, Rvdo. Marcos Antonio Blanco Moyano.

La indicación que dice: “*que hace altar*”, nos hace pensar que con toda probabilidad fue ese siempre su lugar; además hay que tener en cuenta que en esa época, aunque ya estaba desamortizado el convento de Santo Domingo de Archidona, su iglesia seguía abierta al culto.

Desconocemos si el pintor Salvador G. Navarrete fue devoto de esta advocación mariana, pero sí conocemos que vivió, y tuvo su taller, muy cerca del convento de Santo Domingo. Conocemos que algunos miembros de su familia tuvieron una inclinación particular por la Orden de Predicadores. Es el caso de su primo hermano, también llamado Salvador Navarrete, hijo de la tía carnal del pintor, María del Villar Alarcón y de su esposo Salvador Navarrete<sup>17</sup>. En 1671, el primo del pintor, renunciaba a su legítima, y pedía permiso a sus padres para dejar el “siglo” y ser fraile profeso en el convento de Santo Domingo de la ciudad de Córdoba<sup>18</sup>. Este Salvador cumplió su devoto sueño y además, casi 30 años después, lo encontramos de nuevo en Archidona, como Predicador General y Prior del convento de Santo Domingo de la entonces villa, al menos desde 1698 hasta 1700<sup>19</sup>. En 1702, este dominico aún se encontraba en el convento de Archidona, pues recibió un poder de su tío, el presbítero Pedro del Villar Alarcón, también tío del pintor, para realizar unas gestiones en Osuna. Curiosamente, y en esta misma época, en el convento archidonés también se encontraba fray Andrés de Navarrete, del que desconocemos si fue o no familia del pintor, pero no sería nada extraño que fuera natural de Archidona<sup>20</sup>, como otros frailes del convento a lo largo de su historia.

<sup>17</sup> Aunque el tío político del pintor se llamaba igual que él, no existía ninguna relación de sangre entre ellos, eran tío y sobrino pero como se suele decir “políticos”. Los lazos sanguíneos los compartía con su tía, que era hermana de su madre.

<sup>18</sup> A.H.M.A, sección de protocolos notariales, oficio de Francisco Feliciano de Cieza, año 1671, fols. 240r-242v.

<sup>19</sup> Lo podemos documentar en la sección de protocolos notariales del A.H.M.A. En 1701, aparece como prior del convento de Archidona, fray Antonio Gamero.

<sup>20</sup> Todo parece indicar que este fray Andrés de Navarrete era hijo de Andrés López de Navarrete y de su esposa María de Morales, que había entrado como dominico en el convento de Santo Domingo de Antequera, y que posteriormente volvió a su villa natal, Archidona. Aunque no sabemos si era familia del pintor, algunos antepasados de este Andrés habían sido enterrados en Santo Domingo en la capilla del Rosario, mientras que otros lo habían hecho en una sepultura y capilla propia también en el mismo cenobio. Por ejemplo, ya bien avanzado el siglo XVIII, sus sobrinas doña Ana de Navarrete y doña Catalina de Navarrete, hijas de Juan de Navarrete Aldana y Francisca de Aguilar, pidieron ser sepultadas en el convento de Santo Domingo en la Capilla de la Batalla Naval porque: [...] *de mi la dicha doña Ana en sepultura que me pertenece y a los de mi linaje y está baxo del cuadro o lienzo en que se halla figurada la Batalla Naval y a el de mi la dicha doña Catalina en la capilla de Nuestra Señora del Rosario de cuya cofradía soy hermana* [...]



*Lienzo de la Virgen del Rosario rodeada de los 15 misterios, obra de Navarrete. Foto: Ricardo Arjona Cano.*

Hay que hacer mención a la firma del artista. El lienzo posee una filacteria que sostiene en su pico un jilguero<sup>21</sup>. Son pocas las obras que se conservan firmadas por Navarrete, por lo que cabría preguntarse si la constancia de su nombre viene marcada por la consideración de haber realizado una obra importante en su entorno, o si por el contrario deriva de las relaciones familiares, de sangre, que mantenía con el prior, y probablemente, con algún otro fraile dominico de Archidona.



*Detalle del jilguero sosteniendo la firma del pintor. Foto: Ricardo Arjona Cano.*

La pintura posee las siguientes dimensiones: si incluimos el marco, la parte exterior, alcanza los 2'17 metros de largo y 1'50 metros de ancho. Si medimos el lienzo sin el bastidor, en la parte interior que se ajusta al marco, alcanza 1'91 metros de largo y 1'24 metros de ancho<sup>22</sup>.

### **3. Una Virgen del Rosario apocalíptica**

El tema central de la pintura es la Virgen del Rosario, rodeada de los primitivos 15 misterios, decimos primitivos porque ahora son 20<sup>23</sup>. Es un tema muy recurrente y difundido por la pintura, el dibujo y el grabado, como estampa de devoción y medio de difusión de ideas entre los artistas. Una de esas primeras representaciones, en España, de la Virgen y los misterios del rosario, aunque en este caso no rodeada por

---

<sup>21</sup> En Archidona, y en su entorno, el nombre más común o vulgar para esta vistosa y cantora ave, es el de “colorín”, en clara alusión a su colorido plumaje.

<sup>22</sup> Esta medición la hemos realizado personalmente, y viene casi a coincidir con la que aparece en el informe de restauración de 2009. En el informe se recoge: *Dimensiones max: 192 x 125cms lienzo. 214 x 147 x 11 cm marco.*

<sup>23</sup> Su santidad el Papa San Juan Pablo II, añadió los Misterios Luminosos.



éstos, es el grabado de fray Francesc Domenech, que data de 1488<sup>24</sup>. Existen diversas variantes de un mismo formato, como por ejemplo en el que aparece la Virgen del Rosario rodeada de los misterios que brotan de un rosal, regado por religiosos dominicos.

Siguiendo a Manuel Trens<sup>25</sup>, que en un extenso capítulo de su conocida obra: *María: Iconografía de la Virgen en el Arte español*, definió diez representaciones distintas de esta advocación. En el caso que nos ocupa, podríamos enmarcar esta obra dentro de las que él establece como: primera, *Rodeada de un rosario*, que en este caso serían los 15 misterios; segunda, la que *tiene el rosario como atributo*, pues lo sostiene el Niño. También la podríamos considerar como *Virgen del Rosario de Cofradía*, pues como dice Trens, serviría para “el combate” como medio de difusión del rezo del Santo Rosario.

No obstante como vamos a ver en las siguientes líneas, también la podemos considerar como una *Virgen del Rosario Legendaria*, conectando esta última tipología, en cuanto a su nombre, con el capítulo que Trens dedica a exponer el tema de la *Virgen Apocalíptica o Preexistente*<sup>26</sup>.

¿Por qué decimos que la Virgen del Rosario del pintor Navarrete es apocalíptica?

Como bien dijo Muñoz Nuevo en su artículo ya citado<sup>27</sup>, la representación central de la Virgen del Rosario con el niño, con ese fondo de rompimiento de gloria dorado y la túnica del mismo color, está conectado con la llamada “*amicta sole*”<sup>28</sup> del capítulo 12 del apocalipsis escrito por San Juan, en la isla de Patmos:

*Una gran señal apareció en el cielo:  
una Mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies,  
y una corona sobre su cabeza; está en cinta,  
y grita con los dolores del parto y con el tormento de dar a luz*<sup>29</sup>. [...]

---

<sup>24</sup> Extraído el 7 de octubre de 2016. <http://www.dominicos.org/espiritualidad/rosario/patrimonio-artistico/pintura/grabado-de-domenech>

<sup>25</sup> TRENS, Manuel.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Editorial Plus Ultra, Madrid, 1946, pp. 282-321.

<sup>26</sup> *Ibidem.*, pp. 55-64.

<sup>27</sup> MUÑOZ NUEVO, Jacinto.: “La Virgen del Rosario, obra inédita del pintor archidónés Salvador de Navarrete”... p.38.

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> *Biblia de Jerusalén*. Editorial Española Desclée de Brouwer, S. A. Edición Española dirigida por José Ángel Ubieta, Bilbao, 1975, p. 1778. Apocalipsis, 12.

Como se puede apreciar casi todo coincide con la descripción de la “Mujer”<sup>30</sup>, salvo que la Virgen del Rosario del cuadro, ya tiene al Niño en su regazo.

