Pintura decorativa, arquitecturas fingidas y conflictividad artística en los territorios de Albacete durante el siglo XVIII

Alejandro Jaquero Esparcia
Universidad de Castilla-La Mancha

En el sureste peninsular, al igual que en otros focos del territorio español, se generarían una serie de conflictos entre la tradición artística del Barroco y las evoluciones estilísticas promovidas por la monarquía borbónica a lo largo del siglo XVIII. Las academias favorecieron la implantación del ideario neoclásico en lo correspondiente a las tres nobles artes, cuya enseñanza se hallaba institucionalizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ahora bien, otras actividades artísticas también se vieron involucradas en dicha transformación. Este es el caso de la pintura decorativa mural, ya sea para la realización de arquitecturas fingidas como retablos o marcos arquitectónicos para altares, escenas figurativas o simples detalles ornamentales. En el reino español dicha tarea, pese a que había sido practicada por artistas que dignificaron su ejecución, se interpretaba como una actividad menor, mecánica y artesanal, propia de adornistas (Gállego, 1976: 187-208). Sin embargo, durante la segunda mitad de la centuria se promovió la decoración de los sitios reales aplicando la participación de numerosos artistas nacionales y extranjeros dedicados a esta especialidad; una realidad que sería imitada por la aristocracia, transformando sus espacios domésticos y de sociabilidad bajo el gusto acorde a los nuevos tiempos (Junquera Mato, 1979: 23-25, 47-49; Vega González, 2005: 191-226; Vega González, 2010: 87-90; Molina Martín y Vega González, 2020: 123-159).

Las nuevas fórmulas convivieron con la realidad ornamental practicada con anterioridad en las zonas provinciales y, a su vez, en sus respectivas áreas rurales. Mientras que se fomentaba el patrocinio y el cambio hacia un nuevo estilo, las raíces decorativas de la tradición barroca siguieron muy vivas. Se hallaban ancladas a una cultura de carácter tradicional que no quiso o no pudo comprender –quizá para su propio beneficio– ese progreso que alteraba no solo sus preferencias artísticas, sino también las raíces de sus espacios culturales y religiosos. En el caso que nos ocupa y sabiendo de la limitación que presenta la estructura de esta contribución, queremos ofrecer una panorámica que analice la riqueza y diversidad decorativa

que se logró en distintos espacios rurales y urbanos del Setecientos de lo que en su día fue la actual provincia de Albacete, un conglomerado territorial dividido en distintas jurisdicciones religiosas. Con el fin de profundizar en esa problemática, analizaremos un perfil individual que convivió entre esas dos realidades, desarrollando su obra tanto en ciudades como en pequeñas villas; una circunstancia que plantearía distintos problemas sociales y artísticos. Nos referimos al pintor y arquitecto milanés Paolo Sirtori, afincado en Murcia desde la segunda mitad del siglo XVIII, desde donde trabajaría para gran parte de la diócesis de Cartagena. Planteamos la aplicación de una metodología interdisciplinar mediante el análisis histórico-social y el estudio histórico-artístico. Gracias a esas herramientas profundizaremos en la conflictividad generada entre artesanos y artistas dieciochescos y en cómo afectaron las evoluciones estilísticas y la renovación de la cultura visual de la época. Consideramos que el examen propuesto nos puede ayudar a entender mejor una realidad histórico-artística de un ámbito territorial preciso pero que, a su vez, contribuye al entendimiento del panorama nacional.

Los pintores decoradores del siglo XVIII en el diverso territorio de Albacete y la presencia de Paolo Sirtori: estilos artísticos y esquemas sociales enfrentados

