

EL RETABLO DE LA VIRGEN DE LA LOMA DE CAMPILLO DE ALTOBUEY (CUENCA): UNA PROBABLE OBRA DE MARCOS EVANGELIO

**The Altarpiece of the Virgin of the Hill of Campillo de Altobuey (Cuenca): one
probable artwork of Marcos Evangelio**

Virginia Velasco Ovejero

Fecha recepción: 22/01/2021

Fecha aceptación: 4/02/2021

Resumen: La localidad conquense de Campillo de Altobuey alberga, dentro del antiguo convento agustino situado a las afueras del municipio, un magnífico retablo barroco dedicado a la Virgen de la Loma. Las peculiares cariátides de sus estípites laterales y otros rasgos estilísticos, así como su fecha de realización, hacen pensar en la autoría del maestro Marcos Evangelio. Es éste una misteriosa figura que trabajó en la zona de Cuenca, Albacete y Castellón, y se relaciona con otros artistas del mismo apellido apuntando a una saga familiar. Hasta ahora no se había encontrado otro retablo de esta envergadura y excelente estado de conservación atribuible a este autor.

Palabras clave: retablo de la Virgen de la Loma, Marcos Evangelio, saga de artistas.

Abstract: The village of Campillo de Altobuey, inside the Spanish province of Cuenca, houses within the old Augustinian convent located on the outskirts of the municipality, a magnificent baroque altarpiece dedicated to the Virgen de la Loma. The peculiar caryatids of its lateral supports and other stylistic features, as well as its date of realization, suggest the authorship of the master Marcos Evangelio. He is a mysterious figure who worked in the area of Cuenca, Albacete and Castellón, and is related to other artists of the same surname, pointing to a family saga. Until now no other altarpiece of this size and excellent state of conservation has been found attributable to this author.

Key words: altarpiece of Virgen de la Loma, Marcos Evangelio, artists saga.

1. INTRODUCCIÓN

Las operaciones de restauración son a menudo también labores de investigación, frecuentemente se descubren inscripciones ocultas, intervenciones anteriores, obras bajo la obra restaurada...La atenta observación, la recogida de muestras y su análisis nos dan mucha información sobre las técnicas artísticas utilizadas. Nunca podrá verse el objeto artístico de una manera tan clara como durante una intervención, la restauración implica conocer exhaustivamente la obra. Así ocurrió durante la intervención del retablo del convento agustiniano de Campillo de Altobuey, llevada a cabo por el Centro de Conservación y Restauración de la Diputación de Cuenca, origen del presente artículo.

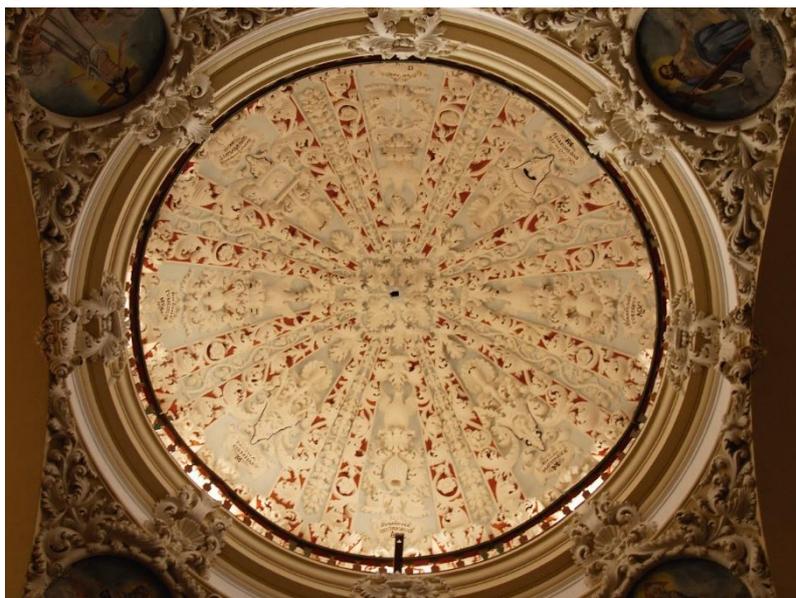
2. FUNDACIÓN DEL CONVENTO Y DATACIÓN DEL RETABLO

El convento es un cuadrado de cuarenta y tres metros de lado, con una buena fachada de sillares. En la actualidad toda la obra que no corresponde a la iglesia se ha transformado en una plaza de toros con lo cual no quedan restos del claustro, las celdas y otras dependencias monásticas. A la izquierda encontramos la fachada de la iglesia en la que se encuentra el retablo, el resto del largo muro se corresponde con la actual plaza de toros, conservándose los vanos de las ventanas de las antiguas dependencias. La arquitectura del convento corresponde a las directrices de la arquitectura conventual española, codificada por Fray Lorenzo de San Nicolás, el gran arquitecto agustino, en su *Arte y Uso de Arquitectura*. Se trata de un convento de un solo claustro con iglesia de crucero marcado, de nave única con capillas entre los contrafuertes y testero recto. La nave central de la iglesia y los brazos de crucero presentan igual anchura, de modo que la cúpula que cubre el crucero tiene base circular.



Fig. 1: *Fachada* del antiguo convento de San Agustín (hoy Santuario de la Virgen de la Loma), Campillo de Altobuey, Cuenca. Siglo XVIII. Foto: Virginia Velasco Ovejero [VVO].

La fachada de la iglesia (**Fig. 1**) es de líneas clásicas y depuradas, la ornamentación se realiza con un relieve plano imitando una fachada de estilo herreriano tradicional. Da un tratamiento abstracto y geometrizable a los elementos arquitectónicos. En ella se figuran esculturas de santos de la Orden, y en el centro, una de la la Virgen, encontrándose igualmente relieves con el corazón agustiniano. Podemos ver similitudes con otras fachadas de iglesias conventuales que siguen el modelo del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, obra de Fray Alberto de la Madre de Dios, como el convento agustino de Extramuros en Madrigal de las Altas Torres, o sin ir más lejos, la fachada de la iglesia de la cercana Villanueva de la Jara, con la que, como veremos, este convento tiene más similitudes.



Figs. 2 y 3: *Cúpulas*, iglesia del del antiguo convento de San Agustín (hoy Santuario de la Virgen de la Loma, siglo XVIII) y capilla Virgen del Rosario, Basílica Villanueva de la Jara), Cuenca. Siglo XVIII. Foto: VVO.

De la iglesia es destacable también la sobriedad del exterior, en contraste con el exultante barroquismo interior, cuyos techos se decoran con yeserías barrocas dignas del mejor barroco andaluz (**Fig. 2**). El Convento de la Virgen de la Loma perteneció a la provincia Andaluza dentro de las divisiones administrativas de la Orden de San Agustín. Las yeserías subrayan determinados ámbitos aportando una función estética pero también de enriquecimiento simbólico (Ravé Prieto, 2007: 40-43). La mayor similitud la encontramos dentro del barroco andaluz con la cúpula de la magnífica Santa María la Blanca en Sevilla y especialmente con la de la capilla de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial. Y en el ámbito más cercano, la cúpula de la capilla de la Virgen del Rosario en la basílica de Villanueva de la Jara (**Fig. 3**). Es muy posible que se trate del mismo taller que realizara ambas obras, porque son prácticamente idénticas, incluso en la elección cromática. De dichas yeserías no he encontrado estudios previos.

