

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español



**TRABAJO FIN DE MÁSTER**

**La capilla de “Jesús Nazareno Rescatado”  
en Valdepeñas (Ciudad Real)**

Un programa iconográfico  
al servicio de una misión, una advocación y una comunidad

**The Chapel of “Jesús Nazareno Rescatado”  
in Valdepeñas (Ciudad Real)**

An Iconographic Program  
in the Service of a Mission, a Devotion, and a Community

Estudiante: Juan Antonio Solís Barchino  
Tutora: Concepción Lopezosa Aparicio

Madrid, 2 de junio de 2025

## Resumen

**Resumen:** La comunidad trinitaria de Valdepeñas fue la primera que se constituyó como reformada descalza en 1600. Dentro de la iglesia conventual, durante el primer tercio del siglo XVIII, se edificó una capilla para albergar la talla de “Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado”, una de las primeras copias del hoy conocido como “Jesús de Medinaceli”, rescatado en La Mamora en 1681. Las circunstancias del apresamiento de esta imagen y su posterior rescate contribuyeron a crear la nueva iconografía de “Jesús Rescatado”, que se convertiría también en símbolo visible de los Trinitarios Reformados. La capilla dedicada a esta advocación en Valdepeñas contiene unas pinturas murales de enorme interés por la singularidad de las composiciones emblemáticas que alberga. Este Trabajo Fin de Máster tiene como objetivo principal proponer una interpretación contextualizada del programa iconográfico, concebido para exaltar la labor de la Orden Trinitaria, la virtud de los titulares de la casa de Santa Cruz y la implicación devocional del pueblo de Valdepeñas. Dicho programa pretende asimismo reflejar el esfuerzo conjunto de los tres estamentos sociales —la nobleza, el clero y el pueblo— en el momento de la Reforma y su permanencia en el tiempo, haciendo posible que Valdepeñas pudiera contar con una imagen de “Jesús Nazareno Rescatado”.

**Palabras Clave:** Capilla, Valdepeñas, Jesús Nazareno Rescatado, Reforma Trinitaria, Marqués de Santa Cruz, San Juan Bautista de la Concepción

**Abstract:** The Trinitarian community of Valdepeñas was the first to be established as Discalced Reformed community in 1600. Within the conventual church, during the first third of the eighteenth century, a chapel was built to house the image of “Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado,” one of the earliest copies of what is now known as “Jesús de Medinaceli,” rescued in La Mamora in 1681. The circumstances surrounding the capture of this image and its subsequent rescue contributed to the creation of the new iconography of “Jesús Rescatado,” which would also become a visible symbol of the Discalced Trinitarians. The chapel dedicated to this devotion in Valdepeñas contains mural paintings of great interest due to the uniqueness of the emblematic compositions it houses. This Master's Thesis aims primarily to propose a contextualized interpretation of the iconographic program, conceived to exalt the mission of the Trinitarian Order, the virtue of the lords of the House of Santa Cruz, and the devotional involvement of the people of Valdepeñas. This program also seeks to reflect the joint effort of the three social estates —the nobility, the clergy, and the common people— at the time of the Reform and their continuity over time, which made it possible for Valdepeñas to possess an image of “Jesús Nazareno Rescatado” (Jesus of Nazareth Redeemed).

**Key Words:** Chapel, Valdepeñas, Jesus of Nazareth Redeemed, Trinitarian Reform, Marquis of Santa Cruz, St. John the Baptist of the Conception

## **Agradecimientos**

Deseo expresar mi agradecimiento, en primer lugar, a la profesora Concepción Lopezosa Aparicio, cuya dirección, orientación, aportaciones y generosos consejos, ofrecidos siempre con paciencia, han hecho posible el desarrollo de este trabajo.

A los profesores Miguel Hermoso Cuesta y Benito Navarrete Prieto por sus valiosas aportaciones. A la coordinadora del máster, la profesora Pilar Martínez Taboada, y a todo el profesorado, por ofrecernos un espacio de formación abierto al desarrollo de nuestros intereses personales dentro del marco de las asignaturas.

Mi gratitud también a D. Álvaro Fernández-Villaverde y Silva, marqués de Santa Cruz, por su generosidad al abrirme las puertas de su palacio madrileño y facilitarme el acceso a los archivos de la Casa. A Francisco Fernández Fernández por sus aportaciones acerca de las tradiciones que rodean el culto a la advocación. Al trinitario David García García-Rico, por su amabilidad y acogida en la comunidad religiosa, y por todas las facilidades ofrecidas para el estudio directo del programa iconográfico.

Y, por último, a mis familiares, amigos y a todos aquellos que, con su interés, apoyo y ánimo, han acompañado este proceso con afecto y confianza.

# Índice

Resumen.....	2
Agradecimientos.....	3
1. Introducción.....	6
2. Estado de la cuestión.....	7
3. Objetivos, metodología y justificación.....	13
4. Valdepeñas, cuna de la reforma trinitaria.....	15
4.1. Compromiso y unión frente al desafío de la Reforma.....	16
4.2. Expansión de la Reforma.....	18
5. La labor redentora de la Orden.....	20
5.1. Contexto político, económico y social.....	20
5.2. La decimocuarta redención.....	23
6. La iconografía de “Jesús Rescatado”.....	25
6.1. El relato del rescate: creación histórica y simbólica de la iconografía.....	25
6.2. La imagen rescatada: “Jesús de Medinaceli” como prototipo de la iconografía.....	27
6.3. La imagen de Valdepeñas: “Jesús Nazareno Rescatado” como apropiación local de la iconografía redentora.....	29
7. La Capilla de “Jesús Nazareno Rescatado”.....	30
7.1. La construcción del espacio.....	30
7.2. El programa iconográfico y la construcción del discurso.....	36
7.2.1. El proyecto devocional común y su articulación espacial.....	36
7.2.2. La emblemática como principal recurso retórico.....	38
7.3. Una lectura del programa iconográfico.....	42
7.3.1. Alistados en la cruz: historia compartida de fe y redención.....	43

7.3.2. Portar la cruz, abrir el Cielo: misión espiritual y virtud ejemplar .....	45
7.3.3. Fe y esperanza: la cruz en el orden de Dios y los hombres .....	49
7.3.4. El encuentro con el “Rescatado”: identificación, consuelo y esperanza .....	52
7.3.5. En la cruz, la victoria: la comunidad entra en la Gloria .....	55
8. Conclusiones .....	59
Fuentes y Bibliografía .....	64
Figuras .....	75
Anexo 1. Plano esquema del programa iconográfico .....	95
Anexo 2. Jeroglíficos de los lunetos .....	96
Anexo 3. Cartelas de la escalera.....	100
Anexo 4. Cartelas del camarín .....	103
Anexo 5. Documentos .....	104
Anexo 6. Cronología esencial .....	106

# 1. Introducción

*“en nuestro Colegio de Valdepeñas, (...), se ha labrado una capilla al lado de la epístola, que si no excede, iguala en curiosidad, y adorno a las de la Corte”<sup>1</sup>.*

La unión de las voluntades entre el fraile Juan Bautista de la Concepción, el II marqués de Santa Cruz y el pueblo de Valdepeñas, dio como resultado la fundación del primer convento recoleto de la Orden Trinitaria en 1594. La oposición de la mayoría de los dirigentes de la Orden reforzó el propósito reformista y, de algún modo, provocó la fundación de la rama descalza de la Orden Trinitaria. La casa de Valdepeñas se convirtió en la primera en abrazar la Reforma en 1600. Su comunidad, instalada inicialmente en una ermita donada por los valdepeñeros, se trasladó a partir de 1606 al convento que aún hoy ocupa y cuya iglesia fue terminada en 1632.

Los reformados revitalizaron la labor redentora de la Orden y durante la decimocuarta operación de rescate, llevada a cabo en 1681, liberaron la imagen de un “Nazareno” que dio lugar a una nueva iconografía: la de “Jesús Rescatado”. Fue convertida en símbolo de los descalzos, que fomentaron su culto mediante las copias destinadas a sus casas. La comunidad de Valdepeñas recibió en 1692 uno de los primeros traslados y, para albergarlo, se erigió una capilla anexa a la iglesia conventual. Este nuevo espacio, como en los orígenes de la fundación, volvió a reunir el compromiso de los frailes, el pueblo y su señor, el VII marqués de Santa Cruz.

La singularidad de la capilla dedicada a “Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado” (en adelante “Jesús Nazareno Rescatado”), que es como se conoce al traslado valdepeñero, radica en las composiciones emblemáticas de su decoración mural. Constituyen el vehículo formal distintivo de un programa iconográfico que, a medio camino entre lo apologético y lo doctrinal, alude a la fundación de la Orden Trinitaria en su rama descalza y al linaje de los Bazán, íntimamente ligado a la misma. El pueblo de Valdepeñas, el otro agente indispensable en la empresa, participó de ese proyecto común y mantiene, aún hoy, viva la devoción a una imagen que consuela en esta vida y guía hacia la venidera.

A partir de este marco histórico, el presente Trabajo Fin de Máster se centra en el análisis histórico-artístico e iconológico del programa mural de la capilla de Jesús Nazareno Rescatado

---

<sup>1</sup> MADRE DE DIOS, Alejandro de la, *Chronica de los Padres Descalzos de la Santísima Trinidad, redempcion de cautivos, Tercera parte*, Madrid, 1707, p. 176.

en Valdepeñas, entendido como expresión visual de la alianza entre la nobleza, el clero y el pueblo durante la Edad Moderna.

## 2. Estado de la cuestión

Acercarse a esta capilla de Jesús Nazareno Rescatado a través de las fuentes contemporáneas resulta especialmente difícil pues apenas contamos con una descripción histórica: la contenida en una carta enviada en 1790 por Antonio Messía de la Puerta al geógrafo Tomás López sobre Valdepeñas<sup>2</sup>. Tras una breve introducción sobre la historia del convento, detalla las fechas de construcción, así como los nombres del autor de las trazas y del artífice de las pinturas murales. No obstante, no las describe y se detiene, en cambio, en los lienzos que en su día colgaban de los muros de la nave y del camarín.

Una fuente que presumiblemente podría aportar valiosa información es el protocolo del colegio de Trinitarios de Valdepeñas. Sin embargo, no hemos podido consultarlo, pues se encuentra depositado en la casa madre de la orden en Roma. Sí lo tuvo en sus manos el académico valdepeñero Eusebio Vasco Gallego, junto a otros protocolos conventuales y crónicas trinitarias. Publicó en 1912 en una monografía titulada *Valdepeñas. Cuna de la descalcez trinitaria*<sup>3</sup>, sobre el origen de la Reforma de la Orden. A la minuciosa recopilación de datos históricos se suma un estilo narrativo que oscila entre la devoción religiosa y un relato de tintes heroicos, característico de su época. Dentro de la descripción del convento dedica dos páginas<sup>4</sup> al santuario, aportando información sobre las fechas de construcción de la capilla y ejecución de sus pinturas, así como de dos proyectos distintos y de sus promotores. No describe, sin embargo, ni la arquitectura ni las pinturas, ni se hace eco de la información contenida en la carta de Messía, que no consultó a juzgar por la bibliografía citada en su texto.

Esta monografía ha sido la referencia obligada para publicaciones posteriores sobre la localidad de Valdepeñas<sup>5</sup> que han reproducido con ligeras variantes el relato de Vasco Gallego,

---

<sup>2</sup> MESSÍA DE LA PUERTA, Antonio, *Carta de D. Antonio Messía de la Puerta al geógrafo Tomás López en que le incluye una descripción topográfica e histórica de la villa de Valdepeñas*, Valdepeñas 7 de enero de 1790 (Anexo 5).

<sup>3</sup> VASCO GALLEGO, Eusebio, *Valdepeñas. Cuna de la Descalcez Trinitaria*, Valdepeñas, Mendoza, 1912.

<sup>4</sup> *Ídem*, pp. 176-178.

<sup>5</sup> A modo de ejemplo BROTONS SÁNCHEZ, Antonio, *Apuntes Históricas de Valdepeñas*, Ciudad Real, Imprenta Lozano de Artes Gráficas, 1998, pp. 105-112.

en la información que ofrecen sobre la capilla y el convento trinitario. Sí supone en cambio una aportación novedosa la realiza Fernando Jiménez de Gregorio en 1949<sup>6</sup>. Recupera la carta de 1790 al mencionar los lienzos que colgaban en las hornacinas, pero hace una lectura poco acertada de la misma al mezclar notas al margen y cuerpo del texto, ofreciendo información no del todo fidedigna<sup>7</sup>.

Hasta este momento, como hemos visto, ni las fuentes ni la bibliografía han ofrecido una descripción completa y contextualizada de la capilla. Se limitan a recopilar datos sin centrarse en un aspecto concreto del espacio, ni desarrollan un enfoque metodológico o interpretativo.

La comunidad académica ha prestado escasa atención a este templo valdepeñero. Si bien contamos con tres textos que, por otra parte, coinciden en centrar su interés en el programa iconográfico desarrollado en sus pinturas murales.

En 1996, el profesor de la Universidad de Castilla La Mancha, Enrique Herrera publicó un artículo titulado “Arte, Poder, y Religión. La capilla de Jesús Nazareno Rescatado en el convento de Trinitarios de Valdepeñas”<sup>8</sup>. Se trata de la primera y única publicación hasta la fecha dedicada íntegramente a la capilla y en concreto al programa iconográfico en ella desarrollado. Tras una introducción sobre el convento y el rescate del Nazareno madrileño, detalla las fechas de construcción de la capilla y ofrece algunas notas sobre su arquitectura. Tras ello aborda la descripción detallada de las composiciones emblemáticas no sin antes hacer una introducción sobre el arte de la emblemática y el arte barroco como instrumento transmisor de mensajes. El autor adopta un enfoque transversal encaminado a contextualizar el discurso visual de la capilla. Sin apoyo de fuentes primarias sobre ese contexto, el estudio adolece de una investigación específica acerca de la capilla valdepeñera, y aborda la interpretación del programa desde bibliografía generalista del arte barroco. Eso limita su análisis y le induce a interpretaciones cuestionables<sup>9</sup>, como más adelante explicaremos. El estudio del programa, aun contando con una extensa introducción, no contextualiza de forma satisfactoria el programa ni profundiza en su discurso o carga simbólica.

---

<sup>6</sup> JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando, *Notas Geográfico Históricas de Valdepeñas a finales del siglo XVIII*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1949, pp. 11-12.

<sup>7</sup> JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando, *Op. Cit.*, pp. 11-12. Cfr. MESSÍA DE LA PUERTA, Antonio, *Op. Cit.*

<sup>8</sup> HERRERA MALDONADO, Enrique, “Arte, Poder, y Religión. La capilla de Nuestro Padre Jesús Rescatado en el convento de Trinitarios de Valdepeñas”, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, nº22, Instituto de Estudios Manchegos, 1996, pp. 215-242.

<sup>9</sup> A modo de ejemplo la identificación de la escena de batalla con la batalla de La Mamora. HERRERA MALDONADO, Enrique, *Op. Cit.*, pp. 223-224.

Este artículo es la referencia que utiliza José Javier Barranquero para las páginas dedicadas a la capilla en su obra “Pintura mural religiosa en la provincia de Ciudad Real”<sup>10</sup>. Este autor investiga el origen de algunos de los lemas, establece relaciones entre composiciones y escenas; y traza ciertos ejes generales de interpretación marcando una vía de acercamiento al programa. Consigue avances a partir del artículo de Herrera, pero tampoco llega a profundizar en el discurso iconográfico.

La tesis doctoral de Luís Fernando Barba sobre el mismo tema titulada “Pintura mural de carácter religioso en la provincia de Ciudad Real. Siglos XIII al XVIII”<sup>11</sup>; dedica un capítulo a la capilla. Utiliza como referencias las publicaciones de Vasco y Herrera por lo que su texto no resulta especialmente esclarecedor con respecto a lo publicado hasta esa fecha.

Al margen de las publicaciones citadas, y coincidiendo con la restauración de las pinturas murales entre 2017 y 2019, el profesor Pedro Jesús Jaramillo impulsó diversas iniciativas divulgativas: conferencias en la sede de la UNED en Valdepeñas<sup>12</sup>, vídeos en canales locales<sup>13</sup> y artículos en prensa<sup>14</sup>. Aunque no se trate de trabajos científicos, consideramos que debemos mencionarlos. Desarrollan un discurso poco acertado en el que se confunde la accesibilidad requerida en estos casos con la falta de rigor<sup>15</sup>, por lo que no consiguen el objetivo divulgativo pretendido.

Como hemos señalado, el titular de la capilla y referente de la devoción es “Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado”. Sobre esta imagen, contamos apenas con un estudio de Francisco Fernández, que reúne en un solo trabajo<sup>16</sup> todos los aspectos que la rodean, incluida la Cofradía que la tiene como titular<sup>17</sup>. Su aportación más valiosa es la recopilación de la

---

<sup>10</sup> BARRANQUERO CONTENTO, José Javier, *Pintura Mural religiosa en la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real, 2010, pp. 117-128.

<sup>11</sup> BARBA ROMERO, Luís Fernando, *Pintura mural de carácter religioso en la provincia de Ciudad Real. Siglos XIII al XVIII*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2016.

<sup>12</sup> JARAMILLO SANTOS, Pedro Jesús, “Restauración convento trinitarios”, *Diálogos en la UNED*, Youtube, 23/01/2020. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=jX-G3nYLzk8> [Consulta 12/04/2024]; “¡Las pinturas barrocas del convento de los trinitarios!”, *Cultura Valdepeñas*, Youtube, 07/04/2020. <https://www.youtube.com/watch?v=pBSH4KKVF08> [Consulta 12/04/2024].

<sup>13</sup> JARAMILLO SANTOS, Pedro Jesús, “Lo que esconde Valdepeñas... Capilla de Ntro. Padre Jesús Nazareno Rescatado (parte 1)”, *ValdeRec Noticias*, Youtube, 23/01/2021. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=LDkai-mIULw> [Consulta 12/04/2024]; “Lo que esconde Valdepeñas... Capilla de Ntro. Padre Jesús Nazareno Convento PP Trinitarios (parte 2)”, *ValdeRec Noticias*, Youtube, 30/01/2021. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=0fPsJnEPfLM> [Consulta 12/04/2024].

<sup>14</sup> Accesibles a través de internet en los periódicos “El eco de Valdepeñas” y “Lanza Digital”.

<sup>15</sup> Por ejemplo, identifica a los promotores de la capilla con el I marqués de Santa Cruz y san Juan Bautista de la Concepción, lo que resulta cronológicamente imposible.

<sup>16</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Jesús Nazareno y Valdepeñas. Aproximación Histórica a la Real e Ilustre Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado (1702-2002)*, Valdepeñas, MIC, 2002.

<sup>17</sup> Eusebio Vasco relacionaba también la capilla con la Cofradía en su obra. VASCO GALLEGO, Eusebio, *Op. Cit.*, pp. 176-178.

tradición oral sobre el origen y evolución del culto. En su trabajo hace referencia también a la imagen de “Jesús de Medinaceli”, prototipo de la talla valdepeñera. Al igual que este autor, consideramos que es imprescindible acercarse antes al Rescatado madrileño para abordar cualquier estudio sobre el traslado de Valdepeñas.

Más adelante expondremos cómo la característica distintiva de esta nueva iconografía es el hecho de haber sido rescatada de manos de los infieles, por lo que resulta de interés conocer las circunstancias de ese rescate. A partir de fuentes coetáneas —un aviso<sup>18</sup> y dos relaciones<sup>19</sup>—, el profesor José Jaime García Bernal realizó un análisis sobre la forma en que fueron redactadas y publicadas que resulta muy esclarecedor sobre el relato que se difundió de esa campaña redentora concreta<sup>20</sup>.

Una vez analizado ese relato que sustenta el carácter redentor de la iconografía, resulta pertinente conocer si esta nueva iconografía —que no se corresponde con ningún episodio de la Pasión— fue definida en algún momento. En este sentido, contamos como fuente incontestable con la novena redactada en torno a 1705 por el padre Eusebio del Santísimo Sacramento<sup>21</sup>. Sin embargo, y a pesar de la gran difusión que en la época tuvo esta publicación, se perdió el significado de la iconografía y se comenzó a identificar con la del *Ecce Homo*. Esta es, de hecho, la interpretación que hoy prevalece en la mayoría de publicaciones sobre “Jesús de Medinaceli” y sus múltiples traslados. Entre ellas destaca la monografía de referencia sobre la imagen madrileña de Domingo Fernández Villa<sup>22</sup>. El autor que más ha tratado esta advocación es el historiador y teólogo Andrzej Witko quien ha publicado varios trabajos sobre el nacimiento de la iconografía y la proliferación del culto<sup>23</sup>. Sin embargo, y a pesar de que cita

---

<sup>18</sup> SANDOVAL Y ROJAS, Francisco de, “Aviso verdadero y lamentable relacion, que hace el capitan don Francisco de Sandoval y Rojas, ...”, Madrid, 1681, en, BAUER LANDAUER, Ignacio, *Papeles de mi archivo. Relaciones de África*, Madrid, Editorial Ibero-Africano-Americana, T. II (Marruecos), pp. 93–97.

<sup>19</sup> “Relación primera verdadera, en que se da cuenta de los singulares sucesos, que han tenido los muy reverendos Padres Redemptores del Orden de Descalços de la Santissima Trinidad ...”, en BAUER LANDAUER, Ignacio, *Papeles de mi archivo. Relaciones de África*, T. II, Marruecos, Madrid, Editorial Ibero-Africano-Americana, pp. 103-115; “Segunda relación verdadera, en que se prosiguen los singulares casos que han sucedido en la Redempcion que han hecho este presente año de 1682 ...”, en BAUER LANDAUER, Ignacio, *Papeles de mi archivo. Relaciones de África*, T. II, Marruecos, Madrid, Editorial Ibero-Africano-Americana, pp. 115-126.

<sup>20</sup> GARCÍA BERNAL, José Jaime, “El rescate de Jesús de Medinaceli de la fortaleza de la Mámora según las relaciones de sucesos y las crónicas trinitarias (siglos XVII-XVIII)”, en GARCÍA BERNAL, José Jaime *et alii*. (coords.), *Jesús de Medinaceli, cautivo y rescatado. Historia y geografía devocional*, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, 2011, pp. 13-46.