La situación histórica y territorial de la actual provincia de Albacete durante los siglos XVIII y comienzos del XIX refleja una variada panorámica (Losa Serrano y Morcillo Rosillo, 1992: 111-130). Como señalábamos, nos interesa subrayar las particularidades de la distribución eclesiástica, debido a que va a ser en sus conjuntos monumentales, principalmente, donde hallaremos las actuaciones de los pintores decoradores. Contamos con tres estructuras de carácter religioso que fomentarían sus propias directrices socioculturales y estilísticas en esta zona del sureste peninsular: la diócesis de Cartagena –buena parte del actual territorio de la provincia– que englobaba áreas de control como la vicaría de Hellín o Almansa y otros lugares pertenecientes a la sierra del Segura; una parte de la archidiócesis de Toledo, sobre todo el territorio de la Mancha oriental en el que se encontraba la vicaría de Alcaraz; y, por último, las tierras del norte de la provincia que pertenecieron a la diócesis de Cuenca. A ello debemos sumar la influencia de la diócesis de Orihuela que mantendría en su jurisdicción la localidad de Caudete (Roa y Erostarbe, 1894: I, 120-122). El territorio albacetense se nutre de todas esas condiciones espaciales y culturales. Un hecho que propiciaría el que en áreas territoriales próximas se reconozcan elementos arquitectónicos y decorativos en los que se denotan notables diferencias. Fundamentalmente, atenderemos a tres grandes demarcaciones

territoriales, diversas entre sí, en las que durante el Setecientos se reprodujeron modelos ornamentales de la tradición barroca; sin embargo, también observaremos evoluciones derivadas de ese punto común, algunas como consecuencia de esa progresión estilística o promocionadas de forma interna por las diócesis.

Sírvanos el caso estudiado por Hernández Albadalejo en Cartagena a comienzos de la centuria, donde la influencia directa del cardenal Luis Belluga y Moncada en «asuntos artísticos y estéticos» tiene ciertos matices que, según el autor, han sido exagerados por algunos investigadores. Las directrices del obispo fueron más ortodoxas en lo concerniente a la moralización de la sociedad; no obstante, bajo su mandato hubo actuaciones como las de Bartolomé de la Cruz Valdés o Toribio Martínez de la Vega que contribuyeron a construcción de nuevos templos o la redecoración de antiguos espacios adaptados a una estética más barroquizante, donde tuvo mucha relevancia la decoración pictórica (2006: 71-85). Por lo que respecta a la archidiócesis de Toledo, podemos observar un intento por adecuarse a las exigencias estilísticas promovidas desde la corte ya a mediados del Setecientos. Así, ejemplos como los de los hermanos Luis y Alejandro González Velázquez en la ciudad de Toledo en la iglesia de san Ildefonso (1741) o en varios de sus municipios colindantes –la ermita de la Virgen de la Soledad de la Puebla de Montalbán (1752)– son excepciones notables. Obras generadas por artistas, pintores de reconocido prestigio que imitan los modelos clásicos e italianizantes y dispuestas para ornato el templo, pero que no terminaron de repercutir en el ámbito rural de la diócesis y menos aún en zonas limítrofes como la vicaría de Alcaraz (Nicolau Castro, 1991: 151-152; Mingo Lorente, 2017: 160-164). Todavía se perpetuarían los marcos fingidos mucho más elementales o en su defecto, pese a asumir fórmulas más clasicistas, el retablo de madera, los cuadros escenográficos preferidos para la práctica de la religiosidad popular en el mundo rural.

En lo que concierne a los artífices de las decoraciones, en la mayoría de las ocasiones observaremos la actuación de artesanos pertenecientes a zonas rurales cercanas y comunicadas, los cuales se desplazan entre núcleos distintos para ejecutar su trabajo. Las principales actuaciones que llevaron a cabo fueron la ornamentación de bóvedas, cúpulas, techumbres, fachadas y muros de multitud de edificios públicos y privados, elaborando una amplia serie de detalles arquitectónicos fingidos o la simple pigmentación parietal; también, por supuesto, la simulación de altares y retablos. En ocasiones se procede a intervenciones mixtas: un retablo físico es engrandecido a través de la pintura mural, sobre todo en las secciones laterales. Esos pintores decoradores, doradores o adornistas, además, desempeñan cualquier tipo de actividad pictórica como el dorado de retablos, el estofado de esculturas, la ornamentación de estucos y una amplia selección de labores consideradas como

propias de artesanos. La cultura visual de la que se nutren en la mayor parte de sus diseños proviene de la imitación de otras obras físicas de influencia barroca o de las estampas populares, por lo que perpetúan los modelos tradicionales.