Para reconstruir la historia del convento contamos con las crónicas de la orden. Las obras de Pedro de San Francisco, Diego de Santa Teresa, Pedro Fabo, Gregorio Ochoa y Manuel Carceller, nos aportan toda la línea cronológica del convento.

La historia de la fundación del Convento Agustino está íntimamente unida a la de la imagen titular del retablo. En los años 1176 durante el asedio de Cuenca por Alfonso IX de Castilla y Alfonso II de Aragón, la Virgen fue milagrosamente hallada en una loma cercana, y el Rey Alfonso la enarbó en su estandarte durante la batalla. Aquí el cronista describe la imagen como de media vara de altura y con un orificio en su base donde encajaba la asta del estandarte. Sería el mismo origen mítico que se atribuye también a la Virgen de la Luz, conservada en Cuenca capital⁶⁸.

Se relata así mismo como, ausente la familia Jarava, los Alcaldes trasladan la imagen a la primitiva Ermita de la Virgen de los Ángeles. Así se narra el paso de la Virgen de manos particulares a las del pueblo. Hallé un documento que nos informa de que en los años 1599-1635 esta familia aún habitaba estas tierras. Su culto, es así muy anterior a la existencia del convento, en la primitiva Ermita, y es en torno a ella que se surge la idea de un convento.

Se detalla la puesta en marcha del proyecto, que no estuvo exento de avatares, ya que a la necesaria reunión de fondos se unen los pleitos con los franciscanos de Iniesta. Éstos hicieron valer sendas bulas de Clemente VIII y Alejandro VII que prohibían a otros religiosos fundar a cierta distancia de sus conventos ya fundados. Para hacernos una idea del cariz de la disputa, nada más comenzar, a sólo tres semanas de la firma de los acuerdos entre la Villa y la Orden para la cesión de los terrenos y de la imagen (8 y 9 de Enero de 1680), el franciscano Don Martín de Cuevas, Comisario de la Curia Eclesiástica de Cuenca, excomulga a los frailes

⁶⁸ *“Como los Aragoneses tuvieron gran parte en este triunfo, los honró el Rey de Castilla dándoles muchas rentas y posesiones en aquel distrito: y a uno de ellos de linaje ilustre, cuyo apellido era Jaráva, le concedió la Santa Imagen (que llamaron desde entonces Virgen de la Loma [...]) con muchos heredamientos en el Campillo y en otros vecinos pueblos. Por este motivo asentó su Casa el Cavallero en dicha Villa [...].”* De San Francisco, 1756: apartado 866.

agustinos⁶⁹ y el alcalde pasa seis meses en la cárcel por negarse a echar a los agustinos por la fuerza. La disputa llegó a los más altos tribunales del Reino y se resuelve finalmente en Roma, habiendo de invertirse muchos dineros, y gracias a la mediación e influencia de la Princesa de Paliano y su madre Duquesa de Medinaceli. A principios de julio de 1690 se procedió al fin a la toma de posesión de la Ermita por parte de la Orden, y a la colocación del Santísimo Sacramento, con lo que quedó fundado el convento, adscribiéndose a la provincia de Andalucía (De San Francisco, 1756: apartado 876).

Se trata por tanto de una fundación conventual que tiene por origen el culto a la Virgen de la Loma en una villa de las mayores y más importantes de la zona. Una imagen que despertaba gran devoción en la comarca. Sólo así es posible la recaudación de las grandes cantidades de dinero necesarias para la construcción del convento y explica el empeño en vencer las trabas legales. Estamos hablando de una obra de arte de raíces históricas que se remontan a la toma de Cuenca por las tropas cristianas y cuyo valor antropológico, religioso, cultural y sentimental para la comunidad es enorme.

Según la transcripción del Libro de Estado⁷⁰, a principios de Octubre de 1690 marcha el Prior provincial, que había permanecido desde Julio en el Convento. Con el nuevo prior del convento Fray Alexo del Espíritu Santo, del Toboso, se tiran las primeras líneas del nuevo edificio, se sacan los cimientos, haciéndose obras provisionales en la antigua ermita para que la comunidad pudiera habitar. A partir de 1693, en el priorato de Fray Andrés de la madre de Dios Pantoja, se levantaron muros “hasta las primeras maderas” (Fabo, 1927: 348), asegurándose un pinar de la villa de Paracuellos para proveerse de madera. Es posible que el retablo se realizara en madera de la misma finca.

Es durante los 6 prioratos de Fray Pedro de S. Joseph, Ocaña (Fabo, 1927: 348-358), cuando se realiza el grueso de la obra. Se describe el avance de la obra por los trienios que abarcan cada priorato, así como las donaciones y compras de imágenes, libros, casullas, cálices. Nosotros nos centraremos en los datos de importancia para la cronología del retablo.

Se cita en el primero, 1696-1699, la realización de un transparente para la Virgen. Un dato confuso ya que de tratarse de una obra arquitectónica en el testero de la iglesia ésta había de estar ya muy avanzada, cosa que, de la lectura del mismo texto se deduce que no es así. Por ello, o se refiere el cronista a algo distinto de lo que nosotros entendemos por transparente, o sería una obra en la capilla de la primitiva ermita que no se ha conservado.

Durante el segundo, 1699-1702, se empezó la iglesia haciendo en ella parte de la fachada hasta encima de los arcos “como una vara más alto”, y parte de la que miraba a la viña “de dos varas de alto”, y parte del convento se techó.

⁶⁹ “Sin omitir solemnidad alguna, para hacer más formidable su comisión autorizada”. *Ibidem*: apartados 871-876.

⁷⁰ “Aprovechándonos de parte del Libro de Estado que obra en el Archivo General de la Orden hacemos la siguiente transcripción” citado como Carp. D., Fabo, 1927: 347.

Durante el tercer (1702-1705) y cuarto priorato (1705-1708) de Pedro de S. Joseph se prosiguió con la obra de la iglesia y camarín. Se refiere el cronista a una habitación aneja al retablo a la que se accedía mediante escaleras y en la que se llevaban a cabo diferentes actos de devoción como vestir a la Virgen, novenas... Esta habitación comunicaba (no se ha conservado) con el retablo a través de un espacio cuadrangular que apoya en un vano practicado en el grueso muro y en el retablo, que es la actual hornacina de la Virgen, y también el pueblo denomina camarín de la Virgen. Se hacen los cajones de la sacristía lo que nos indica que ésta ya estaba terminada. Se hacen ocho celdas que miran a la villa.

