

ADECUANDO EL ORNATO AL GUSTO DE LOS TIEMPOS. ADORNO Y TRANSFORMACIÓN DEL CAMARÍN DE LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL ESPINO DE LIÉTOR A COMIENZOS DEL SIGLO XIX

ADJUSTING THE ORNAMENT TO THE TASTE OF THE TIMES. DECORATION AND TRANSFORMATION OF THE CHAMBER OF THE CHAPEL OF NUESTRA SEÑORA DEL ESPINO DE LIÉTOR AT THE BEGINNING OF THE 19TH CENTURY

ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA
Universidad de Castilla-La Mancha
Alejandro.jaquero_7@hotmail.com

Cómo citar este artículo: Jaquero Esparcia, A. (2022). Adecuando el ornato al gusto de los tiempos. Adorno y transformación del camarín de la capilla de Nuestra Señora del Espino de Liétor a comienzos del siglo XIX. *Al-Basit* (67), 23-46. http://doi.org/10.37927/al-basit.67_2

Recibido/Received: 24-9-2021
Aceptado/Accepted: 20-4-2022

RESUMEN: En el presente artículo aportamos un nuevo documento en torno al dorado y decoración del camarín de la capilla de Nuestra Señora del Espino, en la localidad de Liétor. Analizando el documento observamos que la actuación no se limita a una simple decoración del espacio, sino que se pide al artífice de la obra que ejecute una serie de intervenciones que la adapten al estilo del momento. Esa circunstancia nos pone de relieve la influencia de las corrientes artísticas cultivadas en España desde la segunda mitad del siglo XVIII y los conflictos surgidos con la tradición artística del Barroco, además de incidir en otros debates deriva-

ABSTRACT: The following paper shows new information about the decoration and furniture of the safe-keeping room of Nuestra Señora del Espino (Liétor). We propose an analysis of the document that allows us to observe that the work is not limited to a basic decoration, but rather the craftsman of the work is asked to carry out a series of interventions that adapt the work to the aesthetic ideas of the time. Then, we can see the influence of the artistic currents developed in Spain since the second half of the 18th century and the conflicts that arose with the artistic tradition of the Baroque, in addition to influencing other

dos de la rivalidad entre artesanos y artistas.

PALABRAS CLAVE: Liétor / retablos / pintura decorativa / Barroco / Ilustración / siglo XIX / artesanía

debates derived from the rivalry between craftsmen and artists.

KEYWORDS: Liétor / Altarpieces / Decorative Painting / Baroque / Enlightenment / 19th Century / Craftsmanship

El conjunto de retablos y ornamentos que atesora la parroquia de Santiago de Liétor nos presenta un buen ejemplo del diálogo artístico mantenido por artistas y artesanos durante un periodo de transición estilística y conflictividad laboral: la etapa de mediados del siglo XVIII y comienzos del XIX. Atendemos a un momento de asimilación y difusión de las nuevas corrientes artísticas promulgadas por la nueva monarquía borbónica en la España dieciochesca: una serie de ideas y reformas reivindicadas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y ratificadas a través de los ministros ilustrados, que trataron de implantar la idea del buen gusto marcado por la conjunción de las ideas academicistas desarrolladas en Italia y Francia a través de las directrices del mundo clásico; frente a ello, perduró la herencia barroca heredada de la monarquía habsbúrgica y configurada durante el Siglo de Oro. Una cultura integrada en la mentalidad y la religiosidad del mundo hispánico, generada en las zonas urbanas, pero también arraigada, de forma paulatina, en las áreas rurales (Maravall, 2012, pp. 181-242 y 357-411; González Sánchez, 2017, pp. 163-219).

Los agentes encargados de esa tarea transformadora, es decir, los artistas o artesanos, mantuvieron posturas enfrentadas por hacer prevalecer sus derechos laborales. Claude Bédard, en su fundamental estudio sobre la academia, ya reparó en las distintas problemáticas surgidas con los gremios, los cuales defendieron los intereses de los artesanos, la tradición artística y sus privilegios a la hora de desempeñar ciertas labores que el marco académico había comenzado a gestionar. De igual modo, esa circunstancia ha sido estudiada de forma específica en la Murcia del Setecientos, donde convivieron la actividad gremial junto a las labores de los artífices que se reconocían como artistas de pleno derecho, a nivel socioeconómico

y cultural (1989, pp. 343-369; Belda Navarro, 1993: 43-55)¹. Así, la proyección decorativa a la que se sometieron los espacios religiosos del Setecientos en los diversos territorios que conforman la actual provincia de Albacete se nutrió de esa dicotomía, presentando para ello distintas fórmulas con las que responder a dicha panorámica, entre la tradición y las novedades estilísticas². De hecho, a través de las obras conservadas en la actualidad podemos leer esa doble realidad que en algunos casos no supuso la eliminación de lo precedente, sino la adaptación de lo antiguo a las nuevas formas.

El debate presenta, asimismo, artífices que se forman en las nuevas corrientes artísticas y aquellos que deben realizar un ejercicio de reacondicionamiento. Lo vemos en el caso del arquitecto Ventura Rodríguez y sus intervenciones en Madrid, Toledo, Valladolid, Cuenca o Jaén, por citar algunas localidades en las que sus directrices permitieron la transformación o restauración de edificaciones a un discurso que buscaba la senda, partiendo de una deuda formal con las ideas renacentistas del arte español, del buen gusto, cada vez más citado por los ilustrados (Galera Andreu, 1975, pp. 61-72; Muñoz de la Nava Chacón, 2017, pp. 320-325; Rivera Blanco, 2017, pp. 117-143)³.

En las zonas del sureste peninsular observaremos la transición de las construcciones medievales de carácter religioso, muchas con sus características mudéjares, a las necesidades espaciales y ornamentales de la época. En casos como los del antiguo reino de Murcia se dio la posibilidad de contar con los fondos necesarios para afrontar aquellas profundas reformas, lo que dio lugar a importan-

¹ Para comprender y expandir este debate a otras ramas de las artes durante el Setecientos véase al respecto los aportes recogidos en la monografía de Vega González (2010, pp. 223-225).

² Sobre las obras de nueva planta o las reformas introducidas a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX en la arquitectura religiosa, sigue siendo de gran utilidad el catálogo provincial de arquitectura elaborado por García-Saúco Beléndez, Sánchez Ferrer y Santamaría Conde (1999, pp. 429-515 y 545-561).

