

LAS PINTURAS MURALES DE LA CAPILLA DEL ROSARIO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA ANUNCIACIÓN DE VILLAMALEA

THE MURAL PAINTINGS OF THE CHAPEL OF THE ROSARY OF THE PARISH CHURCH OF THE ANNUNCIATION OF VILLAMALEA

JOSÉ SÁNCHEZ FERRER

Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel"

josanchezferrer@gmail.com

Cómo citar este artículo: Sánchez Ferrer, J. (2023). Las pinturas murales de la capilla del Rosario de la iglesia parroquial de la Anunciación de Villamalea. *Al-Basit* (68), 75-102. http://doi.org/10.3927/al-basit.68_3

Recibido/Received 04/05/2023

Aceptado/Accepted 16/06/2023

RESUMEN: Estudio de las pinturas murales barrocas de la capilla del Rosario de la iglesia parroquial de la Anunciación de Villamalea (Albacete) atribuidas al pintor valenciano Felipe Navarro. Aunque poco conocida, es una de las obras del género más importantes de la provincia de Albacete.

PALABRAS CLAVE: Parroquia de la Anunciación de Villamalea; Albacete; pintura mural religiosa; capilla del Rosario; Felipe Navarro; iconografía; pintura del siglo XVIII; Barroco.

ABSTRACT: Study of the Baroque mural painting in the Rosario chapel of the Annunciation parish church in Villamalea (Albacete) attributed to the Valencian painter Felipe Navarro. Although little known, it is one of the important works of the genre in the province of Albacete.

KEY WORDS: Parish of the Annunciation of Villamalea; Albacete; religions wall painting; Rosary chapel; Felipe Navarro; iconography; 18th century painting; Baroque.

1. INTRODUCCIÓN

En la provincia hay bastantes imágenes de devoción popular, patronales o no, que tienen recintos dedicados a ellas -ermitas, capillas y camarines, fundamentalmente- y numerosos de los que

existen, casi todos marianos, conservan notables obras pictóricas en sus paredes, siendo creaciones significativas y paradigmáticas de la devoción realizadas en casi todos los casos a lo largo de los dos tercios finales del siglo XVIII y primer cuarto del XIX¹. Constituyen excelentes escaparates del deseo y de la preocupación que, como consecuencia de su devoción, manifestaban fieles, clero y comunidades por tener sus caras imágenes en bellos y suntuosos recintos exclusivos.

En este periodo se registra una notable cantidad de pinturas murales de temática religiosa de estilística barroca, rococó y neoclásica de diferente extensión, importancia y calidad, algunas de carácter popular y bastantes con notable nivel artístico. En el ámbito provincial se pueden diferenciar dos grandes conjuntos de obras:

a) El formado por las numerosas realizaciones extendidas por todo el ámbito provincial, la mayoría incompletas, que no han podido relacionarse entre sí ni con los maestros y talleres que pintaron las obras más importantes y estudiadas que se conservan, marcando, aunque más o menos indeterminadamente, áreas de actuación e influencia territorial. De todas ellas destacaría la originalidad que muestra la ornamentación del interior de la ermita de san Roque/santa Lucía de Tarazona de la Mancha.

b) El constituido por las obras bien conocidas, documentadas o fundadamente atribuidas, de determinados pintores. Es éste, sin duda, el grupo más importante y a él pertenecen trabajos de gran interés e, incluso, extraordinariamente importantes dentro del género. Los maestros que configuran la pintura mural religiosa albacetense de la época citada son los siguientes:

Maestro de Belén. Este anónimo pintor obró a lo largo de los años finales del primer tercio del siglo XVIII e iniciales del segundo las dos joyas que son las ermitas de la Virgen de Belén de Liétor y la de la Purísima de Tobarra. Casi seguro que también son suyas las pinturas que se conservan en la iglesia parroquial del Rosario de Pozohondo. Es un pintor barroco pleno de carácter popular que tiene un abigarrado sentido de la ornamentación y que toma como modelo de sus composiciones las estampas populares.

¹ He publicado estudios monográficos de la gran mayoría de ellas. Puede verse una síntesis de los mismos en SÁNCHEZ FERRER, J. *Lo sagrado. Devociones y fiestas populares de Albacete*. Volumen 2, pp. 11-126. Albacete, 2020.

Maestro del Rosario. Este también anónimo artista es, a mi juicio, uno de los pintores de mayor calidad artística de todos los conocidos de esta época. Es un artífice barroco de composiciones medidas que se inspira en grabados de artistas nórdicos y españoles de alto nivel. Pintó el magnífico camarín del santuario de la Virgen del Rosario de Hellín, quizás a finales del segundo cuarto del siglo XVIII. Pueden ser obras más tempranas suyas las escenas que cubren el camarín de la Virgen de la Encarnación de Tobarra.

Felipe Navarro. Este notable maestro valenciano del puro barroco pintó en la década de los años veinte del siglo XVIII en Utiel, Garaballa, Villanueva de la Jara, Sisante, Casasimarro y Tarazona de la Mancha², lo que indica que trabajó con frecuencia en una amplia zona que se extiende por la faja meridional de la mitad oriental de la provincia de Cuenca, la banda septentrional de la provincia de Albacete, y el noroeste de la de Valencia.

Martínez Soria atribuye a su taller las pinturas del presbiterio y del camarín del santuario de la Virgen de Belén en Almansa -de hacia 1731- (Fotografías 31-34) y a mí me parece, por las semejanzas que tiene con sus pinturas, que también deben serle atribuidos el mural de la sacristía y, con más dudas, la espléndida cúpula del camarín de la iglesia del santuario de la Virgen de los Remedios de Fuensanta (Fotografía 35), poblaciones ambas que pueden considerarse incluidas en el territorio reseñado.