En el quinto, 1708-1711, continúa con la fábrica de la iglesia y camarín, que quedó cubierta, se termina la cúpula, que el texto denomina media naranja, y las tres bóvedas, pero aún no se menciona el retablo. Así se termina del todo la capilla mayor.

El sexto trienio, 1711-1714, se hace referencia por fin al retablo que se realiza en un corto plazo de tiempo, en un año, la dedicación es en 1712, y así lo señala el cronista⁷¹. De modo que tenemos una datación exacta del retablo. Por desgracia no se menciona al autor, ni se hace referencia tampoco al contrato o a el coste. Tampoco se menciona si el retablo se queda en blanco, aunque suponemos que, como era habitual, es así, más teniendo en cuenta el breve periodo de realización de la obra. Pensemos que el retablo de Villarrobledo, que es ligeramente mayor, se programó para terminarse en dos años en principio y hubo de ampliarse el plazo en dos años más (García-Saúco Beléndez, 1984).

Por último, se narran día por día los fastos de la dedicación de la iglesia. Tan sólo comentar para dar idea de la importancia histórica y antropológica, que se extendieron del 7 de septiembre, víspera de la Asunción, al día 11, con la asistencia de cientos de personas, de las más altas autoridades, tanto civiles como eclesiásticas. Se realizan funciones teatrales, procesiones, danza, disparo de mosquetes y morteretes, figuras de pólvora, música encargada componer para la ocasión, iluminación y adorno de las calles, fuente de vino y agua... (Fabó, 1927: 4, 351-358).

El retablo mayor de la basílica de Villanueva de la Jara se doró en 1729, presumiblemente por la misma mano que el de Campillo de Altobuey, ya que los dibujos realizados a punta de pincel, corlas y estarcidos son prácticamente iguales. Esto podría abrir una nueva línea de investigación acerca de la existencia de un taller de doradores y pintores que trabajara en la zona.

3. EL RETABLO, DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS

3.1. Breve descripción

Nos encontramos ante un gran retablo barroco, de 11m de alto por 8 de ancho, un retablo churrigueresco de la época dorada del retablo barroco. De cuerpo único que se alza sobre altos plintos, enmarcando columnas salomónicas el espacio central, y columnas salomónicas y dos originales estípites las calles laterales. El cuerpo central se ha compartimentado en dos, un camarín para la imagen de la titular y una

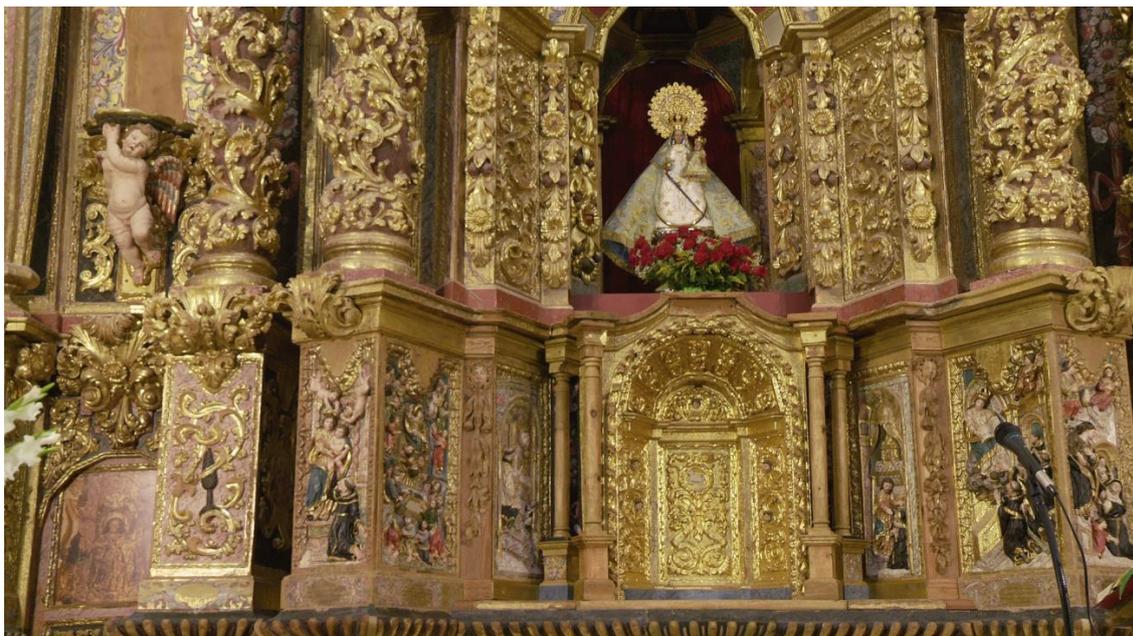
⁷¹ "Prosiguió con tanto fervor, que el primer año acabó del todo la iglesia; hizo el retablo del altar mayor, y el de Jesús Nazareno; esteró la iglesia y el coro, se hizo el púlpito, se hicieron dos campanas". Fabó, 1927: 4, 351.

hornacina para la imagen de San José. En las calles laterales ángeles tenantes sostenían a sendas figuras de bulto redondo que no se han conservado (**Fig. 4**).



Fig. 4: *Retablo mayor*, iglesia del antiguo convento de San Agustín (hoy Santuario de la Virgen de la Loma), 1712. Foto: VVO.

La planta retranqueante provoca un interesante juego de luces y sombras y aporta dinamismo. El retablo posee un rasgo único, los prismas sobre los que apoyan las columnas centrales no se colocan paralelos al plano del testero sino con una de sus aristas mirando al espectador. La originalidad del avance oblicuo de los plintos centrales permite, por un lado, la visibilidad de dos tablas en relieve en los plintos (en vez de una como ocurriría en una disposición tradicional) y por otro crea un profundo entrante de embocadura más estrecha que su fondo entre la calle central y las laterales⁷². No he encontrado otros ejemplos de una disposición similar en el retablo español. (Figs. 5 y 6).



Figs. 5 y 6: Predela/banco del retablo, y detalle de la decoración del panel del fondo de una de las embocaduras del sotobanco. Iglesia del antiguo convento de San Agustín (hoy Santuario de la Virgen de la Loma), 1712. Foto: VVO.

⁷² Esta circunstancia, unido al hecho de la profusa decoración que adornaba cada rincón del retablo, provocó no pocas dificultades a la hora de restaurar las preciosas grisallas del fondo de esos huecos.