³ En los distintos territorios que configuran nuestra región también han sido estudiadas gran parte de las intervenciones que ejemplifican ese cambio de estilo. Para una panorámica de los distintos lugares, espacios y estudios que han profundizado en ello es muy conveniente revisar la labor de Adolfo de Mingo Lorente (2017, pp. 137-156 y 164-166).

tes acciones arquitectónicas en la propia urbe y en las distintas parroquias del amplio territorio de la antigua diócesis de Cartagena (López Guzmán, 2000, pp. 376-377; Belda Navarro y Hernández Albaladejo, 2006, pp. 315-334). Tenemos, asimismo, un buen ejemplo de esas transformaciones en la parroquia de la Asunción de Sax (Alicante). Perteneciente a dicha diócesis, la iglesia entremezclaba elementos bajomedievales y renacentistas deudores de su edificación a comienzos del siglo XVI. Fueron modificados de manera integral gracias a la voluntad de su sacerdote Juan Sánchez Andújar, natural de la villa de Peñas de San Pedro y párroco de Sax desde mediados de 1785. Comprendió la necesidad de adecuar ese espacio religioso al gusto y decoro del resto de edificaciones de la diócesis de Cartagena. Para ello buscó la participación de Felipe de Motilla, maestro de obras de la diócesis, que mantuvo su actividad en la parroquial hasta finales del siglo XVIII; a ella se sumarían otros tallistas, escultores y adornistas que dotarían al templo de la sobriedad clasicista que actualmente conserva, aunque con la convivencia de elementos barroquizantes como su retablo mayor ejecutado por Tomás Llorens, destruido durante la Guerra Civil (Vázquez Hernández, 1998, pp. 316-318).

En nuestra provincia contamos con algunos ejemplos que ya han sido estudiados y son muy clarificadores al respecto. Un caso singular es el de la iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla, estudiada por Santamaría Conde y García-Saúco Beléndez. La adaptación fue llevada a cabo por fray Antonio de San José, encargado de dotar de unidad estilística un templo de origen medieval que había sido modificado en su cabecera mediante una serie de intervenciones estructurales y ornamentales durante el siglo XVI, pero que en su gran parte era deudor de una estética medievalizante. Así, las labores de yeserías y abovedamientos transformaron el interior del templo y lo acercaron a la nueva estética perseguida por el cardenal Belluga en su diócesis (1981, pp. 63-68; Hernández Albaladejo, 2006, pp. 69-85). A ello habrían de añadirse posteriores modificaciones, en la segunda mitad del siglo, entre las que destacaremos las ejecutadas –y aquellas simplemente proyectadas– que el arquitecto Lorenzo Alonso Franco planteó en torno a la reforma de la fachada,

cubiertas, paramentos del templo e incluso la edificación de nuevas capillas como la de la Comunión (Santamaría y García-Saúco Beléndez, 1981, pp. 76-88)⁴.

Por lo tanto, a las experiencias arquitectónicas se vinculó el ornato interno y externo de los edificios, propugnando un nuevo lenguaje o una adecuada piel que se adaptase a las necesidades estéticas del periodo. En este sentido, con el siguiente trabajo aportamos más información en torno a ese proceso de cambio de la tradición tardobarroca hacia un gusto más acorde con los modelos academicistas. Para ello, la intervención y función artesanal de los adornistas o doradores fue más relevante de lo que puede creerse, pese a que tuvieran que ser supervisados por profesionales o maestros concedores de las corrientes artísticas imperantes. Así, el objetivo principal del presente estudio será el análisis de una serie de actuaciones relacionadas con la decoración de la capilla de Nuestra Señora del Espino en la localidad de Liétor. En concreto nos centraremos en el adorno del camarín del retablo mayor. Para ello, sustentaremos nuestra labor tanto en un nuevo aporte documental que nos permite incidir en actuaciones artísticas que hasta el momento habían pasado inadvertidas como en la aplicación de una metodología interdisciplinar acorde a los intereses actuales en los estudios sobre el siglo XVIII, subrayando las particularidades de la cultura visual (Molina, 2016, pp. 385-392). No obstante, consideramos oportuno revisar de forma previa la evolución histórica del emplazamiento y su obra mueble, además de exponer las opiniones de los principales autores que ya han abordado su estudio.

⁴ El arquitecto Lorenzo Alonso Franco disfrutaba del título necesario para ejercer la práctica arquitectónica otorgado por la Academia de San Fernando. Lo hallaremos trabajando en diferentes puntos de la provincia ejecutando parroquias de nueva planta como la de santa Quiteria de Higuera, la de san Andrés de Carcelén o la san Dioniso Areopagita de Fuenteálamo. También lo veremos motivando este tipo de transformaciones bajo los postulados neoclásicos en otros templos preexistentes. Sirvan los casos de la iglesia de San Juan Bautista de Alatoz o las reformas ejecutadas en la iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza de Peñas de San Pedro (García-Saúco Beléndez, 1985, pp. 5-23; Cadiñanos Bardeci, 2001, pp. 45-53; Sánchez Ferrer, 2018, pp.127-135).



Ilustración1: Retablo de la Capilla de Nuestra Señora del Espino, 1731, parroquia de Santiago (Liétor). Fotografía: Marina Zamora Hernández

La realización de la capilla, obra de mediados del siglo XVII, se condicionó a la disposición del templo previo existente y antecesor de la actual iglesia de Santiago, adaptándose posteriormente a la nueva construcción dieciochesca. Sanz Gamó recuperó algunos de los primeros registros documentales sobre la capilla, publicando datos acerca de la fundación de las capellanías de la Virgen, la propia capilla y su retablo (1980, pp. 223-226). Peña Velasco abordó en profundidad el estudio del retablo actual englobado en la órbita retablística de la antigua diócesis de Cartagena, añadiendo a la trayectoria constructiva de la obra los nombres del cantero Simón Martínez, oriundo de Cuenca y residente en La Roda, que en 1665 firmó escritura de obligación para la elaboración del edificio [Il. 1]. Asimismo, nos indica la existencia de un retablo previo que estaría compuesto de pintura mural y yeserías, las cuales enmarcarían la hornacina central en la que se situaría la talla de la Virgen⁵. De aquel

⁵ La autora precisa lo siguiente en torno a la capilla: “Precisamente el 9 de marzo de 1669 se contrataba con Miguel Martín, maestro alarife de Villanueva de los

primitivo retablo todavía hoy se conservan algunos restos de yeserías policromadas y parte de las pinturas murales que lo flanqueaban. Se puede reconocer la figura de un ángel en la parte derecha del conjunto –presumiblemente el arcángel san Gabriel– y en la izquierda una representación de la Virgen.