Tras haber establecido un mínimo panorama histórico y artístico de la realidad decorativa albacetense del XVIII, veamos algunos casos concretos que abarquen la problemática territorial.[1] Un ejemplo de la pintura decorativa adaptada a la retablística real y presente en los límites del arzobispado de Toledo lo observamos en la parroquia de la Asunción de Lezuza, edificada en las primeras décadas del siglo XVI. En la cabecera del templo se conserva un retablo en madera de principios del Setecientos elaborado por Francisco Montllor. Los muros laterales y la plementería de la cabecera albergan una rica decoración pictórica. En especial los laterales presentan sendos marcos arquitectónicos fingidos con escenas de santos estrechamente vinculados a la población, los mártires Vicente y Leto, imágenes elaboradas por el pintor y dorador Pedro Guzmán en el 1711 (Pérez Sánchez, 1998: 134-135). Así, el estilo barroco del retablo físico contrasta con las sugeridas arquitecturas que, aunque también ligadas al periodo, demuestran un tratamiento estilístico más refinado, emulando formas más clásicas. Asimismo, los nervios góticos de la bóveda fueron pintados y en las plementerías se añadieron querubines. En este caso observamos cómo un templo de origen gótico-renacentista se readapta mediante el renovado mobiliario y ornamentación pictórica a las demandas estilísticas de la nueva centuria, manteniendo una deuda todavía con los elementos tardobarrocos.

Un nuevo ejemplo de interés, vinculado a la diócesis de Cuenca, lo hallamos en la iglesia de Nuestra Señora de la Natividad en la villa de Alborea; otro caso de templo tardogótico reconfigurado bajo modelos dieciochescos. Junto a la reforma de la cabecera y la enorme cúpula que se añadió, fue incluida una capilla anexa ejecutada a mediados de siglo. En el templo, sobre todo en la cabecera, hallamos la aplicación de pinturas murales decorativas; de hecho, en algunas de las hornacinas de la capilla mayor se han encontrado pilastras figuradas que atestiguan la presencia de retablos simulados, actualmente repintadas y ocultas. Más interesantes son las actuaciones de la capilla dieciochesca, situada en el lado este de la nave principal. Contiene una rica decoración pictórica tanto en la parte anexa a la nave lateral como en el camarín, donde presenta una completa y variada ornamentación elaborada por el

[1] Hemos de señalar que el estudio de la pintura mural decorativa en la provincia de Albacete ha sido ignorado en la mayor parte de los casos. Se ha prestado más atención a la catalogación y examen de los elementos iconográficos primarios de dichas obras. Sirvan como excepción algunos de los trabajos de José Sánchez Ferrer, el cual ha dedicado muchas publicaciones a las distintas pinturas murales de los conjuntos albacetenses, subrayando en muchos de sus estudios la relevancia de las arquitecturas fingidas.