La consideración de esta Virgen del Rosario como *Virgen Apocalíptica o Preexistente*, viene marcada por la escena que hay en la cartela inferior del lienzo, bajo el jilguero y enmarcada por dos guirnaldas de flores enlazadas por una tela rosácea que, como detalle pictórico, se anuda en cada extremo a un clavo. ¿Qué representa la cartela? Según Muñoz Nuevo, *la ascensión al cielo del alma del artista, acompañado por el arcángel San Miguel*<sup>31</sup>, pero no es así. Describamos primero a los personajes representados de derecha a izquierda, envueltos en un ambiente vaporoso, aparecen: arriba el Padre Eterno, que lleva a la “Mujer” con una corona de estrellas, unas “alas de águila” y sobre una media luna; a la izquierda el arcángel San Miguel con una espada de fuego. Más a la izquierda una figura borrosa verde<sup>32</sup>; es un dragón o serpiente primigenia de varias cabezas que aún se perciben, y dos figuras humanas que pueden ser Adán y Eva o la Virgen que ha dado a luz. Todo esto coincide con el mencionado capítulo 12 del Apocalipsis:



*Detalle de la cartela inferior del lienzo. Foto: Manuel Garrido Pérez.*

<sup>30</sup> Se refiere a la Virgen.

<sup>31</sup> MUÑOZ NUEVO, Jacinto.: “La Virgen del Rosario, obra inédita del pintor archidonés Salvador de Navarrete”... p.41.

<sup>32</sup> Esta parte inferior está más difusa probablemente porque, antes de la restauración de la pintura, era la que estaba más deteriorada.

[...] **Y apareció otra señal en el cielo: un gran Dragón rojo, con siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas. Su cola arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo y las precipita sobre la tierra. El Dragón se detuvo delante de la Mujer que iba a dar a luz, para devorar a su Hijo en cuanto lo diera a luz. La Mujer dio a luz un Hijo varón, el que ha de regir a todas las naciones con cetro de hierro; y su hijo fue arrebatado hasta Dios y hasta su trono.**

*Y la mujer huyó al desierto, donde tiene un lugar preparado por Dios para ser allí alimentada mil doscientos sesenta días.*

*Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus Ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos. **Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, el seductor del mundo entero;** fue arrojado a la tierra y sus Ángeles fueron arrojados con él. Oí entonces una fuerte voz que decía en el cielo: «Ahora ya ha llegado la salvación, el poder y el reinado de nuestro Dios y la potestad de su Cristo, porque ya ha sido arrojado el acusador de nuestros hermanos, el que los acusaba día y noche delante de nuestro Dios. Ellos lo vencieron gracias a la sangre del Cordero y a la palabra de testimonio que dieron, porque despreciaron su vida ante la muerte. Por esos regocijaos, cielos y los que en ellos habitáis. ¡Ay de la tierra y del mar! porque el Diablo ha bajado donde vosotros con gran furor, sabiendo que le queda poco tiempo.»*

*Cuando el Dragón vio que había sido arrojado a la tierra, **persiguió a la Mujer que había dado a luz al Hijo varón. Pero se le dieron a la Mujer las dos alas de águila grande para volar al desierto, a su lugar, lejos del Dragón,** donde tiene que ser alimentada un tiempo y tiempos y medio tiempo. Entonces el Dragón vomitó de sus fauces como un río de agua, detrás de la Mujer, para arrastrarla con su corriente [...]*<sup>33</sup>

Las frases que hemos resaltado en negrita, son las que coinciden con lo representado en la pintura. Hay que matizar una de las frases en relación con lo pintado, nos referimos a la que dice: “**Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, el seductor del mundo entero;**”. Como dijimos anteriormente, en la parte representada más a la izquierda de la cartela, podían aparecer o la Virgen que ha dado a luz, en clara alusión al texto copiado del Apocalipsis, o bien Adán y Eva, en clara alusión a esta frase que habla de la serpiente antigua y el seductor del mundo entero, que refleja claramente la escena de Adán y Eva recogida en el Génesis<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> *Biblia de Jerusalén*. Editorial Española Desclée de Brouwer, S. A. Edición Española dirigida por José Ángel Ubieta, Bilbao, 1975, p. 1778- 1779. Apocalipsis, 12.

<sup>34</sup> Génesis 3, 1-4.

Por todo esto decimos que la Virgen del Rosario de Salvador de Navarrete, puede ser considerada una *Virgen del Rosario Apocalíptica o Preexistente*. La Virgen que anunció Dios al castigar a Adán y Eva, y la que contempló San Juan en la isla de Patmos<sup>35</sup>.

Esta escena del Apocalipsis aparece representada desde la Edad Media, y son muchas las reproducciones que se pueden observar tanto en los Beatos, como por medio de los grabados de varios siglos. Según Trens, hay varias formas de representar a esta Virgen, un de ellas consiste en una mujer con los ornamentos astrales: el primero las estrellas, que en este caso serían sustituida por la corona que sobre la Virgen del Rosario sostiene el ángel; segundo el sol, representado por el resplandor de la *amicta sole* y la túnica que viste; y tercero la luna colocada a sus pies<sup>36</sup>.

Esta representación del Apocalipsis está relacionada con el dogma de la Inmaculada Concepción de María. Mientras franciscanos<sup>37</sup>, jesuitas y cartujos<sup>38</sup>, defendían a ultranza que la Virgen María había sido concebida sin mácula (*Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*)<sup>39</sup>, los dominicos eran unos férreos defensores de todo lo contrario, no aceptando este hecho hasta que el dogma de fe fue proclamado por su santidad el Papa Pío IX, en 1854 con la bula *Inefabilis Deus*.

La confrontación llegó a todos los rincones de la Monarquía Hispánica, durante el siglo XVII, siendo Sevilla uno de los lugares donde quizás alcanzó mayores cotas. En todos los territorios hispánicos aparecieron coplas y canciones defendiendo o contraatacando este pensamiento, como por ejemplo uno muy conocido que afectó a la Orden de Predicadores:

*Aunque le pese a Molina<sup>40</sup>  
y a los frailes de Regina,  
y al prior y al provincial,  
la Virgen fue concebida  
sin pecado original<sup>41</sup>.*

---

<sup>35</sup> TRENS, Manuel.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español...*, p. 55.

<sup>36</sup> *Ibidem.*, p. 60.

<sup>37</sup> Que fueron los grandes defensores del dogma de la Inmaculada, ya desde la Edad Media.

<sup>38</sup> ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco.: *Tratado de iconografía*. Istmo, Madrid, 1998, p. 212.

<sup>39</sup> *Ibidem.*, p. 214.

<sup>40</sup> Fray Domingo Molina fue un fraile dominico, que como no podía ser de otra manera, defendió en sus exaltados sermones, el “maculismo”, la mancha, de la concepción de la Virgen.

<sup>41</sup> DOMÍNGUEZ BÚRDALO, José; SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio.: “El Dogma de la Inmaculada Concepción como arma de confrontación territorial en la Sevilla del siglo XVII”. En: *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, nº 26.2, Universidad de Navarra, 2010, pp. 310-324.

Estas coplillas o versos también llegaron a aludir al propio rey y a su valido:

*Aunque le pese a Lerma  
y la Sacra Majestad,  
la Virgen fue concebida  
sin pecado original<sup>42</sup>.*

Dejemos las posibles relaciones de este cuadro con el dogma de la Inmaculada para volver a centrarnos en la escena central del lienzo, y sus posibles relaciones con otras representaciones de la pintura Sevillana del momento.



*Detalle de la escena central del lienzo. Foto: Ricardo Arjona Cano.*

No hemos encontrado ninguna pintura en la que Navarrete pudiera haberse inspirado para la realización de este lienzo, no obstante existe un retablo de la Virgen del Rosario, en la parroquia sevillana de San Andrés, rodeado de pinturas con los 15 misterios del Rosario, obras de Valdés Leal<sup>43</sup>, que rodean una escultura sedente de la Virgen del Rosario, también obra de Valdés Leal<sup>44</sup>, composición que no es igual a la pintura que nos ocupa, pero que bien pudo servir de inspiración a Navarrete, más si tenemos presente que esta obra está datada en una fecha en la que nuestro pintor aún andaba por tierras sevillanas.

Pese a ello, sí hay algunos elementos de la pintura que han tomado inspiración, como no podía ser de otro modo, de representaciones sevillanas de este periodo.

La escena central representa a la Virgen del Rosario sedente sobre media luna, y sobre blanquísimas nubes, en cuyo regazo sostiene al Niño. El pequeño Jesús, de pelo rubio, muestra, y ofrece al espectador, un rosario de cuenta rojas<sup>45</sup>, y cruz del mismo color con lazos verdes, que nos recuerdan los grandes rosarios con cuentas de

---

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique.: «Pinturas de Valdés Leal en un retablo de la Virgen del Rosario». En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 50, 1984, pp. 456-459.