Por su parte, la monografía de Sánchez Ferrer y Navarro Pretel amplió aquellas investigaciones, planteando réplicas a las tesis de Sanz Gamo y desarrollando el estudio del resto de elementos artísticos de la capilla y de la arquitectura religiosa de la localidad. Para ello, se sustentaron en el análisis de los libros de fábrica y en documentación de distintos archivos, mucha de ella presente en las crónicas de Amador de los Ríos (1912) o en trabajos previos como los de Rodríguez Llopis (1993). Nos interesa subrayar los aportes fotográficos que se hacen de las pinturas conservadas del primigenio altar y la recreación de este mediante el diseño de Navarro Pretel; hoy en día permanecen cubiertas por la estructura del retablo actual y, sobre todo, por la obra de adecuación del camarín (Sánchez Ferrer y Navarro Pretel, 1994, pp. 69-80). Publicaciones posteriores han recogido aspectos vinculados a la devoción mariana en la localidad y, a su vez, las referencias al ornato de la capilla. Este es el caso del estudio *Santuarios marianos de Castilla-La Mancha*, en el cual se elabora una ficha descriptiva sobre la devoción a la Virgen del Carmen y a las otras patronas de la villa, señalando la importancia de Nuestra Señora del Espino (Sánchez Jiménez, Moreno Nieto, Herranz Pazuelo, Pérez Ramírez y Jimeno, 1995, pp. 96-98).

En lo que se refiere a la fortuna histórica del conjunto, existe una crónica de comienzos del XVIII que nos transmite la devoción a la imagen venerada en la capilla y que, a su vez, esboza una mínima escena del espacio de culto. La narración procede del ya conocido José de Villalba y Córcoles en su *Pensil del Ave María* (1733), donde

Infantes, la ejecución de la obra de albañilería que quedaba pendiente en esta parte del templo, y también la realización de un altar. Una inscripción que aún se conserva alude a esta circunstancia: ‘esta Capilla y retablo hicieron a su costa para Nuestra Señora del Espino, los señores Don Juan de Valdevira Belmonte, vecino y Alferez Mayor de esta villa y Doña Mariana de Tovarra Alcantud, su mujer. Ayudo para ella Don Gonzalo de Tovarra Egea con 500 ducados. Se coloca 22 de septiembre año de 1669’” (1992, pp. 269-270).

describe la obra de este modo: “muy capaz y suntuosa fabricada y labrada a lo moderno alhajada y bien dispuesta, en cuya capilla está colocada la santa imagen en un majestuoso retablo, en donde alumbran tres lámparas de plata grandes, que arden continuamente porque están dotadas”⁶. Aunque la narración es algo somera, nos ayuda a conocer la disposición de la edificación, algunos de sus elementos artísticos y el funcionamiento devocional del espacio.

Siguiendo los datos que aporta Peña Velasco, en el año 1756 se estaba concluyendo el dorado del retablo y parece ser que también la ornamentación del camarín (1992, p. 270). De hecho, el estudio de Sánchez Ferrer y Navarro Pretel dio a conocer una partida presupuestaria para financiar la decoración del conjunto; sin embargo, proponen que ese proyecto pudiera haber sido sustituido por una intervención posterior. Con todo, los autores emiten pros y contras ante esa hipótesis que sustentan en la observación directa de la obra, donde se precisan los repintes y añadidos visibles en la actualidad (1994, pp. 84-85).

La decoración es suntuosa y responde al decoro que deben manifestar los espacios sacros e interiores de estas características. Bien es cierto que las cuatro plementerías generadas por el abovedamiento, rematado en una bella clave florida, no comparten la misma decoración. En tres de ellas vemos un cielo azul estrellado en el que se sitúan unos marcos trabajados en madera dorada. En algunas, además, se conserva alguna imagen o símbolo de carácter mariano, como letanías, asociada a un discurso encomiástico dedicado a la imagen de la Virgen [Ils. 2 y 3]. Por otro lado, en una de

⁶ Se añade, además, con respecto a las capellanías y los objetos suntuarios que aportaron sus propietarios: “Fundaron los patronos de esta capilla dos capellanías para dos capellanes con renta competente para si y para reparos de la capilla, y también para que el día cinco de agosto, se haga la fiesta de Ntra. Sra. Alternando cada capellán un año [...]. Dejaron recados y vestiduras propios de la capilla con ricas telas para cortinar el nicho a la Virgen con muchos mantos y joyas de gran valor y estima”. Archivo Municipal de Murcia (AMM), *Pensil del Avemaría. Historia sagrada de las imágenes de María Santísima, con algunas de sus apariciones y milagros que se veneran en todo el Reyno de Murcia* (ms.), 1730. Se ha publicado la edición de una copia del texto elaborada en 1880 que, aunque obvia algunas noticias y sintetiza otras, mantiene la integridad de los datos referentes a las imágenes marianas (Villalba y Córcoles, 2002, p.159).