En la predela encontramos ocho relieves, seis en los plintos ya mencionados y otros dos en la parte superior de las puertas, en las calles laterales. Todos aluden a la historia de la Orden y la vida de la Virgen, poniendo énfasis en esa relación. Los frailes buscan así unir el prestigio y devoción de la Virgen de la Loma a la suya propia, presentándose a sí mismos como sus custodios, defensores y siervos. Es por esto que los relieves representan unas escenas que difieren de la mayoría de ciclos agustinianos de otros conventos u obra gráfica. Los relieves, así como uno de los ángeles tenantes de las calles laterales, fueron robados el 25 de octubre de 1979, junto con otros objetos de valor. Se recuperaron gracias a la acción de la Brigada Regional de Policía de Valencia y de la Interpol en Munich, y se depositaron en el Obispado de Cuenca (Montoya Beleña, 1986: 65-66). Hasta el momento de la restauración, llevada a cabo entre 2008 y 2010, no fueron reubicados en su lugar original. Las cartelas bajo las escenas que indican el tema representado se habían clavado toscamente y desordenadas lo que llevó a alguna confusión en cuanto al tema representado en alguna de ellas. Incluso en el artículo anteriormente mencionado, Montoya realiza alguna adscripción errónea, como el entierro de San Agustín, que es en realidad la Asunción de la Virgen, en la que además hace entrega de su cingulo a Santo Tomás y deja en su sepulcro el hábito de la Orden⁷³. También varía la tabla ahora titulada “*La Virgen y el Niño reciben el corazón de San Agustín*” a la que se había adscrito erróneamente la cartela “*Acendens ad celum...*” correspondiéndole en realidad “*Sagi[t]averas Domine / cor meum charitate tua...*”⁷⁴. Gracias a las marcas de las uniones originales, las tablas pudieron volverse a colocar con su cartela correspondiente y en el orden correcto, lo cual permite actualmente una correcta interpretación del ciclo y da una visión diferente de toda la intención comunicativa de la obra. El análisis iconográfico completo de las tablas es muy interesante pero demasiado extenso para abordarlo aquí.

El ático del retablo cuenta también con tres calles, separadas por columnas salomónicas, con remate semicircular. En la central se hallaría probablemente un calvario que no se ha conservado y en las laterales destacan los corazones ardientes símbolo de la Orden.

El sentido ascensional del retablo se ve acentuado por el gran vuelo de las cornisas donde se concentra mucha de la abundante y excepcional decoración policroma. **(Fig. 7)** Todo el retablo se haya dorado y policromado, hayamos también bronceados, excepcionales porque en muchos retablos barrocos no se han conservado, y trabajo de picado de lustre exquisito, especialmente junto al sagrario y al camarín de la Virgen. Todo el retablo posee una exuberancia en el uso del color

⁷³ En la *Chronica Espiritual Agustiniana* p. 53, en el capítulo “ADVERTENCIA XXII/ del origen y antigüedad del hábito/ y correa de N. Padre San Agustín y Santa Monica, / y de los religiosos de su orden” podemos leer:

“*El modo con que fue hallado el referido hábito, y correa de la Virgen (según Nizephoro en el lib.14. cap. 2. y el lib. 15 de la Historia eclesiástica) fue, que después de muerta la Gloriosísima Virgen, y su bendito Cuerpo enterrado en Getsemani, con todo el culto, y solemnidad, que los Apostoles pudieron: llegando tres días después Santo Tomás, tocado su corazón de un muy sensible dolor, de no aver podido asistir a las Exequias de su querida Señora, y Maestra con los demás Apostoles: para desquitarse de tan grande pérdida, y besar sus sagradas reliquias, ya que por su tardanza no se avia hallado a verlas colocar en el sepulcro, lo hizo abrir: y abierto, no fue hallado el santísimo Cuerpo, por aver resucitado, y subido a los cielos; y solo se hallaron los habitos, y la correa de cuero, la qual tomó Santo Thomás. Y esta es la causa, porque en algunas Imágenes antiquísimas se ve a Santo Thomas pintado con la correa en la mano, y levantados los brazos hacia la Virgen, que sube a los Cielos.*”

⁷⁴ Que traducimos como: “*habías disparado tu flecha, Señor, contra mi corazón con tu caridad, dice nuestro padre Agustín en sus Confesiones*”.

excepcional para la época, y está también profusamente decorado con talla en relieve de motivos vegetales.



Fig. 7: *Detalles de la cornisa*, iglesia del del antiguo convento de San Agustín (hoy Santuario de la Virgen de la Loma), 1712. Foto: VVO.

3.2 Análisis estilístico

Este retablo corresponde, al periodo de gran eclosión del retablo barroco, a principios del s. XVIII. Durante la segunda parte del s. XVII se produce la eclosión del retablo ya propiamente barroco, tanto en el aspecto estructural como en el decorativo. La columna salomónica resultó decisiva para su desarrollo. Por medio de ella el retablo evoluciona hacia el cuerpo único, aunque hay asimismo retablos de cuerpos superpuestos. Se obtiene una mayor profundidad ya que la columna se aísla y al propio tiempo aumentan los motivos ornamentales que se hacen de un potente bulto. En este periodo destaca el tracista Pedro de la Torre que extiende el modelo madrileño cortesano a la meseta Norte y el País Vasco, desplazándose a distintas ciudades de esta zona para realizar retablos (Martín González, 1993: 91-96). Es este foco en el que se formará José Benito de Churriguera que realiza el retablo de San Esteban de Salamanca y dará el empujón definitivo a los cambios del barroco de principios del s. XVIII. Tras el amanecer del churriguerismo a fines del XVII en Salamanca⁷⁵, a comienzos del s. XVIII el gran retablo barroco se impone desde la

⁷⁵ Martín González, 1993: 105. “*El retablo mayor del Convento de San Esteban de Salamanca es la obra máxima de la retablistica barroca española. Fue posible porque se reunieron los antecedentes de Salamanca (cliente, otros retablos barrocos cercanos), de Madrid (lugar de formación de José Benito), y de Cataluña (orígenes familiares)*”.

Corte de Madrid⁷⁶. La columna salomónica es piedra angular de estas obras aunando movimiento y significación eucarística, y otro soporte, el estípite, se abre paso. Como veremos, todo ello es aplicable al retablo mayor del convento agustino.

Es muy probable que el arquitecto conociera la obra de Churriguera y sus ecos estilísticos. Sin embargo, no podemos afirmarlo con seguridad, hay hermosos ejemplos anteriores y coetáneos a los retablos de los Churriguera como el magnífico retablo mayor de la cercana población de Villanueva de la Jara, por mencionar uno, a los que se puede aplicar el adjetivo churrigueresco sin que los autores pudieran aún conocer los principales retablos diseñados por José de Churriguera. Se da la casualidad de que el que creemos el autor del retablo de la Virgen de la Loma, Marcos Evangelio, y el de Villanueva de la Jara, Francisco Montllor, trabajaron en obras para la misma iglesia, la de Lezuza, en la que sabemos que Marcos Evangelio trabajó en 1737 en la tribuna del órgano (García-Saúco Beléndez, 1984, 5: 21-23) y Montllor había terminado el altar mayor en 1705 (Luján Lopez et al., 2009). Sin embargo, siguiendo nuestra tesis, tampoco sabemos si este Marcos Evangelio es el Marcos Evangelio arquitecto-ingeniero o el tracista de retablos (ver punto 3.3 Autoría).