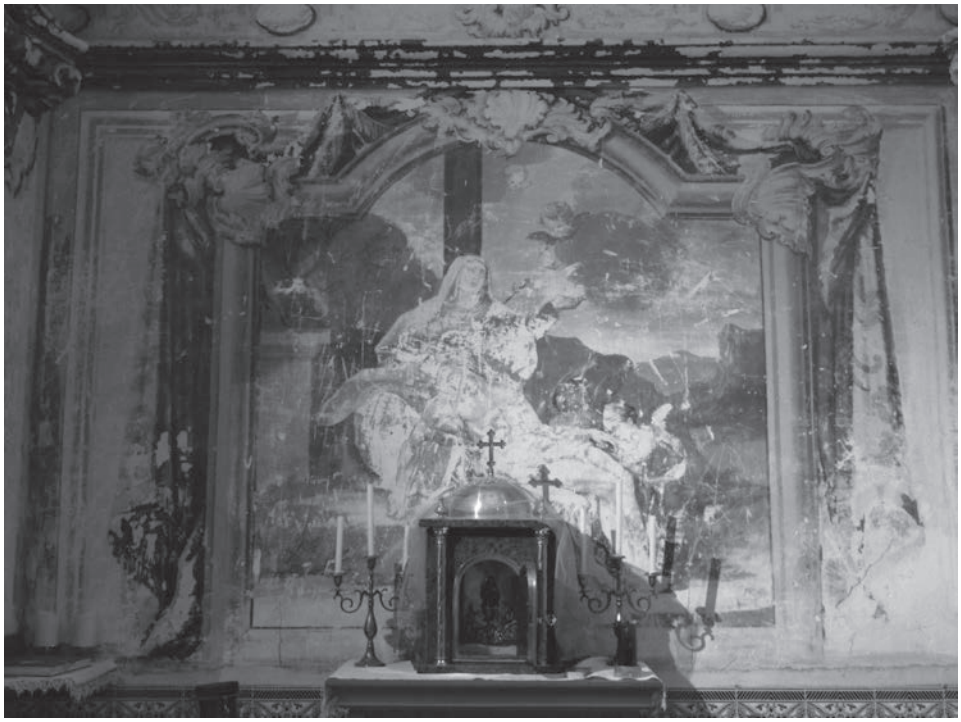

Fig. 1: Pedro Fernández Picazo. Pinturas decorativas interior de la capilla (camarín), *c*. 1769-1776, Iglesia de Nuestra Señora de la Natividad, Alborea. Fotografía: Marina Zamora Hernández.

pintor-decorador conquense Pedro Fernández Picazo. En ellas se observa la clara intencionalidad de simular elementos arquitectónicos.[2]

Los diseños y motivos pictóricos recuerdan a las proyecciones artísticas levantinas, denotando la deuda con las obras elaboradas del ámbito valenciano. Aunque hemos de indicar que algunas de esas características, como el uso de la pigmentación azul para destacar el espacio arquitectónico o los elementos geométricos y vegetales simulados en los vanos de los muros, se van a repetir en algunos casos de la diócesis de Cartagena. Lo veremos de forma evidente en los edificios ejecutados durante la primera mitad del Setecientos, como la parroquia de Nuestra Señora de la Esperanza en Peñas de San Pedro. En este templo de nueva planta, cuya construcción se ejecutó entre los años 1718 y 1746, la ornamentación interna se acometió en la segunda mitad del siglo XVIII (Sánchez Ferrer, 2018: 93-108).

[2] El estado previo del conjunto y las propuestas de restauración ejecutadas desde 2019 se pueden consultar en: Mondéjar Sánchez, 2014-2015.

En ellas observamos la característica pigmentación que se aplicó en varios templos murcianos de la época: pintura blanca y amarilla para el resalte de las cornisas, dovelas, molduras y resto de elementos arquitectónicos que sobresalen; en la parte interna de los muros se incluyen filigranas azuladas con motivos vegetales. Además, se conservan distintos altares simulados, mientras que otros han sido repintados o cubiertos con retablos físicos. Se generaron bajo una línea estética barroquizante y, aunque no demuestran una gran maestría sugieren un mínimo manejo del diseño y la perspectiva. Los distintos adornos y el dorado se vinculan a Francisco y Gregorio Sanz, doradores de la ciudad de Murcia que ejecutaron las distintas intervenciones decorativas en el templo, entre las que se encuentran los adornos murales de toda la parroquia o el dorado del retablo mayor (Sánchez Ferrer, 2018: 111). Como curiosidad, Peña Velasco documentó que en la capilla del «Cristo de los afligidos» se mandó ejecutar un pequeño retablo, cuya ejecución data de alrededor del año 1773; no se debe descartar que los doradores fuesen los autores del retablo fingido conservado, una posible ampliación de una obra de talla más pequeña (Peña Velasco, 1992: 494).

En último lugar, y como característica representativa de toda la panorámica territorial expuesta, citaremos la pintura de carácter más artesanal. Uno de los casos más paradigmáticos y mejor conservados lo hallamos en la villa de Liétor, en su ermita de Nuestra Señora de Belén. Conserva una decoración íntegra de los muros, techumbre y el camarín en el que toda la ornamentación arquitectónica se simula mediante la pintura. Los diseños y la técnica nos demuestran la formación tradicional de sus artífices, además de la dependencia de estampas y modelos populares, de fácil circulación por la península. En todo su conjunto, hallamos una amplia variedad de experiencias decorativas que nos presentan distintos lenguajes ornamentales, conviviendo o sustituyéndose a razón de los intereses estilísticos; todos ellos ejecutados por artífices arraigados más al mundo artesanal que a la esfera y reconocimiento social del artista dieciochesco. Atenderemos ahora a la experiencia de Paolo Sirtori y la forma en la que se introdujo en aquella realidad heterogénea.