<sup>44</sup> MORALES, Alfredo J.; SANZ, María Jesús; SERRERA, Juan Miguel; VALDIVIESO, Enrique.: *Guía Artística de Sevilla y su provincia [I]*. (Segunda edición corregida y ampliada). Fundación José Manuel Lara y Diputación de Sevilla, 2004, pp.253-254

<sup>45</sup> A veces en nuestro deseo de encontrar similitudes del alumno con el maestro, llegamos a fijarnos en detalles, que tal vez puedan parecer absurdos. Este es uno de esos casos, pues las cuentas del rosario de esta pintura, se parecen mucho a las pulseras rojas que lleva la *Santa Rufina* de Murillo (c. 1660).

ámbar de este periodo<sup>46</sup>. Hay que reseñar, que el rosario que sostiene el Niño no está completo, pues le falta una parte de las tres de que se compondría. Le faltan cincuenta cuentas correspondientes a otras tantos Avemarías, y otras cuatro cuentas mayores, que son las que separan los misterios, correspondientes a otros tantos Padrenuestros.

La Virgen destaca sobre un rompimiento de gloria, con un color amarillento dorado, el mismo color que viste en la túnica, y que tanto recuerda a los rompimientos celestiales que usara Murillo. Su manto es de un color azulado, con algunos tonos verdosos, y con pequeños puntitos amarillos que simulan las estrellas.

La pintura de Navarrete también conecta con alguna de las indicaciones de Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, para pintar *la Purísima Concepción de Nuestra Señora*, sin olvidar nunca que en este caso se trata de una Virgen del Rosario. Según Pacheco, se debía representar como: [...]“*esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos [...]; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel*”[...]”<sup>47</sup>.

La escena celestial se acompaña de una pequeña corte de seis angelitos, algunos algo rollizos, que sostienen: rosas, azucenas, una palma y una corona. Hay quien, en la localidad, aprecia rasgos indianos en algunos de esos ángeles, sin embargo pensamos que no es así y que ese tono, algo oscuro en sus cuerpos y facciones, es debido a la sombra que sobre ellos se proyecta. Estos ángeles nos recuerdan a los que aparecen en la pintura mural de las Benditas Ánimas, de la iglesia de la Victoria de Archidona, aunque estos de la Virgen del Rosario son de mejor factura, y también nos recuerdan a los que aparecen representados en las grisallas decorativas que enmarcan dicha pintura mural.

Pese a lo “murillesco” de estos ángeles, Navarrete también sigue algunas de las instrucciones de Pacheco para pintarlos: [...] *Puédese usar, también, de ángeles niños desnudos, adornados con algunos paños, volando con decencia y honestidad; [...]*<sup>48</sup>

De los seis ángeles que componen la exigua corte celestial de la Virgen del Rosario, hay que resaltar dos: el que sostiene las azucenas y el situado en la parte inferior derecha.

- El de las azucenas, es interesante por el elemento alegórico que sostiene. Hay tres azucenas con formas distintas o en estado de floración diferente: hay una azucena invertida, ajada<sup>49</sup>, otra que aún no ha abierto, casi en capullo, y la última abierta en todo su esplendor. Esto podría significar, como hipótesis,

---

<sup>46</sup> Hace algunos años, un coleccionista de estos objetos, nos mostró un gran rosario de plata, cuyas grandes cuentas de ámbar recuerdan a estas.

<sup>47</sup> PACHECO DEL RIO, FRANCISCO: *El arte de la Pintura*. Cátedra, 1990, p. 576. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas.

<sup>48</sup> *Ibidem.*, p. 569.

<sup>49</sup> De “ajar”, que según la R.A.E. es: “Maltratar, manosear, arrugar, marchitar.”

que la Virgen es tres veces virgen: antes del parto, en el parto y después del parto. La ajada, sería antes del parto; la abierta, en el parto cuando nace el Niño redentor; y la medio abrir, después del parto cuando es Virgen para siempre.

- El ángel que se sitúa en la parte inferior derecha, y que sostiene la palma, está medio envuelto en una tela verde del mismo color que los lazos de la cruz del rosario. Su postura, y el elemento que sostiene, son idénticos al de un ángel representado en la obra de Murillo: *La Inmaculada del Escorial* (c. 1660-1665), que pertenece a la colección del Museo del Prado. Ambos ángeles se sitúan en el mismo sitio en ambas composiciones; la similitud de uno en el otro es muy clara, por lo que parece evidente que Navarrete se inspiró en elementos que conocía de las obras de su maestro, más aún si tenemos presente que la datación de esta pieza coincide, en parte, con el tiempo en que Navarrete se encontraba junto a Murillo. Existe también un dibujo de la *Inmaculada Concepción* (c. 1665-1670)<sup>50</sup>, que recuerda a *La Inmaculada del Escorial*, en el cual vuelve a aparecer la figura de ese ángel. La Dra. Manuela Mena recoge la opinión de J. Brown, que pensaba que ese dibujo estaba relacionado con *La Inmaculada del Escorial*<sup>51</sup>. La influencia de Murillo en Navarrete, sobre este ángel de la Virgen del Rosario, se aprecia en una serie de dibujos del maestro que el alumno pudo conocer y copiar<sup>52</sup>. Nos estamos refiriendo al dibujo que conserva el



*La Inmaculada Concepción de El Escorial.*  
Foto: Museo Nacional del Prado.

<sup>50</sup> Perteneciente a la colección de: The Morgan Library & Museum, New York, n.º. 144582. Pluma y tinta con aguada marrón y trazos de lápiz negro sobre papel. 33,3 x 22,9 cm. Con firma de Murillo. Debo el dato de este dibujo a: D. Pablo Hereza Lebrón.

<sup>51</sup> MENA MARQUÉS, Manuela B.: *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]. Dibujos. Catálogo Razonado*. Fundación Botín, 2015, p. 446.

<sup>52</sup> Hay que recordar aquí, aunque sea obvio, que el dibujo, al igual que el grabado, eran medios de difusión de ideas y conocimiento. Los pintores muchas veces copiaban dibujos o grabados, y realizaban sus propios bocetos que servían como medio de inspiración para sus obras.



*Tres grupos de ángeles y San Juan Bautista niño con el cordero. Foto: Ayuntamiento de Sevilla.*



*Dos Grupos de ángeles. Marca de la colección St. Helens. En la actualidad en paradero desconocido.*

Ayuntamiento de Sevilla, depositado en los Reales Alcázares<sup>53</sup>, titulado: *Tres grupos de ángeles y San Juan Bautista Niño con el Cordero* (c. 1665-1670)<sup>54</sup>, este dibujo en su parte superior izquierda contiene este mismo ángel. También hay que mencionar el dibujo titulado: *Dos grupos de ángeles* (c. 1665), actualmente en paradero desconocido, en cuya parte inferior vuelve a aparecer el ángel que inspiró a Navarrete<sup>55</sup>.

El gran parecido de todas estas obras, no sólo alcanza al ángel inferior, sino también a la composición de los tres ángeles de la derecha inferior del lienzo de Navarrete, muy similar a la de todas las obras que hemos mencionado de Murillo.

<sup>53</sup> MENA MARQUÉS, Manuela B.: *Bartolomé Esteban Murillo...*, pp. 378-373.

<sup>54</sup> Ayuntamiento de Sevilla, nº. 32701. Pluma y aguada de tinta marrón, con trazos de lápiz negro y sanguina sobre papel. 33,6 x 24,4 cm, y firmado por Murillo. Debo el dato a D. Pablo Hereza Lebrón.

<sup>55</sup> El dibujo perteneció a la colección St. Helens. Pluma y aguada de tinta marrón con trazos de lápiz negro sobre papel. 32,7 x 22,4 cm, con la inscripción: *Bartolomé Murillo fecit*. Debo el dato a D. Pablo Hereza Lebrón.





*Comparativa de los ángeles de Navarrete y Murillo. Fotocomposición: Pablo Hereza.*

No queremos terminar estas relaciones sin recordar otro ángel de Murillo muy similar, aunque en el extremo inferior izquierdo de la llamada *Inmaculada Concepción del coro* (c. 1665-1668), perteneciente a la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Estos ángeles, los de Murillo y el de Navarrete, comparten una forma similar a otro representado en una obra de Valdés Leal, aunque la mayor conexión se encuentra entre los de Murillo y Navarrete. El ángel de Valdés Leal al que nos referimos, aparece en un lienzo que curiosamente representa a la Virgen del Rosario. Es una obra de hacia 1670<sup>56</sup>, que salió a subasta hace unos años, sin alcanzar entonces comprador. En este caso, el ángel se sitúa en el lado izquierdo del lienzo y sostiene en su mano una rosa, también sin espinas, y levantando la pierna izquierda a la vez que flexiona la derecha, al contrario de lo que aparece representado en los ángeles de Murillo y Navarrete.