<sup>21</sup> SANTÍSIMO SACRAMENTO, Eusebio del, *Novena de la Santa Imagen de Jesús Nazareno Divino Redentor rescatado, que se venera en el convento de Descalzos de la Stma. Trinidad, Redención de Cautivos de Madrid*, Manuscrito, 1705(?).

<sup>22</sup> FERNÁNDEZ VILLA, Domingo, *Historia del Cristo de Medinaceli*, León, Everest, 2000.

<sup>23</sup> WITKO, Andrzej, *Jesús Nazareno Rescatado*, Roma, Curia generalizia dei Trinitari, 2004; “Sobre la iconografía de Jesús Nazareno Rescatado en los siglos XVII-XX”, *Folia historica cracoviensia*, Vol. 10, 2004, pp. 431-447; y “Jesús Nazareno Rescatado y la Orden Trinitaria”, *Actas del VII Congreso y encuentro nacional de cofradías y*

la novena de 1705, afirma escuetamente que la iconografía “se asemeja al tipo del *Ecce Homo*” sin transcribir su significado exacto<sup>24</sup>.

En lo que respecta a la promoción de la capilla, y teniendo en cuenta que el discurso contenido en sus muros alude de manera evidente a los promotores, resulta imprescindible revisar las referencias sobre la Orden Trinitaria y sobre el VII marqués de Santa Cruz.

De entre la bibliografía sobre la Orden, hemos seleccionado la que abunda en la fundación de la descalcez en Valdepeñas. Además de la obra ya mencionada de Eusebio Vasco, resultan esenciales las publicaciones de Juan Pujana<sup>25</sup> quien aborda el tema desde distintos enfoques. Este autor se ha interesado también por la figura del reformador, san Juan Bautista de la Concepción, su obra y su legado<sup>26</sup>. Su edición crítica de las obras del santo<sup>27</sup> combina el análisis histórico y literario con el espiritual, resultando de gran ayuda para comprender no sólo la historia de la reforma trinitaria sino también su motivación. Sobre el santo resultan muy reveladoras las intervenciones del congreso internacional celebrado en Córdoba en 1999<sup>28</sup>. En ellas se aborda la figura del trinitario desde múltiples perspectivas: la labor reformadora y el contexto en el que se produjo; la espiritualidad a través de sus obras; y su papel dentro de la mística española. Este tipo de investigaciones resulta fundamental a la hora de relacionar el programa con los intereses de los trinitarios valdepeñeros.

Por el contrario, apenas existen trabajos sobre la figura del otro promotor, D. Álvaro Antonio de Bazán Benavides y Pimentel, VII marqués de Santa Cruz<sup>29</sup>. Algunos datos biográficos los aporta el XIII marqués de Santa Cruz en un breve folleto sobre los titulares de la Casa<sup>30</sup>. Hemos indagado acerca su biografía buscando datos que nos ayudaran sobre todo a

---

*hermandades dedicadas a las advocaciones de Jesús Nazareno, Cautivo, Rescatado, de Medinaceli, Dimensiones científica y cofrade, León del 27 al 29 de abril de 2007*, SUÁREZ PÉREZ, Héctor Luís y HERRERO HOLGUERA, Óscar (coords.), León, Cofradía del Santísimo Cristo de la Expiración y del Silencio, 2011, pp. 223-238.

<sup>24</sup> WITKO, Andrej, “Sobre la iconografía ...”, *Op. Cit.*, 2004, pp. 431-432.

<sup>25</sup> PUJANA, Juan (O.S.S.T.), *La Orden de la Santísima Trinidad*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 1993; *La reforma de los Trinitarios durante el reinado de Felipe II*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 2006.

<sup>26</sup> PUJANA, Juan (O.S.S.T.), *San Juan Bautista de la Concepción. Carisma y misión*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994; *San Juan Bautista de la Concepción. Su obra y legado*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 2015.

<sup>27</sup> CONCEPCIÓN, Juan Bautista de la (Santo), *Obras completas*, edición crítica de Juan Pujana, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995-2002.

<sup>28</sup> HERNÁNDEZ DELGADO, Isidro (coord.), *San Juan Bautista de la Concepción, su figura y su obra (1561-1613), Actas del I Congreso Trinitario Internacional, Córdoba del 9 al 11 de abril de 1999*, Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, 2000.

<sup>29</sup> En las fuentes aparece citado también como D. Álvaro de Bazán Benavides y Ayala Velasco. AYALA, Alfonso de Ceballos-Escalera y Gila, Vizconde de, “Bazán Benavides y Ayala, Álvaro Antonio de. Marqués de Santa Cruz (VII)”, *Diccionario Biográfico Español*. En línea <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/6086-alvaro-antonio-de-bazan-benavides-y-ayala> [Consulta 10/01/2025].

<sup>30</sup> SANTA CRUZ, Mariano de Silva Carvajal, Marqués de, *Breve reseña de la descendencia, apellidos, titulo y grandeza del Marquesado de Santa Cruz y del Viso*, Madrid, Ducázcal, 1909. El folleto no especifica quién es su

relacionarlo con Valdepeñas. Hemos encontrado alguna documentación en diversos archivos: en el Archivo General de Palacio, sobre los cargos que ostentó durante el reinado de Felipe V<sup>31</sup>; en el Archivo Histórico de la Nobleza, sobre su enterramiento y otro de sus patronatos<sup>32</sup>; y su testamento<sup>33</sup> en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. A todo ello se suman dos fuentes contemporáneas indirectas que aportan también cierta información: el duque de Saint Simon describe, en su *Cuadro de la Corte de España en 1722*<sup>34</sup>, su carácter y ofrece algún indicio sobre su residencia en Valdepeñas; y varias composiciones del poeta Carlos de Praves<sup>35</sup> que también aluden a su vida en la villa. Hemos podido completar estas informaciones con otras aportadas por manuales de Historia<sup>36</sup> y publicaciones específicas sobre el reinado de Felipe V<sup>37</sup>. El cruce de información nos ha proporcionado las notas biográficas suficientes para poder relacionar a D. Álvaro Antonio con la empresa manchega.

La revisión historiográfica nos ha permitido establecer el estado de la cuestión como paso inicial del trabajo, constatando la carencia de estudios académicos de conjunto que aborden el programa iconográfico desde una perspectiva histórico-artística contextualizada. Las aportaciones fundamentales se encuentran en un reducido grupo de obras —entre las que destaca la monografía de Eusebio Vasco y el artículo de Enrique Herrera— que, aunque valiosas, no agotan las posibilidades de lectura ni profundizan en el discurso iconográfico, en la configuración del espacio ni la dimensión político-devocional del proyecto.

---

autor ni aporta bibliografía, pero en conversación mantenida el 17 de diciembre de 2024 con el XV marqués, D. Álvaro Fernández-Villaverde y Silva; éste nos indicó que fue escrito por su abuelo basándose en los archivos familiares.

<sup>31</sup> *Real Decreto nombrando al Marqués de Santa Cruz mayordomo Mayor de la Reina, 24 de agosto de 1724*, Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Personal, caja 16585, exp. 3.

<sup>32</sup> *Depósito y traslado de cadáver de D. Álvaro Bazán*, Archivo Histórico de la Nobleza (en adelante AHNOB), SANTA CRUZ, C. 154, D. 1-3; *Escrituras de posesión, venta y cesión del patronato del convento de Carmelitas Descalzas de la villa de Daimiel (Ciudad Real) otorgada a favor del VII marqués de Santa Cruz*, AHNOB, SANTA CRUZ, C. 177, D. 15-16.

<sup>33</sup> *Testamento de Álvaro Bazán Benavides otorgado en Madrid el 20 de julio de 1737*, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), T. 15192, f. 363r-366r (9ª fol.).

<sup>34</sup> SAINT SIMON, Louis de Rouvroy, Duc de, *Cuadro de la Corte de España en 1722*, Edición digital a partir de Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo 101, 1932, pp. 198-259 y pp. 523-627, y tomo 102, enero-marzo 1933, pp. 183-260, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

<sup>35</sup> PRAVES, Carlos de, *Obras*, Edición digital de Ángel Romera y Jesús Simancas sobre el manuscrito que se encuentra en la Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid. En línea [https://web.archive.org/web/20041115112646/http://es.share.geocities.com/aromera20012001/obpraweb.htm#\\_ftn71](https://web.archive.org/web/20041115112646/http://es.share.geocities.com/aromera20012001/obpraweb.htm#_ftn71)

<sup>36</sup> LAFUENTE, Modesto, *Historia general de España desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII (1887-1890)*, Tomo 13.

<sup>37</sup> MARTÍNEZ MILLÁN, José, “La Casa de la reina Isabel de Farnesio (1715-1766), Características y evolución”, *Actas del Congreso Internacional Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa. Las Casas de las Reinas (Siglos XV-XIX), Vol. 1, Madrid, 2007*, MARTÍNEZ MILLÁN, José y MARÇAL LOURENÇO, María Paula (coords.), Madrid, Polifemo, 2008, pp. 529-722.

### **3. Objetivos, metodología y justificación**

A partir del marco historiográfico descrito, y superando la visión fragmentaria y meramente descriptiva de los estudios previos, el objetivo principal de este trabajo es ofrecer una lectura crítica y contextualizada del programa iconográfico de la capilla de Jesús Nazareno Rescatado en Valdepeñas. Para ello, incorporamos las dimensiones histórica, artística, devocional y social del proyecto. El fin es desarrollar una interpretación rigurosa y transversal que, sin agotar la riqueza del conjunto, contribuya a esclarecer el sentido de su discurso visual en el contexto original. Igualmente nos proponemos abordar aspectos no tratados como el estado original de la capilla o su dimensión social. A través de un enfoque iconológico, pretendemos articular las dimensiones simbólica, doctrinal y política del espacio con la experiencia devocional que propiciaba.

El estudio parte de la siguiente hipótesis de trabajo: los intereses particulares de los promotores pudieron influir en la configuración de un programa iconográfico concebido expresamente para este espacio. Consideramos que la implantación local del culto al Rescatado habría sido una oportunidad para canalizar unas motivaciones específicas, posiblemente vinculadas al contexto devocional y social propio de Valdepeñas, aunque en sintonía con los que favorecieron el nacimiento de esta advocación.

De acuerdo con esa hipótesis de partida, hemos planteado cinco objetivos fundamentales orientados a ofrecer una comprensión integral del programa iconográfico de la capilla de Jesús Nazareno Rescatado. En primer lugar, buscamos contextualizar histórica y doctrinalmente esta iconografía, atendiendo a su origen madrileño y a su posterior implantación local, partiendo de la premisa de que todo estudio debe comenzar por el análisis del titular del santuario. Exploramos también la dimensión social y devocional del templo como espacio de integración simbólica entre nobleza, clero y pueblo. Además, analizamos el papel de los principales promotores del proyecto —la Orden Trinitaria y el VII marqués de Santa Cruz— en la configuración del discurso visual. Asimismo, examinamos los recursos formales empleados en la construcción del discurso visual, con especial atención al uso del arte de la emblemática. En resumen, nuestro propósito es desentrañar la lógica interna del programa mural con el fin de sentar las bases para una comprensión integral de este espacio religioso.

Para alcanzar los objetivos planteados, hemos adoptado un enfoque metodológico de base iconológica que integra estudio crítico de las fuentes, tratados contemporáneos y bibliografía especializada, orientado a una lectura contextualizada del programa mural.

El punto de partida es el esclarecimiento de la iconografía que representa la imagen de Jesús Nazareno Rescatado. Esta tarea ha requerido una investigación previa sobre la imagen devocional de “Jesús de Medinaceli” y las circunstancias que llevaron al nacimiento de la nueva iconografía de “Jesús Rescatado”. Esta primera fase de la investigación se desarrolló en el marco de las asignaturas “Recepción y exportación artística: modelos, ideas y artistas en la España de la Edad Moderna” y “Los escenarios de poder: fiesta, teatro y ceremonia en la Edad Moderna”, dando lugar respectivamente a los trabajos “Jesús de Medinaceli, la sublimación de la labor trinitaria” y “Las fiestas de desagravio a Jesús de Medinaceli. Madrid, 1682”. Hemos recogido aquí sus hallazgos más relevantes, fruto del contraste entre la bibliografía específica sobre el tema, la general sobre la época —política, económica, militar y social—, y las fuentes contemporáneas, incluidas las de carácter devocional.

Hemos abordado los aspectos relativos a la Orden a través de bibliografía sobre su historia, su espiritualidad y, muy especialmente, sobre la figura de su santo reformador, san Juan Bautista de la Concepción. La edición crítica de sus obras ha resultado especialmente valiosa para acceder a la base doctrinal del programa. Hemos abordado la comprensión del fenómeno del patronazgo desde bibliografía relacionada con la historia social y la historia de las mentalidades. En cuanto al VII Marqués, hemos llevado a cabo una labor de archivo orientada a reunir fuentes contemporáneas, que hemos complementado con la búsqueda de fuentes y bibliografía indirectas, permitiéndonos relacionar su biografía con la empresa valdepeñera. Este cruce de fuentes permite valorar la capilla como resultado de una confluencia de intereses espirituales y sociales, articulados visualmente a través del programa pictórico.

Asimismo, hemos estudiado los recursos formales empleados en la construcción del discurso visual, con especial atención al arte de la emblemática. Hemos analizado la concepción formal y conceptual de las composiciones utilizando bibliografía especializada, contrastando con tratados de emblemática y diccionarios de símbolos e iconología. Esta labor se ha complementado con la búsqueda de ejemplos análogos tanto en repertorios impresos como en otros espacios devocionales similares al objeto de delimitar la singularidad del ciclo valdepeñero y avanzar en su interpretación. Paralelamente, hemos abordado el estudio de otros elementos simbólicos presentes en la capilla, como la decoración de grutescos y la heráldica, atendiendo a su función dentro del discurso visual y su integración en el programa general.

A partir de estos análisis, hemos establecido unos ejes de interpretación que reconstruyen la lógica interna del programa dentro de su contexto cultural. No pretendemos ni agotar todas las líneas de estudio que el conjunto suscita, ni ofrecer una interpretación definitiva ni cerrada, sino proponer una lectura estructurada, rigurosa y plausible que contribuya situar este espacio religioso en su contexto cultural y a poner en valor este patrimonio artístico.

Establecido el marco metodológico y definidos los objetivos, iniciamos ahora el desarrollo del análisis, estructurado según una lógica cronológico-temática. Comenzamos con el estudio del contexto fundacional del convento recoleto de Valdepeñas y, por extensión, de la descalcez. A continuación, estudiamos la revitalización de la labor redentora de la Orden y el nacimiento de la iconografía de Jesús Rescatado. Este recorrido previo resulta imprescindible para abordar la lectura del programa mural, eje central del estudio. Cerraremos con unas conclusiones a modo de síntesis.

#### **4. Valdepeñas, cuna de la reforma trinitaria**

*“AUNQUE POR VARIOS CAMINOS  
TODOS AQUÍ MILITAMOS  
Y EN LA CRUZ NOS ALISTAMOS”<sup>38</sup>*

Estos versos expresan una espiritualidad activa y compartida que se materializa en la fundación del convento trinitario de Valdepeñas. Fue la consecuencia de la unión de voluntades entre tres estamentos: un grupo frailes con ganas de perfección espiritual, un noble piadoso que necesitaba a la vez afirmar su autoridad territorial, y un pueblo espiritualmente desatendido. El desarrollo de la empresa revela cómo la fundación del convento adquirió una dimensión social que sobrepasó esa espiritualidad a la que aluden los versos, y en la que entraron en juego diversos factores e intereses<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Epigrama de una de las composiciones emblemáticas de la capilla.

<sup>39</sup> Véase ATIENZA LÓPEZ, Ángela, *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2008.

## 4.1. Compromiso y unión frente al desafío de la Reforma

El proceso fundacional se inició en 1594<sup>40</sup> cuando el II marqués de Santa Cruz, D. Álvaro de Bazán y Benavides<sup>41</sup> (Fig. 4), manifestó al fraile trinitario Juan Dueñas su deseo de fundar un monasterio en Valdepeñas. El ayuntamiento apoyó la iniciativa y, con la coordinación de Dueñas y el administrador del Marqués, se fundó ese mismo año en Valdepeñas la primera casa de trinitarios recoletos con sede en la ermita de san Nicasio, donada por su cofradía valdepeñera. En 1596, el comisario de la Orden fray Diego de Guzmán dictó las constituciones para la recolección trinitaria. Ese mismo año, el fraile Juan Bautista<sup>42</sup> (Fig. 1), quien había participado en la fundación, pero llevaba un tiempo en Sevilla, regresó a Valdepeñas para liderar la vuelta al rigor primitivo de la Regla. No satisfecho con ser recoleto, fray Juan Bautista inició el proceso de Reforma, viajó a Roma y obtuvo del Papa Clemente VIII la aprobación de la "Congregación de los Hermanos Reformados y Descalzos de la Orden de la Santísima Trinidad" mediante el breve "Ad militantes ecclesiae". En 1600, el convento valdepeñero se convirtió oficialmente en la primera comunidad de Trinitarios Descalzos.

Este relato histórico cobra todo su sentido cuando se considera en relación con las motivaciones que pudieron mover a cada uno de los agentes sociales a involucrarse en la fundación religiosa. Sin duda, en la iniciativa del II marqués de Santa Cruz de fundar un convento<sup>43</sup> hubo un componente piadoso. No obstante, debemos contemplar también el hecho como una estrategia por su parte orientada a afianzar el poder de su Casa como institución señorial. Teniendo en cuenta el poco tiempo que hacía que su padre el I Marqués<sup>44</sup> (Fig. 3) había comprado la villa y las reticencias iniciales de los valdepeñeros<sup>45</sup>, la cobertura de la

---

<sup>40</sup> El relato completo de los inicios de la Reforma, lo hace san Juan Bautista en su *Memoria de los orígenes de la Descalcez Trinitaria*. CONCEPCIÓN, Juan Bautista de la (Santo), *Op. Cit.*, Vol. II, pp. 23-538. Y lo reproduce, en lo concerniente a Valdepeñas, Eusebio Vasco en su obra ya citada.

<sup>41</sup> RIVERO DE TORREJÓN, Alfonso, "Álvaro de Bazán y Benavides", *Diccionario Biográfico Español*. En línea <https://dbe.rah.es/biografias/8241/alvaro-de-bazan-y-benavides> [Consulta 10/01/2025].

<sup>42</sup> Nació en 1561 en Almodóvar del Campo (Ciudad Real) y murió en Córdoba en 1613. Dejó una rica producción literaria convirtiéndose en uno de los grandes místicos de su tiempo. Fue canonizado en 1975. CONCEPCIÓN, Juan Bautista de la (Santo), *Op. Cit.*, Vol. I, pp. 3-12.

<sup>43</sup> Actuó estrictamente como fundador, aunque lo habitual era que la fundación estuviera ligada al patronato perpetuo. *Escrituras fundacionales de la Casa de Recoletos de Valdepeñas* transcritas en PUJANA, Juan (O.SS.T.), *San Juan Bautista ...*, *Op. Cit.*, 1994, pp. 703-717; ATIENZA LÓPEZ, Ángela, *Tiempos de conventos ...*, *Op. Cit.*, 2008, pp.188. Sobre el papel de las clases dirigentes en la fundación y patronazgo de fundaciones religiosas véase ATIENZA LÓPEZ, Ángela, *Tiempos de conventos ...*, *Op. Cit.*, 2008, pp. 151-348; "Nobleza, poder señorial y conventos en la España moderna. La dimensión política de las fundaciones nobiliarias", en SARASA SÁNCHEZ, Esteban y SERRANO MARTÍN, Eliseo (coords.), *Estudios sobre señorío y feudalismo. Homenaje a Julio Valdeón*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2010, pp.235-269.

<sup>44</sup> O'DONNELL Y DUQUE DE ESTRADA, Hugo, "Álvaro de Bazán y Guzmán", *Diccionario Biográfico Español*. En línea <https://dbe.rah.es/biografias/8233/alvaro-de-bazan-y-guzman> [Consulta 10/01/2025].

<sup>45</sup> El proceso de compra se alargó desde 1575 a 1585 debido a ciertas diferencias en las tasaciones y los intentos de los valdepeñeros por no convertirse en una villa de señorío. Como parte de ese proceso Valdepeñas fue

Iglesia que establecía “como un deber religioso más la obediencia al orden político y la aceptación del orden social”<sup>46</sup> resultaba muy conveniente. Las resistencias por parte de quienes perdían en ese nuevo reparto de poder no se hicieron esperar y tanto la orden de Calatrava como el arzobispado de Toledo interpusieron pleitos para revertir la fundación alegando que el Marqués sólo tenía poder sobre asuntos terrenales. La victoria del noble ratificó el dominio completo de la Casa sobre el territorio<sup>47</sup>, pasando a ser la fundación religiosa trinitaria un símbolo más de la jurisdicción señorial sobre el mismo, junto al palacio<sup>48</sup> situado en la plaza principal de la villa<sup>49</sup>.

A la voluntad fundacional del noble se unieron los deseos de unos pocos frailes trinitarios que, aunque dispersos, compartían las ganas de vivir la Regla de acuerdo con su espíritu primitivo. En 1594, el Capítulo de Valladolid había autorizado la creación de casas para religiosos que desearan llevar una "vida más áspera de lo ordinario"<sup>50</sup>. Sin embargo, los dirigentes de la Orden trataron de obstaculizar su aplicación, pues el testimonio de una vida austera evidenciaría, por contraste, la relajación generalizada a la que había llegado la Orden<sup>51</sup>.

La llegada de fray Juan Bautista de la Concepción a Valdepeñas en 1596 fue decisiva. No solo aplicó las constituciones recoletas, sino que supo reinterpretar el decreto de Valladolid como punto de partida para un movimiento mucho más ambicioso: la Reforma<sup>52</sup>. Asumió las trabas interpuestas y la propia lucha interior como la prueba de que Dios le tenía encomendada la tarea de liderar la vuelta al rigor de la Regla Fundacional de Juan de Matha<sup>53</sup>. Convencido

---

desgajada de la Orden de Calatrava en 1582. MADRID Y MEDINA. Ángela, *Una villa de la Orden de Calatrava, Valdepeñas*, Biblioteca de Autores Locales. Valdepeñas 2UOK, 2008, p. 87; *Valdepeñas*, Instituto de Estudios Manchegos, 1984, p. 28.

<sup>46</sup> JARA FUENTE, José Antonio, “Muerte, ceremonial y ritual funerario: procesos de cohesión intraestamental y de control social en la alta aristocracia del Antiguo Régimen (Corona de Castilla, siglos XV-XVIII)”, *Hispania*, LVI/3, n. 194, 1996, pp. 862-864.