Pedro Alfonso Fernández e hijos. Es un pintor que procede de la población conquense de El Picazo y sus trabajos se extienden a lo largo de la zona liminal entre Cuenca y Albacete, siendo especialmente numerosos en la comarca albaceteña de la Manchuela. Es un maestro importante con una primera etapa barroca final y rococó que se desarrolla a lo largo de finales del siglo XVIII y que luego, en los inicios del XIX, evoluciona hacia el neoclasicismo, donde su taller permanece activo durante bastante tiempo (tengo documentada actividad de uno de sus hijos, Pedro Nolasco, en 1818³). Es obra suya el lienzo del ábside de la parroquial de la Asunción de Jorquera (en

² Estudian obras de Felipe Navarro: BENEDICTO SACRISTÁN, J. (1988); MARTÍNEZ SORIA, C. J. (2010); MARTÍNEZ MARTÍNEZ, J. L. (1993); MARTÍNEZ ORTIZ, J. (1985); MARTÍNEZ ORTIZ, J. (1964).

³ Me ha proporcionado información sobre este pintor Ángela Pérez, gestora cultural en El Picazo, a quien le agradezco mucho su colaboración.

torno a 1796) y se le pueden atribuir fundamentalmente las pinturas del camarín de la Virgen del Rosario de Alborea (de hacia 1785) y, seguramente, las escenas rococós de la Anunciación, de la Aparición de la Virgen de los Remedios y del conjunto de alegorías marianas del camarín de la Virgen de los Remedios de Fuensanta. Está documentado que a él y a su taller se deben el extraordinario recubrimiento pictórico neoclásico neopompeyano de la ermita de san Lorenzo de Alcalá del Júcar (1804-1815) y la decoración de la cúpula de la ermita de santa Ana de Cenizate (de principios del siglo XIX).

Uno de esos espacios sacros pintados en el aluvión pictórico de la época mencionada es la capilla del Rosario de la iglesia parroquial de la Anunciación de Villamalea; por su gran interés artístico e iconográfico, el estudio detallado de sus pinturas y su inclusión en la panorámica provincial expuesta es el objetivo de este trabajo.

2. VILLAMALEA. LA IGLESIA DE LA ANUNCIACIÓN⁴

Villamalea es una población de unos cuatro mil habitantes situada a 47 km de la capital, al norte de la comarca de la Manchuela albacetense. Su término linda con las provincias de Cuenca y Valencia, de las que separa el río Cabriel. Perteneció al Señorío de Villena. En 1663 recibió un privilegio que le dio cierta autonomía municipal, que no sería plena hasta el siglo XIX. Su edificio más significativo es su iglesia parroquial.

La iglesia parroquial de Villamalea, dedicada a la Anunciación, se levantó, pequeña, a finales del primer tercio del siglo XVI y se concluyó, tras algunos añadidos y reformas, en el XVIII (Blasco, 2017, p. 155) -ver planta y alzado sur- (Figuras 1 y 2). Actualmente mide unos 42 m de longitud por 23 de anchura y presenta una nave única dividida en cinco tramos, cuatro cubiertos por bóvedas de cañón con lunetos ciegos sobre arcos fajones y el quinto, el situado a los pies -más estrecho por estar limitado por gruesos muros laterales-, cubierto con bóveda ligeramente rectangular de aristas. La cabecera, incrustada entre dos edificios, es semicircular con bóveda de cuarto de esfera -de las denominadas de horno-. Tiene abiertas

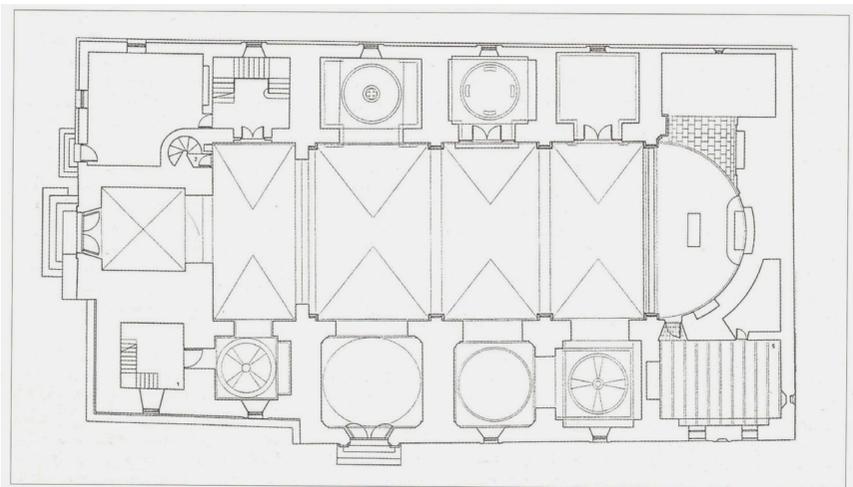
⁴ Es muy frecuente que en documentos antiguos figure denominada iglesia parroquial de la Encarnación.

seis capillas laterales, tres en cada lado. Cinco de ellas se encuentran cubiertas con cúpulas circulares sobre pechinas, y a los pies muestra coro alto que apea sobre arco rebajado. Los arcos fajones se apoyan en pilastras cajeadas rematadas por un entablamento corrido. En la última restauración, a los muros se les quitó todo el recubrimiento interior que fueron recibiendo a lo largo del tiempo y hoy aparecen con la mampostería desnuda.

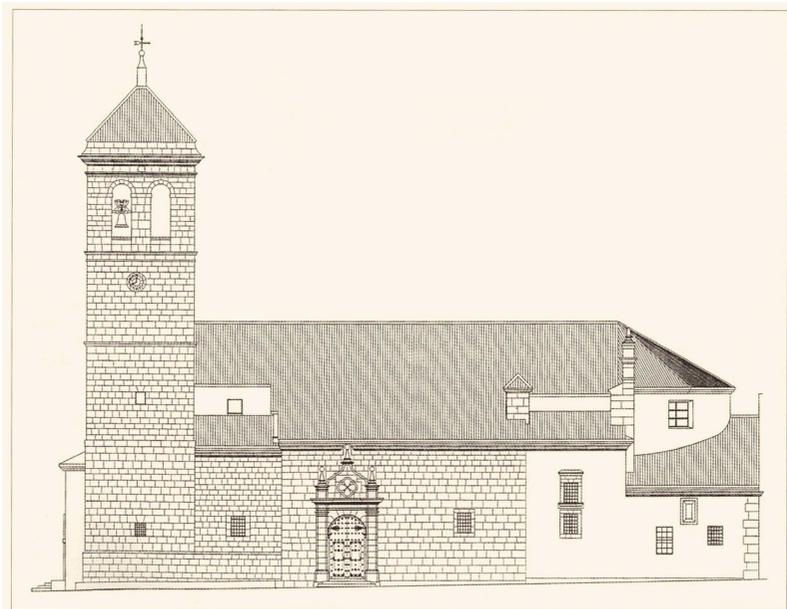
El exterior es de mampostería, con la excepción del muro sur, la torre y las cadenas de las esquinas, que son de sillería. Tiene dos puertas: la principal, que comunica con un pequeño portal o atrio, se abre a la nave por poniente; y la lateral, con portada de medio punto flanqueada por pilastras con entablamento rematado con pirámides, que se abre al tercer tramo de la nave por el lado sur; la segunda da paso a un amplio recinto o atrio cubierto con amplia bóveda elíptica que hay que atravesar para entrar en la nave del templo.