*Juan de Valdés Leal. Virgen del Rosario con Niño.  
Foto: Isbilya Subastas, Sevilla.*

Aunque no forme parte de la pintura, sí está en el conjunto, y merece atención; nos referimos al marco del cuadro. Está realizado con una gran labor, tal vez con un punzón, lezna, buril u otro tipo de herramienta que se pudiera emplear en carpintería. Da la impresión de que primero, el marco fue dorado y que posteriormente se volvió a actuar sobre él con la herramienta. Posee una variada decoración barroca de hojarasca y lo que parecen medias flores que la enmarcan, además de otras pequeñas incisiones circulares, en la parte interior, que da la sensación de ser pequeñas flores realizadas presionando o golpeando con la herramienta. La decoración posee otro elemento que no alcanzamos a descifrar su significado correcto, pues dependiendo de cómo lo observemos parece una cosa u otra, si bien da la sensación de que es una flor que se abre o bien una granada. Esta decoración es muy similar, y realizada con la misma técnica, a la que posee en

<sup>56</sup> Juan Valdés Leal, *Virgen del Rosario con Niño*, óleo sobre lienzo, 166,5 x 108 cm, Isbilya Subastas, Sevilla, lote nº 112.

sus esquinas el marco del lienzo de Jesús de la Humildad, situado en el Santuario de Nuestra Señora de Gracia de Archidona<sup>57</sup>.



*Cuatro detalles del marco del cuadro. Foto: Manuel Garrido Pérez.*

#### **4. Los Misterios del Rosario en el cuadro de Navarrete: comparación con obras de Murillo y la pintura sevillana**

Como hemos reseñado antes, alrededor de tema central del lienzo, dedicado a la Virgen del Rosario, aparecen los quince misterios originales: cinco situados en el lateral izquierdo, otros tantos en el lateral derecho y los últimos cinco en la franja horizontal superior.

Cada misterio está tratado como si fuera un cuadro independiente del todo, pues cada uno está delimitado por un marco pictórico. La escena está además enmarcada por un círculo o semicírculo de flores, que es una corona de rosas que enfatiza aún más su significado.

Pese al pequeño tamaño de la representación, están pintados con sumo detalle, y si los observamos desde cerca, podemos apreciar los rasgos faciales de los personajes e incluso el primor con el que son tratados los elementos arquitectónicos y otros útiles que componen la escena. Visto de cerca el lienzo, nos ha permitido observar que pese a su restauración, en 2009, la pintura está muy craquelada.

---

<sup>57</sup> Hace algunos años, durante las Jornadas Europeas de Patrimonio de 2007, dimos a conocer un dato extraído del testamento de doña Francisca de Baena, en 1711, en el cual se daba dinero para la realización del marco del cuadro de Jesús de la Humildad y su dorado (conferencia sin publicar). Después facilité el dato a D. Jacinto Muñoz, quien lo uso para su libro: *La Virgen de Gracia de Archidona: iconografía, devoción y patrimonio* (pág. 83), referenciándolo correctamente. Esto situaría la realización de ambos marcos en una misma época. A.H.M.A, sección de protocolos notariales, oficio de Antonio de Navarrete, año 1711, fol. 85v.

#### 4.1. Los Misterios Gozosos

Son los que aparecen representados en el lateral izquierdo de la pintura, si la miramos de frente. Están colocados de manera vertical, y su lectura es de abajo hacia arriba. Hasta la implantación de los Misterios Luminosos por San Juan Pablo II, éstos, los Gozosos, se rezaban los lunes y los jueves.

##### 4.1.1. La Anunciación y Encarnación del Hijo de Dios en la purísimas entrañas de la Virgen María

Este misterio recoge la escena narrada en el Evangelio de San Lucas (Lc 1, 26-38):

*[...] Y entrando le dijo: «Alégrate, llena de gracia» el Señor está contigo» [...] El ángel le dijo: «No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios; vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús» [...] María respondió al ángel: «¿Cómo será esto, puesto que no conozco varón?». El ángel le respondió: «El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra...» [...] Dijo María: «He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra.» Y el ángel dejándola se fue.*

Las dimensiones que Navarrete da a este misterio son las siguientes: El marco pictórico es de: 28'5 centímetros de largo, y 21'4 centímetros de ancho. La escena interior mide: 22 centímetros de largo y 15 de ancho. Estas medidas son casi las mismas a las del resto de misterios Gozosos, aunque la mayoría suele coincidir con estas, hay alguna que varía ligeramente para poder encajar en la composición, pero las ligeras modificaciones no son apreciables a simple vista.

La escena representada por Navarrete, nos muestra el interior de una habitación enmarcada por la corona de rosas. Bajo un dosel rosado apare-



Navarrete. Detalle del primer Misterio Gozoso.  
Foto: Ricardo Arjona Cano.

ce inclinada, en actitud orante con las manos juntas, la Virgen María; junto a ella una especie de reclinatorio con un libro. En la parte superior de la escena hay un pequeño rompimiento de gloria, con las características tonalidades doradas y amarillentas, del que desciende el Espíritu Santo en forma de paloma. En la parte derecha de la representación, vemos al arcángel Gabriel arrodillado sobre una algodonosa nube, con las alas extendidas y vistiendo una túnica marrón, y con su mano derecha señala al Espíritu Santo mientras que con la izquierda sostiene un ramo de tres azucenas, representadas de la misma forma que las que lleva el ángel que compone la cohorte celestial de la Virgen del Rosario, y que ya comentamos anteriormente aludiendo a la virginidad<sup>58</sup>.



Murillo. Anunciación.  
Foto: Museo Bellas Artes de Sevilla.

En este caso concreto no hay una pintura igual, como ocurría con el ángel en la obra de Murillo, sin embargo Navarrete lo que hace es recordar las pinturas y elementos que pudo ver en el taller de Sevilla, y los interpreta y adapta a su propia técnica e inspiración. El tema de este misterio del rosario, puede retrotraernos a la *Anunciación* del Museo de Bellas Artes de Sevilla (c. 1665-1668), que presenta una composición muy similar a la representada por Navarrete. En esa pintura de Murillo apreciamos también un ángel en la misma actitud que el de Navarrete, y sobre una nube, así como el Espíritu Santo y una composición similar con la Virgen. Lo que no aparece en la pintura de Murillo es el dosel que Navarrete coloca sobre María. Parecida composición podemos encontrar en la *Anunciación* de Murillo que se encuentra en Londres en The Wallece Colección (c. 1665-1670).

<sup>58</sup> Según Francisco Pacheco, la representación del ángel de la Anunciación con las azucenas en la mano izquierda, viene a significar: “La azucena en la mano del ángel, conforme a la Escritura Sagrada, significa la exaltación de la Virgen de un estado humilde al más alto y levantado de Reina del cielo y Madre de Dios, como lo explica un docto de la Compañía de Jesús”. PACHECO DEL RIO, FRANCISCO.: *El arte de la Pintura...*, p. 595.

Existen otras anunciaciones de Murillo, con similitudes a esta, pero mucho más tempranas en el tiempo, y que quizás no pudieron influir en la pintura de Navarrete, pues este aún se encontraba en tierras malagueñas.

Aunque Navarrete no conoció a Francisco Pacheco, sí podía tener constancia de la obra de este tratadista y maestro de Velázquez, pues la composición que nuestro pintor hace de la escena, se asemeja mucho a lo expresado por Pacheco en su *Arte de la pintura*<sup>59</sup>.

#### **4.1.2. La Visitación de María Santísima a su prima Santa Isabel**

Este misterio recoge un pasaje recogido en el Evangelio de San Lucas (Lc 1, 39-56).

*En aquellos días, se levantó María y se fue con prontitud a la región montañosa, a una ciudad de Judá; entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Y sucedió que, en cuanto oyó Isabel el saludo de María, saltó de gozo el niño en su seno, e Isabel quedó llena de Espíritu Santo; y exclamando con gran voz, dijo: «Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu seno; y ¿de dónde a mí que la madre de mi Señor venga a mí? Porque apenas llegó a mis oídos la voz de tu saludo, saltó de gozo el niño en mi seno. ¡Feliz la que ha creído que se cumplirán las cosas que le fueron dichas de parte del Señor!».*

La representación de este misterio, en el lienzo, se sitúa sobre el anterior, es el segundo comenzando por la parte inferior izquierda. Sus medidas son similares a todas las representadas en esta franja de la pintura.

Navarrete compone la escena en un interior, lo que parece la entrada de una casa. Está un poco en penumbra, centrando la luz en la escena central y abriendo el espacio a través de un arco, tras el que se puede apreciar una escena urbana con lo que parece una casa, y la torre triangular de lo que podría ser una iglesia<sup>60</sup>.