<sup>47</sup> VASCO GALLEGU, Eusebio, *Op. Cit.*, pp. 33-37.

<sup>48</sup> ATIENZA LÓPEZ, Ángela, “Nobleza, poder señorial ...”, *Op. Cit.*, 2010, pp. 235-239.

<sup>49</sup> Sin ser nuestro objeto de estudio y como fruto adicional de nuestra investigación, hemos confirmado la existencia de tal palacio. Un hecho que era objeto de controversia. *Diversas escrituras de compraventa de inmuebles*, AHNOB, SANTA CRUZ, C. 28, D. 21-32; y C. 30, D. 60-69.

<sup>50</sup> Art. 31 de los acuerdos. PUJANA, Juan (O.S.S.T.), *La Orden ...*, *Op. Cit.*, 1993, pp. 74-75.

<sup>51</sup> Se estaba incumpliendo la regla fundacional que estipulaba que se debía destinar una tercera parte de todos los ingresos de los conventos a las redenciones, los otros dos tercios se destinaban a la caridad y al sustento de los frailes, dedicando casi la totalidad a este último fin. PUJANA, Juan (O.S.S.T.), “La reforma de San Juan Bautista de la Concepción y su incidencia en la orden Trinitaria”, *Actas del I Congreso Trinitario Internacional, San Juan Bautista de la Concepción, su figura y su obra (1561-1613)*, Córdoba, 1999, HERNÁNDEZ DELGADO, Isidro, (coord.), Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, 2000, pp. 82 y 88-89.

<sup>52</sup> El decreto de Valladolid realmente ni siquiera mencionaba a la recolección y sólo hablaba de vivir la Regla con mayor aspreza. PUJANA, Juan (O.S.S.T.), “La reforma de San Juan Bautista ...”, *Op. Cit.*, pp. 74-76. No obstante, San Juan Bautista no llegó a redactar unas constituciones específicas para los reformados rigiéndose por las de 1596 para los recoletos. Las primeras constituciones de la Reforma se redactaron en 1614 y las definitivas en 1631. PUJANA, Juan (O.S.S.T.), “La reforma de San Juan Bautista ...”, *Op. Cit.*, 2000. 105.

<sup>53</sup> PUJANA, Juan (O.S.S.T.), “La reforma de San Juan Bautista ...”, *Op. Cit.*, 2000, pp. 73-79.

de que las dificultades eran la cruz con la que debía cargar, renunció a unirse a los carmelitas descalzos —ya consolidados—, y eligió un camino más arduo. Renunció a la “cruz azucarada” en favor de la “cruz desnuda”<sup>54</sup> que representaba su vocación llena de padecimientos.

El pueblo de Valdepeñas jugó un papel decisivo en todo el proceso<sup>55</sup>, como refleja la carta del concejo al Papa en 1597, denunciando la falta de asistencia religiosa<sup>56</sup>. La fundación religiosa cubrió esa carencia y superó las expectativas al revelarse los recoletos como unos santos varones entregados a la asistencia a los vecinos y a la mayor gloria de Dios<sup>57</sup>.

Junto a la asistencia espiritual y hospitalaria<sup>58</sup> seguramente los valdepeñeros también quisieran reparar su herido orgullo<sup>59</sup> al poder contar al fin con una fundación religiosa, pues mientras localidades cercanas como Almagro o Villanueva de los Infantes acumulaban varias de ellas; Valdepeñas, más rica y poblada<sup>60</sup>, no contaba con ninguna. Hasta tal punto llegó el apoyo de los vecinos, que fueron ellos quienes sufragaron la construcción del necesario espacio físico para albergar a la comunidad religiosa: la cofradía de san Nicasio aportó una ermita de su propiedad (Fig. 6), los pocos ornamentos litúrgicos que poseía y dos fanegas de tierra para ser vendidas y obtener fondos. A cambio, en la ya iglesia conventual de san Nicasio, se dedicaría un altar al santo y se celebrarían misas por los cofrades; que se añadirían a las estipuladas en favor del resto de vecinos de la villa y del Marqués. Los religiosos, como promotores espirituales del convento, intercedían así ante Dios en favor de los otros dos promotores: el señor que fundó y otorgó la licencia; y el pueblo que sufragó la obra.

## 4.2. Expansión de la Reforma

El santo reformador consiguió, en 1599, sacar adelante su proyecto de Reforma —la “cruz” a la que se refiere siempre en sus escritos—, gracias al apoyo decisivo de los valdepeñeros y el marqués de Santa Cruz<sup>61</sup>. También otros nobles apoyaron el proyecto, entre

---

<sup>54</sup> PUJANA, Juan (O.S.S.T.), “La reforma de San Juan Bautista ...”, *Op. Cit.*, 2000, 86-88.

<sup>55</sup> Sobre el papel de las clases populares y los concejos en la fundación y patronazgo de fundaciones religiosas véase ATIENZA LÓPEZ, Ángela, *Tiempos de conventos ...*, *Op. Cit.*, 2008, pp. 80-88 y 387-418.

<sup>56</sup> *Súplica del concejo de Valdepeñas al Papa*, Valdepeñas, 3 de octubre de 1597, transcrita en PUJANA, Juan (O.S.S.T.), *San Juan Bautista ...*, 1994, pp. 722-723.

<sup>57</sup> VASCO GALLEGO, Eusebio, *Op. Cit.*, pp. 87-93.

<sup>58</sup> *Escrituras fundacionales ...*, *Op. Cit.*

<sup>59</sup> ATIENZA LÓPEZ, Ángela, *Tiempos de conventos ...*, *Op. Cit.*, 2008, pp. 388-392.

<sup>60</sup> Por aquellos años unos 1500 vecinos lo que supondrían 6.000 habitantes, descendiendo a los 4.800 en 1693, fechas de inicio de la capilla. LÓPEZ SALAZAR PÉREZ, Jerónimo, *Valdepeñas 1752 Según las respuestas generales del catastro de Ensenada*, Madrid, Alcabala del viento, 1994, p. 11.

<sup>61</sup> Pensamos que la figura del II marqués de Santa Cruz es merecedora de un trabajo que ponga en valor su participación en los comienzos de la reforma trinitaria.

ellos el que más ascendente tenía en la Corte, D. Francisco de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma. Fue él quien posibilitó en 1605 la fundación de la octava casa descalza en Valladolid<sup>62</sup>. Alcanzar este número era el requisito que Clemente VIII había establecido para la total independencia de los reformados respecto de los Trinitarios Calzados. El primer capítulo provincial se celebró en Valladolid el 7 de noviembre de 1605<sup>63</sup>. Posteriormente, Lerma cedió unos terrenos anejos a su palacio madrileño para la construcción de un convento, el de Nuestra Señora de la Encarnación<sup>64</sup>, que con el tiempo se convertiría en el más célebre por acoger la talla del hoy conocido como “Jesús de Medinaceli”. A la muerte del reformador a la edad de 52 años, en Córdoba el 14 de febrero de 1613, la orden contaba ya con dieciocho conventos incluyendo el de San Carlo en Roma<sup>65</sup>.

Pocos años antes, hacia 1603 ó 1604, la comunidad valdepeñera decidió abandonar el convento de San Nicasio debido a la insalubridad de los terrenos en que estaba ubicado. Se trasladaron a una nueva ubicación junto a la ermita de San Sebastián<sup>66</sup>, en torno a la cual <sup>67</sup> se construyó el nuevo edificio conventual (Figs. 7 y 8) sirviendo la ermita de iglesia. El traslado definitivo de la comunidad y del Santísimo se realizó entre 1606 y 1607. Todavía en tiempos del II Marqués, en 1615, se inició la construcción de la actual iglesia del convento de la Santísima Trinidad, concluida en 1632 (Figs. 9 y 10).

El nuevo templo respondía al modelo del barroco clasicista que estaba imponiendo fray Alberto de la Madre de Dios en la Corte (Fig. 12) y también en Castilla donde fue muy activo. Se trata del tipo de arquitectura austera que demandaban las órdenes reformadas<sup>68</sup>. En planta sigue el modelo postridentino de una nave con capillas laterales comunicadas. Al exterior destaca la fachada realizada en ladrillo y granito. Sobre el cuerpo de ingreso con tres arcos de medio punto, un segundo cuerpo con hornacina y ventana para el coro. Ambos se armonizan con pilastras laterales para rematar con frontón triangular dotado de óculo central y remates de bolas<sup>69</sup>.

---

<sup>62</sup> GINARTE GONZÁLEZ, Ventura, *El duque de Lerma. Protector de la reforma trinitaria (1599-1613)*, Madrid, Rodagraf, 1982, pp. 95-117.

<sup>63</sup> PUJANA, Juan (O.S.S.T.), “La reforma de San Juan Bautista ...”, *Op. Cit.*, 2000, pp. 77-78.

<sup>64</sup> GINARTE GONZÁLEZ, Ventura, *Op. Cit.*, pp. 117-130.

<sup>65</sup> VASCO GALLEGO, Eusebio, *Op. Cit.*, pp. 125-134.

<sup>66</sup> Sobre el nuevo convento de San Sebastián véase VASCO GALLEGO, Eusebio, *Op. Cit.*, pp. 163-172.

<sup>67</sup> La antigua ermita de San Sebastián continuó en pie hasta la construcción de la capilla de Jesús Nazareno Rescatado en su misma ubicación.

<sup>68</sup> Véase GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis y MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, *Fray Alberto. Arquitecto (1575-1635). Los inicios del Barroco en España y Portugal*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2022.

<sup>69</sup> La Orden trinitaria no desarrolló especiales directrices en materia artística para sus conventos más allá de observar la debida austeridad. WITKO, Andrzej, “El arte en la doctrina de la Orden de los Trinitarios”, *Boletín de*

La capilla que se construyó casi un siglo después como parte de este templo trinitario se convertiría en la prolongación visual y simbólica de la alianza social y espiritual de los tres estamentos que cimentó el edificio espiritual de la reforma trinitaria.

## 5. La labor redentora de la Orden

Toda orden religiosa se sustenta en su misión apostólica. En el caso trinitario, redimir cautivos y curar pobres<sup>70</sup>. San Juan Bautista se propuso revitalizar esta misión establecida por el fundador trinitario<sup>71</sup>: emular la Redención del Hombre realizada por Cristo, redimiendo almas cautivas<sup>72</sup>. En una época en la cristiandad estaba acosada por el Islam, el fundador había obtenido la aprobación en 1198 para la constitución de la primera Orden cuya misión distintiva era “la redención de los cautivos que a causa de su fe en Cristo han sido encarcelados por los paganos”<sup>73</sup>.

### 5.1. Contexto político, económico y social

La Iglesia, a través de las órdenes redentoras de cautivos<sup>74</sup>, se implicó de lleno en la tarea de proporcionar la esperanza necesaria a los que aguardaban su liberación. Los Estados, y sobre todo la monarquía española, las apoyaron a su vez concediendo ciertos privilegios que les proporcionasen cobertura económica y jurídica. La Trinidad supo aprovechar este respaldo

---

*arte*, Nº 18, 1997, pp. 51-62. Este modelo se repitió en los primeros conventos como el muy cercano de Villanueva de los Infantes (Fig. 11).

<sup>70</sup> PUJANA, Juan (O.S.S.T.), “La reforma de San Juan Bautista ...”, *Op. Cit.*, 2000, pp. 88-89.

<sup>71</sup> Las campañas de redención habían descendido de forma espectacular. PUJANA, Juan (O.S.S.T.), *La Orden ...*, *Op. Cit.*, 1993, p. 66. Sin embargo, los calzados se resistían a abandonar su modo de vida y al ver que no habían podido evitar la escisión, trataron de impedir judicialmente que los descalzos fueran legalmente reconocidos como una orden redentora. Tal hecho implicaría su desaparición al no poder cumplir con la misión encomendada en la Regla. Sin embargo, los descalzos salieron victoriosos en 1640. ESPIRITU SANTO, Melchor del (R.P.F.), *El diamante trinitario y mejor oro de Oreto, M. V. P. F. Jvan Baptista de la Concepcion*, Madrid, Juan García Infanzón, 1713, pp. 431-432 y 434-435. La equiparación total con los Calzados no se concede por cédula real hasta 1646. MARTÍNEZ MILLÁN, José, “La ideología religiosa de la Monarquía Católica”, en MARTÍNEZ MILLÁN, José y RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (coords.), *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, Vol. 3, (Espiritualidad, literatura y teatro), 2017, p. 1735.

<sup>72</sup> PUJANA, Juan (O.S.S.T.), *La Orden ...*, *Op. Cit.*, 1993, pp. 78-88.

<sup>73</sup> *Ídem*, pp. 14-18 y 46. La Orden fue aprobada por Inocencio III mediante la Bula “Operante divina dispositionis”, el 17 de diciembre de 1198. Sobre el nacimiento y consolidación de la Orden véanse las páginas 78 a 48.

<sup>74</sup> La otra orden redentora es la Merced, fundada por san Pedro Nolasco en 1218. VV. AA., *La Orden de Santa María de la Merced (1218-1992). Síntesis Histórica*, Curia General de la Orden de la Merced, Roma, 1997.

para gestionar sus escasos recursos de tal forma que convirtió a la actividad del rescate, en la práctica y sin olvidar su motivación piadosa, en una actividad mercantil<sup>75</sup>.

Para comprender la realidad de las redenciones y de la experiencia del cautiverio hay que atender en primer lugar al contexto en que se desarrolló. La ausencia de grandes conflictos bélicos en el Mediterráneo durante el siglo XVII favoreció la reactivación del comercio<sup>76</sup> y el auge paralelo de la piratería berberisca, que dio lugar a una auténtica “economía del rescate”<sup>77</sup>. Junto al botín material, se capturaban personas con el fin de obtener una contrapartida económica rápida, lo que les otorgaba un estatus diferente al del esclavo. Entre los siglos XVI y XVIII, más de un millón de europeos fueron cautivos en el norte de África, llegando a representar, en lugares como Argel, hasta una cuarta parte de la población. Considerados mercancía valiosa, sus captores procuraban mantenerlos sanos y salvos. El drama del cautiverio, amplificado en crónicas y tratados<sup>78</sup>, generó una visión estereotipada de Argel y sus temidos “baños”, convertidos en escenario simbólico del enfrentamiento con musulmanes, moriscos, judíos y renegados<sup>79</sup>.

El cautivo padecía los mismos escarnios sufridos por Cristo a manos de los judíos en una especie de *Imitatio Christi*, mientras que el renegado encarnaba la figura de un Judas que se vendía por la promesa de unas monedas<sup>80</sup>. Procurar la libertad de los cautivos se convirtió en un deber moral para todo cristiano. Las órdenes redentoras ofrecían asistencia no sólo mediante el rescate sino también con la asistencia física y espiritual en establecimientos permitidos por los propios captores<sup>81</sup>. Asistimos por tanto a una realidad híbrida en que se mezcla el enfrentamiento entre religiones con la actividad puramente mercantil. Sin embargo,

---

<sup>75</sup> MARTÍNEZ TORRES, José Antonio, “Un Mediterráneo en movimiento. Esclavos y comercio en el continente africano (siglos XVI, XVII y XVIII)”, *Historia y Política*, nº 20, julio-diciembre, Madrid, 2008, pp. 228-231; ALIAGA ASENSIO, Pedro (O.S.S.T.), “Los Trinitarios. Historia breve de la Orden de la Santísima Trinidad”, *Actes de la XLI Jornada de Treball, Anglesola, Ordes menors: Els trinitaris d’Anglesola, Avinganya i Lleida, 2010*, 2012, pp. 136-137.

<sup>76</sup> Sobre los intercambios en el ámbito del Mediterráneo véase MARTÍNEZ TORRES, José Antonio, *Op. Cit.*, pp. 213-235.

<sup>77</sup> *Ídem*, p. 221.

<sup>78</sup> Sirvan de ejemplo ANDREU DE SAN JOSÉ, Antonio Juan (O.F.M.), *Historia milagrosa del rescate que se hizo en Argel del Santo Crucifixo que está en el monasterio de las Monjas de Santa Tecla de Valencia*, Valencia, Viuda de Juan Chrysostomo Garriz, 1631; GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Jerónimo, *Tratado de la Redención de cautivos*, 1600.

<sup>79</sup> OHANNA, Natalio, “Lamentos de doble filo: El trato de Argel y la dimensión geopolítica de la lucha por la unidad religiosa”, *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 30.1, 2010, pp. 141-161.

<sup>80</sup> OHANNA, Natalio, “La sacralización del cautiverio argelino”, en MARTÍNEZ MATA, Emilio y FERNÁNDEZ FERREIRO, María (coord.), *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Oviedo del 11 al 15 de junio de 2012, Oviedo, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 997-1004.

<sup>81</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis, “Imágenes rescatadas, fieles esclavos. Un lenguaje devocional entre simbolismo y realidad”, *Chronica Nova*, 39, 2013, pp. 126-128.

en la medida en que el cautiverio se muestra de forma estereotipada como el epítome de la afrenta a la Fe cristiana, el rescate del cautivo se convierte en una “cuestión de estado”.

Todo este imaginario del cautiverio, con su carga simbólica y emocional, fue absorbido y proyectado por la corona española, que hizo de la defensa de la fe cristiana uno de los pilares de su legitimidad política. La Monarquía Hispánica del siglo XVII, que se había convertido en una “Monarquía Católica” defensora de la Fe y de los dogmas emanados de Roma<sup>82</sup>. “La ética católica se impuso como modelo de conducta en política, lo que llevó a que se justificaran o adaptasen los acontecimientos políticos con las normas de la religión y, por consiguiente, con la voluntad de Dios”<sup>83</sup>. Los males públicos eran el resultado de los pecados de los gobernantes por lo que se esperaba de ellos que fueran modelos de virtud, o al menos se arrepintieran de manera sincera. Los Habsburgo españoles adoptaron entonces una actitud providencialista refugiándose en la religión como medio de solucionar los males de la nación<sup>84</sup>.

España afrontaba una profunda crisis económica, social y, sobre todo, moral<sup>85</sup>, agravada por malas cosechas, desastres naturales, la escasez de mano de obra tras la expulsión de los moriscos en 1609, levas continuas y un clero creciente como refugio ante la falta de oportunidades. A ello se sumaba la caída del comercio por la competencia de ingleses y holandeses en el Mediterráneo y el Atlántico y el descenso de los recursos allegados por la flota de Indias. Las decisiones políticas, como el aumento de la presión fiscal y las devaluaciones de 1664 y 1680, no hicieron sino empeorar la situación. La sensación de vivir en una España postrada y sin esperanza era patente en todos los ámbitos de la sociedad. Durante el reinado de Felipe IV, en lugar de abordar reformas internas, se concentraron los esfuerzos en mantener un

---

<sup>82</sup> Los tiempos de la “Monarchia Universalis” de Carlos V en que la defensa de la Fe se hacía a conveniencia del emperador haciéndola coincidir con sus intereses políticos habían quedado atrás dando paso a un sometimiento casi ciego a favor de Roma. Sobre los conceptos de “Monarchia Universalis” y “Monarquía Católica” véase MARTÍNEZ MILLÁN, José, “La gestación de la Monarquía Católica en la Europa del siglo XVII”, en TORRES I SANS, Xavier (dir.), *Providencialisme i secularització a l'Europa moderna (segles XVI-XIX): moment maquiavel·lià o macabeu?*, 2018, pp. 53-69.

<sup>83</sup> MARTÍNEZ MILLÁN, José, “Evolución política y religiosa de la Monarquía Hispana durante el siglo XVII”, *Carthaginensia. Revista de estudios e investigació*, Vol. 31, N° 59-60, 2015, pp. 239-240. Por otra parte, la división de los cristianos en varias iglesias confesionales desde la Reforma proporcionó a los estados y sus gobernantes unas normas de comportamiento que trascendían lo moral para convertirse también en identidad política; y elemento diferenciador y unificador de la sociedad del reino. La Religión es a los siglos XVI y XVII lo que el sentimiento nacional es al siglo XIX. MARTÍNEZ MILLÁN, José, “La corte de la monarquía hispánica”, *Studia historica. Historia moderna*, N° 28, 2006, pp. 20-21.

<sup>84</sup> Todo este discurso confesional y legitimador de la Monarquía trascendió la propia Dinastía y fue asumido como identitario de la Corona española por parte de la nueva dinastía Borbón ya en el siglo XVIII. Véase PASCUAL CHENEL, Álvaro, “Discurso político, identidad religiosa y cambio dinástico. La imagen regia y la Inmaculada Concepción entre Austrias y Borbones”, en MARTÍNEZ ALCALDE, María, YAGO SORIANO, Sergio y RUIZ IBÁÑEZ, José Javier, *El siglo de la inmaculada. Vestigios de un mismo mundo*, Vol. 12, Murcia, Universidad de Murcia, 2018, pp. 83-116.

<sup>85</sup> Véase DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, “La crisis española del siglo XVII”, *Arbor*, Jul 1, 1984, pp. 41-56.

prestigio exterior ya muy devaluado, sin poder evitar, no obstante, la constante pérdida de territorios que continuó bajo Carlos II. Ni el Estrecho ni las costas africanas escaparon al abandono, situación que aprovecharon ingleses, holandeses; y una nueva y pujante dinastía alauita en Marruecos<sup>86</sup>.

## 5.2. La decimocuarta redención

En este contexto, a principios de 1680, Juan Francisco de la Cerda, VIII duque de Medinaceli, ocupó el cargo de primer ministro de Carlos II<sup>87</sup>, teniendo que hacer frente a esta situación externa e interna, que incluso estaba provocando revueltas populares en Madrid<sup>88</sup>. Una de sus primeras medidas fue recortar el gasto bélico y destinar esos fondos a necesidades más acuciantes<sup>89</sup>. Por esta razón, seguro que la pérdida de La Mamora el 30 de abril de 1681, no fue bien recibida en el despacho del valido. Y aunque el abandono de las plazas africanas venía de lejos, añadir a la caída de una plaza militar el apresamiento y cautiverio de diecisiete imágenes sagradas a manos de los “moros”, tenemos un hecho que parece el colofón de las desdichas de la Monarquía Hispánica. A la luz de lo expuesto acerca del talante de la Monarquía Católica, no es de extrañar que todo el Reino se viera conmocionado. El Consejo de Guerra liberó tres mil doblones para el rescate de los cautivos y las imágenes<sup>90</sup>, estando el duque de Medinaceli a la cabeza de las contribuciones particulares que también se realizaron<sup>91</sup>. Parece lógico pensar que el Duque, dada su posición en la Corte, tratara de instrumentalizar la operación redentora en su propio beneficio. No en vano, la Orden Trinitaria —de cuyo convento madrileño el duque era patrono<sup>92</sup>— fue la que materializó la liberación a finales de 1681<sup>93</sup>.