La torre, recia y elevada, se alza a los pies del templo, en el ángulo suroeste del mismo, y responde a la tipología característica de los campanarios de la comarca. Está constituida por cuatro cuerpos -el primero muy desarrollado, el de campanas, de doble vano por lado, reducido- separados por impostas y rematada con cornisa volada y sencillo chapitel. Sobre el tejado, cargando sobre el arco de la embocadura del presbiterio, se levanta una pequeña espadaña.

Figura 1. Planta. Iglesia de la Anunciación de Villamalea



Fuente: Carlos Jiménez Cuenca y Olga Cantos. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Patrimonio

Figura 2. Alzado del lado sur. Iglesia de la Anunciación de Villamalea

Fuente: Ibidem.

Tras la última restauración, la bóveda de cuarto de esfera de la cabecera está pintada de blanco y posee una decoración formada por tres hileras de altorrelieves en marrón oscuro dispuestas concéntricamente respecto a la clave de la bóveda, señalada por un gran pinjante (Fotografía 1). La hilera exterior la forman cinco niños en pie sobre una pequeña ménsula y colocados en el interior de una tarja de carnosas hojas (Fotografía 2). La intermedia la constituyen siete cabezas de niños inscritas también en tarjas de abultada decoración vegetal, éstas con forma aproximada de rombos (Fotografía 3). La que ocupa la posición interior se halla formada por seis unidades cruciformes compuestas por flores y carnosas hojas vegetales con, quizás, la representación de una gota de sangre en el cruce de los brazos (Fotografía 4) y por una, la central, en la que se representa el único personaje sacro del conjunto bien caracterizado, san Juan Bautista niño, que aparece enmarcado por una guirnalda de flores (Fotografía 5). Al fondo del presbiterio, cobijado por esta bóveda, está el retablo construido en el decenio de 1940 para sustituir al barroco quemado en 1936. En su hornacina muestra el grupo titular de la iglesia, confeccionado unos años después (Fotografía 6).

Fotografía 1. Bóveda de cuarto de esfera de la cabecera



Autor: J. Sánchez Ferrer

Fotografías 2, 3 y 4. Relieves de la iglesia de la Anunciación



(1) Izquierda: relieve de la hilera exterior; (2) Centro: relieve de la hilera intermedia; y
(3) Derecha: relieve de la hilera interior

Autor: J. Sánchez Ferrer

Fotografía 5. Relieve de san Juan Bautista niño



Autor: J. Sánchez Ferrer

Fotografía 6. Retablo mayor



Autor: J. Sánchez Ferrer

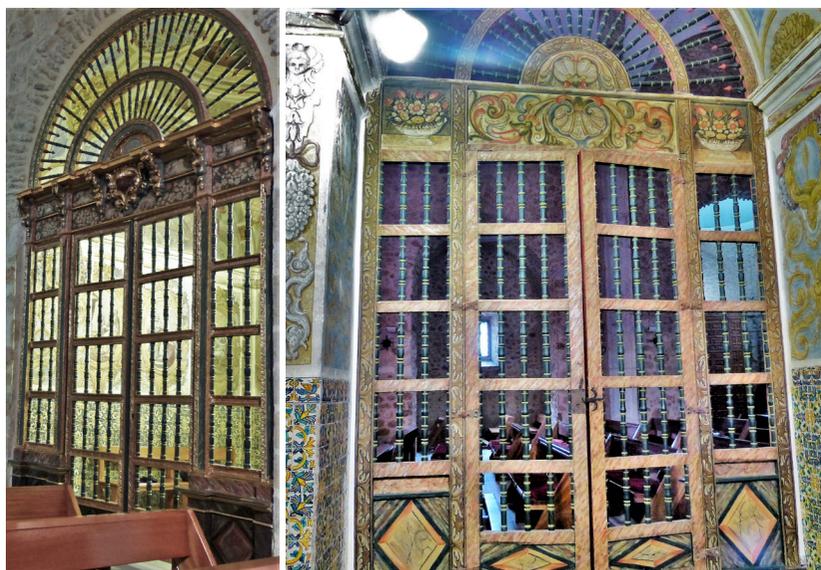
3. LA CAPILLA DEL ROSARIO Y SUS PINTURAS

De entre todas las capillas de la iglesia destaca, por sus pinturas, la denominada del Rosario. Es la segunda, a partir de la cabecera, del lado del evangelio (Figura 1). Tiene planta casi cuadrada y se accede a ella desde la nave de la iglesia a través de un vano de medio punto con puerta de barrotillos adintelada de cuatro cuerpos -los dos laterales fijos y los dos centrales practicables- y montante semicircular que está colocada en la parte externa de un ancho arco de medio punto con un intradós de un metro de anchura, medida que casi la convierte en una estrecha bóveda de cañón (Figuras 1 y 3 y Fotografías 7 y 8).

El recinto se cubre con cúpula semiesférica sobre pechinas y con cornisa de varios aros que tiene la zona baja del pllemento horadada por cuatro ventanas rectangulares. La pared de la derecha es la del altar y se presenta lisa y monocroma y se encuentra cobijada por un profundo arco de medio punto. El altar es una peana de mármol rojizo de planta hexagonal irregular de ciento veinte centímetros de longitud que fue el soporte del antiguo púlpito (20); sobre el mismo está colocada una reciente imagen de la *Virgen de Fátima*, escultura sin interés artístico, pero que está coronada por una notable corona antigua (Blasco, 2017, p. 166). La pared que está frente a

la entrada tiene una ventana rectangular capialzada por los cuatro lados y enmarcada por una gruesa imposta moldurada. La pared de la izquierda se extiende bajo un estrecho arco de medio punto y es lisa, aunque está atravesada a lo ancho por una gran imposta que es continuación de la citada en el muro precedente.