La Virgen, muy similar a la representada en el misterio anterior, asciende los peldaños de una escalera en actitud de abrazar a su prima Santa Isabel, representada como una anciana. Llama la atención el detalle con el que están tratados los

---

<sup>59</sup> *Ha de estar la santísima Señora de rodillas, que es lo más probable, con una manera de bufete, o sitial, delante, donde tenga un libro abierto y a un lado un candil de mesa, porque habiéndose recogido de su labor al anochecer es más conforme a su pobreza y a la Sagrada Escritura [...] el ángel no ha de venir cayendo, o volando y descubiertas las piernas como hacen algunos, antes ha de estar vestido decentemente, con ambas rodillas en tierra con gran respeto y reverencia delante de su reina y Señora y ella humilde y vergonzosa [...] manto azul y ropa rosada, ceñida [...].* PACHECO DEL RIO, FRANCISCO.: *El arte de la Pintura...*, pp. 593-594.

<sup>60</sup> Aunque parezca un poco extraño, la silueta de esa torre, nos recuerda al chapitel triangular del campanario de la parroquia de Santa Ana de Archidona. Creemos que Navarrete pudo inspirarse en elementos urbanos de la localidad, para simular esa ciudad montañosa de Judá.



*Navarrete. Detalle del segundo Misterio Gozoso.  
Foto: Ricardo Arjona Cano.*

rubios cabellos de la Virgen, y los pliegues de su manto azulado. Hay que resaltar además la actitud en la colocación de las manos de Santa Isabel, pues no llegamos a apreciar si están unidas, entrelazadas o si por el contrario lo que hace es acariciar su vientre en clara alusión a: “saltó de gozo el niño en su seno”, del pasaje evangélico.

En la penumbra, a la izquierda, aparece una figura anciana masculina, representando a Zacarías, que nos recuerda algunas representaciones de San Francisco de Paula. En el otro extremo de la composición, aparece otra figura, que no alcanzamos a ver si es masculina o femenina, ni alcanzamos a desciframos su significado; está arrodilla con una mano junto a su pecho, mientras que con la otra parece recoger el pliegue de su túnica o soltar algo sobre el peldaño.

No hemos encontrado hasta el momento, ninguna pintura o dibujo

que pudiera servir a Navarrete de inspiración; no obstante en algunos lienzos de Murillo aparecen ventanas y puertas que abren la escena central, a otro paisaje o marco urbano.

#### **4.1.3. El nacimiento del Niño Jesús**

Este misterio se encuentra representado sobre el anterior, es quizás el que ha sido pintado con mayor ingenuidad o simpleza.

De nuevo, y como en los misterios anteriores, se vuelve a representar una escena recogida en el Evangelio de San Lucas (Cf. Lc 2, 1-14)

*[...] Y sucedió que, mientras ellos estaban allí, se le cumplieron los días del alumbramiento, y dio a luz a su hijo primogénito, le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre, porque no tenían sitio en el alojamiento [...]*

Las medidas de la representación que Navarrete hace del Nacimiento, son similares a las indicadas en el primer misterio Gozoso.

En la pintura de este misterio, el elemento mejor representado es la Virgen María, en la que parece se ha cuidado el detalle, siguiendo los modelos representados en los misterios anteriores. Sin embargo la realización de la figura del Niño Jesús, rubio, es muy tosca, incluso parece que está un poco bizco<sup>61</sup>. Lo mismo sucede con San José, que presenta un rostro poco tratado, quizás en ambos casos se deba a la dificultad de pintar elementos tan pequeños. La representación de San José con la mano derecha en la mejilla, nos recuerda el lienzo de Jesús de la Humildad, que se halla en el Santuario de Nuestra Señora de Gracia de Archidona. En contraposición a esto, el rostro de la Virgen está tratado con delicadeza, apreciándose sus rasgos faciales.



Navarrete. Detalle del tercer Misterio Gozoso.  
Foto: Ricardo Arjona Cano.

Salvo la composición central, que recoge a la Sagrada Familia, el resto es muy oscuro. La luz se centra en la figura del Niño, a través de la utilización del amarillo de la paja del pesebre y el color de la piel del recién nacido.

El resto de la escena la componen una arquitectura de madera, un muro derruido y un cielo nuboso y oscuro, que simula, quizás, un paisaje nocturno. Detrás de la figura de la Virgen, medio oculto por la oscuridad, aparece un animal que creemos puede ser el buey.

Aunque existen algunas representaciones de Murillo con este tema, ninguna parece haber inspirado claramente al alumno para crear esta composición. En dos *Nacimientos de Cristo* de Murillo, aparece el buey, pero eso no quiere decir nada. Sin embargo la representación que Navarrete hace de la Virgen María, es muy similar a

<sup>61</sup> La representación del Niño desnudo, significa que está acabado de nacer. Así lo refiere: PACHECO DEL RÍO, FRANCISCO.: *El arte de la Pintura...*, p. 605.



la que aparece en el *Nacimiento de Cristo* (c. 1660), que se encuentra en Houston en el Museum of Fine Arts, lo que podría indicarnos, una vez más, que Navarrete adapta a su propio lenguaje lo aprendido en el taller su maestro.

#### 4.1.4. La purificación de la Virgen María y la presentación del Niño Jesús en el Templo

Representación situada sobre la anterior, con aproximadamente las mismas medidas. De nuevo se recoge en el Evangelio de San Lucas (Cf. Lc 2, 22-38).

*Cuando se cumplieron los días de la purificación de ellos, según la ley de Moisés, llevaron a Jesús a Jerusalén para presentarle al Señor, como está escrito en la ley del Señor: Todo varón primogénito será consagrado al Señor y para ofrecer en sacrificio un par de tórtolas o pichones, conforme a lo que se dice en la ley del señor. He aquí que había en Jerusalén un hombre llamado Simeón, este hombre era justo y piadoso, y esperaba la consolación de Israel; y estaba en él el Espíritu Santo. Le había sido revelado por el Espíritu Santo que no vería la muerte antes de haber visto al Cristo del Señor [...]*



Navarrete. Detalle del cuarto Misterio Gozoso.  
Foto: Ricardo Arjona Cano.

Esa es la escena que Navarrete pretende representar en la pintura de este misterio. En el interior del marco, y de la corona de rosas, el pintor crea una escena interior en un templo, representado por la columna sobre basamento, en primer plano y a la izquierda, y por una cortina roja que se enrolla al fuste de la columna. Navarrete omite la purificación y el sacrificio de las tórtolas o pichones, para centrarse en la profecía de Simeón y Ana.

San José, a la derecha, sostiene una vara de azucenas; y la Virgen, descalza y con una representación similar a la de los otros misterios, acaban de entrar al templo por la

puerta que hay detrás San José. La Virgen entrega el Niño a Simeón, que representa la escena del llamado *Nunc dimittis*, mientras mira el rompimiento celestial, con característicos tonos amarillos y dorados.

*(Lc 2, 27-35) Movidó por el Espíritu, vino al Templo; y cuando los padres introdujeron al niño Jesús, para cumplir lo que la Ley prescribía sobre él, le tomó en brazos y bendijo a Dios diciendo: «Ahora, Señor puedes, según tu palabra, dejar que tu siervo se vaya en paz, porque han visto mis ojos tu salvación, la que has preparado a la vista de todos los pueblos, luz para iluminar a los gentiles y gloria de tu pueblo Israel.» Su padre y su madre estaban admirados de lo que se decía de él. Simeón les bendijo y dijo a María, su madre: «Éste está puesto para caída y elevación de muchos en Israel, y para ser señal de contradicción. ¡y a ti misma una espada te atravesará el alma!, a fin de que queden al descubierto la intenciones de muchos corazones»*

La otra figura representada en la escena, es la profetiza Ana: una mujer de edad avanzada, viuda, que servía a Dios en el Templo.

En este caso, la narración evangélica adquiere más importancia que la propia pintura, de la que tan sólo cabe resaltar la cabeza de Simeón, que nos recuerda algunas pinturas de apóstoles.

#### **4.1.5. El Niño Jesús perdido y hallado en el Templo**

Es el último de los Misterios Gozosos, y se encuentra situado sobre todos los anteriores, con medias similares al resto.