La llegada de las imágenes rescatadas a Madrid en 1682 activó la segunda fase de la estrategia encaminada a capitalizar su rescate. El Duque escenificó el desagravio mediante una

---

<sup>86</sup> GARCÍA BERNAL, José Jaime, *Op. Cit.*, pp. 14-24.

<sup>87</sup> ÁLAMO MARTELL, María Dolores, “Juan Francisco Tomás Lorenzo de la Cerda Enríquez Afán de Ribera Portocarrero y Cárdenas”, *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*. En línea <https://dbe.rah.es/biografias/13850/juan-francisco-tomas-lorenzo-de-la-cerda-enriquez-afan-de-ribera-portocarrero-y> [Consulta 19/04/2024].

<sup>88</sup> CASTROVIEJO SALAS, Alberto, “Las Revueltas Populares En Madrid En La Segunda Mitad Del Siglo XVII”, *Revista Historia Autónoma*, Nº 3, 2013, pp. 47-62.

<sup>89</sup> ÁLAMO MARTELL, María Dolores, *Op. Cit.*, [Consulta 19/04/2024].

<sup>90</sup> FERNÁNDEZ VILLA, Domingo, *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>91</sup> GARCÍA FIGUERAS, T., *Miscelánea de estudios históricos sobre Marruecos*, Larache, 1949, p. 290.

<sup>92</sup> Había casado en 1653 con Catalina de Aragón y Cardona, duquesa de Segorbe, Cardona y Lerma, y por lo tanto la casa ducal de Medinaceli era ahora la que ostentaba el patronazgo. ÁLAMO MARTELL, María Dolores, *Op. Cit.*, [Consulta 19/04/2024].

<sup>93</sup> FERNÁNDEZ VILLA, Domingo, *Op. Cit.*, pp. 6-9.

gran fiesta barroca —religiosa pero también civil— que buscaría el rédito inmediato de congraciarse con el Rey al procurar la exhibición pública de la adhesión de su pueblo<sup>94</sup>. Si las imágenes representaban el objeto de la fe del fiel<sup>95</sup>, su ultraje equivalía a atacar la propia Nación pues no cabía otra confesión que la católica. El desagravio de la imagen representaba también el de España y su Monarquía. Medinaceli se sirvió de la capacidad de las imágenes para crear una identidad colectiva cuando ésta se halla en peligro<sup>96</sup>. El pueblo devoto asumió que, como Jesús Rescatado, debía soportar la adversidad con esperanza en la redención futura, confiando en la gestión de sus gobernantes<sup>97</sup>.

A su paso por el Alcázar de la procesión de desagravio, Carlos II pudo contemplar la imagen del Nazareno rescatado desde su balcón, asistido por su primer ministro Medinaceli y toda la corte<sup>98</sup> (Fig. 19). Los actos públicos religiosos se convirtieron en el vehículo ideal para escenificar la unión del Rey Virtuoso con su pueblo<sup>99</sup>. La defensa de la Religión, y por consiguiente de las imágenes que la hacían palpable, era uno de los rasgos de la *Pietas Austriaca*, donde todos los recursos de la persuasión debían ponerse al servicio de esa “compleja concepción teológica de la política”<sup>100</sup>. Si Jesús, esclavo en La Mamora, fue redimido por la Trinidad Descalza, entonces el fiel/súbdito esclavo de su triste realidad, no perdía la esperanza de que Dios o el Rey le redimieran a su vez.

Tras la celebración de la procesión, se repartieron las imágenes entre la familia real y los nobles que lo habían solicitado. La principal imagen objeto de la redención —por encima incluso de los cautivos—, la de Jesús Nazareno quedó depositada en el convento de la Encarnación (Fig. 17), casa madrileña de los trinitarios reformados. De las cuarenta y tres redenciones practicadas por las órdenes de la Santísima Trinidad y de la Merced entre 1523 y

---

<sup>94</sup> Sobre este particular, realizamos el trabajo ya citado “Las fiestas de desagravio a Jesús de Medinaceli. Madrid 1682”.

<sup>95</sup> La acotación que el Concilio de Trento sobre el uso de las imágenes sagradas, no hizo sino bendecir y aumentar la veneración que se les profesaba. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 45.

<sup>96</sup> BELTING, Hans, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal, 2009, p. 65.

<sup>97</sup> Menos de dos años antes, en 1680, se había celebrado en Madrid un gran Auto de Fe general que ha tenido lecturas también en sentido político y cultural además del religioso. PARELLO, Vincent, “Una fiesta barroca en tiempos de Carlos II: el auto de fe madrileño de 1680”, en *Les Cahiers de Framespa*, 2011. En línea <https://journals.openedition.org/framespa/794> [Consulta 17/04/2024].

<sup>98</sup> El relato más completo de la procesión lo ofrece el Protocolo del convento de trinitarios descalzos de la ciudad de Córdoba, reproducido en PORRES ALONSO, Bonifacio, *Jesús Nazareno Rescatado en su tercer centenario*, Córdoba, 1982, pp. 22-25.

<sup>99</sup> Sobre el concepto de rey virtuoso y la piedad en la Casa de Austria véase ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, “Virtud coronada Carlos II y la piedad de la casa de Austria”, en FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Virgilio *et. alii.*, *Política, religión e inquisición en la España moderna*, homenaje a Joaquín Pérez Villanueva, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 29-58.

<sup>100</sup> PASCUAL CHENEL, Álvaro, *Op. Cit.*, pp. 83.

1692<sup>101</sup>, la decimocuarta redención practicada por la Trinidad Descalza entre 1681 y 1682 destacó sobre todas ellas. No era nada nuevo el alto número de cautivos rescatados ni el hecho de que se incluyeran imágenes sagradas<sup>102</sup>. Pero en este caso, una de esas imágenes logró convertirse en símbolo de esperanza para toda una nación. El hábil manejo de las circunstancias por parte de Medinaceli y de la Orden logró, no sólo transmitir un mensaje concreto en un momento determinado sino la creación de una nueva iconografía, la de “Jesús Rescatado”, que trascendería en el tiempo y se convertiría en una de las más queridas por los católicos de todo el mundo<sup>103</sup>.

La capilla de Jesús Nazareno Rescatado en Valdepeñas se convertirá en la expresión tangible de la esperanza colectiva depositada en esta nueva iconografía, capaz de transformar la labor redentora en símbolo visible y perdurable.

## 6. La iconografía de “Jesús Rescatado”

### 6.1. El relato del rescate: creación histórica y simbólica de la iconografía

El apelativo de “Rescatado” alude a la cualidad principal de la imagen y por la que comenzó a ser venerada, pues su capacidad taumatúrgica, apareció después<sup>104</sup>. Fue precisamente la operación de rescate la que se aprovechó para construir la dualidad cautivo/rescatado que será la esencia de la imagen<sup>105</sup> y que proporcionará consuelo al devoto.

---

<sup>101</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis, *Op. Cit.*, pp. 126-128.

<sup>102</sup> En la décima se rescataron doscientos ochenta y seis cautivos; y en la novena, duodécima y decimosexta redenciones se rescataron imágenes sagradas. ESPIRITU SANTO, Melchor del (R.P.F.), *Op. Cit.*, pp. 436, 439-440 y 450.

<sup>103</sup> La devoción a esta imagen se extendió de forma inaudita por Italia, Austria, Polonia, e incluso América. WITKO, Andrzej, “Jesús Nazareno ...”, *Op. Cit.*, 2011, pp. 228-233.

<sup>104</sup> Otras imágenes rescatadas durante la Edad Moderna no incorporaron a su iconografía el valor simbólico del cautiverio, comenzándose a venerar por los hechos milagrosos asociados a su rescate. Algunos ejemplos son la “Virgen Vulnerata” de Valladolid y el “Santísimo Cristo del Rescate” de Valencia. BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier, “Reparando las heridas. el nacimiento de una devoción de “Contrarreforma”, *Brocar. Cuadernos de investigación histórica*, Nº 26, 2002, pp. 107-150; RODRIGO ZARZOSA, Carmen, “El Santísimo Cristo del Rescate y su procesión delante del Palacio Real de Valencia”, *Archivo de arte valenciano*, 91, 2010, pp. 121-136.

<sup>105</sup> Esa dualidad se evidencia en la iconografía al conservar las manos atadas un “rescatado”, lo que parece una contradicción.

La talla pronto se empezó a conocer como “Jesús Cautivo”<sup>106</sup> o “Jesús del Rescate”<sup>107</sup>. La Santa Sede oficializó el título de “Rescatado” en 1734 a través de la Sagrada Congregación de Ritos<sup>108</sup>. La presencia del escapulario trinitario sobre el pecho, como en cualquier otro cautivo rescatado por la Orden, afianza la dualidad cautivo/rescatado<sup>109</sup>.

Esa doble cualidad simbólica se consolidó desde el primer momento, gracias a los relatos que circularon tras la pérdida de La Mamora. De hecho, sólo dos semanas después apareció una publicación en forma “aviso”<sup>110</sup> dando cuenta del testimonio de un cautivo, testigo directo de la caída de la plaza. Se trataba de un relato destinado a conmover y reclamar apoyo al rescate de los cautivos, y el suyo propio<sup>111</sup>. Su principal recurso narrativo era la alusión al ultraje al que estaban siendo sometidas las imágenes apresadas, sobre todo el “Sagrado Retrato IESVS Nazareno”. El aviso ya contenía todos los elementos del imaginario asociado al cautiverio: el mártir castigado por su Fe; el renegado que abjura de ella personificado en la figura del gobernador del fuerte que había rendido la plaza sin resistir asegurándose la libertad; y la presencia providencial del trinitario descalzo fray Pedro de los Ángeles, que pactó la libertad de imágenes y cautivos. El religioso se encontraba entonces en el hospital de Mequínez<sup>112</sup> donde fueron conducidos doscientos once cautivos junto con diecisiete imágenes sagradas y ornamentos litúrgicos incautados.

Aunque desconocemos si la Orden participó en la publicación del “aviso”, sí promovió las dos “relaciones verdaderas” posteriores<sup>113</sup>. En ellas se destaca el hecho de que los momentos más difíciles de la negociación fueron salvados gracias a la hábil actuación de los trinitarios encargados del rescate, siendo la familia trinitaria la que procuró los fondos necesarios, omitiendo cualquier mención a la Corona o los particulares. Se narra cómo fueron llevadas ante el rey alahuí que hizo burla de ellas —paralelismo con Jesús ante Pilatos—; arrastradas por las calles —igual que Jesús camino del Gólgota—; y luego echadas al foso de los leones para que las despedazaran como si fueran carne humana, replicando la historia bíblica de “Daniel en el

---

<sup>106</sup> No se debe confundir con la advocación o iconografía de “Jesús Cautivo” que alude al prendimiento de Jesús en el Huerto de los Olivos, en la que éste no lleva corona de espinas. Sobre la iconografía de la Pasión de Cristo anterior a la Crucifixión véase RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, T. 1, Vol. 2, Nuevo Testamento, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008, pp. 452-479.

<sup>107</sup> GARCÍA BERNAL, José Jaime, *Op. Cit.*, pp. 24-45.

<sup>108</sup> CURIEL POZAS, Arturo (O.S.S.T.), *El Rescatado de Antequera*, Franao, Málaga, 1986, p. 35. En Valdepeñas tenemos constancia de la utilización expresa del apelativo de “Jesús Rescatado” por una estampa de 1853 (Fig. 27).

<sup>109</sup> SANTÍSIMO SACRAMENTO, Eusebio del, *Op. Cit.*, ff. 15v-17v.

<sup>110</sup> SANDOVAL Y ROJAS, Francisco de, *Op. Cit.*

<sup>111</sup> Acerca de las publicaciones contemporáneas sobre el rescate véase GARCÍA BERNAL, José Jaime, *Op. Cit.*

<sup>112</sup> Se hace alusión así a las dos misiones principales de la Orden Trinitaria: la redención y la hospitalidad

<sup>113</sup> “Relación primera verdadera ...”, *Op. Cit.*; “Segunda relación verdadera ...”, *Op. Cit.*

foso de los leones” (Dn 6, 1-28) (Fig. 18). La talla de Jesús, como Daniel, perseveró en su fe a la espera de un rescate providencial por la Orden Trinitaria.

Ese relato, cargado de simbolismo, no solo moldeó la percepción del acontecimiento, sino que fue esencial para la construcción de la iconografía del Rescatado, que no nació tanto del hecho histórico como de la narrativa elaborada en torno al rescate practicado durante la decimocuarta redención.

## 6.2. La imagen rescatada: “Jesús de Medinaceli” como prototipo de la iconografía

La imagen, ya custodiada por los trinitarios, fue recibida con júbilo en Ceuta y Sevilla<sup>114</sup>, y a mediados del mes de agosto de 1682 partió para Madrid. En su camino, hizo escala en el convento trinitario de Valdepeñas, cuna de la descalcez y por tanto, parada obligada. La comunidad alojó a la comitiva y la imagen de Jesús Nazareno fue colocada en la iglesia conventual para veneración de los vecinos y el ofrecimiento de una misa en acción de gracias<sup>115</sup>.

La imagen que descansó en Valdepeñas y que hoy se venera en Madrid —conocida como “Jesús de Medinaceli” (Figs. 20 y 21)— es una obra sevillana de mediados del siglo XVII atribuida a Luí de la Peña o Francisco Ocampo<sup>116</sup>. En origen representaría un “Jesús Nazareno” con la cruz a cuestas<sup>117</sup>, elemento que habría perdido durante los ultrajes<sup>118</sup>, atándole en Sevilla las manos delante del cuerpo semejando un cautivo<sup>119</sup>.

---

<sup>114</sup> “Relación primera verdadera, ...”, *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>115</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Op. Cit.*, p. 33.

<sup>116</sup> GÓMEZ-MORENO, María Elena, “Escultura del siglo XVII”, *Ars Hispaniae*, T. XVI, Madrid, 1963, p. 41; RODA PEÑA, José, “Iconografía de Jesús Cautivo y Rescatado en Andalucía Occidental”, en HERRERO HOLGUERA, Óscar (coord.), *Actas del VII Congreso y encuentro nacional de cofradías y hermandades dedicadas a las advocaciones de Jesús Nazareno, Cautivo, Rescatado, de Medinaceli, Dimensiones científica y cofrade*, celebrado en León del 27 al 29 de abril de 2007, Cofradía del Santísimo Cristo de la Expiración y del Silencio, pp. 252-253.

<sup>117</sup> GÓMEZ-MORENO, María Elena, *Op. Cit.*, p. 41. Sobre la imagen física de Jesús de Medinaceli y la iconografía que representa realizamos el trabajo “Jesús de Medinaceli, la sublimación de la labor trinitaria”.

<sup>118</sup> El informe que se realizó con motivo de la restauración de la imagen en 1996 por el IPC describe pormenorizadamente la materialidad de la imagen y la contrasta con el relato del rescate. Sus conclusiones son compatibles con que el rescate de esa imagen concreta fuera un hecho que realmente se produjo. GÓMEZ ESPINOSA, Teresa, *Jesús de Medinaceli. Informe histórico-artístico*, manuscrito inédito existente en el Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid. 1997. Basándonos en la argumentación que hemos desarrollado, nuestra propuesta es que los supuestos escarnios fueron una invención dentro de un relato interesado del rescate; y que la imagen no sufrió especiales daños debido a que los captores sabían que era una mercancía valiosa. Esta afirmación carece no obstante de pruebas documentales concluyentes.

<sup>119</sup> Resulta una operación sencilla gracias a la articulación de los brazos.

Se trata de una iconografía creada *ex novo* para dar soporte devocional a todo el discurso del rescate, cuya correcta interpretación la ofrece la novena escrita en 1705 por el padre Eusebio del Santísimo Sacramento. Representa tres pasos de la Pasión: “la Prision en el Huerto de Gethsemani, la coronacion de Espinas y el haberlo puesto despues del *Ecce Homo* sus propias vestiduras, para que fuese más conocido y afrentado en las calles de Jerusalén”<sup>120</sup>. Puede situarse así en el momento justo anterior a iniciar el camino al Calvario<sup>121</sup>. Condensa, por tanto, tres momentos distintos de la Pasión que concuerdan perfectamente con la “Pasión” sufrida por la imagen en La Mamora.

Esa imagen concreta de Jesús Nazareno había padecido igual que Nuestro Señor. Igual que el fiel en el día a día. Detrás de ella había una historia que imitar y de la que aprender. Si al venerar cualquier otra imagen, el devoto estaba limitado por la contemplación de la representación del original, pues sólo a los santos les estaba reservada la visión mística del original<sup>122</sup>, la Orden Trinitaria ofrecía una alternativa que en nada desmerecía a esa visión: una imagen que había sufrido en sí misma la Pasión. El devoto de Jesús Nazareno Rescatado no contemplaba una imagen simbólica, sino que estaba contemplando el original ultrajado. Prototipo e imagen se funden en la talla del Rescatado.

Igual que las relaciones impresas pretendían transmitir más una idea del cautiverio que el relato literal de una redención, la imagen representa a cualquier fiel que necesite ser rescatado, sea su cautiverio físico o espiritual. Los trinitarios descalzos, en consonancia con las corrientes contrarreformistas, no perdieron la oportunidad de convertir la imagen rescatada en un símbolo de su labor; que allegase las limosnas<sup>123</sup> y diese lustre a la joven Orden. Si la rama calzada veneraba en su convento madrileño de la Trinidad la imagen rescatada de la Virgen del Remedio<sup>124</sup>, la rama descalza había redimido al mismísimo Redentor de la Humanidad. Si los Jesuitas tenían la guía de san Ignacio de Loyola y las Carmelitas la de santa Teresa de Jesús, los Trinitarios descalzos tendrían a Jesús Rescatado que se convertiría a la vez en génesis y

---

<sup>120</sup> SANTÍSIMO SACRAMENTO, Eusebio del, *Op. Cit.*, f. 5v. No se trata por tanto de un *Ecce Homo* y en consonancia su iconografía es distinta a la de ese pasaje descrita por PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649, pp. 537-539; RÉAU, Louis, *Op. Cit.*, pp. 478-479.

<sup>121</sup> SANTÍSIMO SACRAMENTO, Eusebio del, *Op. Cit.*, f. 10v.

<sup>122</sup> BELTING, Hans, *Op. Cit.*, pp. 547-548.

<sup>123</sup> La materialización de los conceptos en imágenes empáticas, contribuye a reafirmar los preceptos de la Fe mucho más que los sermones, los tratados y por supuesto la Iglesia como institución. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto, *Op. Cit.*, pp. 44-46.

<sup>124</sup> RUMEU DE ARMAS, Antonio, “La virgen del Rescate, símbolo espiritual del Lanzarote heroico”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, N.º. 20, 1974, pp. 711-723.

producto de la labor trinitaria sublimada: el propio Cristo y su segunda Pasión en tierras de infieles.

La devoción a esta sagrada imagen se extendió de forma inusitada, ayudada por una intensa labor de propaganda. Tratados como el de Rafael de San Juan de 1686<sup>125</sup> aprovecharon los hechos para ensalzar la labor trinitaria a la vez que relataban los numerosísimos milagros atribuidos a la imagen y que ya habían comenzado a sucederse nada más ser rescatada la imagen. A partir de entonces, su iconografía marcaría el canon de un tipo reconocible: el Rescatado, la imagen que materializaba de la Redención. Y las casas trinitarias ya no sólo debían contar con imágenes de los santos fundadores Juan de Matha y Félix de Valois sino que se hacía imprescindible poseer un Rescatado.

### **6.3. La imagen de Valdepeñas: “Jesús Nazareno Rescatado” como apropiación local de la iconografía redentora**

La casa de Valdepeñas encargó su talla a imagen y semejanza del original en 1692<sup>126</sup> (Figs. 22 y 23). El Rescatado de Valdepeñas<sup>127</sup> llegó para satisfacer las necesidades espirituales de unos devotos que aun conservaban viva la impresión emocional de haber tenido contacto directo con la talla ultrajada en La Mamora.

Con el tiempo, la copia del Rescatado, dotada de las mismas cualidades taumátúrgicas que el original<sup>128</sup>, dejó de ser percibida como una réplica para convertirse en el verdadero referente devocional de los valdepeñeros. No solo tenían acceso a ella, sino que la habían hecho posible gracias a sus propias limosnas, lo que reforzaba el vínculo emocional y espiritual con la imagen. Para el fiel manchego, era la imagen concreta que retenía en la memoria y el corazón, la que le ofrecía consuelo y le representaba. Así, la iconografía del Rescatado respondía

---

<sup>125</sup> SAN JUAN, Rafael de, *De la Redención de cautivos*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1686.

<sup>126</sup> VASCO GALLEGO, Eusebio, *Op. Cit.*, p. 177. La copia valdepeñera y la sevillana que hoy descansa en la parroquia de San Ildefonso y que algunos fechan en 1690, se disputan el honor de ser la primera realizada. RODA PEÑA, *Op. Cit.*, p. 254.

<sup>127</sup> Se trataba de una imagen de devanadera con la cara y las manos talladas. Fue desmontada en 1905 para sustituirla por otra de mayor tamaño obra de José Romero Tena (Fig. 22); que fue ultrajada y destruida durante la Guerra Civil. Se reemplazó en 1940 por una talla de José Jerique, que es la que hoy se venera. (Fig. 23). La imagen original de 1692 fue custodiada con decoro por los devotos. Aun así, se desconoce el paradero de la devanadera y la cabeza. Las manos son hoy veneradas en una urna en el camarín del santuario (Fig. 21). FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Op. Cit.*, pp. 90-91, 100-101, y 104.

<sup>128</sup> Las copias que proceden del original tienen el mismo valor milagroso que el prototipo, no así las copias de copias. AMADOR MARRERO, Pablo, Intervención durante el coloquio tras el seminario “Circulación y apropiación de imágenes en el mundo ibérico”, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 3 de octubre de 2023. Véase al respecto BELTING, Hans, *Op. Cit.*, pp. 589 y 595.

plenamente a las necesidades religiosas de la comunidad<sup>129</sup>. Lo que nació como un recurso útil para la estrategia de promoción de la Orden superó cualquier expectativa: la copia se convirtió en el único Rescatado legítimo para vecinos, frailes y también para el propio Marqués, que vivía en la villa y compartía con ellos la misma devoción<sup>130</sup>.