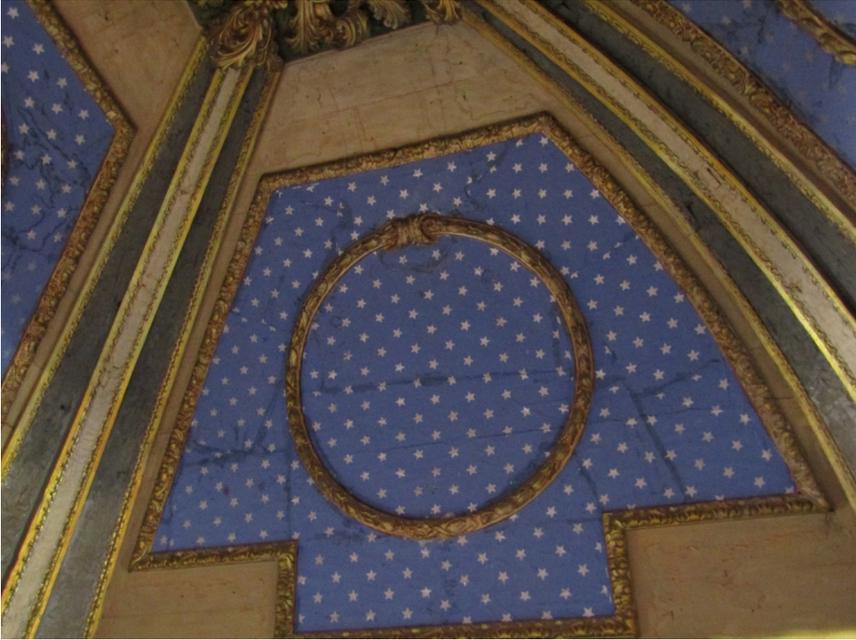


Figura 2: Pinturas decorativas del camarín de la capilla del Espino, c. 1756, parroquia de Santiago (Liétor). Fotografía: Marina Zamora Hernández



Figura 3: Pinturas decorativas del camarín de la capilla del Espino y florón de madera actuando de clave, c. 1756, parroquia de Santiago (Liétor). Fotografía: Marina Zamora Hernández

ellas observamos que no se ha conservado o ejecutado esa pintura azul, presentando una pigmentación diferenciada. La realidad de este hecho nos permite plantear nuevas deducciones, posibilitando la existencia de que hubiese intervenciones posteriores que modificarían el camarín; sin embargo, habría que determinar el nivel de finalización al que se habría llegado en 1756, año en el que sabemos que se comenzó a dorar el retablo y una parte del camarín.

Por lo que a nivel documental hemos podido recuperar, sí que hubo una propuesta más que debería tenerse en consideración para comprender la completa decoración de todo el conjunto interno. El 8 de julio de 1803 se firmó una escritura de ajuste de obra para el dorado del camarín que comprometería a Esteban Paulino de Galera, vecino de Liétor y miembro de la aristocracia local⁷. Esa labor de adorno sería desempeñada por Andrés Pradel Alarcón, dorador de la villa de Hellín que firmaría esta relación contractual⁸. La idea principal fue finalizar un proyecto que, al parecer, se había interrumpido a finales de siglo y que había sido iniciado por el dorador Gabriel Mira de Pérez⁹. Para avalar a la parte contratante se presentó la firmada Diego de Córcoles Montalbo, vecino de Liétor, el cual asumía las consabidas cláusulas legales que por la ruptura o no consecución del contrato podrían acusársele al artífice de la obra.

Así, entre ambas partes se efectúa la ejecución de la obra por un total de 7000 reales. De esa cantidad tan elevada una parte considerable iría destinada a la compra de los materiales necesarios para

⁷ Archivo Histórico Provincial de Albacete (AHPA), “Escritura entre D. Esteban Paulino de Galera y Andres Pradel Alarcón sobre ajuste y condiciones de la obra del dorado del Camarín de Nuestra Señora del Espino, y fianza por este, Diego Córcoles Montalbo”, en *Registro de instrumentos públicos otorgados antes Francisco González Vianos*, Liétor, Caja 2134, fols. 39r-40r.

⁸ Pocas referencias documentales manejamos al respecto de este artífice. Tan sólo conocemos la presencia de otro Andrés Pradel Alarcón, presumiblemente el mismo personaje, que actúa como administrador de rentas estancadas y firmando un catálogo de bienes artísticos del convento y la iglesia de san Francisco de Hellín en los procesos de desamortización de 1835 (Gallego Giner, 2002, pp.85 y 89-90).

⁹ Así consta en el contrato que firmó Pradel Alarcón. Conocemos parte de la obra de Mira de Pérez por los trabajos de jaspeo y adorno del órgano de la parroquia de la Asunción de Lezuza o el dorado del retablo mayor de la iglesia de la Purísima Concepción de Barrax (Martínez Cerdán, 2010, pp. 297-306; Munera Martínez, 2016, p. 131).

la empresa, en su mayor parte los panes de oro necesarios para dorar el camarín y sus respectivos ornamentos de madera, además de otros utensilios o pigmentos. A continuación, se desglosan las condiciones indispensables para garantizar la validez de la actuación. En primer lugar, se precisa que “el florón de talla [de]la parte superior del cascarón de dicho Camarín se ha de dorar enteramente”¹⁰. A ello se suma el dorado de toda la estructura interna, los perfiles, cornisas y festoneados de los marcos que se encuentran en los cuatro paramentos de madera. Asimismo, se obliga al dorador a que actúe jaspeando el interior de los marcos que aparecen en cada uno de los muros. Por último y para dar mayor claridad a la exposición, transcribimos a continuación el punto que consideramos más relevante:

Que para hacer menos costosa la obra y de mejor gusto según la ultima moda se ha de aliviar, y quitar toda aquella talla que se contiene no ser en el día esencial y reducir a lisos jaspeados así los fondos de los tablerones guarnecidos de los óvalos de los cuatro cuadros que han de ponerse, y la que se manifiesta en el Arco por reflexiones que viene manifestadas en el Escrito que presento primeramente ante esta referida Escritura y que los cuatro cuadros que han de ponerse en los cuatro óvalos del Camarín como dispuso el Fundador¹¹.

Resultan muy interesantes estas peticiones expresas porque nos indican que la decoración del camarín, en aquellos años, ya no respondía “a la moda” o al buen gusto que exigía un espacio sacro de esas características. Una cuestión que no debe tomarse a la ligera. De hecho, el debate sobre la resignificación del “gusto” como categoría estética tuvo su evolución a lo largo del siglo XVIII en el contexto europeo, situándose su punto álgido en el territorio español durante la segunda mitad de la centuria; las reflexiones acerca de lo bello y conveniente en las artes y las ciencias tuvieron una profunda transformación que tendría su reflejo en la literatura filosófica de

¹⁰ AHPA, “Escritura entre Esteban Paulino de Galera y Andres Pradel Alarcón...”, *op. cit.*, fol. 39r.