Si observamos la estructura general del retablo de San Esteban en Salamanca y la del retablo de la Virgen de la Loma, tienen similitudes: un orden gigante de columnas salomónicas, en el caso de Campillo son cuatro en vez de seis (ya que los soportes de los extremos son estípites), cuerpo único y gran ático. El uso de la columna salomónica, la gran voladura de las cornisas, los altos plintos y la gran preponderancia de la calle central logran acentuar el sentido ascensional y el dinamismo.

Vemos que una novedad importante que aporta el retablo de la Virgen de la Loma es el avance oblicuo de los soportes centrales, anteriormente descrito. No hemos podido encontrar otro ejemplo de esta original disposición de los plintos en ningún retablo español, aunque dadas las limitaciones de la investigación eso no quiere decir que no los haya. Únicamente en el retablo de Villarrobledo hemos podido observar esta disposición oblicua⁷⁷. Podemos considerar éste un rasgo del autor, en el caso de Villarrobledo favorecido por la disposición en gruta del retablo. En el contrato leemos que se trataba de un efecto buscado en el caso del sagrario⁷⁸. Otros retablos de disposición en gruta adoptan soluciones diferentes: véase el mismo retablo de Villanueva de la Jara, el de Santiago en Leganés, o el retablo mayor del Convento de mercedarios Calzados de Madrid, por poner solo algunos ejemplos. En

⁷⁶ Ibidem: 147. “El cambio del retablo hacia una profunda barroquización fue emprendido sobre todo por la familia de los Churriguera. Anticipamos en el siglo XVII, en su década final el amanecer de churriguerismo en Salamanca con el retablo mayor realizado por José Benito (1665-1725) [...] En 1701 concertó José de Churriguera el retablo mayor de la iglesia de San Salvador, de la villa de Leganés (Madrid)”.

⁷⁷(Escobar López 1935) En [http://bidicam.castillalamancha.es/bibdigital/archivo_de_la_imagen/en/consulta/resultados_navegacion.cmd?idTema=7554&cadena_búsqueda=LISTLOC+%3A+\(%22DGB86049%22\)+AND+EPB+%3A+%5B00000000000000020+TO+9999999999999999%5D+AND+\(CATBIB+%3A+\(%22AIM%22\)+OR+CATBIB+%3A+\(%22APL%22\)+OR+CATBIB+%3A+\(%22GEN%22\)\)+AND+TIPOACC+%3A+\(%22SINRESTRICCIÓN%22\)&presentacion=lista&idRoot=2&forma=\[25/11/2020\]](http://bidicam.castillalamancha.es/bibdigital/archivo_de_la_imagen/en/consulta/resultados_navegacion.cmd?idTema=7554&cadena_búsqueda=LISTLOC+%3A+(%22DGB86049%22)+AND+EPB+%3A+%5B00000000000000020+TO+9999999999999999%5D+AND+(CATBIB+%3A+(%22AIM%22)+OR+CATBIB+%3A+(%22APL%22)+OR+CATBIB+%3A+(%22GEN%22))+AND+TIPOACC+%3A+(%22SINRESTRICCIÓN%22)&presentacion=lista&idRoot=2&forma=[25/11/2020])

⁷⁸ “A de estar por fuera a sisabo con dos columnas a diagonal los mazizos” García-Saúco Beléndez, 1984, p. 5: 21-23.

todos ellos plintos y entablamento se adelantan perfectamente paralelos al plano frontal. En Campillo sin embargo no hay siquiera una configuración de gruta, no hay una configuración de la capilla que favorezca esta disposición oblicua, pero el autor utiliza el mismo recurso que en Villarrobledo, los plintos oblicuos, para animar aún más la planta.

Otro ejemplo en el que las columnas centrales adoptan esa disposición de “mazizos en diagonal” lo encontramos en Cenizate, Albacete, un retablo ya rococó, realizado por Joseph Evangelio (Martínez García, 2007: 63-96), quien creemos hijo de Marcos Evangelio, en 1766, por lo que podemos considerarlo un rasgo de estilo de los dos artistas.

El único ejemplo al margen de Marcos Evangelio que he encontrado con esa disposición oblicua es el del Retablo de los Reyes en la Catedral de Méjico. Retablo inspirado en el desaparecido y genial retablo mayor de la parroquia del Sagrario de Sevilla, realizado entre 1706 y 1709. Destruído en 1824 y descrito por Ceán Bermúdez (Sebastián López, 1966: 229-234). En este retablo esa disposición se corresponde con la forma curva de la capilla a la que el retablo se adapta.

Los altos plintos sobre los que se apoyan las columnas del retablo de la Virgen de la Loma, los altos entablamentos decorados por una voluta central en cada sección, que se proyectan mucho, la cercanía de las columnas salomónicas mayores con las columnas contiguas que enmarcan las laterales; todos ellos son elementos similares en el retablo paradigmático de Churriguera y el de Marcos Evangelio. Es también similar la penetración de la calle central del cuerpo principal en el ático, en el caso de Salamanca rompiendo el entablamento que queda interrumpido y en el de Campillo curvándolo hacia arriba, creando un efecto ascensional y de mayor verticalidad. Esta curva del entablamento se observa también en la hornacina superior central del retablo de Villarrobledo, así como en varias hornacinas laterales, y en la hornacina del retablo de San Esteban de Cenizate, por lo que podemos considerarlo otro rasgo del autor.

Una gran diferencia con respecto al retablo churrigueresco es la mayor compartimentación de Campillo, que tiene tres focos de atención, sagrario, camarín y hornacina, en su calle central, y un sotabanco historiado mediante relieves. Esto se debe en parte a la introducción posterior de la hornacina de S. José en el conjunto, pero no únicamente. El retablo churrigueresco tiende a una mayor unidad focal e iconográfica potenciando Sagrario y Expositor y dando protagonismo al único cuerpo y calle central para lograr un efecto de potente verticalidad y para dar un mayor peso al tema eucarístico siguiendo la tendencia emanada de Trento. El retablo de Campillo posee una iconografía más rica, más compleja, debido al deseo de exaltación de la Orden y las necesidades de culto a la Virgen que es aquí la absoluta protagonista. Sin embargo, puede considerarse éste también un rasgo característico del autor, vista la gran compartimentación del retablo de Villarrobledo.

La mayor originalidad del retablo se encuentra en el uso de estos estípites antropomorfos con figuras de cuerpo entero, de bulto redondo, sin equivalente conocido en el barroco hispano. El estípite fue adueñándose del retablo barroco en la primera mitad del siglo XVIII, coexistió con la columna salomónica, pero fue poco

a poco desplazándola. Concebido como un soporte clásico de tronco de pirámide invertido. En ocasiones con Hermes o cariátides como es nuestro caso, pero la mayoría de las veces no se trata de figuras de cuerpo entero sino de figuras de busto o busto hasta la cadera cuyas piernas se enroscan en caprichosas formas o simplemente dan paso a las formas decorativas del estípite. Este sería el caso de algunos de los estípites del retablo de San Esteban de Cenizate, mientras que otros presentan las figuras de cuerpo entero como en Campillo. Se inspiran estas cariátides en los grabados de grutescos que surgieron a finales del s. XVI como Bollo de Langeres o Hans Vredeman de Vries. Nos hallamos pues ante una muestra temprana del estípite que es además muy original.