Al igual que había ocurrido en los tiempos de fundación del convento de San Nicasio —germen de la Reforma—, confluían ahora la devoción, el tesón y también los intereses de los distintos estamentos sociales para sacar adelante y en comunidad un proyecto que ha perdurado hasta nuestros días: mantener vivo el culto a Jesús Nazareno Rescatado. En Valdepeñas, el Rescatado halló su propio espacio en una capilla específicamente construida para su veneración. Un espacio sagrado que enriqueció y amplificó el significado redentor de su iconografía.

## 7. La Capilla de “Jesús Nazareno Rescatado”

### 7.1. La construcción del espacio

El lugar elegido para erigir la capilla que habría de albergar el traslado tenía un fuerte valor simbólico. Como hemos relatado, la talla ultrajada en África descansó en Valdepeñas en 1682 durante su traslado a la Corte. En ese momento, la imagen original fue expuesta para su veneración en el lado de la Epístola de la iglesia conventual donde aún se alzaba la antigua ermita de San Sebastián<sup>131</sup>. Con la llegada del traslado en 1692, se decidió entonces demolerla y construir en el solar un templo digno de acoger la imagen<sup>132</sup>.

Sabemos de la existencia de un primer proyecto iniciado con las limosnas de los fieles<sup>133</sup>. Aunque posiblemente así fuera, desconocemos si el VI marqués de Santa Cruz, D. José Bernardino Bazán y Benavides, titular de la Casa en ese momento<sup>134</sup>, realizó alguna aportación. Sí sabemos que su hermano y sucesor, D. Álvaro Antonio, contribuyó con cien doblones al nuevo proyecto más suntuoso comenzado en 1698<sup>135</sup>. Esa cantidad, sumada a las limosnas,

---

<sup>129</sup> BELTING, Hans, *Op. Cit.*, pp. 555 y 560.

<sup>130</sup> Más adelante trataremos el asunto en profundidad.

<sup>131</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Op. Cit.*, p. 33.

<sup>132</sup> VASCO GALLEGO, Eusebio, *Op. Cit.*, pp. 176-178.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> SANTA CRUZ, Mariano de Silva Carvajal, Marqués de, *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>135</sup> VASCO GALLEGO, Eusebio, *Op. Cit.*, pp. 177 y 231.

resultó insuficiente y, en 1702, el noble decidió sufragar el proyecto en su totalidad<sup>136</sup>. Esta nueva capilla es la que hoy conservamos y cuyas trazas fueron dadas por fray Francisco de San José<sup>137</sup> hacia 1698<sup>138</sup>. El espacio se cubrió en 1707, el camarín se terminó en 1712 y las obras concluyeron en 1730 con el dorado del retablo que había sido instalado en 1708.

El edificio sigue modelos similares a los que se estaban desarrollando en la Corte<sup>139</sup>, como también lo hace la iglesia conventual, a la que se une la capilla por el brazo del crucero del lado de la Epístola (Figs. 8, 13 y 37). De planta de cruz latina con orientación este-oeste, se accede a ella por un arco-bóveda que soporta una tribuna cerrada con ventana enrejada (Figs. 33 y 35). La nave principal se divide en tres tramos cubiertos con bóveda de cañón y separados por arcos fajones. Cada tramo presenta lunetos formados por la intersección de las bóvedas secundarias, repitiéndose el esquema en presbiterio y crucero. Un entablamento doble muy desarrollado recorre todo el perímetro (Figs. 43 y 44). Está sustentado por pilastras toscanas entre las que se abren hornacinas muy poco profundas rematadas por arcos de medio punto (Fig. 48). En los extremos del crucero y sobre las puertas de acceso al camarín hay unas hornacinas muy pequeñas pero destacadas con decoración vegetal en yeso (Fig. 49). El retablo cumple la función de enmarcar el vano que deja ver la imagen titular ubicada en el camarín elevado situado tras el presbiterio (Fig. 60). El crucero se cierra con una cúpula rodeada por un anillo lobulado y rematada con linterna (Fig. 55). Su volumen se refleja en el exterior, de aparejo toledano y vanos reforzado por sillares de granito (Fig. 14).

La obra arquitectónica fue revestida en su interior con el ambicioso ciclo de pinturas murales<sup>140</sup> que constituyen el tema central de este Trabajo Fin de Máster. Ejecutadas por Alberto

---

<sup>136</sup> VASCO GALLEGO, Eusebio, *Op. Cit.*, p. 177.

<sup>137</sup> El fraile fue además maestro de obras en la construcción de la cúpula del santuario de la Virgen de las Virtudes en la localidad de Santa Cruz de Mudela en 1711. PARDO AHUGETAS, Antonio, *Breves páginas acerca de la villa de Santa Cruz de Mudela*, Madrid, Hijos de M.G. Hernández, 1929, p. 45. Este santuario, a pesar de estar en los estados de la casa de Santa Cruz, no tiene vinculación con la misma. Véase LÓPEZ-MENCHERO BENDICHO, Víctor Manuel (coord.), *El enigma de las virtudes, Estudio histórico-arqueológico del Santuario de Las Virtudes (Santa Cruz de Mudela)*, Instituto de Estudios Manchegos, 2015.

<sup>138</sup> MESSÍA DE LA PUERTA, Antonio, *Op. Cit. Cfr.* VASCO GALLEGO, Eusebio, *Op. Cit.*, pp. 176-178 y 231.

<sup>139</sup> Hemos encontrado similitudes con la capilla del Santísimo Cristo de la Redención de la parroquia de San Ginés – también sede de una cofradía –; y con la iglesia del monasterio de las trinitarias de San Ildefonso en Madrid. La puesta en relación de la capilla con modelos de Corte, así como su emplazamiento dentro de la evolución de la pintura mural española y la representación de arquitecturas fingidas; puede ser objeto de trabajos posteriores.

<sup>140</sup> Se realizaron “en seco”, aplicando los pigmentos mezclados, de forma mayoritaria, con aceites secantes junto con láminas metálicas de pan de oro, plata y cobre. UFFIZZI CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES S.L., *Memoria del proyecto de conservación y restauración de la capilla de Nuestro Padre Jesús Rescatado del convento de los trinitarios de Valdepeñas*, 2019, Archivo Municipal de Valdepeñas, pp. 4-6.

Lizcano<sup>141</sup> entre 1704 y 1707<sup>142</sup>, decoran la práctica totalidad del interior. Las pinturas del camarín se habrían realizado en algún momento posterior tras 1722, año de fallecimiento de Alberto Lizcano<sup>143</sup>, posiblemente por un artista italiano vinculado a la familia valdepeñera de los Penot<sup>144</sup>.

Un espacio de estas características necesitó de grandes recursos económicos, como aquellos de que dispone un noble de alto rango como Santa Cruz. Las preguntas que cabe hacerse son cómo y por qué D. Álvaro decidió sufragar la capilla en su totalidad.

En los primeros años del siglo XVIII, D. Álvaro fijó en Valdepeñas su residencia habitual y corte marquesal<sup>145</sup>, lo que propiciaría una creciente implicación en la vida local, que pasó a encabezar en calidad de Señor. Renovó la vinculación con la comunidad religiosa trinitaria fundada por su antecesor, no sólo como continuidad piadosa, sino como una operación simbólica orientada a buscar la cobertura de la Iglesia, que establecía “como un deber religioso más la obediencia al orden político y la aceptación del orden social”<sup>146</sup>. En reconocimiento a este vínculo histórico y al apoyo mostrado desde la fundación, los trinitarios ofrecieron a D. Álvaro, para sí y sus herederos, el patronato del convento en 1696<sup>147</sup>.

Asumir el patronato implicaba prestar apoyo económico a la comunidad religiosa<sup>148</sup> que era lo que necesitaba para concluir la capilla. Las fechas indican que el patronato se acordó antes de que el noble asumiera la financiación total de la capilla, pero aun así no es difícil intuir la intencionalidad en el ofrecimiento por parte de los trinitarios dado que “sin ayuda material

---

<sup>141</sup> Nada sabemos de este artista más allá de que se le concedió como pago por el trabajo, el derecho a enterrarse en la cripta del convento. Aun así, no lo ejerció y fue enterrado en la iglesia parroquial de la Asunción. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Op. Cit.*, p. 38. Otros autores, sin aportar la fuente, señalan que era de origen manchego y que realizó unos lienzos de temática mariana y las pinturas de la desaparecida ermita de Nuestra Señora de la Cabeza construida en la entrada sur de Valdepeñas por las mismas fechas. BROTÓNS SÁNCHEZ, Antonio, *Op. Cit.*, pp. 117-120; JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando, *Op. Cit.*, 1949, pp. 12-13.

<sup>142</sup> De estas fechas datan por tanto las composiciones emblemáticas.

<sup>143</sup> JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando, *Op. Cit.*, pp. 11-12.

<sup>144</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Op. Cit.*, p. 38.

<sup>145</sup> SAINT SIMON, Louis de Rouvroy, Duc de, *Op. Cit.*, pp. 536-537; SANTA CRUZ, Mariano de Silva Carvajal, Marqués de, *Op. Cit.*, pp. 15-17; MADRE DE DIOS, Alejandro de la, *Chronica de los Descalzos de la Santissima Trinidad redempcion de cautivos*, Segunda parte, Alcalá de Henares, Julián García Briones, 1706, Dedicatoria f. 3.

<sup>146</sup> JARA FUENTE, José Antonio, “Muerte, ceremonial y ritual ...”, *Op. Cit.*, pp. 862-864.

<sup>147</sup> VASCO GALLEGOS, Eusebio, *Op. Cit.*, pp. 197-202. No se conservan las escrituras por las que se otorgó el patronato.

<sup>148</sup> SERRANO MÁRQUEZ, Nereida, “Moradas para el más allá. Élités rurales y fundaciones funerarias en época moderna: Lucena, siglos XVI al XVIII”, *Historia y Genealogía*, nº 8, 2018, pp. 61. Desconocemos si el VII marqués hizo algún tipo de aportación en el tiempo para el mantenimiento de la capilla. Pero si así fue, no era prerrogativa suya porque hay constancia que existían donaciones de las familias pudientes de la villa. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Op. Cit.*, pp. 44-46.

no era fácil lograr un patronato”<sup>149</sup>. Religiosos y devotos conscientes de sus limitaciones, buscarían en D. Álvaro el apoyo necesario; y éste vio en la capilla el escenario ideal para desarrollar una estrategia de imagen destinada a consagrar “la posición natural de cada grupo, preservando el orden ideal que había creado Dios y consagrado la sociedad”<sup>150</sup>.

El signo más evidente de su voluntad de distinción fue convertir la capilla en su espacio funerario, añadiendo una función privada a su uso público como lugar de culto<sup>151</sup>. Junto a la casa principal<sup>152</sup> y la presencia de sus armas en ambos edificios, este gesto formaba parte esencial de la exteriorización del discurso del poder nobiliario<sup>153</sup>. Al asumir la financiación de la obra y destinarla también a su memoria, D. Álvaro ejercía la magnificencia<sup>154</sup> como señor de la villa.

Sin embargo, y pese a todo lo anterior, el Marqués no fue finalmente enterrado en esta capilla. A partir de 1706, con las pinturas murales recién concluidas, D. Álvaro fue nombrado gentil hombre de cámara con ejercicio<sup>155</sup> y en 1714 mayordomo de la reina Isabel de Farnesio<sup>156</sup>, lo que conllevó su traslado a la Corte<sup>157</sup>. Murió arruinado<sup>158</sup> en Madrid en 1737, y de acuerdo con sus últimas voluntades<sup>159</sup> fue enterrado de noche y sin boato en el convento madrileño de San Hermenegildo. Posteriormente, tras el tiempo necesario para que su cuerpo se descompusiera<sup>160</sup>, fue trasladado al convento de Carmelitas Descalzas de la localidad de

---

<sup>149</sup> ATIENZA LÓPEZ, Ángela, “La apropiación de patronatos conventuales por nobles y oligarcas en la España Moderna”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, nº 28, 2008, p. 96.

<sup>150</sup> SORIA MESA, Enrique, “La imagen del poder. Un acercamiento a las prácticas de visualización del poder en la España moderna”, *Historia y Genealogía*, nº1, 2011, p. 9.

<sup>151</sup> Enterrarse en el espacio sagrado del convento era una de las prerrogativas habituales del patrono. ATIENZA LÓPEZ, Ángela, *Tiempos de conventos ...*, *Op. Cit.*, 2008, pp. 190-191. La tradición oral ha transmitido que los derechos del Marqués eran poder enterrarse en la capilla y la celebración de misas perpetuas por su alma. Además, se reservaba el derecho de cerrar la capilla por sus pies e independizarla de la iglesia conventual; y de hecho la capilla tiene un acceso directo secundario desde la calle que nunca se ha usado como tal (Fig. 14). FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Op. Cit.*, pp. 36-38. El II marqués no recibió tal derecho en las escrituras de fundación del convento. Desconocemos si porque sólo actuó de fundador o porque ya existía un panteón familiar en el Viso del Marqués mandado construir por su padre en el convento de San Francisco; donde efectivamente se enterró. PÉREZ PASTOR, Cristóbal, “Testamento de D. Álvaro de Bazán, Primer Marqués de Santa Cruz”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo XXVIII, enero de 1896, p. 8; RIVERO DE TORREJÓN, Alfonso, *Op. Cit.* [Consulta 28/04/2025].

<sup>152</sup> Donde el Marqués ofrecía magníficas fiestas. PRAVES, Carlos de, *Op. Cit.* [Consulta 28/04/2025].

<sup>153</sup> SERRANO MARQUEZ, Nereida, *Op. Cit.*, pp. 67 y 94.

<sup>154</sup> URQUÍZAR HERRERA, Antonio, “Teoría de la magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI”, *Ars Longa*, 23, 2014, pp. 95-99.

<sup>155</sup> *Títulos concedidos a D. Álvaro de Bazán Benavides*, AHNOB, SANTA CRUZ, C. 38, D. 3-27.

<sup>156</sup> *Real Decreto nombrando ...*, *Op. Cit.*

<sup>157</sup> Formó parte de la camarilla de confianza de los reyes. MARTÍNEZ MILLÁN, José, “La Casa de la reina ...”, *Op. Cit.*, 2008.

<sup>158</sup> Embargadas las rentas de sus estados y acosado por sus acreedores pidió insistentemente la ayuda del Rey. *Cartas de súplica al Rey, 1719-1729*, AGP, Personal, caja 16585, exp. 3.

<sup>159</sup> *Testamento de Álvaro Bazán ...*, *Op. Cit.*

<sup>160</sup> La sepultura en dos tiempos era una costumbre regia que algunos nobles adoptaron. ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 317-318

Daimiel<sup>161</sup> y enterrado en la mesa de altar de una muy modesta capilla que allí había sufragado<sup>162</sup>. Desde su marcha, no hay constancia de ningún contacto más con Valdepeñas y la Orden Trinitaria. En su testamento ni siquiera menciona a Jesús Nazareno entre las habituales invocaciones a la Corte Celestial para encomendar el alma<sup>163</sup>. En cambio, sí pidió ser amortajado con hábito carmelita sobre el uniforme de caballero<sup>164</sup> lo que indica que prefirió enfrentarse al juicio divino bajo la protección espiritual de la Orden Carmelita, en detrimento de la Trinitaria<sup>165</sup>.

Todo ello introduce una importante dosis de incertidumbre sobre el grado de implicación real de D. Álvaro tanto en el proyecto constructivo como en la concepción del programa mural. No podemos asegurar si fue él quien lo impulsó ni si alguna vez llegó a tener la intención de enterrarse en Valdepeñas<sup>166</sup>. La ausencia física final del Marqués no resta significado al conjunto, pero sí obliga a considerar que la iniciativa ideológica pudiera haber partido de la Orden Trinitaria, que habría ofrecido a la casa nobiliaria no sólo un espacio funerario, sino también una escenografía completa destinada a la memoria y exaltación del linaje. Patronato y capilla constituirían un ofrecimiento difícil de rechazar, que el Marqués habría aceptado haciendo gala de generosidad sufragando la capilla. Afianza esta hipótesis el hecho de que no se advierte una primacía clara entre los discursos laudatorios contenidos en el programa. El desarrollo del discurso dedicado a exaltar al Marqués y su Casa es incuestionable, pero no lo es menos el que celebra la labor redentora de la Orden. Todo el programa denota un profundo conocimiento de la espiritualidad trinitaria, de sus ceremoniales y de la obra literaria de san Juan Bautista de la Concepción. E igualmente de lo que representa la imagen del Rescatado, verdadera generadora del espacio.

---

<sup>161</sup> En 1723 había adquirido el patronato de este convento, al que no solo destinó una aportación económica periódica, sino que alhajó con numerosas obras de arte y valiosos objetos litúrgicos. *Escrituras de posesión ...*, *Op. Cit.*. Sobre la relación con este convento véase MARTÍN-GIL CÓRDOBA, José Juan, *Como las aguas de Siloé. El Carmelo Teresiano y Daimiel*, Burgos, Editorial Monte Carmelo, 1999., pp. 122-127.

<sup>162</sup> *Depósito y traslado de cadáver ...*, *Op. Cit.*

<sup>163</sup> Sobre las partes habituales del testamento véase GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, *Los castellanos y la muerte. Religiosidad y comportamientos colectivos en el Antiguo Régimen*, Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1996, pp. 24-25.

<sup>164</sup> Sobre la mortaja véase *Ídem*, pp. 151-154.

<sup>165</sup> MERINO THOMAS, Andrés, *Los panteones reales del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016. pp. 238-239.

<sup>166</sup> Bajo el camarín hay una estancia abovedada y de ella parte un pasillo que hoy se encuentra cegado (Figs. 15 y 16). En los años 80 del siglo XX, aprovechando la remodelación de la sacristía conventual, se reformaron las criptas dejando sólo una pequeña cripta bajo el crucero del templo principal y extrayendo todos los restos humanos que allí había. No hemos podido recabar información fiable de cómo pudo haber sido la cripta bajo la capilla.

Desconocemos la identidad del ideólogo del programa, y sin descartar que pudiera haber sido un erudito seglar, parece más lógico que fuera algún religioso trinitario descalzo, posiblemente fray Francisco de San José<sup>167</sup>, autor de las trazas del edificio. La riqueza y profundidad doctrinal del conjunto sugiere una mente familiarizada con la Orden y el significado devocional de la iconografía del Rescatado. Todo apunta, por tanto, a una iniciativa surgida del entorno trinitario, que habría sabido dotar a la capilla de un discurso visual coherente con sus propios ideales y capaz de involucrar a toda la sociedad local.

Tanto la construcción de una capilla con doble función pública y privada como el acuerdo de patronato, al poco tiempo de acceder a la titularidad del marquesado y coincidiendo con el traslado de su residencia a Valdepeñas, deben leerse como signos de una voluntad de integración simbólica del Marqués con sus vasallos a través de una religiosidad compartida promovida por los trinitarios.

El mismo año de 1702 en que se hizo cargo del proyecto constructivo, el Marqués fundó la “Congregación de Esclavos de Jesús Nazareno”<sup>168</sup>, gesto que refuerza esta estrategia: crear espacios de devoción común como forma de consolidar vínculos sociales y legitimar su liderazgo local<sup>169</sup>. El culto a la imagen y la pertenencia a la Esclavitud creaban comunidad a través de ese gesto de piedad compartido.

Sobre estos pilares materiales, sociales y espirituales se habría de erigir el santuario y el discurso visual representado en sus muros.

---

<sup>167</sup> Luís Fernando Barba identifica a este fraile con otro fray Francisco de San José que fue obispo de Málaga entre 1704 y 1713. BARBA ROMERO, Luís Fernando, *Op. Cit.*, pp. 393 y 419-420. No estamos de acuerdo con tal identificación pues dicho personaje era franciscano y vivió entre 1635 y 1713. Es muy improbable que un anciano obispo de Málaga se ausentara de su diócesis para dirigir las obras de unas capillas en La Mancha. SARRIÁ MUÑOZ, A. “Fray Francisco de San José, un Obispo controvertido en la Diócesis de Málaga (1704-1713)”, *Jábega*, Nº. 81, 1999, pp. 33-42; “Fr. Francisco de S. José Mesía Portocarrero”, *Diócesis de Málaga*. En línea <https://www.diocesismalaga.es/includes/tabla-episcopologio-ficha.php?id=42> [Consulta 28/10/2024]. Ángel Romera y Jesús Simancas proponen que podría haber sido Carlos de Praves, literato, capellán del VII marqués a partir de 1707 y párroco de El Viso. PRAVES, Carlos de, *Op. Cit.* Consulta [17/01/2025]. Sin embargo, su relación con el Marqués parece iniciarse justo tras la ejecución de las pinturas.

<sup>168</sup> VASCO GALLEGO, Eusebio, *Op. Cit.*, pp. 177 y 231. La esclavitud valdepeñera fue una de las primeras bajo esta advocación. La más antigua es la fundada en Baena, y le sigue la de Calzada de Calatrava en 1692. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Op. Cit.*, pp. 41-42. En Valdepeñas, sus constituciones fueron aprobadas en 1703 por el nuncio del Papa, el arzobispo de Toledo y el Consejo de Castilla. Se perdieron las originales, rigiéndose la esclavitud por la costumbre hasta que se redactaron otras en 1829. FERNÁNDEZ ROLDÁN, Manuel, *Real e Ilustre Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Rescatado establecida en Valdepeñas. Apuntes históricos*, Valdepeñas, Campos, 1919, pp. 11-17 y 55-92. Más tarde reaparecieron la originales y pudieron ser consultadas por Arturo Curiel hacia 1985, pero ahora vuelven a estar en paradero desconocido. Conversación mantenida con Francisco Fernández el 21 de febrero de 2025 para aclaración de algunos datos contenidos en su obra ya citada.

<sup>169</sup> ATIENZA LÓPEZ, Ángela, *Tiempos de conventos ...*, *Op. Cit.*, 2008, pp. 199-202. D. Álvaro fue también uno de los fundadores en 1710 de la cofradía madrileña, hoy de “Jesús de Medinaceli”. *Libro de la Congregación de los Esclavos de Jesús Nazareno*. Archivo Histórico Nacional, CLERO-SECULAR\_REGULAR, L. 19181.