De nuevo encontramos la descripción del misterio en el Evangelio de San Lucas (Lc 2, 41-52)

*Sus padres iban todos los años a Jerusalén a la fiesta de Pascua. Cuando tuvo doce años, subieron ellos como de costumbre a la*



Navarrete. Detalle del quinto Misterio Gozoso.  
Foto: Ricardo Arjona Cano.

fiesta y, al volverse, pasados los días, el niño Jesús se quedó en Jerusalén, sin saberlo sus padres. Pero creyendo que estaría en la caravana, hicieron un día de camino, y le buscaban entre los parientes y conocidos; pero al no encontrarle, se volvieron a Jerusalén en su busca. Y sucedió que, al cabo de tres días le encontraron en el Templo sentado en medio de los maestros, escuchándoles y preguntándoles; todos los que le oían estaban estupefactos por su inteligencia y sus respuestas. Cuando le vieron, quedaron sorprendidos, y su madre le dijo: «Hijo ¿por qué nos has hecho esto? Mira, tu padre y yo angustiados, te andábamos buscando.» Él les dijo: «Y ¿por qué me buscabais? ¿No sabíais que yo debía estar en la casa de mi Padre?» [...]»



Grabado extraído de:  
*Evangelicae Historiae  
Imagines* (1593), del jesuita  
Jerónimo Nadal.

La escena que representa Navarrete, es muy conocida y difundida en dibujos y grabados<sup>62</sup>. Pese a la restauración de 2009, la escena sigue muy oscurecida, no obstante se pueden apreciar algunos detalles.

La parte central, que es la que marca el sentido de la representación, nos muestra a un joven Jesús sentado en una cátedra desde la que imparte su lección a los doctores del Templo, situado a su vez sobre una escalinata. Para hacer más claro su ademán, el pintor resalta la mano derecha del Niño, como si estuviera explicando magistralmente. Sobre la cátedra, se sitúan dos guirnaldas de flores similares a las que hay en la parte inferior del cuadro de la Virgen del Rosario.

A la derecha de la escena, aparecen la Virgen y San José que entran en la composición a través de un arco. El resto está compuesto por los doctores del templo, que abren libros para seguir o discutir las enseñanzas de Jesús.

Navarrete crea un enlosado de baldosas blancas y azuladas, casi imperceptibles por el estado de la pintura, para dar sensación de espacio a la escena.

#### 4.2. Los Misterios Dolorosos

Son los que aparecen representados en la franja superior de la pintura. Su lectura es de izquierda a derecha, y el primer misterio, igual que el último, está representado de forma vertical, mientras que los tres restantes, los centrales, aparecen pintados horizontalmente. Hasta la implantación de los Misterios Luminosos por San Juan Pablo II, los Dolorosos se rezaban los martes y los viernes.

<sup>62</sup> Una escena similar, con algunas variantes, aparece en el grabado recogido por el padre jesuita Jerónimo Nadal en su: *Evangelicae Historiae Imagines* (1593).

#### 4.2.1. La oración de Jesús en el huerto de Getsemaní

El pasaje evangélico que recoge este misterio, se puede localizar en el Evangelio de San Lucas (Lc 22, 39-45)

*Salió y, como de costumbre, fue al monte de los Olivos, y los discípulos le siguieron. Llegado al lugar les dijo: «Pedid que no caigáis en tentación». Y se apartó de ellos como un tiro de piedra, y puesto de rodillas oraba diciendo: «Padre, si quieres, aparta de mí esta copa; pero no se haga mi voluntad, sino la tuya». Entonces, se le apareció un ángel venido del cielo que le confortaba. Y sumido en agonía, insistía más en su oración. Su sudor se hizo como gotas espesas de sangre que caían en tierra. Levantándose de la oración, vino donde los discípulos y los encontró dormidos por la tristeza.*

En este caso, las medidas de la representación de Navarrete son similares a las empleadas con los Misterios Gloriosos. El marco pictórico es de: 28'5 centímetros de largo, y 21'4 centímetros de ancho. La escena interior mide: 22 centímetros de largo y 15 de ancho.

La escena, enmarcada por la corona de rosas, recoge fielmente lo narrado en el Evangelio. Jesús aparece arrodillado, con una túnica gris y un manto rojo, con una mano en el pecho mientras que con la otra señala la parte posterior, donde podrían intuirse los apóstoles. Sobre Jesús hay una nube negra, simulando la noche, y tras ella unos puntos que podrían significar estrellas.

Frente a Jesús, hay un ángel de pie, que señala al cielo, donde un rompimiento de gloria ilumina la escena y resalta una nube blanca, sobre la que aparece el cáliz con una pequeña cruz encima.

En este caso la creación de Navarrete no parece tomar inspiración de su maestro, pues las creaciones que



*Navarrete. Detalle del primer Misterio Doloroso.  
Foto: Ricardo Arjona Cano.*

conocemos de Murillo no son similares a ésta. De Murillo se conoce una *Oración en el Huerto* sobre obsidiana (c. 1665-1670), conservada en el Museo del Louvre y un dibujo del mismo tema (c. 1668) perteneciente a la colección de la Biblioteca Nacional<sup>63</sup>.

#### 4.2.2. La flagelación de Jesús atado a la columna

Es el primer misterio doloroso representado de forma horizontal; sus medidas son: el marco exterior es de 23'5 centímetros de ancho por 27 de largo, mientras que la composición interior es de 15 centímetros de ancho por 20'5 de largo.

Este misterio aparece recogido en el Evangelio de San Marcos (Mc 14, 65), y en el de San Juan (Jn 19, 1). En ninguno de los dos casos la escena es muy explícita, Marcos dice:

*Pilato entonces tomó a Jesús y mandó azotarle.*



*Navarrete. Detalle del segundo Misterio Doloroso.  
Foto: Ricardo Arjona Cano.*

La escena que representa Navarrete, está situada en el interior de una habitación iluminada. Aparece Jesús despojado de sus vestiduras, mientras tres sayones lo flagelan. La inspiración de la escena se pudo encontrar en grabados o dibujos, pero desconocemos alguna pintura de Murillo similar en este tema (con los tres sayones); sí es cierto que existen lienzos del pintor sevillano que recogen el momento posterior a la flagelación, con una columna de fuste corto, similar a la

que se muestra en la Basílica de Santa Práxedes en Roma.

Navarrete huye de mostrar una escena sangrienta, nos muestra a Jesús con el rostro hacia el espectador, pero sin marcas de flagelo y sin sangre. Tiene las manos a la espalda, y está encadenado a la parte superior de la columna. Es muy interesante

<sup>63</sup> Dibujo del que hay algunas dudas sobre su autoría, pues podría ser también de Alonso Cano. MENA MARQUÉS, Manuela B.: *Bartolomé Esteban Murillo...*, pp. 306-309.

el tratamiento del cuerpo de Cristo, inclinado hacia adelante para responder al movimiento del tirón de pelo de un sayón.

Las tres figuras que lo flagelan merecen atención. La situada a la espalda de Cristo, por el ligero tratamiento de la musculatura de sus brazos. El situado a la derecha por el énfasis y saña que pone en su cometido, pues su pie izquierdo se apoya en el muslo derecho de Jesús, mientras que con la mano le tira del pelo; además el pintor para dar una ligera sensación de movilidad le coloca un trozo de tela que le envuelve la cintura y sale hacia atrás expulsado por el aire. El sayón de la izquierda es interesante por la vestidura: pantalón corto con cinturón rojo, y especialmente por el sombrero que lleva en la cabeza.

#### 4.2.3. Jesús es coronado de espinas

La representación de este misterio es también de manera horizontal, y comparte las mismas medias que el anterior y el siguiente.

La escena representa un pasaje del Evangelio de San Juan (Jn 19, 2-3):

*Los soldados trenzaron una corona de espinas, se la pusieron en la cabeza y le vistieron con un manto de púrpura; y, acercándose a él, le decían: «Salve, Rey de los judíos.» Y le daban bofetadas.*

La pintura de Navarrete es compleja y extraña; no hemos localizado ningún lienzo que represente a Cristo en semejante posición: de frente, ligeramente escorzado y con medio cuerpo inclinado. De Murillo si hay algunas representaciones de esta escena y de Jesús como *Ecce Homo*, pero no hay ninguna en la que el maestro pudiera influir sobre el alumno.

El ambiente de la pintura se sitúa en el mismo ámbito del misterio anterior, pero ahora sin la columna. Jesús aparece vestido con

una túnica blanca, manto rojo, corona de espinas (apenas perceptible), y la caña como cetro, que le acerca un sayón.



*Navarrete. Detalle del tercer Misterio Doloroso.  
Foto: Ricardo Arjona Cano.*

Navarrete se aleja, una vez más, de representar una escena cruenta; no es un Jesús dolorido y ensangrentado el que pinta ni tiene el rostro amarotado. Es más, en su faz casi parece apreciarse una sonrisa. La típica barba puntiaguda que nos trae a la memoria representaciones escultóricas.