¹¹ *Ídem*.

la época (Dickie, 2003). En lo que respecta a su aplicación a las artes, como afirma Helmut C. Jacobs, “en esta época su significación se asociaría al concepto de estilo” (2001, pp. 238-244). El pensamiento ilustrado cultivado en el reino español propondría una restauración que a través de las artes y los oficios consiguiese un cambio social más profundo de la realidad sociocultural hispana; los postulados de autores como Pedro Rodríguez de Campomanes, Gaspar Melchor de Jovellanos o Antonio Ponz se comprometieron con el avance de la cultura y las artes bajo los preceptos del clasicismo, procurando que se abandonasen los atrasos derivados de la herencia barroca (Henares Cuéllar, 1977, pp. 96-111; Crespo Delgado, 2012, pp. 347-360). Ahora bien, una cosa fue la teoría generada en la villa y corte, centro del despotismo ilustrado bajo los auspicios del sistema academicista y las preferencias de la monarquía por la estilística italo-francesa, y otra muy distinta su aceptación en el resto de los territorios del reino. Bien es cierto que la Academia de Bellas Artes, institución encargada de regir por la enseñanza y la correcta aplicación de las artes en el territorio español, tuvo constantes problemas para hacer que sus directrices fuesen aplicadas en los lugares periféricos.

De este modo, lo que observamos en el camarín de Liétor es la paulatina aceptación de esas normativas, pero ya en el siglo XIX. Es obligatoria una liberación de la profusa ornamentación para que se adecúe a las reglas del buen gusto o la denominada “moda”. De esta manera, se solicita que el dorador debe “aliviar”, es decir, quitar el excedente de rocallas y festones para que se sustituyese por “lisos jaspeados” con los que el espacio quedase adecentado, siguiendo las normas del arte de acuerdo con los postulados más academicistas. Se pretendió transformar el interior de un retablo barroco bajo las nuevas exigencias estéticas del periodo. No debe extrañarnos que se produjese esta situación en una pequeña villa del interior de la diócesis de Cartagena, puesto que en el año 1778 las parroquias de la vicaría de Hellín recibieron órdenes expresas del obispado con relación a estos propósitos, sobre todo a lo referente a la construcción de nuevos edificios. A su vez, los obispados habían sido notificados desde la corte con las ordenanzas precisas que se debían cumplir a través de la normativa establecida por el Conde de Floridablan-

ca (Rodríguez G. de Ceballos, 1978, pp. 115-127; Martín González, 1988, pp. 33-43). En ella se daba voz a las exigencias de la Academia, solicitando la revisión de los diseños y trazas de esas nuevas construcciones. En el archivo parroquial de Liétor se conserva registro de esa correspondencia, en la que se reitera que “en los templos y edificios dedicados a Dios mio Nuestro Señor resplandezca la reverencia, severidad que le es debido”. Añade, además, esto con respecto al decoro de los retablos o adornos de altares se busque prescindir de la madera y se utilicen otros materiales como el mármol, dado que “apenas hay ciudad en el Reino en cuyas cercanías no abunden mármoles u otras piedras adecuadas”¹².

Ahora bien, esta normativa no podía ser cumplida en su totalidad por villas o parroquias que no dispusiesen de los fondos suficientes como para invertir en mármol, por lo que eran sustituidas, con el mismo decoro, por construcciones de estucos jaspeados. Abundan los casos de retablos elaborados en estuco o altares fingidos elaborados a la manera neoclásica, sobre todo por artífices italianos y contamos con mucha literatura científica al respecto que aborda los casos en Andalucía, Castilla y León, Aragón o el País Vasco, por escoger algunos ejemplos (Martín González, 1993, pp. 216-221). Igualmente, Gaspar de Molina y Saldívar, el Marqués de Ureña, lo advertiría en su tratado *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo*. Además de teorizar sobre los conceptos del gusto y la belleza en el interior del templo, aconseja en torno a las distintas actuaciones que se deben llevar a cabo para lograrlo, dando indicaciones sobre el adorno del interior o los altares (1785, pp. 250-305)¹³.

Por lo tanto, lo que observamos analizando la escritura con detenimiento es que en el conjunto decorativo del templo de Santiago y, en concreto, en su capilla de la Virgen del Espino, erigida

¹² Archivo Parroquial de Santiago de Liétor (APSL), “Carta informativa del obispado de Cartagena dirigida desde la vicaría de Hellín al cura propio de la villa de Liétor”, 1778, Carpeta LIE-34, 7, s/f.

¹³ A propósito de las reflexiones sobre el ornato del templo en el Setecientos, consúltese el análisis de la literatura artística de la época en Nicolás Gómez (2007, pp. 263-290).

durante el siglo XVII y, por tanto, imbuida de la estética barroca, terminarían acatándose las continuadas demandas de transformación del ornato barroco a una visión más clasicista, al menos en una parte. Aunque se le exige a Pradel Alarcón que elimine los elementos más barroquizantes del conjunto, también se le advierte de que su obra ha de ser examinada por un “Maestro inteligente” que sea de la satisfacción del peticionario. Bajo esa descripción se nos da a entender que el dorador no tiene la capacidad intelectual y el bagaje artístico suficiente como para apreciar las reformas estilísticas que va a llevar a cabo. Por lo tanto, es necesario que actúe un tercer agente que sea capaz de juzgar la labor y emita un correcto veredicto que determine el grado logrado de adecuación a las directrices del correcto adorno. En este sentido, se puede todavía pensar en un maestro proveniente de la tradición gremial, acreditado para ello mediante su correspondiente examen de maestría, o un artífice con titulación académica, cuestión que no queda lo suficientemente definida (Peña Velasco, 1985, pp. 151-161).

En el último de los puntos que componen las condiciones, además del ya señalado aspecto de la exigencia de un maestro conocedor de las artes, se hacen una serie de disposiciones logísticas para el correcto desempeño del encargo, junto con las tradicionales medidas legales de compromiso y el aval que del dorador hiciera Diego Córcoles Montalvo. Como ya se ha comentado, Pradel Alarcón solicita que le sean adelantados los 7000 reales con los que pretende adquirir los materiales necesarios de su intervención y que pueda costear su alimentación durante la estancia de trabajo en Liétor. Asimismo, la parte contratante se ofrece a entregarle una serie de materiales sobrantes de la iniciativa anterior que no llegó a terminarse, en concreto algunos panes de oro y metales varios. Resulta interesante subrayar las fechas de cumplimiento que también se pactaron. A lo largo del verano el dorador se dedicaría expresamente a eliminar los excesos de ornamentación del camarín, dejando el trabajo de dorado y jaspeado para marzo del año siguiente. Exige que se cumplan esos términos porque de otro modo sería muy dificultoso, puesto que en “los tiempos de invierno” la luz escasea en el camarín y no podría desempeñar su labor de forma correcta.