**Fotografías 7 y 8. Capilla del Rosario.
Puertas vistas desde el exterior e interior (21)**



Autor: J. Sánchez Ferrer

La puerta, las paredes del frente y de la izquierda y la cúpula conservan el excelente ornato original (Fotografía 9), pero la pared de la derecha perdió todo el revestimiento en 1936. Sobre ella estaba pintado un retablo donde se hallaba entronizada la Virgen del Rosario, imagen titular de la Hermandad del mismo nombre y de su capilla en la parroquial.

La escultura antigua se conoce por una vieja fotografía. Según Blasco Liante era una talla de madera convertida en imagen de vestir. La Virgen, con cabellera larga, iba tocada por corona de cuatro imperiales y llevaba al Niño, también vestido y con halo de potencias, sobre su brazo izquierdo; ambos portaban un rosario y María sujetaba con su mano derecha un ramillete de rosas. La figura posaba sobre una sencilla peana de nube con cabezas de angelitos.

Las paredes del frente y de la izquierda y las jambas de la puerta muestran un zócalo de azulejos valencianos de algo más de metro y medio de altura que está bien conservado (z) (Fotografía 10). La cúpula, la puerta y las dos paredes citadas están decoradas con pintura historiada -la más importante-, simbólica, arquitectónica y ornamental, ésta última fundamentalmente constituida por paneles de temática antropomorfa, fitomorfa, guirnaldas y colgaduras.

Fotografía 9. Vista parcial de la capilla del Rosario



Autor: J. Sánchez Ferrer

Fotografía 10. Vista parcial del zócalo de la capilla del Rosario



Autor: J. Sánchez Ferrer

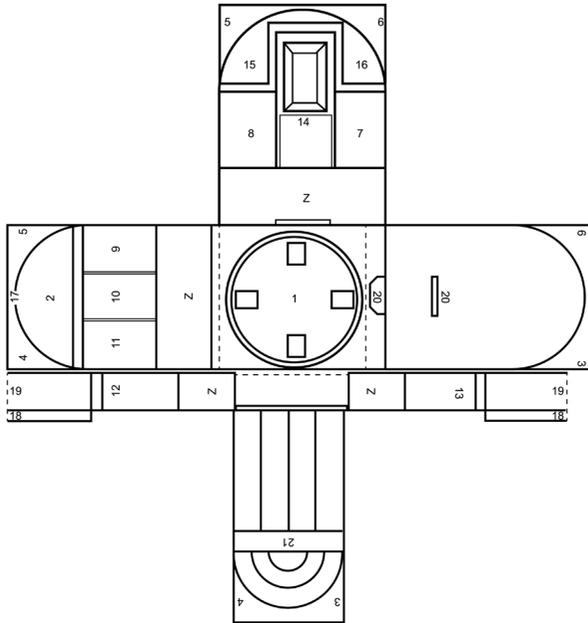
3.1. Las pinturas de la capilla

3.1.1. *Las pinturas murales:*

3.1.1.1.- Pintura historiada y simbólica. En este recinto no responde a un programa iconográfico unitario. Es una yuxtaposición de grupos de representaciones que siguen líneas temáticas diferentes. El conjunto está pintado en tres niveles: cúpula; pechinas y semicírculo de la pared de la izquierda; y franja de las paredes frontal e izquierda entre la gran imposta y el zócalo, sectores laterales del semicírculo de la pared frontal y claves de los arcos de la pared de la entrada y de la pared de la izquierda. A continuación, trataré de las representaciones de cada grupo temático (ver la situación de las imágenes en la planta y alzados esquemáticos de la Figura 3):

a) *La pintura de la cúpula* (Fotografías 11 a 16). Está en consonancia con la significación ordinaria que se le da a este elemento arquitectónico en el ámbito religioso, la de simbolizar la bóveda celeste, en el caso del cristianismo, el Cielo (1); por ello, en lo más alto de la media naranja aparece el *Padre Eterno* desplazándose sobre nubes por el Cielo en medio de un rompimiento de gloria y rodeado por los coros angélicos, representados en cuatro conjuntos de ángeles músicos y cantores situados cada uno entre dos ventanas adyacentes del plemento semiesférico y en varios grupos más pequeños situados entre los primeramente mencionados.

Figura 3. Plano de la capilla del Rosario. Ubicación de sus principales pinturas murales (*)



(*) Ubicación de las principales representaciones murales conservadas:

- 1.- Representación del Cielo con el *Padre Eterno*, rompimiento de gloria y coros de ángeles músicos y cantores
- 2.- Virtudes de la *Esperanza, Fe y Caridad*
- 3.- Virtud de la *Justicia*
- 4.- Virtud de la *Fortaleza*
- 5.- Virtud de la *Templanza*
- 6.- Virtud de la *Prudencia* (perdida, solamente se conserva su cartela con la inscripción)
- 7.- *La Anunciación*
- 8.- *La Visita de la Virgen a Santa Isabel*
- 9.- *El Nacimiento de Jesús*
- 10.- *La Presentación del Niño en el Templo*
- 11.- *Jesús perdido y hallado en el Templo*
- 12.- *Ciprés*
- 13.- *Palmera*
- 14.- *Espejo*
- 15.- *Sol*
- 16.- *Luna*
- 17.- *Torre de David*
- 18.- *Rosa*
- 19.- *IHS* (cruz sobre la H) y *tres clavos*
- 20.- *Altar*
- 21.- *Puerta de madera decorada con temas florales y geométricos pintados*
- z.- *Zócalo de azulejos decorados*

Fuente: elaboración propia.

Fotografía 11. Cúpula de la capilla del Rosario. Pintura del Padre Eterno, rompimiento de gloria y coros angélicos (1) (*)



(*) Atribuida a Felipe Navarro, al igual que el resto de las pinturas murales barrocas de la capilla del Rosario que se recogen en el trabajo. Siglo XVIII. Finales del primer tercio o principios del segundo.