La escena la componen además dos sayones: uno situado a nuestra derecha, vistiendo túnica, en cuya mano lleva la caña como cetro, que va a entregar a Jesús. El otro sayón es distinto, pues viste media armadura, que recuerda las que llevaban algunos soldados españoles; como detalle cubre sus manos con los guanteletes de su armadura, en el momento que coloca la corona de espinas sobre la cabeza de Cristo. Este sayón con armadura nos trae a la memoria el que pintó Valdés Leal para el mismo misterio, representado en el retablo de la Virgen del Rosario de la Parroquia de San Andrés, en Sevilla (c. 1669-1670)<sup>64</sup>.

#### 4.2.4. Jesús con la cruz acuestas, camino del Calvario

Es el último misterio representado de forma horizontal, y posee las mismas dimensiones que los dos anteriores.

Podemos encontrar la cita evangélica en San Juan (Jn 19, 16-17), San Mateo (Mt 27, 32) y San Lucas (Lc 23, 26). Nos inclinamos por la lectura de San Lucas, que es la que ha representado Navarrete:



Navarrete. Detalle del cuarto Misterio Doloroso.  
Foto: Ricardo Arjona Cano.

*Cuando le llevaban, echaron mano de un cierto Simón de Cirene, que venía del campo, y le cargaron la cruz para que la llevara detrás de Jesús.*

En este caso, el pintor pudo inspirarse para realizar esta escena en varias obras de Jesús cargando con la cruz, tanto de su maestro Murillo como del propio Valdés Leal; este último incluso pintó una escena de similar composición con Simón de Cirene

---

<sup>64</sup> VALDIVIESO, Enrique.: *Valdés Leal...*, p. 254.

(c. 1661)<sup>65</sup>, ahora en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Al mismo tiempo, Navarrete también pudo conocer las indicaciones que Francisco Pacheco dio en su *Arte de la Pintura*<sup>66</sup>.

Navarrete nos muestra un paisaje rodeado de la típica corona de rosas, en cuyo extremo izquierdo aparecen unas rocas o arquitectura, mientras que en el derecho y al fondo se puede ver el Gólgota con una cruz, premonición del siguiente misterio. En el centro de la composición aparece Jesús coronado de espinas, vistiendo túnica blanca y mirando al espectador, en una actitud de esfuerzo marcada por el gesto de la boca y por la inclinación del cuerpo ante el peso de la cruz.

La imagen del Cirineo, que está en el momento de quitar la cruz a Jesús, podría estar inspirada en un labrador cualquiera de Archidona, con un sombrero para resguardarse del sol.



Valdés Leal. *Cristo Camino del Calvario* (c. 1661).  
Foto: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

#### 4.2.5. La crucifixión y muerte de Jesús

Último misterio de los Dolorosos, que cambia la horizontalidad por la verticalidad, igual que el primero, para encajarlo en la secuencia narrativa, pues debajo de este comienzan los misterios Gloriosos.

Las dimensiones de esta representación son las siguientes: el marco exterior tiene 33 centímetros de largo por 22'5 centímetros de ancho, mientras que el interior posee 25 centímetros de largo por 15 de ancho.

La escena representada se narra en un largo pasaje del Evangelio según San Juan (Jn 19, 18-37), que no reproducimos en este caso por no hacer más prolija la extensión de este trabajo. No obstante, la escena representada en la pintura de Navarrete parece Jesús ya muerto y junto a Él están la Magdalena, la Virgen y San Juan, en este orden.

En este caso la inspiración que ejerce el maestro, Murillo, en el alumno, Navarrete, es muy clara, tanto en los elementos por separado como en la escena en su conjunto, pues existen pinturas y dibujos de Murillo que se asemejan a lo aquí representado.

<sup>65</sup> *Ibidem.*, p. 249.

<sup>66</sup> PACHECO DEL RIO, FRANCISCO.: *El arte de la Pintura...*, pp. 644-647.





Navarrete. Detalle del quinto Misterio Doloroso.  
Foto: Ricardo Arjona Cano.

En un ambiente oscuro para representar que “el mundo se cubrió de tinieblas”, Navarrete pinta un crucificado con tres clavos, que ya ha sido lanceado, rodeado por un ligero tono dorado. Es muy similar al *Cristo en la Cruz* (c. 1660-1670) del Museo de Bellas Artes de Murcia, al del Museo del Prado (c. 1660-1670), y al más tardío del The Metropolitan Museum of Art de New York (c. 1670-1675), y al del Prado de hacia 1670-1675<sup>67</sup>, todos de Murillo. Las similitudes son más evidentes entre el primero y los dos últimos, aunque con ninguno de ellos comparte la misma colocación y forma del perizoma; el letreiro sobre la cruz es como el representado en el lienzo de New York.

El resto de la composición de Navarrete, es muy similar al lienzo de Murillo: *Crucifixión con la Virgen, San Juan y la Magdalena* (c. 1665-1670), que se encuentra en Dallas, en el Meadows Museum, Southern Methodist University<sup>68</sup>. Murillo coloca las figuras a la izquierda, mientras que Navarrete lo hace a la derecha. Muy parecida es la postura de María Magdalena a los pies

de la cruz, mientras que es totalmente distinta la Virgen representada por Navarrete, que está inclinada, y Murillo representa a un Cristo todavía vivo y Navarrete lo pinta muerto. San Juan está casi oculto en la pintura de Navarrete; se puede apreciar por la túnica verde y manto rojo.

### 4.3. Los Misterios Gloriosos

Están representados en la vertical derecha del lienzo de la Virgen del Rosario, si miramos de frente, debajo del último misterio doloroso. Tienen una lectura de arriba hacia abajo, todos están pintados de manera vertical.

Antes, se rezaban el miércoles, el sábado y el domingo.

<sup>67</sup> VALDIVIESO, Enrique.: *Murillo. Catálogo razonado...*, pp. 442-445.

<sup>68</sup> MENA MARQUÉS, Manuela B.: *Bartolomé Esteban Murillo...*, pp. 204-207.

Las dimensiones de los cinco no son iguales; suelen variar ligeramente. Oscilan entre: la Resurrección mide en su marco exterior 28'5 centímetros de largo por 23 centímetros de ancho, mientras que en el interior tiene 22 centímetros de largo por 15 centímetros de anchos; y el quinto misterio glorioso, la Coronación de la Virgen, tiene en el exterior 28'5 centímetros de largo por 22'5 de anchos, mientras que el interior posee las mismas dimensiones que el primer misterio. Entre estas medidas se hallan los demás misterios.

#### 4.3.1. La Resurrección del Señor

La escena representada puede estar inspirada en un fragmento del Evangelio de San Mateo (Mt 28, 1-7), aunque también se narra en el de San Marcos (Mc 16, 1-8). Navarrete parece buscar la inspiración en grabados y representaciones anteriores, como el reproducido en la *Evangelicae Historiae Imagines* del padre Jerónimo Nadal (1593).

La composición de la escena de este misterio está inspirada en el grabado antes mencionado, con el sepulcro en forma de gruta y los soldados asustados (Mt 28, 3-4). La figura del Resucitado es similar a la creada por Murillo (c. 1650-1660), que se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. No obstante existen algunas ligeras diferencias entre maestro y alumno; mientras el primero representa a un Cristo triunfante con el perizoma blanco, al igual que su manto, y con lábaro rojo; Navarrete también pone el paño de pureza blanco pero con un manto rojo, igual que el lábaro.

La posición y maneras de ambos resucitados es la misma. Navarrete no alcanza a realizar el mismo desnudo ni la luz que acompaña al Resucitado de Murillo.



Navarrete. Detalle del primer Misterio Glorioso.

Foto: Ricardo Arjona Cano.

#### 4.3.2. La Ascensión del Señor al cielo

Representación que podemos encontrar en varios evangelios como el de San Mateo (Mt 28, 16-20) y San Marcos (Mc 16, 19), siendo este último el que más se aproximaría a la escena pintada.



Navarrete. Detalle del segundo Misterio Glorioso.  
Foto: Ricardo Arjona Cano.

No hemos encontrado ninguna pintura del maestro que pudiera influir en el alumno ni ningún grabado que pudiera servirle de inspiración. No obstante no hay que buscar siempre una influencia, pues Navarrete también seguiría su propio criterio e inspiración, como podría ser este el caso.

Aquí crea una escena equilibrada, con igual número de figuras a un lado y a otro. En el centro, bien visible, y algo más alejada y elevada, la figura de Jesús en su ascensión al cielo.