Para finalizar nuestra contribución, nos gustaría presentar una serie de conclusiones. La intervención que aquí damos a conocer, pese a parecer una mera labor ornamental, nos sirve para aportar más conocimiento a dos objetivos concretos. Por un lado, ahondamos en la fortuna histórica del camarín y retablo de la Virgen del Espino de Liétor, complementando el conocimiento que teníamos sobre las actividades artísticas realizadas en este particular espacio artístico de la provincia de Albacete, uno de los principales representantes de la retablística barroca deudora de las corrientes estilísticas de la antigua diócesis de Cartagena. Por otro, nos permite profundizar en el debate sobre la pervivencia y transformación de los estilos artísticos en la España dieciochesca, viendo cómo se buscó la recuperación de un espacio de tradición barroca con el fin de adaptarlo a las normas del buen gusto imperante. Por lo que respecta al caso de la villa de Liétor, es un ejemplo más de esa dicotomía entre estilos y la encubierta conflictividad de artesanos y artistas. Quizá el ejemplo más paradigmático que todavía conserva la parroquia de Santiago es el magnífico altar fingido elaborado por el arquitecto y pintor milanés Paolo Sirtori; una obra que situó a la villa en el círculo de la innovación neoclasicista de la diócesis, pero que no sería comprendida por la comunidad ni incluso por los demandantes, los cuales alterarían el conjunto en un breve espacio de tiempo para adecuarlo a sus exigencias devocionales¹⁴.

Comprobamos, por lo tanto, una serie de actuaciones desemeñadas en el templo que nos hablan del paulatino avance de las tendencias modernizadoras que habían logrado instaurarse en la corte y la sociedad ilustrada. Pese a las reticencias de la población rural, el avance inexorable de aquel ideario profundizaría en las áreas provinciales y, lo que es más interesante, en las propias zonas rurales. Se nos presenta una intención clara de desprender a una obra concreta, generada por y para la cultura barroca, de esa

¹⁴ Sobre el retablo fingido de Liétor y las discrepancias terminológicas en torno al apellido, totalmente superadas por la historiografía actual, véase: Moya García, 1983, pp. 13-15 y 179-182; Gómez Ortín, 2011, pp. 127-130; Peña Velasco, 2013, s/p; Jaquero Esparcia, 2018, t. I, pp. 625-629 y Jaquero Esparcia, 2021, pp. 337-348.

estética que le da su misma razón de ser, con el fin de adecuarla a un nuevo discurso estilístico. De igual modo, la noticia de la actividad de Pradel Alarcón en el camarín se puede conectar con la hipótesis planteada por Sánchez Ferrer y Pretel Navarro, esa alteración del camarín original que habría modificado de forma drástica el ornato primigenio. Los mismos autores dan noticia de unos últimos repintes y adecuaciones ya a comienzos del siglo XX, en concreto en 1906, creyendo que a ello se debía la modificación apreciable en su interior (1994, p. 85). Ahora sabemos realmente que el camarín fue dorado y reconfigurado a comienzos del XIX. Se aprovechó la obra para terminar una labor que no había sido concluida y, asimismo, adornar el espacio con el decoro y gusto acorde a los nuevos tiempos. El caso de Liétor nos permite observar el proceso de cambio de intereses y estilos que tuvo lugar en los territorios albacetenses a comienzos de la nueva centuria. Una circunstancia que debería animarnos a revisar las actividades decorativas llevadas a cabo en otros emplazamientos durante aquellos años, puesto que nos ayudaría a comprender las vicisitudes y conflictos de estilos que acaecieron en los distintos territorios de la actual provincia de Albacete, además de contribuir a la comprensión en profundidad de esta problemática dentro del panorama nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉDAT, C. (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*. Fundación Universitaria Española / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- BELDA NAVARRO, C. (1993). *La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII*. Real Academia Alfonso X el Sabio.
- BELDA NAVARRO, C. y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO (2006). *Arte de la región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Editorial Regional de Murcia.
- CADIÑANOS BARDECI, I. (2001). La Iglesia parroquial de Carcelén. Obras, proyectos y ampliaciones en los siglos XVIII y XIX, *Albasit. Revista de estudios albacetenses*, 45, pp. 45-53.
- CRESPO DELGADO, D. (2012). *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Marcial Pons.
- DICKIE, G. (2003). *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII* (trad. de Francisco Calvo Garzón). Antonio Machado Libros.
- GALERA ANDREU, P. A. (1975). Ventura Rodríguez en Jaén, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 12, pp. 61-72.
- GALLEGO GINER, L. (2002). Desamortización eclesiástica. Los bienes muebles de los conventos de San Francisco y Santa Clara de la villa de Hellín. En C. PANADERO MOYA y M. REQUENA GALLEGU (coords.), *II Congreso de Historia de Albacete (Edad Contemporánea)* (vol. 4, pp. 81-91). Instituto de Estudios Albacetenses.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G. (1985). La Iglesia Parroquial de San Juan Bautista de Alatoz (estudio histórico-artístico), *Albasit. Revista de Estudios Albacetenses*, 16, 5-44.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G., SÁNCHEZ FERRER, J. y SANTAMARÍA CONDE, A. (1999). *Arquitectura de la provincia de Albacete (estudio histórico-artístico)*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- GÓMEZ ORTÍN, F. (2011). Sirtori, no Sistori, en Orihuela, *Murgetana*, 125, 127-130.

- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, C. A. (2017). *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Cátedra.
- HENARES CUÉLLAR, I. (1977). *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. (2006). Belluga y el mecenazgo eclesiástico. En *Luis Belluga y Moncada. La dignidad de la púrpura* (pp. 69-85). Fundación Cajamurcia.
- JACOBS, H. C. (2001). *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII* (trad. de Beatriz Galán Echevarría). Iberoamericana.
- JAQUERO ESPARCIA, A. (2019). La impronta del clasicismo en los retablos pictóricos del siglo XVIII. Un nuevo acercamiento al ideario artístico de Paolo Sirtori. En R. J. PAYO HERNANZ, E. M. MARTÍNEZ DE SIMÓN, J. MATESANZ DEL BARRIO y M. J. ZAPARAÍN YÁÑEZ (eds.), *Vestir la arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte* (vol. I, pp. 625-629). Universidad de Burgos.
- JAQUERO ESPARCIA, A. (2021). Pintura decorativa, arquitecturas fingidas y conflictividad artística en los territorios de Albacete durante el siglo XVIII. En J. DÍAZ ÁLVAREZ, F. MANZANO LEDESMA y R. OLAY VALDÉS (coords.), *Sobre España en el largo siglo XVIII* (pp. 337-347). Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ediciones Trea.
- LÓPEZ GUZMÁN, R. (2000). *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Cátedra.
- MARAVALL, J. A. (2012). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (1.ª ed. en formato renovado). Ariel.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1988). Problemática del retablo bajo Carlos III, *Fragmentos. Revista de Arte*, 12-14, 33-43.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1993). *El retablo barroco en España*. Editorial Alpuerto.
- MARTÍNEZ CERDÁN, C. (2010). Contrato para dorar el retablo mayor de la iglesia de Barrax por Gabriel Mira en 1754, *Al-Basit. Revista de Estudios Albacetenses*, 55, 297-306.

- MINGO LORENTE, A. de (2017). Arte de la Ilustración. En M. CORTEÉS ARRESE (coord.), *Arte en Castilla-La Mancha. II. Del Renacimiento a la actualidad* (pp. 127-172). Almad.
- MOLINA, A. (2016). Problemáticas del dieciocho en la Historia del Arte español. De siglo extranjerizante a siglo interdisciplinar. En A. MOLINA (ed.), *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas* (pp. 327-401). Polifemo.
- MOLINA Y SALDÍVAR, MARQUÉS DE UREÑA, G. de (1785). *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*. Joaquín Ibarra.
- MUNERA MARTÍNEZ, J. A. (2016). Los órganos históricos de Lezuza, obras de Francisco Gómez el viejo (1581) y Gaspar de la Redonda Zeballos (1773), *Al-Basit. Revista de Estudios Albacetenses*, 61, 123-139.
- MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, J. M. (2017). Las obras de Ventura Rodríguez en Cuenca. En D. RODRÍGUEZ RUIZ (coord.), *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la ilustración*, catálogo de la exposición (pp. 320-325). Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid.
- NICOLÁS GÓMEZ, D. (2007). Literatura artística del siglo XVIII para el estudio de la arquitectura y el ornato debido del templo cristiano. En M. C. de la PEÑA VELASCO (coord.), *En torno al Barroco. Miradas múltiples* (pp. 263-290). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- PEÑA VELASCO, M. C. de la (1985). Declaración de aptitud para el ejercicio de alarife en el siglo XVIII. La consecución de la maestría, *Anales de la Universidad de Murcia*, 43 (3-4), 141-162.
- PEÑA VELASCO, M. C. de la (1992). *El retablo barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1785*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- PEÑA VELASCO, M. C. de la (2013). Una compañía de escultores sicilianos del siglo XVIII en España, *OADI. Rivista dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia*, 7, s/p. URL: http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=1615 (Consultado el 23/03/2021).

- RÍOS Y FERNÁNDEZ DE VILLALTA, R. A. de los (1912). *Catálogo de los monumentos históricos de la provincia de Albacete*, manuscrito, Biblioteca Tomás Navarro Tomás (CSIC), t. II, pp. 256-303. URL:http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_albacete.html(Consultado el 25/05/2021).
- RIVERA BLANCO, J. (2017). Sobre Ventura Rodríguez y sus criterios de intervención arquitectónica en las preexistencias. En D. RODRÍGUEZ RUIZ (coord.), *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la ilustración*, catálogo de la exposición (pp.117-143). Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1978). La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas, *Fragmentos. Revista de Arte*, 12-14, 115-127.
- RODRÍGUEZ LLOPIS, M. (1993). *La villa santiaguista de Liétor en la Baja Edad Media*. Instituto de Estudios Albacetenses.
- SÁNCHEZ FERRER, J. (2018). *La Iglesia de Santa María de la Esperanza, Peñas de San Pedro (estudio histórico-artístico). III centenario del comienzo de su construcción, 1718-2018*. Asociación Cultural Castrum Altum.
- SÁNCHEZ FERRER, J. y NAVARRO PRETEL, F. (1994). *Arquitectura religiosa en Liétor. Estudio histórico-artístico*. Instituto de Estudios Albacetenses.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J.; MORENO NIETO, L.; HERRANZ PAZUELO, E.; PÉREZ RAMÍREZ, D. y JIMENO, J. (1995). *Santuarios marianos de Castilla La Mancha*. Ediciones Encuentro.
- SANTAMARÍA, A. y GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G. (1981). *La Iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla (estudio histórico-artístico)*. Instituto de Estudios Albacetenses.
- SANZ GAMO, R. (1980). Algunos datos sobre la Capilla del Espino de Liétor, *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, 8, 223-226.
- VÁZQUEZ HERNÁNDEZ, V. (1998). El proceso involucionista de un clérigo ilustrado. Don Juan Sánchez Andújar, cura de la villa de Sax (Alicante), diputado en las Cortes de Cádiz y canónigo de la catedral de Murcia, *Anales de historia contemporánea*, 14, 315-334.

VEGA GONZÁLEZ, J. (2010). *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Polifemo.

VILLALBA Y CÓRCOLES, J. de (2002). *Pensil del Ave María. Historia sagrada de las imágenes de María Santísima...*, *Revista Murciana de Antropología*, 9, 1-247.

ANEXO DOCUMENTAL:

Documento 1: Escritura entre D. Esteban Paulino de Galera y Andres Pradel Alarcón sobre ajuste y condiciones de la obra del dorado del Camarín de Nuestra Señora del Espino, y fianza por este, Diego Córcoles Montalbo, Julio 8 de 1803. Signatura: 2134, fols. 39r-40r¹⁵.