En contraposición a los sistemas decorativos y modelos gremiales anteriores, hallamos la actividad artística de Sirtori –conocido más por la castellanización de su nombre y apellido, Pablo Sistori–, maestro arquitecto y pintor de *quadratura* originario de Milán. En primer lugar, la ruptura estilística con sus coetáneos es notoria. A diferencia de los doradores o adornistas previos, las arquitecturas fingidas de Sirtori van más allá de la simple decoración barroca. Sus altares simulados en espacios religiosos o los adornos para las viviendas particulares de la aristocracia lo sitúan en un escalafón superior con el resto de su competencia, puesto que su cultura visual se desliga de la tradición y lo aproxima a las exigencias clasicistas de mediados del XVIII. De este modo, el retablo fingido elaborado para la parroquia

Fig. 2: Anónimo. Pintura decorativa y retablo fingido, ss. XVII-XVIII, ermita de Nuestra Señora de Belén (Liétor). Fotografía: Marina Zamora Hernández.

de Santiago en la villa de Liétor puede anotarse como una de sus obras más significativas y, a su vez, un claro testimonio de su antítesis con la retablística precedente en la diócesis.

En lo que concierne al contexto social, debemos releer sus acontecimientos biográficos con más minuciosidad para lograr acercarnos a las posibles conflictividades. Conocemos su trayectoria vital gracias a la labor que desempeña en el sureste peninsular y en Madrid, porque hasta la fecha no se han hallado datos de su etapa italiana.[3] Durante unas décadas fue el pintor más reconocido y demandado de la ciudad y la diócesis, actuando en espacios limítrofes de la actual provincia de Albacete –vicaría de Hellín y Almansa– o en diócesis cercanas como la de Orihuela. Su estima la advertimos también en los aspectos socioeconómicos. Conocemos parte de los emolumentos recibidos en algunos de sus trabajos, por lo que pode-

[3] La biografía y trayectoria artística del autor fue recuperada por los cronistas murcianos de los siglos XIX y XX. Los primeros estudios biográficos se deben a Baquero Almansa (1913), Jorge Aragoneses (1965) y, de manera más analítica y el que sigue siendo su estudio fundamental la monografía de Moya García (1983).

Fig. 3: Paolo Sirtori. Retablo altar mayor, arquitectura fingida, *c*. 1795, Iglesia de Santiago Apóstol (Liétor). Fotografía: Marina Zamora Hernández.

mos señalar que su perfil se diferenciaba del de otros doradores o adornistas. Un buen ejemplo de ello fue la suma recibida por realizar la decoración pictórica del monumento de Jueves Santo de la catedral de Murcia, un total de 4 000 reales. La cifra es llamativa en contraposición a la del resto de artesanos que colaboraron en la construcción y en la recibida por otros doradores en obras similares.[4] Mantuvo, asimismo, relación con pintores reseñables del periodo como Joaquín Campos o Francisco Folch de Cardona. De su repercusión en el ámbito murciano tomó nota José Vargas Ponce en la correspondencia que mantuvo con Juan Agustín Ceán Bermúdez, pese a que no haya quedado registro de su actividad en el *Diccionario histórico* (García López, 2020: 42-43).

Se puede afirmar que su labor le diferenció de la de sus colegas doradores o adornistas más tradicionales, una situación que motivaría controversias dentro de un círculo social tan gremializado. Con los escasos datos documentales que se han recuperado, sabemos que a través de un poder notarial otorgado en 1772 desde

[4] «Quatro mil reales que pague a D. Pablo Sirtori por la pintura de todos los bastidores del Monumento». ACM, Cuentas de la fábrica mayor. Año de 1787, leg. 127, exp. 21, s/f.