Autor: J. Sánchez Ferrer.

En estas zonas se desarrolla el tema de las virtudes cristianas, diferenciando las teologales de las cardinales. Es el segundo recinto religioso pintado de la diócesis conocido por mí que recoge dentro de su programa iconográfico el tema de las virtudes cristianas. El otro es el camarín del santuario de la Virgen de los Remedios en Fuensanta, pero el de Villamalea es más completo porque incluye también alegorías de las virtudes teologales. La figura humana -generalmente femenina y con atributos para su identificación- como personificación de un concepto abstracto era ya conocida en la antigüedad clásica. Esta idea fue adoptada por la Iglesia primitiva, que la utilizó para transmitir enseñanzas morales representando el conflicto entre virtudes y vicios. También el ciclo de las siete virtudes emparejadas con los vicios correspondientes fue muy representado en las esculturas y frescos medievales. A partir del Renacimiento

suelen aparecer los dos grupos de virtudes solas y por separado e incluso son frecuentes las representaciones de las virtudes como figuras independientes.

**Fotografías 12-15. Cúpula capilla del Rosario.
Detalles de los coros angélicos (1) (*)**



Autor: J. Sánchez Ferrer.

**Fotografía 16.- Cúpula de la capilla del Rosario.
Detalle del Padre Eterno (1) (*)**



Autor: J. Sánchez Ferrer.

b) *Las pinturas de las pechinas y del semicírculo de la pared de la izquierda* (Fotografías 17-19)

. Virtudes teologales.

La virtud es una disposición habitual y firme para hacer el bien. El canon de las principales virtudes cristianas de la Edad Media estaba compuesto por las tres virtudes teologales -fe, esperanza y caridad (I Cor. 13:13)- y las cuatro cardinales -justicia, prudencia, fortaleza y templanza- y así se mantuvo posteriormente. En la teología católica, se llaman virtudes teologales a los hábitos que Dios infunde en la inteligencia y en la voluntad del ser humano para ordenar sus acciones para que sea capaz de actuar a lo divino, es decir, como hijos de Dios, y así contrarrestar los impulsos naturales inclinados al egoísmo, comodidad y placer.

En la capilla estudiada, las tres virtudes teologales se pintaron en grupo en un lugar preferente: el semicírculo de la pared de la izquierda (2). la Fe en el centro -significándola como la más importante de ellas-, la Esperanza a la izquierda y la Caridad a la derecha. Todas sobre nubes y con amplias vestiduras.

Por la Fe, el fiel cree en Dios, en todo lo que Él ha revelado y que la Iglesia enseña como objeto de fe. Esta virtud aparece de pie ocupando el lugar de honor; presenta sus atributos característicos: cruz, cáliz con la Hostia y venda tapándole los ojos -la Fe cree lo que no se ha visto-. Sobre la nube, dentro de una filacteria, se escribió: *"FIDES PER CHARITATEM OPERATVR"*. Sobre la parte superior de la cruz hay otra inscripción dentro de una filacteria, pero ésta apenas es legible. Arriba de la cabeza de la matrona se pintó una torre dentro de una cartela, de la que luego se hablará.

Por la Esperanza, el devoto desea y espera de Dios, con una firme confianza porque Él lo ha prometido, la vida eterna y las gracias para merecerla. En el panel, esta virtud está sentada sobre la nube, mira hacia arriba y tiene la mano en el pecho con actitud orante. En su mano derecha porta una gran ancla en la que se enrolla una filacteria con la inscripción: *"MATER S. SPEI"*.

Por la Caridad se ama a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a uno mismo por amor de Dios. La mujer que lo representa

en nuestras pinturas murales también se encuentra sentada sobre la nube. Aunque el artista la haya colocado en un lado, es la principal de las virtudes teologales según la doctrina cristiana “Así que esto queda: fe, esperanza y caridad, y de ellas la más valiosa es la caridad” (I Cor. 13:13). Su iconografía deriva del tipo que apareció en Italia en la primera mitad del siglo XIV procedente de la antigua imagen de la *Virgo Lactans* -la mujer que amamanta a dos niños- y que se generalizó en todo el arte europeo en el siglo XVI. La figura adoptada en la capilla del Rosario obedece a una versión posterior en la que apiñan en torno a la figura maternal tres o cuatro niños, uno de los cuales suele estar al pecho. Sobre la nube y dentro de una filacteria se escribió: “*MATER DILECTIONIS*”.

Fotografías 17-19. Capilla del Rosario. Pinturas barrocas de las virtudes teologales y cardinales (*)



(*) Fotografía superior: *Esperanza, Fe y Caridad* (2) y alegoría mariana de la torre (17). Fotografías inferiores: abajo-izquierda, *Justicia* (3) y *Fortaleza* (4) -a siniestra y derecha, respectivamente-; y abajo-derecha: *Templanza* (5).

Autor: J. Sánchez Ferrer

. Virtudes cardinales.

En el cristianismo, son las cuatro virtudes fundamentales porque contienen, y de ellas se derivan, todas las demás. Quizás su colocación en las pechinas esté indicando que, como ellas para con la cúpula, son la base para alcanzar el Cielo. Según Royo Marín, estas virtudes, llamadas también infusas, “son hábitos que disponen al entendimiento y a la voluntad para obrar según el juicio de la razón iluminada por la fe para que ésta escoja los medios más adecuados al fin sobrenatural del hombre”. Platón estimó estas virtudes en su obra *La República* como las que precisan los ciudadanos de la ciudad-estado ideal. Su conjunto también fue valorado como la base en la que necesariamente debía sustentarse un Buen Gobierno. Configuraban, por tanto, un programa de cualidades individuales, cívicas y sociales. Esta caracterización fue adoptada por el cristianismo al considerar que sobre ellas debían asentarse las virtudes teológicas y las creencias si se quería instituir un mundo plenamente cristiano.