## 7.2. El programa iconográfico y la construcción del discurso

### 7.2.1. El proyecto devocional común y su articulación espacial

Dentro de ese espacio compartido por nobleza, orden religiosa y pueblo fiel, se configuró el discurso que los integraba. Cuando el Marqués tomó a su cargo el proyecto se incluyó, como hemos mencionado, la construcción de la cripta; y sin duda se introdujeron cambios en el programa mural, si es que antes se había previsto alguno. Sea cual fuere el momento de su formulación, lo cierto es que el programa iconográfico finalmente desarrollado responde a una lógica cuidadosamente estructurada. No se concibió como un conjunto decorativo, sino como un discurso visual coherente que articula mensajes, símbolos y experiencia devocional. A través de un itinerario ascendente —físico y espiritual—, el fiel es guiado desde la memoria histórica de la Redención hasta la contemplación gloriosa de la Trinidad. En ese recorrido espiritual y de meditación, el Rescatado no es solo el centro devocional, sino el eje que articula toda una narrativa de cuidada elaboración conceptual.

En su concepción se tuvieron en cuenta las motivaciones e intereses de todos los implicados en la empresa. Ya hemos apuntado las razones que pudieron mover al Marqués a sufragar las obras; a ellas habría que añadir la oportunidad que se le brindaba de sacralizar su memoria personal y familiar, proyectándola en los propios muros del templo<sup>170</sup>. Las posibilidades apologéticas del programa resultaban también excepcionales para la joven orden de los Trinitarios Descalzos. Tras haber ganado los pleitos interpuestos por los frailes de la antigua observancia, los reformados se sentían como los verdaderos herederos del fundador san Juan de Matha. Un espacio devocional presidido por su estandarte visible, el Nazareno Rescatado, resultaba idóneo para exaltar su labor redentora y caritativa, fuente de consuelo y esperanza para todos los necesitados. El pueblo, por su parte, hallaba en esa atención pastoral la paz espiritual en esta vida y la esperanza de la paz eterna en el venidero. Su participación activa en el culto y en la Esclavitud lo convertía no solo en destinatario de la redención, sino también parte activa en la misma. El programa mural de la capilla, que es también sede de la

---

<sup>170</sup> SERRANO MÁRQUEZ, Nereida, *Op. Cit.*, pp. 68 y 57-58. Por otro lado, es de obligada mención el programa mural del Palacio del Viso del Marqués, apoteosis de las gestas del linaje Bazán y del I marqués de Santa Cruz. Resultaría de interés un estudio sobre la forma de representar las virtudes la Casa y su evolución entre ambos titulares; en consonancia con el cambio producido en la concepción de la Monarquía Hispánica a que se ha aludido más arriba; y con la decadencia de la Nación y de la Casa.

Cofradía, reconoce esa implicación constante como elemento indispensable en la historia viva de la redención trinitaria.

La imagen de Jesús y su sentido redentor son el hilo conductor de todo el programa. Presente en cada uno de los espacios temáticos, acompaña al devoto en un itinerario espiritual que le conduce desde la realidad terrenal hasta la Gloria junto a la Virgen y la Trinidad.

Al acceder al santuario, la escena de batalla —que remite al clima de enfrentamiento entre religiones—, flanqueada por dos jeroglíficos, ofrece una síntesis histórico-simbólica de los hitos que hicieron posible este espacio religioso y su imagen titular: el nacimiento de la Orden Trinitaria, su reforma y la continuidad de una devoción sostenida por el pueblo de Valdepeñas.

Como en el acceso, son los jeroglíficos los que articulan el discurso mural a lo largo de la nave. El lateral del Evangelio se dedica a la reforma trinitaria. A través de la fundación en Valdepeñas, se exalta la misión redentora de la Orden, que ofrece además consuelo y guía espiritual a través del ejemplo del Rescatado. En esta fundación manchega se produce la feliz unión de clero y nobleza, una de cuyas casas de más lustre es la de Santa Cruz. A ella y a su séptimo titular D. Álvaro Antonio —el más devoto seguidor del Nazareno y ejemplo para sus vasallos— se le dedican los lunetos del lado de la Epístola. Se muestra al fiel el camino para entrar en el Cielo asistido por los trinitarios y guiado por su Señor. El fiel ora en la nave bajo la asistencia espiritual de la Orden y con el ejemplo del Marqués. Rodeado de lienzos que invitan a la meditación se encomienda, esperanzado, a Dios y los gobernantes representados mediante la heráldica y las alegorías.

La meditación se intensifica en la escalera de ascenso al camarín, donde unas cartelas disponen interiormente para el encuentro con Jesús Nazareno Rescatado. En esa estancia, lienzos, cartelas y escenas enlazan el cautiverio y los sufrimientos terrenales con la Redención y la Gloria eterna. Desde allí, el devoto, junto al Rescatado, contempla en la escena de gloria representada en la cúpula del santuario, el ascenso a los cielos del alma del Marqués que es recibido por Dios Trinidad y la Virgen María. El fiel vislumbra el destino que le aguarda si persevera en el seguimiento de Jesús hacia ese destino de Redención y la Gloria.

Para comprender plenamente ese discurso, es necesario analizar también cómo se materializa en los propios muros del santuario.

### 7.2.2. La emblemática como principal recurso retórico

El programa recurre al arte de la emblemática como vehículo formal para difundir los mensajes pretendidos por los promotores. No desarrolla una narración lineal, sino que exige al espectador establecer activamente relaciones entre los distintos recursos visuales para descifrar el sentido global del ciclo pictórico. Una de las cartelas representadas en la escalera de ascenso al camarín resulta particularmente explícita en este sentido al advertir de que los temas se representan “en zifra”<sup>171</sup> (Anexo 3, CE 4).

Las doce composiciones emblemáticas representadas en los lunetos —sello de identidad de esta capilla— establecen relaciones semánticas con la heráldica, las alegorías y las cartelas; así como con los tradicionales recursos barrocos de glorias celestiales, dorados y exuberante decoración. Todos los elementos conforman una retórica visual que acompaña y prolonga el discurso de los sermones, y viceversa: palabra e imagen en perfecta compenetración<sup>172</sup>. Se construye así un instrumento de persuasión orientado a la difusión del mensaje; objetivo último de la magnificencia de los promotores. Desde lo religioso, este adoctrinamiento pedagógico penetra en lo social e incluso lo político, valiéndose de la imagen y la palabra. Ambas se complementan a la perfección a través del arte de la emblemática<sup>173</sup> y en especial, del “jeroglífico festivo de carácter popular”<sup>174</sup>. Por su atractivo visual y aparente simplicidad, se fija rápidamente en la retina y la memoria como un eficaz dispositivo de persuasión ideológica y adoctrinamiento al servicio del poder político y religioso<sup>175</sup>, especialmente útil para “mover los ánimos” e incentivar la piedad conforme a los ideales de la Contrarreforma<sup>176</sup>.

---

<sup>171</sup> “En *cifra*. Modo adverbial, que se usa quando se refiere algun caso ò otro successo obscura y mysteriosamente.”. “Cifra”, *Diccionario Histórico de la Lengua Española*. En línea <https://webfrrl.rae.es/DA.html> [Consulta 08/05/2025].

<sup>172</sup> LEDDA, Giuseppina, “Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra”, *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional, A Coruña, 1994*, LÓPEZ POZA, Sagrario (ed.), A Coruña, Universidade, 1996, p. 112.

<sup>173</sup> Véase GÁLLEGO SERRANO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 17-26; LÓPEZ POZA, Sagrario, “Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual”, en CHARTIER, Roger y ESPEJO, Carmen (eds.), *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2012, pp. 38-42

<sup>174</sup> Así lo denominó Víctor Mínguez Cornelles y se hicieron eco José Julio García Arranz y Giuseppina Ledda entre otros. Sobre las características de este tipo de jeroglíficos véase GARCÍA ARRANZ, José Julio, “La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones”, en BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T. (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears y College of the Holy Cross, 2002, pp. 240-248.

<sup>175</sup> *Ídem*, pp. 242-243.

<sup>176</sup> RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando, “«Picta Poesis»: Un sermón en jeroglíficos, dedicado por Alonso de Ledesma a las fiestas de beatificación de san Ignacio en 1610”, *Anales de Literatura Española*, 1, 1983, pp. 121-123.

Lo esencial en estas composiciones es el mensaje, no la clasificación<sup>177</sup>. Detenerse en si son emblemas, empresas, jeroglíficos o enigmas aporta poco, máxime cuando los propios tratadistas se permitían formas híbridas y licencias formales<sup>178</sup>. Sin embargo, las de Valdepeñas revisten una especial singularidad que las hace, si no únicas, muy poco habituales. Reúnen las características de los jeroglíficos destinados a un contexto efímero y festivo, aunque aquí están concebidos como una manifestación mural perdurable, con una intención entre laudatoria y doctrinal que desarrollaremos más adelante. Sus características formales<sup>179</sup> avalan contemplarlos como jeroglíficos<sup>180</sup>, destinados en un primer nivel de lectura, al pueblo llano. Como jeroglíficos los denomina también la primera referencia escrita que tenemos a ellos<sup>181</sup>. Los tratadistas lamentaban la pérdida de la pureza del jeroglífico, pues su sentido críptico intelectual se abandonaba para hacerlos más explícitos, apelando a lo piadoso, a lo afectivo o a lo descriptivo, e incluso incluyendo la figura humana<sup>182</sup>. Con ese fin se generalizó el uso del tercetillo, facilitando así que el pueblo pudiera comprender el mensaje del jeroglífico festivo<sup>183</sup>, un recurso habitual tanto en la celebración religiosa como en las exequias<sup>184</sup>. Y este espacio sagrado estaba pensado para esos dos usos: la celebración constante del rescate de Jesús y el descanso eterno de D. Álvaro.

---

<sup>177</sup> Herrera Maldonado las clasifica como empresas. HERRERA MALDONADO, Enrique, *Op. Cit.*, pp. 227-228. Pero en nuestra opinión, no pueden calificarse de tales ni en lo formal ni en lo conceptual. Sobre las características de las empresas véase LÓPEZ POZA, Sagrario, “Empresas, emblemas ...”, *Op. Cit.*, 2012, pp. 60-72.

<sup>178</sup> LEDDA, Giuseppina, “Los jeroglíficos en el contexto de la fiesta religiosa barroca”, *Actas de I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1991*, Diputación Provincial de Teruel, 1994, p. 582.

<sup>179</sup> Están enmarcadas con motivos vegetales para delimitarlos y hacerlos fácilmente visibles aun sin iluminación artificial. Incluso dos de ellos están a la altura de la vista. Lema o mote en latín escrito en una filacteria incorporada en el cuerpo o escena. Escena con cierto aire naif que es captada en su conjunto a primera vista, fácilmente memorizable. Excepto en dos, no está presente la figura humana. Están elaborados *ad hoc* para esta capilla, pero utilizan elementos simbólicos cristianos conocidos en el siglo XVII. Los temas también son conocidos por los valdepeñeros. Versos en castellano bajo la escena, casi como sentencias con un claro fin didáctico. Adquieren una forma popular, variante del tercetillo, con rima consonante abb. El epigrama explica el cuerpo. No hay complicadas elipsis intelectuales y el mensaje se comprende aun prescindiendo del lema.

<sup>180</sup> Cfr. ESCALERA PÉREZ, Reyes, “Fue costumbre de la sabia Athenas proponer enygmata. Jeroglíficos y emblemas en la fiesta barroca de Andalucía (España)”, en CABRERA COLLAZO, Rafael (ed.), *Visiones Trastocadas. Relatos significaciones y políticas de la mirada*, GKA Ediciones, 2020, pp. 187-188; GÁLLEGO SERRANO, Julián, *Op. Cit.*, pp. 17-26; LEDDA, Giuseppina, “Los jeroglíficos en el contexto ...”, *Op. Cit.*, 1994; LÓPEZ POZA, Sagrario, “El epigrama en la literatura emblemática española”, *Analecta Malacitana*, XXII, 1, 1999, pp. 27-55; “Empresas, emblemas ...”, *Op. Cit.*, 2012, pp. 37-85; RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 52-57; “«Picta Poesis» ...” *Op. Cit.*, 1983, pp. 129-130.

<sup>181</sup> SANTAMARÍA, Juan José de, *Carta dirigida a la Comisión de Monumentos informando de los monumentos que pudieran existir en los conventos extinguidos en la Villa de Valdepeñas, 20 de abril de 1844*, Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real, Signatura 318221.

<sup>182</sup> LEDDA, Giuseppina, “Los jeroglíficos en el contexto ...”, *Op. Cit.*, 1994, pp. 582-585.

<sup>183</sup> LÓPEZ POZA, Sagrario, “El epigrama ...”, *Op. Cit.*, 1999, p. 40.

<sup>184</sup> LÓPEZ POZA, Sagrario, “Empresas, emblemas ...”, *Op. Cit.*, 2012, p. 81.

La revisión de los principales tratados de emblemática<sup>185</sup> nos ha confirmado que estos jeroglíficos fueron ideados *ad hoc* para este espacio y para transmitir unos mensajes muy específicos relacionados con los promotores. Formalmente están inspirados en la obra *Flores de Miraflores* de Nicolás de la Iglesia<sup>186</sup>, que contiene cincuenta y un “geroglíficos” que catequizan sobre la pureza de María. Se trata de la versión impresa y ampliada del programa emblemático representado en los muros de la capilla de la Virgen en la Cartuja de Miraflores (Figs. 28 a 30). Este tipo de composiciones encuentra paralelos en otras capillas, como las de la familia Lastanosa en Huesca<sup>187</sup> cuya concepción general presenta notables analogías con la de Valdepeñas. Ninguno de estos casos, sin embargo, apela de forma tan directa al común de los fieles como el ejemplo novohispano del santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco (Méjico)<sup>188</sup> (Fig. 32). No era frecuente que las composiciones con estructura de jeroglífico se concibieran para perdurar<sup>189</sup>. Cuando la emblemática se utilizaba en representaciones estables, tanto las formas como el fondo correspondían habitualmente al formato de emblema, sobre todo basados en la imagen de la Virgen *Tota Pulchra*<sup>190</sup>. Aunque a veces se aproximen a las formas compositivas del jeroglífico y constituyan ciclos con un hilo conductor, no se trata de la tipología del jeroglífico festivo propiamente dicho, pues suelen tratar temas generales —morales, religiosos o de meditación—, que resultan útiles para cualquier persona que sea capaz de interpretarlos<sup>191</sup> y se podrían reubicar en otro espacio religioso u otra época sin perder su significación<sup>192</sup>. Se nutren de tratados habituales en la época y, no menos importante, su

---

<sup>185</sup> Sirva de ejemplo ALCIATI, Andrea, *Los emblemas de Alciato*, Lyon, 1549.

<sup>186</sup> IGLESIA, Nicolás de la, *Flores de Miraflores*, Burgos, 1659; ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, “Emblemas marianos de la Capilla de la Virgen en la Cartuja de Burgos. El modelo pintado y su repercusión iconográfica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 69-70, 2003-2004, pp. 383-409; ESCALERA PÉREZ, Reyes, “Emblemática mariana. Flores de Miraflores de Fray Nicolás de la Iglesia”, *IMAGO. Revista De Emblemática Y Cultura Visual*, Nº 1, 2009, pp. 45-63. Véanse además nota 216 más adelante.

<sup>187</sup> Estas capillas han sido estudiadas por María Celia Fontana Calvo. Entre otros textos véase “Símbolos de vida, muerte y eternidad en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca”, *Argensola*, Nº 122, 2015, pp. 261-290. El estudio comparativo de distintas capillas que combinen el uso público y privado, así como las estrategias visuales desarrolladas en ellas es una vía de investigación que queda abierta para trabajos posteriores.

<sup>188</sup> En los portones de acceso encontramos unos emblemas que muestran los pecados y vicios del alma junto con las virtudes para combatirlos. Tienen un claro fin didáctico para el pueblo llano. PIMENTEL ARÁMBULA, Ana María, “Maldito para siempre: el portón de acceso al santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, gto., como locus retórico-mnemotécnico en el último tercio del siglo XVIII”, en AA.VV., *En la senda de Alciato. Práctica y teoría emblemática*, Anejos de Imago, 8. Unversitat de València, 2022, pp. 129-138.

<sup>189</sup> Por ello se difundieron relaciones de fiestas con descripciones de jeroglíficos, como la publicada en Córdoba para las fiestas del Corpus entre 1612 y 1620, que contiene ejemplo de jeroglíficos festivos. ESCALERA PÉREZ, Reyes, “Emblemática popular. Jeroglíficos y enigmas de Andrés de Rodas en el Corpus de Estepa (1612-1620)”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Vicent (coords.), *Imagen y cultura, la interpretación de las imágenes como historia cultural*, Biblioteca Valenciana, 2008, pp. 584-586.

<sup>190</sup> Algunos ejemplos son las iglesias de la Inmaculada del Real Seminario de San Carlos Borromeo en Zaragoza, de la Anunciación en Sevilla, y de San Agustín en Almagro.

<sup>191</sup> GÁLLEGO SERRANO, Julián, *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>192</sup> RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas ...*, *Op. Cit.*, 1995, p. 165.

ubicación condiciona su lectura. Así por ejemplo el ciclo de lienzos para el convento de la Purísima Concepción y San Blas en Miedes (Zaragoza) (Fig. 33) está ubicado en el claustro de clausura y estaba destinado a la meditación de las religiosas que aspiraban a la perfección espiritual<sup>193</sup>.

En Portugal, durante la primera mitad del siglo XVIII, fue habitual incluir composiciones emblemáticas en los programas historiados de los recintos religiosos<sup>194</sup>. Como en los casos anteriores, predominan los contenidos moralizantes o espirituales, inspirados en tratados devotos y con la forma habitual del emblema<sup>195</sup>. Los pocos casos que podrían evocar al jeroglífico festivo<sup>196</sup> se encuentran en espacios restringidos al clero, sin dejar de tratar por otra parte asuntos edificantes convencionales. Hemos podido documentar, no obstante, un ejemplo que guarda bastantes similitudes con el ciclo valdepeñero: la iglesia de Nossa Senhora do Terço, en Barcelos<sup>197</sup>, antigua iglesia conventual de una comunidad de monjas benedictinas, cuya nave está revestida de una azulejería fechada en 1713 (Figs. 35 y 36). El zócalo que recorre el espacio contiene una serie de jeroglíficos que remiten a la Regla benedictina, y cuya *pictura* representa motivos habituales en el arte de la emblemática, inspirados en un tratado cercano al género de los espejos de príncipes, obra del benedictino frei João dos Prazeres. Estos jeroglíficos fueron modificados mediante la adición de un epigrama en portugués, con el fin de adaptarlos tanto a la comunidad religiosa como al pueblo llano que asistía a los oficios. Los versos vinculan las composiciones emblemáticas con las escenas de la vida de san Benito situadas en el registro medio de los muros. Es esa conexión la que confiere al ciclo emblemático su significado pleno, que se integra a su vez con otras representaciones de santos, alegorías patrióticas e inscripciones alusivas a la fundación del convento, también presentes en la azulejería. El resultado es un ciclo que podríamos calificar como “hagiografía emblemática”, en el que se exaltan las virtudes de san Benito como modelo de conducta del príncipe cristiano,

---

<sup>193</sup> Véase AZANZA LÓPEZ, José Javier, “Alegoría, emblemática y doctrina cristiana en un convento de clausura aragonés del siglo XVII: un programa pictórico inspirado en la *Regia Via Crucis* de Benedictus van Haeften”, *Archivo Español de Arte*, LXXVI, 302, 2003, pp. 133 a 152.

<sup>194</sup> Véase GARCÍA ARRANZ, José Julio, “Del libro al panel de azulejos. El proceso de adaptación del emblema impreso a los revestimientos cerámicos portugueses durante los siglos XVII y XVIII”, en SOUSA, Ana Cristina *et alii.* (coords), *Ignoranti Quem Portum Petat, Nullus Suus Ventus Est. Novos caminhos e desafios dos estudos icónico-textuais*, Oporto, CITCEM, 2023, pp. 261-277.

<sup>195</sup> Tal es el caso de la iglesia de la Santa Casa da Misericórdia en Évora.

<sup>196</sup> Puede verse en la sacristía del convento de Santo António de Varatojo en el concejo de Torres Vedras (Fig. 34).

<sup>197</sup> Véase GARCÍA ARRANZ, José Julio, “Unos emblemata monásticos en azulejos: el programa jeroglífico de la iglesia conventual de Nossa Senhora do Terço, en Barcelos (Portugal)”, *Quintana revista do Departamento de Historia da Arte*, January, 2018, pp. 191-213.

al tiempo que se catequiza mediante referencias a la Regla y se refuerza su función ejemplarizante para un público iletrado, incapaz de acceder a niveles de lectura más complejos.

Salvo este caso, ninguno de los anteriormente citados mantiene una relación tan evidente con el vehículo del jeroglífico destinado a aparatos efímeros, ni combina de forma tan clara la base doctrinal con el propósito laudatorio hacia los promotores del templo. El lector medio, sin formación humanística ni dominio del latín, podía captar la esencia del mensaje. Los más eruditos podrían encontrar agudezas intelectuales o incluso aportar nuevas lecturas. Y los totalmente iletrados se apoyarían en los sermones y panegíricos de los religiosos<sup>198</sup>. Los recursos de la cultura efímera barroca se adaptaron aquí para perdurar en el tiempo. Los jeroglíficos articulan el ciclo mural de la nave, activan los distintos mensajes que componen el discurso; y encuentran su continuación en el resto de “señales”<sup>199</sup> presentes en bóvedas y paramentos.

### **7.3. Una lectura del programa iconográfico**

Como continuación al marco conceptual y formal anterior, hemos analizado el programa iconográfico siguiendo el mismo recorrido que realiza el fiel: desde el umbral hasta la cúpula. Si bien el Marqués no fue finalmente enterrado en este lugar como ya hemos señalado, dicha circunstancia no altera el valor ni la coherencia del programa iconográfico aquí desarrollado. Dado que no se conserva documentación contemporánea que explique su diseño ni las claves de interpretación, hemos adoptado en este análisis una perspectiva iconológica, es decir, hemos tratado de reconstruir el mensaje que el programa pretendía transmitir en su contexto original. Para ello nos hemos basado en fuentes y bibliografía de la tradición iconográfica cristiana, los textos sagrados y los tratados de emblemática. La interpretación que ofrecemos a continuación no pretende ser única ni excluyente, sino verosímil y contextualizada. Hemos tenido en cuenta tanto la intención probable del creador como la recepción posible por parte del espectador de principios del siglo XVIII, cuyas claves culturales y religiosas difieren sustancialmente de las

---

<sup>198</sup> GARCÍA ARRANZ, José Julio, “La imagen jeroglífica ...” *Op. Cit.*, 2002, p. 244.