Murcia a su tío Paolo Antonio Sirtori, oriundo de Milán, se define como profesor de arquitectura y pintura, hijo del «noble señor» Alessandro Sirtori y Margherita Baciliei, defendiendo la honorabilidad de su labor y afirmando que: «ni que han ejercido oficios viles ni mecánicos, antes sí empleos de honor, y que por la línea paterna han gozado y gozan el distintivo de nobleza notoria».[5] Observamos, pues, que reivindicó sus raíces y la dignidad de su práctica artística. Ahora bien, las controversias ante su trabajo seguirían apareciendo. Moya García transcribió en su estudio sobre el artista un documento que hace alusión a esa realidad, donde el pintor afirma que se le llegó a acusar de que su obra no era digna para el ornato de los templos, debiendo abandonar la región cerca de 1796 (1983: 221). En nuestra opinión, los hechos estarían motivados por la presión de los colectivos artesanales, los cuales se habían encargado tradicionalmente de ese tipo de labores decorativas, pero sin el reconocimiento social ni económico logrado por el maestro italiano. Observamos que esta circunstancia de conflictividad estuvo a la orden del día en el reino hispánico, habiéndose registrado numerosos enfrentamientos directos con la Academia, los órganos administrativos o particulares concretos (Bédat, 1989: 335-369). La fecha encajaría como límite a los trabajos realizados de forma previa en Liétor y otras zonas de la provincia como Isso o Almansa. Es interesante matizar que su trabajo como pintor de arquitecturas fingidas en la provincia se ve interrumpido, pero no sus labores como maestro de arquitectura. Previo a su conocido viaje a Madrid, tenemos constancia de que en 1799 había cobrado 300 reales, a repartir en partes iguales con su ayudante Ginés Ruiz, por los diseños del nuevo retablo del altar mayor en la parroquia de la Asunción de la villa de Tobarra (Sánchez García, 2014: 14-19). Su llegada a la capital del reino se vio difuminada por la extensa agenda de artífices italianos instalados allí, disponibles para las labores decorativas de la nobleza y la monarquía. Una situación que le abocó a un anonimato del que no se ha podido rescatar demasiado, salvo la participación, integrado como un trabajador más, en la capilla del Palacio de Villahermosa. Nada quedó, por lo tanto, de su fama y reconocimiento social adquirido en el sureste peninsular.

Conclusiones

En las líneas precedentes hemos querido sintetizar una compleja realidad artística y social que tiene en el siglo XVIII su punto de inflexión y que merece ser trabajada

[5] AGRM, Registro de Andrés Portillo y Valcárcel-Murcia 1772, NOT n.º 3803, fol. 105r. El documento es citado por Gómez Ortín, pese a que su contenido no es analizado (2011: 127-130).

con mucho más detenimiento. Las particularidades del territorio albacetense nos permiten visualizar la complejidad y diversidad existente en la consolidación de los discursos artísticos dentro de las áreas periféricas y, a su vez, en sus zonas rurales. La deuda de la tradición barroca fue muy difícil de superar, dado que se hallaba entrelazada con cuestiones más profundas que el debate estético, profundizando en aspectos sociales, culturales y devocionales. Una parte de esa herencia sería la que impidiese que una labor artesanal como la decoración pictórica pudiera tener una mayor repercusión. Para ahondar en esa complejidad, la particular revisión de la biografía de Paolo Sirtori se presenta de gran utilidad.