Solamente se conservan tres de las cuatro virtudes, *Justicia*, *Fortaleza* y *Templanza*. La *Prudencia*, se ha perdido, quedando solamente de ella la cartela con la inscripción. Todas visten amplios ropajes, como las teológicas. La *Justicia* está en la pechina del ángulo que forman las paredes de la entrada y del altar (3). Se sienta sobre una nube y lleva como atributos el casco, la coraza y el haz de lictores. En la cartela colocada bajo su imagen se escribió: “*MEUM EST JUDITIV. Prov. 8.*”. La *Fortaleza* se pintó en la pechina conformada por la confluencia de las paredes de la entrada y de la derecha (4). Está de pie y presenta como atributos iconográficos el casco, la coraza y la columna de Sansón. Bajo su figura, dentro de una cartela, puede leerse: “*MEA EST FORTITVDO. Prov. 8.*”. La *Templanza* se encuentra en la pechina que cabalga sobre el ángulo de las paredes de la izquierda y del frente (5). Aparece de rodillas sobre una nube, viste túnica y manto, que también cubre su cabeza, y está echando vino en una copa; en su cartela figura la inscripción: “*MEA EST TEMPERA[N]TIA. Prov. 8.*”. De la *Prudencia*, como se mencionó antes, solo queda la deteriorada cartela (6); donde puede leerse: “*MEA EST PRVDENTIA. Prov. 8.*”.

c) *Las pinturas de las superficies que hay entre la imposta y el zócalo de las paredes frontal e izquierda, de los sectores laterales del semicírculo de la pared frontal y de las claves de los arcos de la pared de la entrada y de la pared de la izquierda.*

El conjunto de imágenes de estas zonas puede dividirse en dos grupos que presentan dos líneas programáticas diferentes, aunque ambas tienen como referencia la figura de María, de forma aislada independiente del significado iconográfico de las anteriores. En el primer grupo mariano están representados los cinco misterios gozosos del *Rosario* y en el otro una serie de alegorías y metáforas lauretanas.

. Misterios gozosos del *Rosario* (fotografías 20-22).

Son pinturas directamente relacionadas con la denominación de la capilla. Se desarrollan de derecha a izquierda, los dos primeros -*La Anunciación* (7) y *La Visita de la Virgen a Santa Isabel* (8)- en la pared frontal y los otros tres -*El Nacimiento de Jesús* (9), *La Presentación del Niño en el Templo* (10) y *Jesús perdido y hallado en el Templo* (11)- en la de la izquierda. Las escenas están inscritas en marcos ovalados muy adornados y presentan iconografías conocidas y generalizadas en la época:

. *La Anunciación*. En un espacio sin delimitar aparece María de rodillas sobre una alfombra y ante un voluminoso atril con el libro en el que, según San Bernardo, ha estado leyendo la profecía de Isaías (7: 14). Casi detrás de ella, el arcángel San Gabriel, posado sobre una nube, haciendo el gesto oratorio con su mano izquierda y portando en su izquierda una rama con tres azucenas, le comunica que va a ser madre de Jesús; María inclina la cabeza y apoya la mano derecha en su pecho como manifestación de aceptación. Sobre ellos, en el centro, figura la paloma del Espíritu Santo.

. *La Visita de la Virgen a santa Isabel*. Al aire libre, sobre una amplia grada -que indica que están ante la casa de Zacarías, sumo sacerdote del Templo y esposo de Santa Isabel-, las primas Isabel

-señora mayor cubierta con toca-, y María -joven que porta un gran sombrero de viaje-, se abrazan con alegría. A la izquierda de ambas figuras se representó a Zacarías, a la derecha aparece San José.

Fotografías 20-22. Pinturas barrocas sobre los misterios gozosos del Rosario (*)



(*) Arriba: Anunciación (7) y Visita de la Virgen a Santa Isabel (8). Abajo, de derecha a izquierda: Natividad de Jesús (9), Presentación del Niño en el templo (10) y Jesús perdido y hallado en el templo (11).

Autor: J. Sánchez Ferrer.

. *El Nacimiento de Jesús.* En el centro, Jesús está acostado sobre un pesebre con paja. Tras él, María, sentada, le está tapando amorosamente con un paño. José, a la izquierda, de pie, orante, los mira atentamente. A los lados, el asno y el buey completan la escena.

. *La Presentación del Niño en el Templo.* María y José llevan a Jesús al Templo de Jerusalén para ser consagrado al Señor. En el medallón, María, con las manos juntas ante el pecho, está arrodillada sobre las gradas del altar. Sobre ellas, de pie, Simeón, el sumo sacerdote, tiene el Niño entre los brazos. A la derecha figura san José, llevando el par de palomas para el sacrificio -alusión al tema de la Purificación-. A la izquierda, de espaldas, está representada la anciana profetisa Ana, quien, con gesto declamatorio, narra la profecía de que Dios le había prometido a Simeón que no moriría sin antes ver al Mesías.

. *Jesús perdido y hallado en el Templo.* Cuando cumplió los doce años, Jesús acompañó a sus padres a Jerusalén con ocasión de la fiesta de Pascua. Luego María y José emprendieron el camino de regreso sin darse cuenta que se había quedado en la ciudad. Cuando regresaron para buscarle lo encontraron debatiendo con los escribas judíos, momento que plasma la pintura. En el interior del Templo, el joven Jesús, sentado sobre un alto estrado bajo un suntuoso pabellón, dirige la palabra a un grupo de ancianos que le escuchan con seriedad. Al fondo, aparecen María y José que vuelven corriendo preocupados por lo que hubiera podido ocurrirle a su hijo.

. Metáforas y alegorías lauretanas (Fotografías 23-28).

Se ha escrito mucho sobre la conceptualización de la procedencia de las metáforas y alegorías basadas en el Antiguo Testamento aplicadas fundamentalmente a María y es tan generalizado el conocimiento que se tiene de estos símbolos, que luego se convirtieron en las letanías o alabanzas a la Virgen, especialmente con la advocación de Inmaculada Concepción, que solamente describiré su iconografía:

i) Laterales de la puerta:

- . Lado izquierdo. *Ciprés* (12). Está inscrito en un marco sobre el que ondea una filacteria con la inscripción: “*QUASI CYPRESSUS IN MONTE SION. eccti. 24.*” (Fotografía 27)
- . Lado derecho. *Palmera* (13). Se presenta como el anterior, pero en la filacteria puede leerse: “*QUASI PALMA EXALTATA IN CAES. eccti. 24.*” (Fotografía 26).

ii) Panel bajo la ventana: Parte superior. *Espejo* (14). No tiene leyenda (Fotografía 28).

iii) Sectores laterales del semicírculo de la pared frontal:

. Lado izquierdo. Ángel sosteniendo una cartela que tiene el *Sol* (15) pintado en su interior. La inscripción de la filacteria dice: "*ELECTA UT SOL*" (Fotografía 24).