Podemos ver una relación entre las santas del retablo de San Esteban de Cenizate, con el fuste enroscado de las columnas bajo ellas, y la portada del tratado de pintura sabia de Fray Juan Rizzi. Las cariátides de Campillo podrían ser una variación de éstas. Son numerosas las fuentes barrocas en las que encontramos atlantes o cariátides sustentando estructuras arquitectónicas como la *Arquitectura Civil Recta y Oblicua de Carammuel*, el *POMPA INTROITUS HONORI SERENISSIMI PRINCIPIS FERDINANDI AUSTRIACI HISPANIARUM INFANTIS*, (1641), el tratado de arquitectura de Dietterlin, o *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Pozzo.

Toda la estructura del retablo se recubre de jugosa talla vegetal, y otra decoración en relieve como *putti* alados, guirnaldas de flores y frutos, símbolos agustinos y las ya nombradas cariátides. Todo ello además se acompaña de una abundante policromía y trabajos de picado de lustre, que excepcionales para este periodo, en el retablo churrigueresco el dorado desplaza a la decoración pintada. En nuestro caso sin embargo las excepcionales policromía y trabajos de picado contribuyen a una mayor barroquización en un auténtico *horror vacui* en el que el brillo del oro se ve acompañado por el color. La memoria de restauración de este retablo, en el apartado de técnicas artísticas, especialmente en lo referido al dorado y policromado, dio para mucho.

Para finalizar señalar la originalidad y versatilidad del autor que crea un retablo plenamente barroco, con cornisas de alto vuelo, plagado de decoración tallada como las guirnaldas, tarjetas, talla vegetal, ángeles tenantes; que a la vez cumple su función de culto a la Virgen de la Loma y deja espacio para desarrollar un ciclo agustiniano en la predela. Sacrifica en pos de ello la unidad focal que se prefiere en otros retablos coetáneos, pero así nos regala una obra cuajada de detalles que descubrir. A ello contribuye enormemente la policromía y trabajos sobre el oro, cuyos detalles serían sin duda ya estarían especificados en las condiciones iniciales, y que por su cantidad y calidad merecen un estudio aparte.

3.3 Autoría

La bibliografía existente acerca del retablo, se reducía básicamente a los artículos publicados por Santiago Montoya⁷⁹. La investigación comenzó con la descripción de la obra y la búsqueda de ejemplos estilísticos similares. Sin embargo,

⁷⁹ Montoya Beleña, 2014, 2012, 2009, 2007, 2006, 1986, 1986.

a pesar de los puntos en común con otros retablos del barroco pleno, existían dos importantes peculiaridades que ya hemos mencionado. La primera es la planta del retablo, cuya originalidad reside en los plintos de las columnas salomónicas principales, que están situados con una arista hacia el espectador, dejando dos caras vistas. La segunda peculiaridad es el uso de cariátides en los estípites en lugar de las habituales figuras de medio cuerpo (**Fig. 8**).

Esta segunda peculiaridad hizo que lo que tenía que ser una simple descripción para una extensa memoria de restauración, se convirtiera en una investigación artística. El empeño en encontrar un modelo iconográfico para estas cariátides hizo que las labores de investigación se alargaran. Tras muchas búsquedas infructuosas se halló un artículo en una revista local (Valera Honrubia, 2003: 41-58) que hacía referencia a un pequeño retablo con figuras antropomorfas de cuerpo entero como soportes. Al ver las fotografías no hubo dudas, las similitudes son evidentes. Se trataba del retablo de San Esteban de Cenizate, atribuido por Luis G. García-Saúco Beléndez (García-Saúco Beléndez, 1984, 5: 21-23) a Marcos Evangelio por similitudes estilísticas con el retablo de San Blas de Villarrobledo, de autoría conocida.



Fig. 8: *Cariátide* del retablo del Santuario de la Virgen de la Loma, 1712. Foto: VVO.



Fig. 9: *Cariátide*, retablo de la iglesia de Cenizate. Marcos Evangelio, primer cuarto del siglo XVIII. Foto: Juan Manuel Pérez González [JMPG].

Del retablo de Cenizate hemos de destacar los soportes antropomorfos, en este caso santas, muy similares a los del retablo campillano (**Fig. 9**). Obsérvese la gran similitud de poses, pero la diferente calidad de la talla, menor que en nuestro retablo. Se observan desproporciones anatómicas y un tratamiento del rostro más pobre también. Esto nos hace pensar que Marcos Evangelio trabajó en este retablo con un tallista menos experto. Aparece en documentos de la parroquia el nombre de Joseph Artigao, de Ledaña, como ejecutor de una puerta entre 1708 y 1711 (Valera Honrubia, 2003, 11: 63-96). A Artigao le conocemos como colaborador de Evangelio ya que figura en el contrato para el retablo de Villarrobledo (García-Saúco Beléndez 1984, 5: 21-23). Esto permite especular con que Artigao se dedicara a la ejecución de obras menores, las puertas, mientras tallaba el retablo de Cenizate (Valera Honrubia, 2003, 11: 46) junto o bajo la dirección de Marcos Evangelio. El retablo de San Esteban se doró en 1712 (inscripción conservada en el mismo retablo), el mismo año que se terminó nuestro retablo, y por tanto tuvo que estar terminado antes por lo que suponemos esta obra anterior al retablo de Campillo. En todo caso la menor calidad de la talla se explicaría por la menor implicación del maestro del taller o su encargo a un oficial menos experto, al tratarse de una obra de menor importancia que el retablo campillano, qué, como vimos, responde al encargo de una orden y una villa con gran importancia estratégica, y a un culto que generaba gran devoción y movía también muchos recursos económicos y humanos. Baste recordar los conflictos para la construcción del convento agustino o los fastos de su inauguración.



Fig. 10: *Banco o predela*, del retablo de la iglesia del del antiguo convento de San Agustín (hoy Santuario de la Virgen de la Loma, 1712. Foto: VVO.

El retablo campillano y el de Cenizate tienen también en común el uso de escenas en relieve, en el caso de Campillo son ocho y aquí una, la lapidación de San Esteban y dos relieves de menor bulto. Como puede apreciarse en las fotografías, existen similitudes entre ellas (**fig. 10**). Esta querencia por las escenas en relieve pudo ser heredada por otro escultor de la saga, José Evangelios, hijo de Marcos Evangelio, como veremos.

Si observamos la hornacina abocinada y acasetonada de la parte central del retablo veremos que la talla vegetal de ésta y la del camarín de la Virgen de Campillo son muy similares. Lo mismo ocurre con las hornacinas acasetonadas del retablo de Villarrobledo (**figs. 11 y 12**).