No podemos extendernos todo lo que desearíamos, por lo que lo expuesto hasta ahora son los planteamientos generales de una problemática que, a nuestro juicio, necesita un mayor desarrollo y un amplio trabajo de campo. En este sentido, todavía se debe profundizar en la localización de las obras, en los espacios religiosos en general y las de los escasos lugares privados de carácter civil en particular. La pervivencia y salvaguarda de muchas de ellas se ve condicionada por el escaso interés y el desconocimiento de su valor artístico como elemento significativo en la configuración ornamental de aquellos espacios. Es necesaria una clara concienciación para contribuir a su salvaguarda. Por otro lado, muchas de las obras perdidas han dejado algún testimonio o registro textual de su existencia; un expeditivo trabajo de archivo nos ayudaría a conocer el alcance de aquellas intervenciones y el nivel de participación de sus artífices. En líneas generales, gracias al análisis que propuesto se ha querido comprender mejor la conflictividad generada entre artesanos y artistas, el debate sobre la pervivencia del Barroco en las zonas rurales con respecto a las nuevas corrientes estéticas o su dispar evolución desde los centros de poder a las periferias. En esa panorámica, el pintor y arquitecto milanés Paolo Sirtori consiguió un salto y reconocimiento cualitativo a nivel estilístico y laboral, en una sociedad marcada por una tradición social gremialista y una herencia artística dependiente del Barroco. Con ello sería partícipe de una serie de evoluciones culturales que nos permiten vislumbrar el progresivo abandono de las fórmulas barroquizantes y el paulatino avance de las ideas artísticas y sociales del mundo ilustrado a finales del Setecientos.

Bibliografía

Bédat, Claude (1989), *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Gállego, Julián (1976), *El pintor. De artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada.

García López, David (2020), *«Revuelvo archivos y me lleno de polvo siempre con Vuestra merced en la memoria». Los estudios sobre bellas artes de José Vargas Ponce y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Correspondencia (1795-1813)*, Gijón, Trea.

Gómez Ortín, Francisco (2011), «Sirtori, no Sistori, en Orihuela», *Murgetana*, n.º 125, págs. 127-130.

Hernández Albaladejo, Elías (2006), «Belluga y el mecenazgo eclesiástico», en *Luis Belluga y Moncada: la dignidad de la púrpura*, Murcia, Fundación Caja Murcia, págs. 69-85.

Junquera Mato, Juan José (1979), *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, Sala Editorial.

Losa Serrano, Pedro y Morcillo Rosillo, Matilde (1992), «Análisis profesional de la provincia de Albacete en la segunda mitad del siglo XVIII», *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n.º 6, págs. 111-130.

Mingo Lorente, Adolfo de (2017), «Arte de la Ilustración», en Miguel Cortes Arreste (coord.), *Arte de Castilla-La Mancha. Del Renacimiento a la actualidad*, Ciudad Real, Almud, vol. II, págs. 127-172.

Molina Martín, Álvaro y Vega González, Jesusa (2020), «De colgaduras antiguas y modernas. Nuevos gustos y artistas para el fin del siglo ilustrado», en Concha Herrero Carretero, Álvaro Molina y Jesusa Vega, *La decoración ideada por François Grognard para los apartamentos de la Duquesa de Alba en el Palacio de Buenavista*, Madrid, Casa de Velázquez / Ministerio de Defensa de España, págs. 123-199.

Mondéjar Sánchez, Abel (2014-2015), *Estudio técnico y propuesta de intervención para el camarín de la virgen del Rosario de Alborea, Albacete*, Memoria de Trabajo de Fin de Grado, Universidad Politécnica de Valencia (Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales).

Moya García, M.ª Luisa (1983), *Pablo Sistori. Un pintor italiano en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.

Nicolau Castro, Juan (1991), *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.

Pérez Sánchez, Manuel (1998), «Un repertorio suntuario de singular interés: el ajuar litúrgico de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Lezuza (Albacete)», *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n.º 13, págs. 119-146.

Roa y Erostarbe, Joaquín (1894), *Crónica de la provincia de Albacete*, Albacete, Imprenta Viuda de Collado.

Sánchez Ferrer, José (2018), *La iglesia de Santa María de la Esperanza de Peñas de San Pedro. Estudio histórico-artístico*, Albacete, Castrum Altum.

Sánchez García, Miguel Ángel (2014), «Un personaje singular del siglo XVIII: don Ignacio Echenique y Herrera, Cura Párroco de Tobarra», *San Roque. Tobarra* n.º 5, págs. 14-19.

Vega González, Jesusa (2005), «Transformación del espacio doméstico en el Madrid del siglo XVIII: del oratorio y el estrado al gabinete», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, n.º 60-2, págs. 191-226.

— (2010), *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*, Madrid, CSIC / Ediciones Polifemo.