(39r) En la villa de Liétor a ocho de Julio año de mil ochocientos, y tres; Ante mí el escribano público y testigos infra escritos parecieron de una parte D. Esteban Paulino de Galera, vecino de la misma, anual y Legítimo poseedor en representación de su Consorte Dña. Ana Galera y Blázquez, del vínculo que dejo fundado D. Diego Belmonte presbítero que fue de esta referida villa: De otra Andrés Pradel Alarcón vecino de la de Hellín, y estante al presente en esta de Liétor; y de otra Diego de Córcoles Montalbo de esta vecindad: Y por el expresado D. Esteban se dijo: Que por cuanto se le ha mandado R. Fun. de esta referida villa presente la Escritura de Contrato y Condiciones con que se haya de verificar el dorado del Camarín situado en la Parroquial Iglesia del Señor Santiago de la misma, que habiendo contratado, y ajustado dicha obra con el mencionado Andrés Pradel Alarcón en la cantidad de siete mil reales que se hayan destinados para dicho fin, desde luego para que conste se especifican, y, ponen las condiciones siguientes:

1º. La primera, que el florón de talla que hay en la parte superior del cascarón de dicho Camarín se ha de dorar enteramente.

¹⁵ Nota del autor: hemos decidido aplicar una actualización ortográfica en la transcripción del documento para su mayor comprensión. En los casos en los que se utiliza un vocabulario en desuso o no contemplado por la Real Academia de la Lengua se ha preferido respetar el original.

2º. Que igualmente se han de dorar todos los perfiles o festones que guarnecen los tableros y cornisas de dicho Camarín.

3º. Que todos los lisos del tablerage se han de jaspear según arte.

4º. Que para hacer menos costosa la obra y de mejor gusto según la última moda se ha de aliviar, y quitar toda aquella talla que se contiene no ser en el día esencial y reducir a lisos jaspeados así los fondos de los tablerones guarnecidos de los óvalos de los cuatro cuadros que han de ponerse, y la que se manifiesta en el Arco por dentro de forma que este quede con toda la menos talla posible; con arreglo a las reflexiones que viene manifestadas en el Escrito que presento primeramente ante esta referida Escritura y que los cuatro cuadros que han de ponerse en los cuatro óvalos del Camarín como dispuso el Fundador lo han de hacer cada uno del valor de ocho pesos. (39v)

5º. Que concluida dicha obra se ha de revisar esta por Maestro inteligente de la satisfacción del D. Esteban otorgante y que este sólo ha de entregar al Andrés Pradel Alarcón los siete mil reales referidos, y también ciertos libros de oro que tenía comprados Dña. Salvadora Belmonte y Pacheco ya difunta, con destino al referido dorado, que paran en D. Nicolás Cabarres y Aguilar vecino, y Regidor Perpetuo de esta villa como dejados por el dorador Gabriel Mira que principio la obra, y un poco metal que para en Poder de D. Francisco Galera de esta vecindad.

Y para el mencionado Andrés Pradel Alarcón otorgante mandoseme ingeniado muy por menor de las referidas Condiciones y recibiendo con anticipación registrado el mencionado Camarín se Dijo: que desde luego en la forma y manera que mas haya lugar en derecho, sabedor de que en este caso le compete se obligaba y obligo con su Persona y bienes habidos, y por haber a dar por terminada la referida obra bajo de las Condiciones Empuladas sin falta en cosa alguna de cuanto abrazan siempre que además de los Panes de Oro, y real que eximen se le entreguen de pronto dichos siete mil reales por el D. Esteban Paulino de Galera, para que con ellos acopie los materiales que son precisos, y para alimentarse en todo el tiempo que necesita en el verano de este mimo año para ir quitando la talla

de que queda hecha mención, proporcionar los lisos y dorar la obra en paraje de principiar los aparejos para el Dorado y Jaspeados en principios de marzo del año próximo veniente sin que se le puede esmermar otra cosa, porque en el tiempo de Invierno con la poca luz no puede acabarse según corresponde atendiendo a la situación en que se halla dicho Camarin; pero que en primeros de dicho marzo principiada la obra no ha de dar de mano en ella hasta perfeccionarla completamente; a todo lo cual se le pueda apremiar por ejecución y todo rigor de derecho: y hallándose presente como se halla el D. Diego Córcoles Montalbo dijo: que desde luego asegura que D. Andrés Pradel Alarcón cumplirá enteramente con el tenor de esta escritura y cuando no lo hiciese responderá por él, el nominado Diego de Córcoles Montalbo como su Fiador y Principal Pagador, que para ello se constituye obligando su Persona, y todos sus bienes habidos, y por haber haciendo como hace de Deuda y negocio ajeno suyo propio queriendo, y consintiendo que todas cuantas Providencias Judiciales se dieren sobre este mismo, D. Andres Pradel Alarcón en estas instancias y principales (fol. 40r) Competentes sean, y se entiendan contra D. Diego de Córcoles y sus bienes que para ello deja obligados sin que sea necesario hacer excursión, citación ni otra diligencia de fuero ni de derecho contra D. Andrés Pradel, y los suyos, para expresamente da aquí por renunciadas todas las Leyes que en este Caso le puedan favorecer, sino que redervamente, se proceda al exacto cumplimiento de esta Escritura por aprobio y todo rigor de derecho, contra D. Diego de Córcoles y sus bienes sin que pueda valerse de causa alguna por ingentisima que deajo: Y cada uno de los tres otorgantes por lo que así toca cumplir, el D. Esteban obligo todos sus bienes propios y rentas habidos y por haber, y no su persona por su notoria extensión de Nobleza, y todos dieron Poder cumplido para el apremio a la Justicia y Jueces de Su Majestad que se les compete como si fueran sentencia definitiva de Juez competente basada en autoridad de cosa Juzgada convertida y no apelada, sobre que renunciaron todas las Leyes, Fueros y derechos de su favor con la General en forma:

En cuyo termino así la otorgaron, en esta dicha villa siendo testigos D. Sebastian Morcilo y Angulo, Jose y Juan Ramon Rodrí-

guez, todos vecinos de ella y de los otorgantes a quienes Yo el Escribano Publico doy fe, conoce firmaron los que superon y por el que dijo no saber un testigo a su ruego = Antemí Francisco González Bianos

Esteban Paulino de Galera

Andrés Prades Alarcón

Josef Ramon Rodríguez