. Lado derecho. Ángel sosteniendo una cartela que tiene la *Luna* (16) pintada en su interior. En este símbolo la leyenda es: "*PVLCHRA UT LVNA*" (Fotografía 25).

iv) Clave del arco de la pared de la izquierda (está pintada sobre la *Fe*): *Torre de David* (17). Está inscrita en un marco semejante a los anteriores. No lleva inscripción.

v) Clave del arco de la entrada: *Rosa* (18). Sobre ella se escribió: "[RO]SA - MIS[TICA]" (Fotografía 23).

La figura independiente está pintada en el centro del intradós del arco de la entrada, se trata del anagrama de Jesucristo -*IHS*, "*Jesús, Hombre, Salvador*", (sobre la H una cruz)- con los *tres clavos* (19) enmarcado por una guirnalda circular de flores (Fotografía 29).

3.1.1.2.- La pintura ornamental.

Además de las representaciones historiadadas y simbólicas, el pintor desarrolló una profusa pintura de carácter ornamental de morfología vegetal que acompaña a casi todas las metáforas laurentanas -rellenando en disposición geométrica los espacios contiguos a dichas representaciones (Fotografías 26-28)-, que conforman las molduras de los gruesos marcos de las escenas del Rosario (Fotografías 20-22), de algunas metáforas (Fotografías 26-28) y de las cartelas y que adorna los ángulos de las pechinas (Fotografías 18 y 19); además, pinta cualquier otra superficie libre con motivos decorativos vegetales, geométricos y antropomorfos, como ocurre en las jambas de la puerta (ver foto 8) y a ambos lados del anagrama

de Jesucristo (Fotografías 29, 9 y 18); sin descuidar los motivos arquitectónicos y con ellos enmarca las cuatro ventanas pintadas en la cúpula (Fotografía 11). Con la pintura ornamental añade el artista abigarramiento al aspecto del pleno barroco decorativo que presenta el conjunto pictórico historiado del recinto.

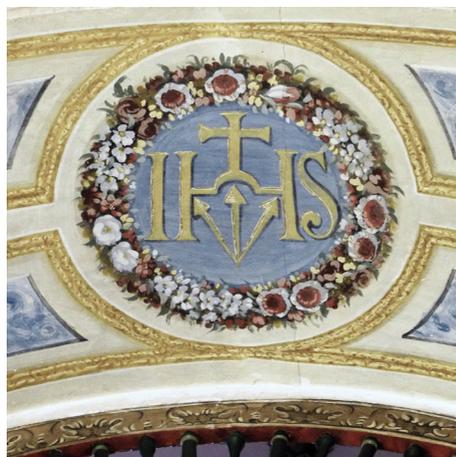
Fotografías 23-28. Pinturas barrocas sobre las metáforas y alegorías lauretanas de la capilla del Rosario (*).



(*) Arriba, de izquierda a derecha: rosa (18), sol (15) y luna (16). Abajo, igualmente de izquierda a derecha: palmera (13), ciprés (12) y espejo (14).

Autor: J. Sánchez Ferrer.

Fotografía 29. Anagrama de Jesucristo



Autor: J. Sánchez Ferrer.

3.1.2. Las pinturas de la puerta

La puerta está totalmente pintada, pero las imágenes más interesantes se concentran en las caras interiores del dintel y del semicírculo inferior de los tres que constituyen el arco que la remata (Fotografía 30). A primera vista se podría pensar que es primorosa pintura meramente ornamental, pero atendiendo al simbolismo que impregna a todos los motivos no historiados de la capilla hay que pensar que es también simbólica. Los dos jarrones deben tener un sentido mariano que complementa al conjunto de las letanías lauretanas de las paredes. En el contexto pictórico de la capilla, las dos conchas tienen una más difícil interpretación mariana.

Fotografía 30. Pinturas barrocas de caras interiores del dintel y semicírculo de la puerta (*).



(*). Dintel: izquierda, jarrón con flores; centro, concha entre roleos vegetales; derecha, jarrón con flores. Semicírculo interior: concha entre hojas vegetales.

Autor: J. Sánchez Ferrer.

4. EL PINTOR

Como ya se ha dicho, según Esperanza Blasco, la capilla pertenecía a la hermandad del Rosario. De esta cofradía se conservan dos libros en el Archivo Histórico Nacional⁵. En el primero de ellos, numerado con el 216, está registrada el acta notarial de constitución de la cofradía, que tiene fecha de 25 de noviembre de 1612 y fue hecha por el prior de los dominicos del convento de Chinchilla en la iglesia parroquial de Villamalea, que por entonces estaba en

⁵ La búsqueda informática de estos documentos tiene el sorprendente resultado de que no forman parte del catálogo del citado Archivo. He utilizado los microfilms que de esos libros encargó el Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" a la mencionada institución en 1986 y que se guardan en la biblioteca del centro cultural albaceteño. Es algo inexplicable. En ambos libros se denomina a la iglesia como parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación.

reparación, haciendo sus veces la ermita de la Concepción. El libro contiene las cuentas y visitas de la cofradía desde 1613 a 1618, desde 1707 a 1713 y algunos pocos años sueltos desde 1748 a 1776. Según un documento, el 3 de octubre de 1774 la cofradía numeraria se fundó nuevamente con cien cofrades, abriéndose un nuevo libro e insertando en el mismo las antiguas constituciones fundacionales. El segundo libro, numerado con el 217, registra las cuentas y visitas de dicha cofradía desde 1769 a 1796.