<sup>199</sup> Siguiendo al profesor Antonio Urquizar, proponemos que las composiciones emblemáticas plasmadas en la decoración mural actúan como “señales” que ofrecen grandes posibilidades semánticas a la hora de difundir un determinado discurso. En nuestro caso se ampliaría del estamento nobiliario al religioso. Sobre las teorías de la magnificencia y de las señales véase URQUÍZAR HERRERA, Antonio, *Op. Cit.*

nuestras, percibiendo él como natural lo que hoy puede parecernos enigmático<sup>200</sup>. Desde esa distancia histórica y cultural, hemos abordado la lectura del conjunto.

### 7.3.1. Alistados en la cruz: historia compartida de fe y redención

En el espacio generado por el arco-bóveda a la entrada del santuario (Fig. 37, 40 y 41) comienza el itinerario visual que tiene como hilo conductor la imagen del Rescatado al fondo<sup>201</sup>. Para hacerlo posible, muchos años de esfuerzo han transcurrido y es necesario retroceder en el tiempo para explicar la presencia de esa imagen en Valdepeñas. Bajo la bóveda se condensan los tres momentos históricos que dan sentido a la existencia del santuario.

A ambos lados del acceso, ligeramente por encima de la altura de la vista, se sitúan los dos primeros jeroglíficos (Fig. 41). El primero (Anexo 2, J1) ofrece la clave interpretativa de todo el conjunto: sobre una vista panorámica de Valdepeñas, aparece en primer plano un pendón blanco con la cruz de Calatrava representando a los valdepeñeros<sup>202</sup>; el escudo de los Bazán y la cruz trinitaria sobre un corazón, coronados por el cristograma IHS dentro de un sol. Alude a la unión bajo una misma bandera y con un mismo objetivo. Los tres estamentos sociales —nobiliario, eclesiástico y popular— constituyen “un solo corazón y una sola alma” que milita “aquí” —en Valdepeñas y en esta capilla— en la devoción al Rescatado, y se alista “en la cruz”<sup>203</sup> —fuente de sufrimientos y a la vez de vida eterna—, aunque cada uno haya llegado hasta aquí “por varios caminos”, movido por distintos anhelos y razones. Lema, cuerpo y epigrama<sup>204</sup> aluden al sentimiento de comunidad forjado entre los que viven en el amor a Dios y luchan bajo una misma bandera espiritual. Es la bandera de la Reforma, izada por san Juan

---

<sup>200</sup> GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, “La emblemática y el problema de la interpretación icónica, el caso de la vanitas”, *Actas de I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1991*, Diputación Provincial de Teruel, 1994, pp. 62-64.

<sup>201</sup> Véase el plano esquema del programa iconográfico (Anexo 1).

<sup>202</sup> La cruz de Calatrava hace referencia a los habitantes de Valdepeñas al haber sido ésta desgajada de la Orden en 1582 para ser vendida al I Marqués. MADRID y MEDINA, Ángela, *Valdepeñas ...*, *Op. Cit.*, 1984, p. 28.

<sup>203</sup> La cruz remite tanto a la cruz de Cristo o la cruz de Santa Cruz. En todo el ciclo puede hacerse esta doble lectura enriqueciendo la interpretación.

<sup>204</sup> Los versos de las composiciones fueron creados a propósito para este espacio. Los lemas proceden de los textos bíblicos – hemos recurrido a Biblia en su versión Vulgata Clementina de 1592, oficial hasta 1979 – y de los escritos de los Padres de la Iglesia. Para la interpretación de los elementos figurativos hemos manejado los siguientes diccionarios de símbolos: BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Paidós, 1993; CHEVALIER, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 2000; y CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992. Para la interpretación de los motivos presentes en las bóvedas hemos recurrido también a ÁVILA, Ana y YARZA LUACES, Joaquín, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993; GARCÍA ÁLVAREZ, César, *El simbolismo del grotesco renacentista*, León, Universidad de León, 2001.

Bautista desde el convento valdepeñero fundado en 1594. Entonces se renovó con brío la misión redentora de la Orden, que procuró el rescate de la imagen del Nazareno en La Mamora.

Frente a esta composición, el segundo jeroglífico (Anexo 2, J12), muestra al Rescatado llevado en procesión por las calles de Valdepeñas. Lema y epigrama invitan a adorarlo uniéndose a su comunidad de fieles, y no hay mejor forma que hacerlo ingresando en su Congregación de Esclavos. Desde sus orígenes, la capilla ha sido sede oficial de la esclavitud de Jesús Nazareno. A ella aluden los dos sellos presentes sobre cada jeroglífico: sobre el primero, el anagrama con el clavo y la S<sup>205</sup> bajo el cristograma JHS y sobre el segundo la palabra NAZARENO (Figs 41 y 42).

Flanqueando los sellos, cuatro jóvenes tenantes coronados de laurel emergen mutando desde una profusión de flores multicolores (Fig. 42). Sostienen una escena de la batalla enmarcada por una orla dorada de veneras que representa una batalla entre cristianos y musulmanes (Fig. 40). No puede tratarse, como repiten todos los estudios previos, de la batalla de La Mamora, ya que en dicha plaza no se libró ninguna batalla: fue rendida sin lucha por su gobernador<sup>206</sup>. Además, la presencia de un pendón con la cruz trinitaria es, obviamente, simbólica pues los trinitarios no eran una orden militar, consistiendo su intervención en La Mamora, como vimos, en una operación de rescate pactado. Nuestra propuesta es que la batalla representa una alegoría del conflicto secular entre cristianos y musulmanes que provocó el nacimiento de la Orden en 1198<sup>207</sup>. Sobre la contienda, la cruz trinitaria aparece como símbolo de esperanza y redención para todos los cautivos a manos del infiel y del pecado<sup>208</sup>.

Los jóvenes tenantes vegetalizados y las veneras sosteniendo esta escena aluden a un renacer espiritual, a una nueva primavera para la fe cristiana. Junto con las graffias de las bóvedas y los jeroglíficos de los lunetos forman un discurso coherente: la misión redentora iniciada en el siglo XII se revitaliza con la Reforma gracias a la unión de los tres estamentos sociales. Esa misma alianza vuelve a manifestarse en la nueva primavera liderada por la “milicia espiritual” de los esclavos del Nazareno<sup>209</sup>. La fundación de la Esclavitud por D. Álvaro de

---

<sup>205</sup> Para san Juan Bautista simbolizan que los miembros de la esclavitud se identifican con los estigmas provocados por la crucifixión de Cristo. Acerca de su visión sobre la esclavitud véase CONCEPCIÓN, Juan Bautista de la (Santo), *Op. Cit.*, Vol. IV, pp. 381-384 y 433-434.

<sup>206</sup> Las crónicas coetáneas destacan la traición del mismo presentándolo como el prototipo del cristiano renegado que traiciona su Fe y su Patria. GARCÍA BERNAL, José Jaime, *Op. Cit.*, pp. 24-28.

<sup>207</sup> PUJANA, Juan (O.SS.T.), *La Orden ...*, *Op. Cit.*, 1993, pp. 14-18.

<sup>208</sup> Al hablar del camarín, veremos otras referencias genéricas al clima general de enfrentamiento. El ideólogo puso atención en temas generales por encima de hechos concretos del relato histórico.

<sup>209</sup> BONET SALAMANCA, Antonio, “Lo invariable en la religiosidad popular”, *Mover el alma. Las emociones en la cultura cristiana (siglos IX-XIX)*; *San Lorenzo del Escorial, 2022*, CAMPOS, F. Javier Campos (coord.), Vol. 1, Estudios Superiores del Escorial, 2022, p. 367.

Bazán, la asistencia espiritual de los padres trinitarios y el sostenimiento del culto por parte de los valdepeñeros permiten que el fiel acuda en busca de consuelo ante la imagen del Rescatado y pueda rezar en esta capilla mantenida con el esfuerzo y devoción de los esclavos.

### 7.3.2. Portar la cruz, abrir el Cielo: misión espiritual y virtud ejemplar

Si el esclavo luce con orgullo los clavos de Cristo, fray Juan Bautista de la Concepción lleva la cruz de sacar adelante la reforma trinitaria, tal y como hemos señalado anteriormente. A ella se dedican los cuatro lunetos del lado del Evangelio (Fig. 43).

El primero de ellos (Anexo 2, J2) muestra cómo la descalcez trinitaria vino a iluminar al mundo. Dios muestra su sabiduría a través de los conventos reformados “que sirven de estrellas y luces que enseñan el verdadero camino a los que buscan a Dios”, pese a los obstáculos que trataron de impedir que prosperaran<sup>210</sup>. Los trinitarios reformados son la luz del mundo, reflejo de la luz divina que llega para “alumbrar al mundo puesto en tinieblas y en obscuridad”<sup>211</sup>. El “cristal español”, los frailes manchegos, actúan como intermediarios entre lo visible y lo invisible, materializan la luz espiritual en amor y caridad, fuente de esperanza para el cristiano.

Dios, identificado con el Sol, es fuente de luz perpetua (Is 60, 19). Su Hijo es a su vez “luz de vida” (Jn 8, 12). La otra estrella es María, identificada con el propio Cristo; “estrella de la mañana” y “Stella Maris” que sirve de guía e intercesora en el camino de la Salvación<sup>212</sup>. El fraile representado con la mano en el pecho personifica la devoción<sup>213</sup>. Tras la Santísima Trinidad que da nombre a la Orden, las figuras de Cristo – personificado en la Eucaristía – y la Virgen constituyen las dos principales devociones trinitarias<sup>214</sup>.

A esas dos estrellas se dedica realmente la capilla. María comparte protagonismo con Jesús. Este jeroglífico da la clave para interpretar todo el conjunto y acceder a diferentes niveles de lectura<sup>215</sup>. Las dos devociones aparecen de nuevo en las grafías IHS NAZARENVS REX

---

<sup>210</sup> CONCEPCIÓN, Juan Bautista de la (Santo), *Op. Cit.*, Vol. II, p. 1171.

<sup>211</sup> *Ídem*, Vol. III, p. 1241.

<sup>212</sup> A este respecto, véase por ejemplo GARCÍA ESTRADÉ, María del Carmen, “Los emblemas astrales «electa ut sol», «pulchra ut luna», «stella maris» del retablo inmaculista del monasterio de la Encarnación en Escalona (Toledo)”, en AA.VV., *En la senda de Alciato. Práctica y teoría emblemática*. Anejos de Imago, 8, Unviuersitat de València, 2022. pp. 283-298

<sup>213</sup> RIPA, Cesare *et al.*, *Iconología*, Tomo II, Madrid, Akal, 1987, p. 277.

<sup>214</sup> PUJANA, Juan (O.S.S.T.), *San Juan Bautista ...*, 1994, pp. 422-425 y 428-429

<sup>215</sup> La lectura de la capilla en clave mariológica adquiere todo el sentido al analizar el significado de los jeroglíficos. Encontramos correspondencias entre los jeroglíficos de la capilla y los de la obra “Flores de Miraflores” de Nicolás de la Iglesia. Comienza de hecho el tratado indicando que la Madre puede ser tomada siempre como retrato del

IVDEORUM en el intradós de los arcos torales que sustentan la cúpula (Figs. 38 y 45), en el “avemaría” AM en el primer arco fajón de la bóveda principal (Fig. 39 y 46), y en la tribuna sobre el arco de entrada (Figs. 39 y 47). Además, las constituciones de la Esclavitud de Jesús Nazareno<sup>216</sup> establecen a María Santísima como patrona, debiendo celebrarse el Misterio de la Inmaculada Concepción con la misma solemnidad que la fiesta de Nuestro Padre Jesús.

El ideólogo del programa debió conocer en profundidad los escritos de san Juan Bautista, pues éste tenía la costumbre de encabezar cada capítulo o sección con los monogramas “Jhs” y “Ma”<sup>217</sup>. Constatamos que la lectura de las pinturas murales debe hacerse, por tanto, a la luz de los textos del santo reformador.

La Virgen María fue esencial en la fundación de la rama descalza de los Trinitarios<sup>218</sup>. Gracias a su intercesión, el fraile fue destinado a la casa recoleta en febrero de 1596. Y a mediados de ese mismo año se le apareció para infundirle fuerzas y no desistiera en su empeño de sacar adelante la Reforma<sup>219</sup> (Fig. 2). Fue entonces cuando fray Juan tomó a María como patrona comprometiéndose a culminar la Reforma como tarea vital: su cruz particular. Con la ayuda de Dios<sup>220</sup>, cargó con esa cruz y con la del propio Cristo, que es manantial de vida. Todo trinitario está llamado a convertirse en “otro Cristo crucificado”. A elevarse hasta el estado de lo sublime identificando la labor redentora de la Orden con la Redención del Hombre realizada por Cristo en la cruz.

Esta tarea, a la que llama el jeroglífico que muestra la cruz desnuda (Anexo 2, J4), se materializa en Valdepeñas, identificada con la Jerusalén Celeste (Anexo 2, J3), convirtiéndose en reflejo de la morada celestial divina. En palabras del propio santo: “esta plaza, este lugar,

---

Hijo (f. 14v-26r). El discurso de la capilla en clave mariana, y sus correspondencias más evidentes, es en líneas generales el siguiente: María, al igual que la unión de voluntades realizada en Valdepeñas, es escuadrón ordenado contra los enemigos de Dios (J1 / f. 135v-137v). Nuevo Sol que ilumina al mundo (J2 / f. 37v-39r; y 43v-47v) como la Descalcez. Ciudad de refugio y fortaleza, ciudad de Dios, el sitio más perfecto donde habita Cristo (J3 / f. 74v-82v); y árbol de vida igual que la cruz en que éste murió (J4 / f. 30v-32r). María, es aceite derramado que da fortaleza y consuela (J5 / f. 166v-171v) a la vez que sirve de escala para abandonar la culpa y ascender a la Gracia (CE 2 / f. 55v-57r). Es la cordera inmaculada que se identifica con el “cordero pascual” (J8 / f. 156v-159r) y “piedra angular” identificada con Cristo; a la vez que “puerta del Cielo”, altar consagrado y templo de Dios (J9 / f. 57v-65v). María se convierte en los cimientos de la capilla, de la Casa y de la Orden. María es la estrella inmutable que guía a los cristianos (J10 / f. 45v-45r) hacia el lugar inquebrantable donde habita Cristo (J11 / f. 141v-150r).

<sup>216</sup> *Constituciones de la Cofradía aprobadas el 7 de mayo de 1829*, Libro de sesiones del Ayuntamiento de Valdepeñas, f. 44-59, reproducidas en FERNÁNDEZ ROLDÁN, Manuel, *Op. Cit.*, pp. 55-92.

<sup>217</sup> CONCEPCIÓN, Juan Bautista de la (Santo), *Op. Cit.*

<sup>218</sup> PUJANA, Juan (O.S.S.T.), *San Juan Bautista ...*, *Op. Cit.*, 1994, pp. 428-429.

<sup>219</sup> VASCO GALLEGO, Eusebio, *Op. Cit.*, pp. 59-62 y 151-155.

<sup>220</sup> “No temas, prosigue que yo te ayudaré” le anima el Señor, que también se le apareció durante el proceso de consecución del Breve. VASCO GALLEGO, Eusebio, *Op. Cit.*, pp. 151-155.

este sitio y fundación la quiere la SS. Trinidad para sí” pues la propia descalcez valdepeñera se parece a la “ciudad que vido san Juan”<sup>221</sup>.

La mano de Dios Trinidad unge el edificio de la descalcez fundada en Valdepeñas (Anexo 2, J5). Como fundador directo suyo que es, sitúa a la Orden Trinitaria por encima de otras cuyos fundadores eran solamente santos. La Congregación de los Hermanos Reformados y Descalzos de la Orden de la Santísima Trinidad emana directamente de Dios Trinidad<sup>222</sup>. El edificio físico y espiritual de este convento está ungido con la imagen de Jesús Rescatado. Jesús mismo fue ungido para liberar a los cautivos y oprimidos (Lc 4, 18) y ahora infunde fuerzas renovadas a los frailes entregados a esa misión.

Este edificio valdepeñero es fruto de la colaboración entre la Orden Trinitaria y la casa marquesal de Santa Cruz, a cuyo séptimo titular, D. Álvaro Antonio, se dedican los lunetos situados en el lado de la Epístola (Fig. 44). Así como Jesús se muestra de ejemplo para los frailes, el Marqués lo hace para sus vasallos, como el más devoto seguidor del Nazareno. El noble descansa anhelando la paz eterna que confía alcanzar pues puso a Cristo como farol iluminando su vida (Jn 8, 12; y 1, 15) y ahora su sepultura (Anexo 2, J8). La presencia física del cuerpo del Señor lo liga a perpetuidad a sus estados; recordando no solo su autoridad terrenal sino también moral<sup>223</sup>.

Cristo aparece aquí como el cordero que acepta su destino de Pasión (Is 53, 7). El Marqués sabe igualmente que le espera la muerte, pero la aguarda esperanzado. Frente a las imágenes patéticas y esqueletos habituales en los espacios funerarios del barroco que evocaban el triunfo de la muerte, sobre cualquier anhelo de felicidad o atisbo de vanidad<sup>224</sup>, aquí prevalece un sentido esperanzador. La vida de D. Álvaro —y del hombre en general— no es presentada como algo transitorio que lleva a la decepción final, sino como una oportunidad para llevar una vida virtuosa que conduzca a la vida eterna. Seguir al Rescatado no sólo ofrece paz espiritual en la vida terrena, sino que es el preámbulo de la vida eterna.

“Jesús Nazareno” es el nombre a seguir, la piedra angular (Hch 4, 11-12) (Anexo 2, J9). Encarna solidez, fuerza, perfección moral y sabiduría: virtudes que muestran los titulares de la casa de Santa Cruz. Si Dios ungió con óleo santo el edificio trinitario, Santa Cruz consolidó sus cimientos al patrocinar la construcción de esta capilla y posibilitar la devoción al Rescatado. El

---

<sup>221</sup> PUJANA, Juan (O.SS.T.), *San Juan Bautista ...*, *Op. Cit.*, 1994, p. 532.

<sup>222</sup> *Ídem*, pp. 522-525; y 533-536.

<sup>223</sup> ATIENZA LÓPEZ, Ángela, “Nobleza, poder señorial ...”, *Op. Cit.*, 2010, pp. 243-244, 259 y 263.

<sup>224</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 93-95.

actual Marqués, recoge el legado apoyando espiritual y materialmente la labor de la descalcez trinitaria. Se asegura así la eternidad de su Casa y la entrada en el Cielo. El don del amor a Cristo, simbolizado nuevamente como una estrella (Anexo 2, J10), mantiene firme a su depositario. Así como los vientos agitan a capricho la veleta, también las tentaciones y debilidades agitan nuestra alma. Sin embargo, la veleta de Santa Cruz<sup>225</sup> apunta siempre hacia Cristo: ejemplo a imitar, la guía y el puente que permite cruzar el río de la existencia humana y conducirnos sanos y salvos desde la orilla terrestre a la celestial.

El último jeroglífico de este bloque (Anexo 2, J11), alude a la presencia de Dios allí donde se le da libertad. La casa trinitaria le ha dado libertad explícitamente con el rescate de la imagen en La Mamora y de forma figurada con oración, redenciones y obras de caridad. Los fieles, capitaneados por la Casa de Santa Cruz lo desagran a través de la oración en este espacio<sup>226</sup>. Religiosos y devotos están agradecidos al Marqués por sufragarlo. Y Dios mismo, agradecido también, premia al fundador con un palacio en el Cielo<sup>227</sup>.

Esta composición remite de nuevo a la devoción compartida por los tres estamentos y se vincula con las dos composiciones donde la imagen titular es llevada sobre unas andas: la ya comentada sobre la Esclavitud (Anexo 2, J2), alusiva al culto popular; y la situada en el presbiterio del lado del Evangelio (Anexo 2, J6), que ilustra la unión de clero y nobleza en las fundaciones religiosas que acogen ese culto. El jeroglífico transforma las cadenas del cautiverio en cadenas de fraternidad, liberación espiritual y pertenencia comunitaria<sup>228</sup>, promovida por la religiosidad compartida y las obras de caridad de la Esclavitud.

Esta comunidad, guiada por el ejemplo de Jesús, participa de su plan redentor (Anexo 2, J7). Así como Jesús vino a servir a los hombres y a mostrarles el camino a seguir (Jn 13, 1-16), el Nazareno Rescatado llegó a Valdepeñas para servir a sus devotos mostrándoles el camino a seguir para llegar al Cielo.

---

<sup>225</sup> La veleta hace alusión a los vientos y la tradición de grandes marinos en el linaje Bazán. Al igual que la brújula o la estrella polar simboliza un objetivo en la vida o la relación con Dios. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, “Los jeroglíficos de la iglesia de la Anunciación de Sevilla (I)”, Quiroga. *Revista de Patrimonio Iberoamericano*, N° 11, Enero-Junio, 2017, pp. 42-55.

<sup>226</sup> SANTÍSIMO SACRAMENTO, Eusebio del, *Op. Cit.*, f. 4r-v.

<sup>227</sup> ATIENZA LÓPEZ, Ángela, “Nobleza, poder señorial ...”, *Op. Cit.*, 2010, pp. 251-253.

<sup>228</sup> Comprobamos que el tipo de composiciones elaboradas para esta capilla guardan relación con las normalmente elaboradas para manifestaciones efímeras. La conversión de las cadenas del cautiverio en cadenas de hermanamiento es una simbología que será utilizada en 1736 por los Capuchinos para elaborar varios jeroglíficos colocados en un altar efímero durante las fiestas de traslado de Jesús de Medinaceli a su nueva capilla. MONCADA, Luís Paulo, *Sacra laureada corona forjada en el elevado Mantuano Carpentaneo Monte ...*, Madrid, Antonio Marín, 1736, pp. 68-73.