Figs. 11 y 12, comparativa de imágenes: *Talla vegetal de los casetones de la hornacina del Santuario de la Virgen de la Loma, 1712 (a la izquierda), y Talla vegetal de los casetones de la hornacina de la Virgen del Retablo de San Esteban de Cenizate, Marcos Evangelio, primer cuarto del siglo XVIII (a la derecha)*. Fotos: VVO y Juan Manuel Pérez González.

Otra similitud entre el retablo de San Esteban de Cenizate y el de la Virgen de la Loma es la profusa decoración vegetal pintada del guadapolvo y de la pared, que resulta muy parecida. ¿Podría quizá el maestro Marcos Evangelio preferir a un determinado equipo de dorado y policromado? Esta ya es una hipótesis demasiado aventurada, pero sí podemos concluir que existía un taller de pintores y doradores que trabajaba en la zona, que usa los mismos modelos decorativos, y es muy prolífico.

De modo que todos datos nos llevan al retablo de San Blas de Villarrobledo, que es el que ha sido más estudiado; de él conservamos el contrato del año 1715 que nos aporta importantísima información (García-Saúco Beléndez, 1984, 5: 21-23). En el contrato se menciona como maestros escultores y arquitectos, vecinos de la villa de Ledaña: a Marcos Evangelio, a su colaborador Joseph Artigao (recordemos que éste realizó unas puertas Ledaña entre 1708 y 1711), y a su hijo Joseph Evangelio. Así en este caso la autoría es clara. Se comprometen a la realización del retablo en el plazo de dos años, que hubo de ampliarse en dos años más. Este hecho nos llama la

Podemos ver en este retablo rococó, más de 50 años posterior al de San Esteban de Cenizate y al de la Virgen de la Loma, rasgos que recuerdan a los retablos de su padre. El principal de estos elementos, el más peculiar, es el avance oblicuo de los plintos y entablamiento de los soportes de la calle central, elemento, que como ya se ha dicho, no tiene antecedentes conocidos en el retablo barroco. Otros rasgos son el uso de relieve con escenas de la vida del santo en la predela, y uso abundante de policromía. A pesar de que José Evangelio se adscribe dentro del rococó o barroco tardío, y en este sentido no podemos apreciar similitudes con la talla de Marcos Evangelio, sí que podemos ver elementos peculiares que nos recuerdan al maestro anterior.

A su vez, el retablo de San Antonio de Cenizate guarda gran parecido con la hornacina de San José del retablo de la Virgen de la Loma, un añadido rococó a nuestro retablo barroco. No sería descabellado que José Evangelio, a cargo del taller de su padre, recibiera el encargo de hacer la hornacina de San José, cuando los monjes decidieran realizar una modificación en el retablo. Al no encontrar pruebas documentales, esto último es tan sólo una especulación, pero es significativo que José Evangelio sea citado en 1766 por el párroco de Cenizate de entonces, D Joseph Ruiz, como natural de “el Campillo”. Además, Cenizate nos sirve como ejemplo del que es normal encargar al mismo taller familiar, cuando el maestro ya ha sido relevado, una obra nueva cuando se necesita.

3.4 Existencia de una saga familiar de arquitectos tracistas y de retablos

Hay noticias de la actuación de Marcos Evangelio construyendo el retablo de la Virgen de la Caridad en Albacete en 1715, durante los años 1715-1719 trabajó en la realización del retablo de Villarrobledo, aparece como autor de la tribuna para el órgano de Lezuza en 1737 y el retablo de la capilla del Santísimo Cristo de los Milagros en El Bonillo en 1721 (García Martínez, 2006, 296-309). Y a ello añadiríamos la realización del retablo de Cenizate en años anteriores a 1712 (Valera Honrubia, 2003, 11: 41-58) y el retablo de Campillo de Altobuey en 1711. Tenemos constancia de que su hijo, José Evangelio, trabajó con él en el retablo de Villarrobledo (1715-1719) y que éste hizo el retablo de San Antonio en 1766 y otras obras menores en Cenizate (García Martínez, 2016, 14: 296-309).

El investigador José Luis García Martínez en su excelente trabajo sobre la Arquitectura Barroca en la Ciudad de Huete le dedica un capítulo a Marcos Evangelio. Hay noticias de un Marcos Evangelio que llegó a ser académico de mérito de la Real Academia de San Fernando en 1763. Había realizado importantes obras en Cartagena donde llegó a ser maestro mayor de obras de la ciudad y realizó la iglesia y hospital de la Caridad, terminado en 1744. Fue nombrado maestro mayor de fortificación y cantería de los Reales arsenales de Cartagena en 1746. También realizó importantes proyectos en Murcia y Orihuela, donde realizó un ambicioso proyecto para ampliar la catedral que no llegó a llevarse a cabo. En Elche realizó obras en la iglesia de la Asunción, y la tramoya para el extraordinario Misterio,

el retablo de Villarrobledo. Años después José Evangelio es de el Campillo cuando realiza otro retablo en Cenizate. Se corresponde con los usos de un taller itinerante.

declarado en el año 2000 Patrimonio de la Humanidad (García Martínez, 2016, 14: 296-309).

Sin embargo, no parece que este Marcos Evangelio, arquitecto, pueda ser nuestro Marcos Evangelio, tracista de retablos. El académico de mérito de la Real Academia de San Fernando es el mismo que trabaja en Huete entre 1735 y 1739 y que García Martínez ha comparado su firma en los documentos conservados en Huete y la del expediente de la Real Academia de San Fernando. Falleció el 3 de septiembre de 1767 lo que, de ser el mismo autor de los retablos de Cenizate y Campillo, implicaría que tenía unos 85 o 90 años y que estuvo en activo hasta el final de su vida (García Martínez, 2016, 14: 296-309). Pero además hemos de tener en cuenta que, en 1715, cuando realiza el retablo de San Blas de Villarrobledo, ya tiene un hijo con edad de ser maestro en su oficio, lo cual nos hace suponer que, en 1767, de ser el mismo, tendría unos 95 años, lo cual resulta muy improbable.

Además, no coinciden la zona de trabajo, una es la zona de Cuenca y Albacete, mientras que el maestro arquitecto trabaja en una zona mayor, provincia de Cuenca, Cartagena, Murcia, Orihuela y Elche. Tampoco coincide el tipo de encargos, aunque los maestros arquitectos pudieran en ocasiones actuar como tracistas de retablos al maestro Marcos Evangelio y a su hijo se les denomina en el contrato de Villarrobledo claramente como escultores también. Por lo tanto, nos decantamos más por la hipótesis de que el tracista de retablos y el arquitecto e ingeniero fueran dos personas distintas, pertenecientes a la misma familia. Puede que padre e hijo respectivamente.

Unos años después del periodo del que veníamos hablando, en 1796, un Pedro Evangelio vecino de Huete, realizó el retablo de la iglesia parroquial de San Nicolás, puede que fuera otro miembro de la saga (Martínez García, 2007, 74 y García Martínez, 2016, 14: 296-309).