He leído ambos libros buscando alguna referencia sobre las pinturas, pero no he encontrado ninguna. En ellos no figuran las cuentas desde 1714 hasta 1747, periodo en el que creo debieron ser ejecutadas. Otra fuente de información podría haber sido la de los libros de fábrica parroquiales, pero no se conoce ninguno.

Las pinturas no aparecen firmadas ni se ha documentado el autor, pero por los caracteres que presentan la ya varias veces citada Esperanza Blasco las atribuye al pintor valenciano Felipe Navarro porque están muy relacionadas estilística y formalmente con las que -seguras o sólidamente atribuidas- este notable maestro pintó en la década de los años veinte del siglo XVIII en las ya citadas poblaciones de Utiel, Garaballa, Villanueva de la Jara, Sisante, Casasimarro y Tarazona de la Mancha⁶, lo que indica que trabajó con frecuencia en una amplia zona que como se dijo se extiende por la franja meridional de la mitad oriental de la provincia de Cuenca, la banda septentrional de la provincia de Albacete, área en la que está enclavada la población de Villamalea, y el noroeste de la de Valencia.

Este maestro tiene atribuidas en la provincia obras importantes, como las pinturas del presbiterio y del camarín del santuario de la Virgen de Belén en Almansa (Fotografías 31-34), y el mural de la sacristía y, con menor probabilidad, la cúpula del camarín de la iglesia del santuario de la Virgen de los Remedios de Fuensanta (Fotografía 35), poblaciones ambas que pueden considerarse incluidas en el territorio reseñado. En el caso concreto de su obra en la capilla del Rosario de la iglesia parroquial de la Anunciación de Villamalea, cabría fecharla bien a finales del primer cuarto del siglo XVIII o durante las décadas iniciales del segundo.

⁶ BENEDICTO SACRISTÁN, J. (1988); MARTÍNEZ SORIA, C. J. (2010); MARTÍNEZ MARTÍNEZ, J. L. (1993); MARTÍNEZ ORTIZ, J. (1985); MARTÍNEZ ORTIZ, J. (1964) son autores estudiosos de las obras de Felipe Navarro.

Fotografías 31-33. Pinturas barrocas del camarín de la iglesia del santuario de la Virgen de Belén. Almansa (*)



(*) Atribuidas a Felipe Navarro y realizadas hacia 1730.
Autor: J. Sánchez Ferrer.

Fotografía 34. Pinturas barrocas del presbiterio de la iglesia del santuario de la Virgen de Belén. Almansa (*)



(*) Atribuidas a Felipe Navarro y realizadas hacia 1730.
Autor: J. Sánchez Ferrer.

Fotografía 35. Pinturas barrocas de la pared frontal de la sacristía de la iglesia del santuario de la Virgen de los Remedios. Fuensanta (*).



(*) Las atribuyo a Felipe Navarro y debieron realizarse a finales del primer tercio del siglo XVIII o comienzos del segundo.
Autor: J. Sánchez Ferrer.

5. CONCLUSIONES

La capilla es un recinto con las paredes totalmente pintadas, con la excepción, como se dijo, de la pared del altar, siendo destruidas al inicio de la Guerra Civil española. Constituye una notable muestra de pintura mural con diferentes programas iconográficos y a mi juicio desigual calidad artística en la ejecución de ellos. Me

parecen las mejores las de la cúpula y las del conjunto de representaciones de las virtudes.

La cúpula es lo más destacado de la capilla: bien compuesta, con volúmenes rotundos y armónica de color, predominando un tono dorado. Los diferentes coros angélicos y estratos del rompimiento de gloria son una obra valiosa del puro barroquismo de la época. El Dios Padre, que domina la Gloria, es una figura bien concebida y realizada.

Las cuatro pechinas con las virtudes cardinales y el semicírculo de la pared de la izquierda con las virtudes teologales están a la altura de la cúpula y, como ella, creo que son obras directas del maestro.

En la banda donde se desarrolla el programa de los misterios gozosos del Rosario encuentro diferencias de tratamiento pictórico. Las figuras de las escenas son menos rotundas que las anteriores, parecen abocetadas y están inmersas en un ambiente un tanto vaporoso. Es posible que con ello el pintor deseara destacar la temática más significativa de la capilla. Todas están rodeadas de un gran enmarque que confirma el sentido decorativo y teatral del barroco del periodo.

En cuanto al programa de metáforas y alegorías se observa nuevamente la preponderancia otorgada a lo decorativo, reduciendo al máximo el símbolo, que es muy pequeño, y rodeándolo por un descomunal enmarque. Este es un programa locativamente desordenado. Las diversas metáforas van siendo colocadas en diferentes y dispares lugares de la capilla, donde hay huecos, siendo paradigmática de lo que se dice la colocación de la Torre de David.

Por último, se encuentran las pinturas de la puerta, que tienen altura artística. En sus jarrones, conchas y roleos se percibe un buen dibujo y en ellos se muestra un alegre y entonado colorido.

BIBLIOGRAFÍA

- . BENEDICTO SACRISTÁN, J. (1988). *Tejeda siglo XX*. Valencia.
- . BLASCO LIANTE, E. (2017). “Patrimonio histórico-artístico- cultural (V Centenario de Villamalea)”, en CANO VALERO, J. (Coordinador). *Villamalea: retazos de historia y de la vida de sus gentes*. IEA. Albacete.
- . MARTÍNEZ SORIA, C. J. (2010) “El ciclo pictórico de la ermita de la Inmaculada Concepción de Sisante”, en IBÁÑEZ MARTÍN, P. M. y MARTÍNEZ SORIA, C. J. (Coordinadores). *La imagen devocional barroca. En torno al arte religioso en Sisante*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca.
- . MARTÍNEZ MARTÍNEZ, J. L. (1993). *Felipe Navarro y el programa iconográfico del Santuario de la Virgen del Remedio*. Ayuntamiento de Utiel. Utiel.
- . MARTÍNEZ ORTIZ, J. (1985). “Las pinturas del Remedio”. Libro de Feria y Fiestas. Utiel.
- . MARTÍNEZ ORTIZ, J. (1964). *Historia del santuario de Tejeda*. Valencia.
- . SÁNCHEZ FERRER, J. (2020). *Lo sagrado. Devociones y fiestas populares de Albacete*. Vol. 2. Albacete.