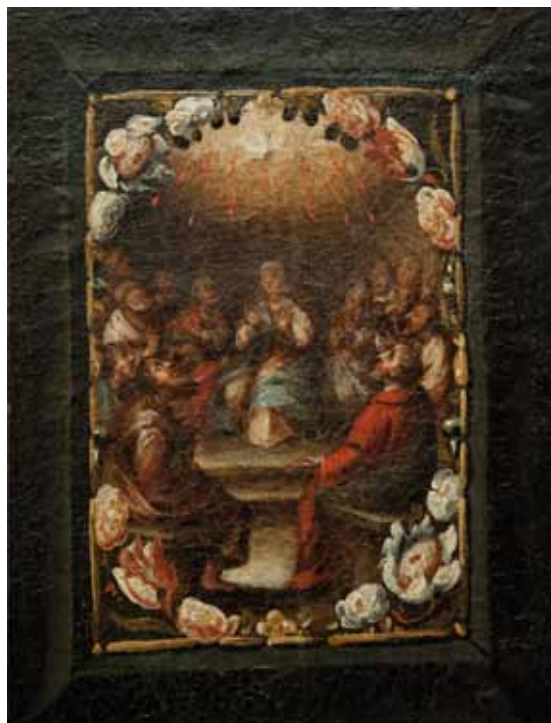
Sobre una piedra y una nube, coloca a Cristo en una actitud similar al resucitado del misterio anterior: con el mismo ademán en su mano derecha, y en la izquierda se puede apreciar la yaga provocada por el clavo. Jesús viste una túnica blanca, que junto a las nubes y cielo blanco que lo rodea, aporta más luz a esa parte de la composición.

De las figuras inferiores hay que destacar las tres más cercanas al espectador: a la derecha y en primer término, aparece la figura de San Pedro; frente a él San Juan, reconocible por su túnica verde y manto rojo. En segundo plano, y tras San Juan, la figura de la Virgen, rubia, con manto azul y túnica rosácea o blanca.

#### 4.3.3. La venida del Espíritu Santo sobre el Colegio Apostólico (Pentecostés)

La representación de este pasaje se narra en los Hechos de los Apóstoles (Hch 2, 1-4):

*Al llegar el día de Pentecostés, estaban todos reunidos en un mismo lugar. De repente vino del cielo un ruido como el de una ráfaga de viento*



Navarrete. Detalle del tercer Misterio Glorioso.  
Foto: Ricardo Arjona Cano.

*impetuoso, que llenó toda la casa en la que se encontraban. Se les aparecieron unas lenguas como de fuego que se repartieron y se posaron sobre cada uno de ellos; quedaron todos llenos del Espíritu Santo y se pusieron a hablar en otras lenguas, según el Espíritu les concedía expresarse.*

No hemos encontrado ninguna obra del maestro que pudiera influir en el alumno.

Esta representación es muy típica del arte religioso, y más en un país católico como el nuestro. Nos recuerda una pintura de El Greco, pero claro está que no queremos decir que Navarrete tomara influencia de él.

El pintor archidionés recrea una escena de interior centrada por la Virgen, con un rostro un tanto ingenuo, rodeada del Colegio Apostólico. Desde un rompimiento

de gloria superior desciende el Espíritu Santo, en forma de blanca paloma, de donde parten lenguas de fuego, que separándose van a posarse sobre los apóstoles.

#### **4.3.4. La Asunción de Nuestra Señora al cielo**

La Asunción de la Virgen no se narra en ningún un pasaje concreto de la Biblia. Es un tema muy difundido a lo largo de la Historia del Arte.

Pacheco, en su obra *El Arte de la Pintura*, trata sobre este tema, y ofrece algunas consideraciones de cómo se ha de representar. En esta obra de Navarrete, podemos intuir algunos de los comentarios de Pacheco, y también alguna influencia de las obra de Murillo.

De Pacheco:

*[...] los Apóstoles perseveraron acompañando el sepulcro de la Virgen tres días, oyendo suavísimos cantos de sagrados himnos de ángeles; después, al tercero día, por consuelo de Tomás, que no se había hallado a la muerte*

*desta Señora, para que viese el Santo cuerpo, abriendo el sepulcro no lo hallaron, más solamente los lienzos y la sábana en que fue envuelto [...]*<sup>69</sup>

En la parte inferior de la pequeña representación, Navarrete pinta un sepulcro con la tapa abierta, sobre la que se apoyan, al menos, las figuras de cuatro difusos apóstoles. En el resto de la escena no hay nada, tan sólo el rompimiento celestial con abundantes nubes.

Dice Pacheco en su tratado, cómo representar esta escena, pero Navarrete solamente sigue lo de: *plantada en una nube resplandeciente, subiendo*<sup>70</sup>. Es más que evidente que la Asunción representada por Navarrete toma claramente la inspiración de su maestro Murillo, de las diversas Inmaculadas que pintó en Sevilla. Creemos que la obra del pintor archidonés se asemeja sobre todo a las Inmaculadas, como la menciona del *Escorial* y la de la *Sala Capitular de la Catedral de Sevilla* (1667). Con todas ellas comparte la misma figura y color; la colocación de las manos en la de Navarrete es igual a la *Inmaculada de la media luna* (c. 1665) o la realizada hacia 1670, que pertenece a la colección de Fort Worth, Kimbell Art Museum<sup>71</sup>.

Esta Virgen de la Asunción que pinta Navarrete, lleva túnica blanca, manto azul y las manos sobre el pecho. Se eleva sobre una pequeña nube, con un querubín a los pies y dos ángeles apoyados sobre la nube, a derecha e izquierda. El cielo se representa con un rompimiento de gloria y los característicos amarillos y dorados.



*Navarrete. Detalle del cuarto Misterio Glorioso.  
Foto: Ricardo Arjona Cano.*

<sup>69</sup> PACHECO DEL RIO, FRANCISCO.: *El arte de la Pintura...*, p. 656.

<sup>70</sup> *Ibidem.*, p. 657.

<sup>71</sup> VALDIVIESO, Enrique.: *Murillo. Catálogo razonado...*, p. 468.

#### 4.3.5. La coronación de la Virgen María como reina del universo

Este misterio tampoco lo recoge la Biblia, ni siquiera es dogma de fe, por lo que cualquier persona católica puede salvarse sin creer en ello. Aunque no aparezca narrado en las Sagradas Escrituras, parece que hay quien lo conecta con el capítulo 12 del Apocalipsis, ya comentado en este artículo, donde se dice: *y una corona sobre su cabeza*.

Como ocurre con el anterior misterio, es una representación muy difundida en la Historia del Arte. Nos trae a la memoria grabados de Durero y representaciones del Greco, y el magnífico cuadro de Velázquez, pintado para el oratorio de la reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV. Con todo esto no queremos decir que Navarrete se inspirase en alguna de estas obras, que por otra parte podría haber conocido por medio de dibujos o grabados. Esto nos lleva a comentar, aunque brevemente, la posibilidad de que Murillo y Velázquez se conocieran<sup>72</sup>, en el momento en que Velázquez había vuelto de su primer viaje italiano, y Murillo viajó a Madrid.

La pintura de Navarrete es muy sencilla, centrándose en el tema y prescindiendo de todo lo secundario, como podrían ser ángeles o querubines, tal vez por el reducido espacio de la representación pictórica.

El misterio, rodeado de la citada corona de rosas, nos muestra un ámbito celeste con nubes, que sirven de sitial a Dios Padre, a Dios Hijo y a la Virgen. Del rompimiento celestial, con los tonos dorados y amarillos descritos, desciende el Espíritu Santo en forma de paloma.



Navarrete. Detalle del quinto Misterio Glorioso.  
Foto: Ricardo Arjona Cano.

<sup>72</sup> Así lo sostiene Gabriele Finaldi, director de la National Gallery de Londres y comisario de la exposición: *Velázquez. Murillo. Sevilla. EL SUR*, martes 8 de noviembre de 2016, p. 49. TORTOSA, María Dolores.: *Velázquez y Murillo, frente a frente en Sevilla*.

La Virgen centra la composición, con una vestimenta igual a la del misterio de la Asunción, y casi con la misma posición de las manos. A su izquierda, nuestra derecha, la figura de Dios Padre, sosteniendo en la mano izquierda un orbe, y con la derecha corona a la Virgen, con una corona imperial. En el otro extremo, Dios Hijo, cuyo rostro nos recuerda otras obras tanto del propio Navarrete como de su maestro Murillo; lleva la cruz apoyada en el hombro izquierdo y con la mano derecha corona también a la Virgen.

Esta última escena cierra la “obra de combate”, como la llamaba Manuel Trens, para el rezo del Santo Rosario.

### **Agradecimientos**

En estas breves líneas, quiero mostrar mi agradecimiento a las personas que, de una manera u otra, me han ayudado para la realización de este artículo: al Rvdo. Marcos Antonio Blanco Moyano, vicario parroquial de Archidona, a D. Pablo Hereza, a D. José Luis Romero Torres, a D<sup>a</sup>. María Gracia Gutiérrez Sevilla y a D. Ricardo Arjona Cano. A todo ellos gracias.