En conclusión, nos hallamos muy probablemente ante una saga de artífices con el apellido Evangelio que a lo largo del siglo XVIII actuó en Albacete, Cuenca y áreas cercanas. Tesis que ya había sido sostenida por García-Sauco Beléndez (García-Sauco Beléndez, 1984, 5: 21-23) y en cuyo respaldo pueden citarse dos retablos más, el de San Esteban de Cenizate (Valera Honrubia, 2003, 11: 63-96) y muy probablemente el de la Virgen de la Loma de Campillo de Altobuey.

4. CONCLUSIÓN

Como ya señaló Martínez García (Martínez García, 2007, 9: 63-96) todo apunta a la existencia de una saga de artífices con el apellido Evangelio, que a lo largo del s. XVIII trabajó en la zona de Albacete, Cuenca y Alicante, en Cenizate, se conservarían dos retablos de dos miembros de la saga, padre e hijo.

Creo que es posible afirmar con bastante seguridad que el retablo de Campillo de Altobuey es obra de Marcos Evangelio, a falta de una confirmación documental. Un retablo de gran envergadura, ambicioso, el mayor y mejor conservado del autor, en el que mejor exhibe todos su buen hacer artístico. Un retablo que incorpora novedades propias del autor como ese avance oblicuo de los plintos centrales, con

consecuencias estilísticas de pronunciados claroscuros y dinamismo de la planta, o esos maravillosos soportes antropomorfos de cuerpo entero. Una obra que también hace un uso abundante del relieve para poder unir la devoción mariana a la historia de la orden que habita el convento. En ella podemos admirar también un maravilloso trabajo de dorado y policromado, picados de lustre, estarcidos, bronceados... que se han conservado sin apenas modificaciones.

La posible intervención posterior de su hijo es sólo posible, en todo caso estamos ante una obra de gran importancia.

AGRADECIMIENTOS

Mi más sentido agradecimiento a la Diputación Provincial de Cuenca por haberme permitido realizar esta investigación y en especial Ana Conesa Lozano. A los investigadores Isidro Martínez García y Valera Honrubia sin cuyos artículos nunca habría desentrañado el misterio de la autoría del retablo de Campillo y al restaurador Juan Manuel Pérez González que me ha permitido utilizar dos de las fotografías que figuran en el presente artículo.

BIBLIOGRAFÍA

CARCELLER, MANUEL, (1974), *Historia general de la Orden de Agustinos Recoletos XII (1867-1891)*. Madrid: Imprenta Sáez- Hierbabuena.

CARCELLER, MANUEL, (1962), *Historia general de la Orden de Agustinos Recoletos X (1808-1836)*. Madrid: Imprenta Juan Bravo.

DE SAN FRANCISCO DE ASÍS, PEDRO, (1756), *Historia general de los Religiosos Descalzos del Orden de los Hermitaños del gran padre y doctor de la Iglesia San Agustín de la congregacion de España y de las Indias (1661-1690) IV*. Zaragoza: imprenta de Francisco Moreno.

DE SANTA TERESA, DIEGO, (1743), *Historia general de los religiosos descalzos del orden de los ermitaños del gran padre, y doctor de la Iglesia San Agustín, de la Congregacion de España, y de las Indias (1651-1660) III*. Barcelona: imprenta de los herederos de Juan Pablo y María Martí administrada por Mauro Martí.

FABO, PEDRO, (1927), *Historia general de la Orden de Agustinos Recoletos VI (1706-1714)*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús.

FABO, PEDRO, (1918), *Historia general de la Orden de Agustinos Recoletos V (1691-1695)*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús.

DE SAN FRANCISCO, PEDRO, (1756), *Historia general de los Religiosos descalzos del orden de los ermitaños del gran Padre y Doctor de la Iglesia San Agustín, de la Congregación de España y de las Indias: Tomo IV, del 1661 al 1690*. Zaragoza: imprenta de Francisco Moreno.

GARCÍA MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS, (2016), *Arquitectura barroca en la ciudad de Huete*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.

GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, LUIS, (1978), "Dos retablos barrocos en Albacete". En: *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, 5, Albacete, pp. 43–54.

GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, LUIS, (1984), "El Retablo en el siglo XVIII en la provincia de Albacete: tres ejemplos", En: *Congreso de historia de Albacete: 8-11 de diciembre de 1983*, Vol. 3. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, pp. 475-494.

LUJÁN LÓPEZ, GARCÍA MARTÍNEZ y ECHEVARRÍA ARSUAGA (2009), Villanueva de la Jara, su retablo y su patrona. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca. ISBN 978-84-92711-23-9.

MARTÍNEZ GARCÍA, ISIDRO, (2007), "Estudio histórico del retablo de San Antonio de Padua y su devoción en Cenizate en los siglos XVIII y XIX". En *Zenizate*, 7, Cenizate, pp. 63–96.

MONTOYA BELEÑA, SANTIAGO, (2012), "La Virgen de la Loma: historia de una devoción ancestral en la Manchuela conquense". En: *Advocaciones Marianas de Gloria: SIMPOSIUM (XXª Edición)*, San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses, pp. 395–412.

MONTOYA BELEÑA, SANTIAGO, (2009), "El Niño Jesús como Padre Eterno: la tradición de Campillo de Altobuey (Cuenca)". En: *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares, 2009*, El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 271–290.

MONTOYA BELEÑA, SANTIAGO, (2007), "El patrimonio histórico-artístico del convento agustino de N^a S^a de La Loma en Campillo de Altobuey (Cuenca): Desamortización y pérdida". En: *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. El Escorial: Ediciones Escorialenses, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 559–580.

MONTOYA BELEÑA, SANTIAGO, (2006), "Un Hospicio para caminantes y peregrinos en el convento-santuario de Ntra. Sra. de la Loma de Campillo de Altobuey (Cuenca)". En: *La Iglesia española y las instituciones de caridad, 2006*. El Escorial: Ediciones Escorialenses, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 617–642.

MONTOYA BELEÑA, SANTIAGO, (1986), "El convento-santuario de la Virgen de la Loma: su Historia y su Arte". En: *Cuenca*, 27, Cuenca, pp. 65–86.

OCHOA, GREGORIO, (1924), *Historia general de la Orden de Agustinos Recoletos VII (1715-1754)*. Valencia: Tip. de F. Gambón.

OCHOA, GREGORIO, (1928), *Historia general de la Orden de Agustinos Recoletos VIII (1755-1796)*. Zaragoza: Tip. de F. Gambón.

OCHOA, GREGORIO, (1929), *Historia general de la Orden de Agustinos Recoletos IX (1797-1835)*. Zaragoza: Tip. de F. Gambón.

RAVÉ PRIETO, JOSÉ LUIS, (2007), "Arquitectura de ida y vuelta". En: *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 9, Osuna, pp. 40–43.

VALERA HONRUBIA, JESÚS, (2003), "El retablo de San Esteban. Zenizate". En *Zenizate*, 3, Cenizate, pp. 43–96.