### 7.3.3. Fe y esperanza: la cruz en el orden de Dios y los hombres

Ese camino se muestra lleno de dificultades, simbolizadas de forma sublime por la Pasión de Nuestro Señor. A ella aludían los lienzos con ángeles pasionarios situados en las hornacinas<sup>229</sup> (Figs. 48 y 49), que evocaban pasajes del Vía Crucis invitando a la meditación<sup>230</sup>. Las armas de la Pasión simbolizan, a un tiempo, el sufrimiento de Cristo y su triunfo sobre la Muerte<sup>231</sup>. Del mismo modo, el devoto que acudía a rezar a la capilla las identificaba con sus propios sufrimientos, hallando en ellas fuerzas para seguir adelante, superar las tentaciones y vivir con plenitud, siguiendo el ejemplo de Cristo con la esperanza de alcanzar la vida eterna. Las armas de Cristo se convertían así en objetos tangibles de la Redención.

Mientras el fiel ora ante la imagen sagrada, la luz que entra por la linterna de la cúpula y las ventanas del crucero (Fig. 50) replican la luz que entra por la ventana del camarín realzando la silueta sagrada. Esa luz, dorada por el sol del atardecer, envuelve la imagen con una ingravidez casi sobrenatural<sup>232</sup>. El sol, símbolo de Cristo y del Rescatado<sup>233</sup> se manifiesta con fuerza en Pasión y Resurrección, indisolublemente unidas<sup>234</sup>. Toda la Pasión representada en la capilla es una pasión de Vida. Jesús Rescatado es un Jesús vivo, luz que irradia vida (Jn 8, 12).

La luz se multiplica por el efecto del dorado de las cornisas y molduras<sup>235</sup> intensificando a su vez los dorados, rojos, azules y verdes de los grutescos. Toda la superficie mural está inundada de una exuberante decoración a base de roleos animados, formas vegetales, flores,

---

<sup>229</sup> Desaparecidos posiblemente durante la guerra de la Independencia, sabemos de la existencia de “8 lienzos de cerca de tres varas de alto” pintados por Alberto Lizcano. Su número y medidas coinciden con las de las hornacinas. MESSÍA DE LA PUERTA, Antonio, *Op. Cit.* Se trataría de una serie de ángeles pasionistas posiblemente similar a la del Museo Regional de Querétaro. México (Fig. 75). Las hornacinas de crucero y presbiterio presentan hoy unas pinturas con armas de Cristo que son históricas, pero no originales. UFFIZZI CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES S.L., *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>230</sup> LEDESMA IBARRA, Carlos Alfonso, “Ángeles pasionarios otra forma de visualizar el vía crucis”, en MARTÍNEZ AGUILAR, José Manuel y MENDOZA MOLINA, Fernando (coords.), *Pátzcuaro. Grandeza de una ciudad*, Universidad Privada de Michoacán, 2021, pp. 218-219.

<sup>231</sup> LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, Diana, “Arma Christi”, 2017, *Base de datos digital de iconografía medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arma-christi> [Consulta 27/01/2025].

<sup>232</sup> GALÁN CORTÉS, Venancio, “Una estancia celestial en la tierra. El camarín”, en RODRÍGUEZ MIRANDA, M<sup>a</sup> del Amor (coord.), *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*, Córdoba, Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”, 2015, pp. 520-521.

<sup>233</sup> La asociación del Rescatado con el Sol no es exclusiva de Valdepeñas, está presente desde la primera representación conocida del mismo (Fig. 26). WITKO, Andrzej, “Jesús Nazareno ...”, *Op. Cit.*, 2011, pp. 233-234.

<sup>234</sup> En la actualidad, el recurso se hace más evidente al haber colocado tras la talla unos rayos dorados de madera con pequeños ángeles pasionarios (Fig. 61). FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Op. Cit.*, p. 104.

<sup>235</sup> Todas las cornisas, molduras y capiteles que hoy vemos decorados con un modesto marmorizado en tonos marrones estaban en origen decoradas con láminas metálicas de pan de oro. UFFIZZI CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES S.L., *Op. Cit.*, p. 20.

frutos y cintas; *putti*, atlantes y esfinges aladas; que se combinan con medallones alegóricos, arquitecturas fingidas (Fig. 51, 52 y 55) y las composiciones emblemáticas que venimos describiendo. Lejos de ser una mera acumulación, todos estos motivos están elegidos y articulados con el fin de ofrecer un marco simbólico coherente con el resto de representaciones figurativas del espacio<sup>236</sup>.

Integradas en esa decoración, muchas de las *picturas* de las composiciones presentan paisajes y bosquecillos con árboles frondosos. Más allá de su atractivo visual, estos elementos remiten simbólicamente a la vida del espíritu que se alza desde la Tierra hacia el Cielo. También al árbol de la Ciencia y el árbol de la Cruz, muy presentes en todo el programa. Estos paisajes funcionan como la antesala del jardín del Paraíso. Ese mismo sentido tienen los jarrones, las guirnaldas frutales, las cornucopias rebosantes de flores, y los *putti* asomando tras ellas (Figs. 51 y 52), símbolos de la madurez espiritual del alma tras la vida. Las cabezas de *putto* emergiendo entre hojas de acanto o las cráteras igualmente rodeadas de ellas, insisten en esa idea del alma renacida. Todo ello, en consonancia con el sentido redentorista del santuario, alude a la victoria del alma sobre la muerte. Un renacer que alude también a la pervivencia del linaje nobiliario más allá de los miembros particulares<sup>237</sup>.

Esta simbología resulta especialmente adecuada para la función del templo como espacio funerario de D. Álvaro. Junto a los elementos ya citados, en las bóvedas del crucero se representan unas esfinges aladas vegetalizadas y unos *green man* (Fig. 52) que aluden a la consecución de la madurez espiritual alcanzada tras superar la excesiva preocupación por el conocimiento de lo material. Bajo estas bóvedas, flanqueando los vanos laterales, se disponen las alegorías de las cuatro virtudes cardinales: Justicia y Prudencia del lado del Evangelio; y Fortaleza y Templanza del de la Epístola<sup>238</sup> (Figs. 53 y 54). Remiten al buen gobierno y la búsqueda del bien común<sup>239</sup>, atributos del señor de la villa. Su asociación con los grutescos sugiere que dicho gobierno debe atender primero a las necesidades espirituales de sus vasallos, actuando como ejemplo moral.

Los brazos del crucero y sus alegorías clásicas quedan asociados al espacio central, a la cúpula y a las pechinas que la sostienen. En ellas se presenta imponente el escudo del VII

---

<sup>236</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, José, “La decoración grutesca. Análisis de una forma”, *D’Art. Revista del Departament d’Historia de l’Arte*, 5, 1979, p. 10.

<sup>237</sup> Ese significado podemos también atribuir a las cabezas de *putto* emergiendo entre hojas de acanto (Fig. 43, 44 y 51). FONTANA CALVO, María Celia, “Símbolos de vida ...”, *Op. Cit.*, 2015, p. 287.

<sup>238</sup> RIPA, Cesare *et al.*, *Op. Cit.*, Tomo I, pp. 437-440; y Tomo II, pp. 8-11; 233-237 y 353-355.

<sup>239</sup> SUÁREZ SÁNCHEZ DE LEÓN, Juan Luis, *El pensamiento de Pedro de Valencia. Escepticismo y modernidad en el humanismo español*, Salamanca, Diputación de Badajoz, 1997, p. 161.

marqués de Santa Cruz; sostenido por los pendones de las embarcaciones capturadas en batalla, rememorando las victorias navales del linaje<sup>240</sup>, que no del propio D. Álvaro (Figs. 55 y 56). Esta simbología heráldico-bélica contrasta con el amoroso *putto* que eleva el escudo<sup>241</sup>: si los antepasados se glorificaron en la guerra, el actual Marqués alcanza su gloria mediante las obras espirituales.

El escudo del noble en las pechinas protege visualmente las grañas del Nazareno en el intradós de los arcos. D. Álvaro aparece así como soporte de la Gloria trinitaria de la cúpula y protector de Jesús. (Fig. 55). Sus armas están presentes también coronando el retablo sobre el vano del camarín<sup>242</sup>, protegiendo al Rescatado. El II Marqués, al fundar la casa religiosa, había estipulado que las armas de la Casa lucirían donde él o sus sucesores designasen<sup>243</sup> como signo de su autoridad señorial<sup>244</sup>. Al colocarlas aquí su sucesor ejerce ese derecho por privilegio del linaje al que pertenece, pero también por mérito propio, al sufragar este santuario.

El linaje de los Bazán había procurado momentos gloriosos a España y su Rey. El ahora titular, a menor escala, había servido también al monarca Felipe V, contribuyendo al asentamiento de la nueva dinastía en el trono español<sup>245</sup>. Como gesto de lealtad —y estrategia de proximidad simbólica—, se dispusieron en las hornacinas laterales del presbiterio sendos retratos de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya<sup>246</sup>. El conjunto recrea, visual y conceptualmente, las fiestas celebradas en Madrid en 1682 con motivo del desagravio de la imagen rescatada en La Mamora, que analizamos anteriormente al hablar de la decimocuarta redención. Cuando el Nazareno irrumpió en la plaza del Alcázar y el común de las gentes se arrodilló ante Él, pero también ante Carlos II y el duque de Medinaceli. En el presbiterio se producía el mismo juego teatral. El noble —Santa Cruz— había procurado la presencia de la imagen en Valdepeñas para su desagravio perpetuo. Los monarcas —Borbón— le rinden culto a los lados. Y en el centro de la nave, postrado ante la imagen religiosa, ante los retratos reales y ante las armas nobiliarias, el fiel —vasallo y súbdito— rinde culto a Jesús a la vez que

---

<sup>240</sup> Los escudos funcionan como “señales” del linaje al prolongar sobre los descendientes las virtudes de aquellos a quienes fueron concedidos. URQUÍZAR HERRERA, Antonio, *Op. Cit.*, pp. 105-106.

<sup>241</sup> Enriquecido además con el significado de renovación del linaje al que aludíamos en la nota 238.

<sup>242</sup> VASCO GALLEGU, Eusebio, *Op. Cit.*, p. 177. Hoy las armas han sido sustituidas por el cristograma JHS. (Fig. 57).

<sup>243</sup> *Escrituras fundacionales ... Op. Cit.*

<sup>244</sup> ATIENZA LÓPEZ, Ángela, “Nobleza, poder señorial ...”, *Op. Cit.*, 2010, p. 243.

<sup>245</sup> D. Álvaro tuvo una participación menor, pero activa, a favor de la causa borbónica poniéndose al frente de una milicia de manchegos. LAFUENTE, Modesto, *Historia general ...*, *Op. Cit.*, p. 54; MADRE DE DIOS, Alejandro de la, *Chronica de los Descalzos ...*, *Op. Cit.*, 1796, Dedicatoria f. 3.; SAINT SIMON, Louis de Rouvroy, Duc de, *Op. Cit.*, tomo 101, 1932, pp. 536-537.

<sup>246</sup> MESSÍA DE LA PUERTA, Antonio, *Op. Cit.* Con posterioridad sería nombrado mayordomo de la segunda esposa de Felipe V. Véanse notas 157 y 158.

agradece a su Señor haberle procurado este espacio de oración y a su Rey haber traído la paz al reino.

#### 7.3.4. El encuentro con el “Rescatado”: identificación, consuelo y esperanza

Tras la oración, el camino prosigue en sentido ascendente. El fiel, consciente de los reveses de la vida y los pecados cometidos, reconoce la humillación que estos suponen y se dispone a acercarse más a Dios. A la izquierda del presbiterio, frente al jeroglífico que señala que la humillación de la cruz es el mejor camino hacia Él (Anexo 2, J4), parte una escalera al camarín donde se custodia la imagen sagrada<sup>247</sup> (Fig. 38).

El espacio está cubierto por una bóveda en la que unos querubines portan símbolos de la Pasión (Fig. 58). Bajo la cornisa que recorre el perímetro, diez medallones con citas y versos (Anexo 3) invitan a la meditación y preparan al fiel para el encuentro con la divinidad. La escalera simboliza la unión entre el Cielo y la Tierra. Subirla implica emprender un camino de transformación interior y perfección hacia el Reino de Dios. Cada peldaño representa un escollo que el cristiano debe superar para alcanzarlo<sup>248</sup>. El conjunto estimula la reflexión del devoto a través de versículos extraídos de distintos libros de la Biblia que recuerdan que Dios es consciente del sufrimiento humano. Por ello y para redimirnos, se hizo hombre, compartió nuestras penas y sufrió una muerte cruenta. Si como Cristo, el fiel ora al Padre con sinceridad, vencerá. Incluso cuando todo parece perdido, debe confiar en la misericordia divina y en la promesa de vida eterna.

Las diez cartelas del pasillo son también composiciones emblemáticas, aunque en este caso sin *pictura*<sup>249</sup>. Salvo una, reproducen el esquema de una cita en latín y tres versos de arte menor con rima consonante abb. Estos versos están pensados para el común de las gentes: quedan a la altura de la vista, tienen una rima atractiva y abundan en el contenido de la cita en latín. Independientemente del sentido espiritual, destacan las dos que se sitúan frente al acceso al camarín. Indican de forma explícita que ese espacio es un “panteón” que a modo de “teatro de Pasión”, contiene “en zifra” la Pasión del Nazareno, sobre la cual debemos meditar (Anexo 3, CE 4 y CE 5). Los elementos formales encierran, como ya señalamos anteriormente,

---

<sup>247</sup> La Cartela CE 5 (Anexo 3, CE 5) indica que es frente a esta escalera de la izquierda por donde se realizaba el acceso al camarín. En el lado de la Epístola hay otra escalera (Fig. 55). Carece de cornisa y la decoración de la bóveda, de muy baja calidad, fue realizada en un momento posterior. UFFIZZI CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES S.L., *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>248</sup> GALÁN CORTÉS, Venancio, *Op. Cit.*, p. 521.

<sup>249</sup> LÓPEZ POZA, Sagrario, “Empresas, emblemas ...”, *Op. Cit.*, 2012, pp. 40-41.

mensajes cifrados destinados a favorecer la contemplación, la introspección y el crecimiento espiritual.

Realizado el ascenso simbólico que lo ha conducido desde lo terrenal hacia lo celestial, el devoto llega<sup>250</sup> al espacio más importante de todo el santuario, aquel que le posibilita el contacto también físico con la talla cuasi divina<sup>251</sup> (Figs. 60 y 61). La cercanía a la imagen y los recursos escénicos convierten al camarín en un espacio a medio camino entre el Cielo y la Tierra. Un rompimiento de gloria tridimensional<sup>252</sup> en el que el devoto casi puede vivir la misma experiencia mística que los santos.

La imagen cuyo pie besa el fiel representa a Jesús ante Pilatos, a punto de comenzar su camino al Calvario<sup>253</sup>. Así se escenificaba en once lienzos que, enmarcados por cuadraturas<sup>254</sup>, representaban escenas de la Pasión<sup>255</sup>. La imagen cuyo pie besa es la imagen física que estuvo cautiva en poder de los sarracenos, aquella que sufrió en La Mamora los mismos escarnios que Jesús en Jerusalén<sup>256</sup>, presentada a Muley Ismail, ultrajada y arrastrada por muladares africanos (Fig. 18).

Cuatro grandes cartelas con versos contenidos en medallones<sup>257</sup> (Anexo 4; Figs. 62 y 63) remiten a ese cautiverio, al rescate por la orden Trinitaria y al culto que recibe la imagen en este espacio. Dos de ellas (Anexo 4, CC1 y CC3) merecen especial atención porque recuerdan al “bárbaro mahometano” y la “crueldad argelina”. Sin embargo, la imagen fue rescatada en La Mamora, ciudad marroquí ajena al territorio argelino de influencia otomana<sup>258</sup>. Propusimos anteriormente que la batalla de la bóveda de acceso al templo representa una batalla genérica entre religiones, no un hecho histórico concreto. Esta idea queda reforzada por la alusión aquí

---

<sup>250</sup> El acceso a este tipo de espacios solía estar restringido. Hay constancia de que ya en los primeros tiempos de la Esclavitud se practicaba la costumbre del besapié los viernes de Cuaresma, pero el acceso libre al camarín no se empieza a permitir hasta mediados del siglo XX. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Op. Cit.*, p. 42.

<sup>251</sup> Sobre el espacio del camarín véase CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, "El espacio del milagro. El camarín en el Barroco Español", *Actas del I Congreso Internacional do Barroco, Vol. I, Porto, Reitoria da Universidade do Porto, 1991*, pp. 185-212; GALÁN CORTÉS, Venancio, *Op. Cit.*, pp. 517-530; KUBLER, George, "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", *Ars Hispaniae*, Vol. XIV, Madrid, Plus Ultra, 1957, pp. 285-291.

<sup>252</sup> GALÁN CORTÉS, Venancio, *Op. Cit.*, p. 530.

<sup>253</sup> SANTÍSIMO SACRAMENTO, Eusebio del, *Op. Cit.*, ff. 5v. y 10v.

<sup>254</sup> Los lienzos se perdieron y los huecos fueron nivelados con mortero en algún momento anterior al 18/01/1939 pues aparece esa fecha en un grafiti descubierto durante el proceso de restauración. Seis de los huecos son los que vemos hoy en día y los otros cinco corresponderían a la parte superior de la ventana y la parte inferior de las cartelas. Tanto el escudo trinitario como las pilastras pintadas son añadidos posteriores. (Fig. 60 y 62 a 64). UFFIZZI CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES S.L., *Op. Cit.*, pp. 4, 15-16 y 21.

<sup>255</sup> MESSÍA DE LA PUERTA, Antonio, *Op. Cit.*

<sup>256</sup> El traslado de Valdepeñas tiene el mismo valor simbólico que el original madrileño. BELTING, Hans, *Op. Cit.*, pp. 589 y 595.

<sup>257</sup> Se trata de composiciones de cuatro versos de arte menor con rima consonante abba, claramente destinadas al común de los fieles.

<sup>258</sup> GARCÍA BERNAL, José Jaime, *Op. Cit.*, pp. 14-24.

a la prisión en Argel que, como ya estudiamos, era el lugar que representaba el cautiverio en el imaginario común de la época. De hecho, el propio san Juan Bautista se refiere a Argel como lugar genérico en que se produce la esclavitud del cristiano, llegando a escribir incluso que Moisés liberó al pueblo hebreo “que al presente estaba captivo en Argel” [*sic*]<sup>259</sup>. El programa adapta así los hechos históricos para facilitar la comprensión del mensaje.

La asociación entre la Pasión de Jesús en Jerusalén y la de su imagen en La Mamora se remonta al mismo momento de su rescate en 1681<sup>260</sup>. Lo novedoso de este espacio es que, como prolongación de todo el programa de la capilla, añade al Resucitado representándolo en la bóveda del camarín. Se subraya así que Pasión y Resurrección son inseparables en el destino de Jesús como Redentor del Hombre, como dador de vida eterna. Cuando todo parecía perdido tras su muerte en la cruz, Cristo resucitó (Anexo 3, CE 8). También para el devoto, incluso en medio del sufrimiento, hay esperanza.

En la bóveda plana<sup>261</sup>, Jesús Resucitado (Figs. 60 y 65) porta el lábaro, símbolo de su victoria sobre la muerte<sup>262</sup>. La cruz trinitaria en el estandarte vincula la Redención del género humano con la labor redentora de la Orden, prolongando así el sentido apologético de todo el templo. Y para asociar nuevamente Redención/rescate con Pasión/cautiverio, Jesús porta en la mano izquierda la palma del martirio, un atributo no muy habitual en el Resucitado<sup>263</sup>. La perseverancia en la fe en Cristo, pese al sufrimiento terrenal, conduce al devoto al Paraíso, venciendo a la muerte<sup>264</sup>. La semilla depositada por el Espíritu en él, ha germinado dando el fruto de la unión del alma inmortal con Dios. A ese proceso aluden las flores y frutos representados alrededor de la escena central<sup>265</sup>.

El camarín alberga la divinidad, pero no la hace inaccesible. Al contrario: permite al fiel identificarse con ella. Le ofrece la experiencia física de la Gracia haciéndole “partícipe de la naturaleza divina” y “de la vida eterna”<sup>266</sup>. A los pies de la imagen, el devoto siente como cosa

---

<sup>259</sup> CONCEPCIÓN, Juan Bautista de la (Santo), *Op. Cit.*, Vol. III p. 71; y Vol. I, p. 869.

<sup>260</sup> GARCÍA BERNAL, José Jaime, *Op. Cit.*, 2011, p. 28.

<sup>261</sup> El conjunto de la composición estaría inspirado en alguna obra italiana. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Op. Cit.*, p. 38. Proponemos que se utilizó una estampa de Antonio Tempesta (Fig. 76).

<sup>262</sup> RÉAU, Louis, *Op. Cit.*, p. 567.

<sup>263</sup> Algunas representaciones en que Rubens añade este atributo se difundieron a través de estampas (Fig. 77). Agradezco al profesor Benito Navarrete Prieto esta aportación.

<sup>264</sup> VALTIERRA LACALLE, Ana, “La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía”, *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. 9, Nº. 17, 2017, pp. 105-124.

<sup>265</sup> La presencia de racimos de uvas puede leerse también en clave eucarística o como referencia al cultivo valdepeñero por excelencia.

<sup>266</sup> *Catecismo de la Iglesia Católica*, 1996. En línea [https://www.vatican.va/archive/catechism\\_sp/p3s1c3a2\\_sp.html](https://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s1c3a2_sp.html) [Consulta 28/01/2025].

presente y propia la Pasión de Cristo<sup>267</sup>. La mirada amorosa de Cristo se convierte en mirada cómplice que espera la reciprocidad del devoto. En ese encuentro, ambos son a la vez redentores y redimidos (Anexo 3, CE 2).

### 7.3.5. En la cruz, la victoria: la comunidad entra en la Gloria

Ambos, Jesús y el fiel, dirigen su mirada al frente y, a través del vano del camarín, contemplan la cruz triunfante en gloria representada en la cúpula<sup>268</sup> (Fig. 66). Es una cruz desnuda, símbolo de resurrección y vida<sup>269</sup>, en la que Cristo murió para redimir al Hombre, dando vida al morir. Representa el vehículo por el que el Hombre asciende desde lo terrenal a lo celestial<sup>270</sup>. Ambos contemplan esperanzados su destino glorioso.

Entre su mirada y la cruz, sobre el vano, se sitúa el escudo de los Bazán sostenido por dos ángeles<sup>271</sup> (Fig. 63). El escudo enriquece la semántica de la cruz, aludiendo a la Casa de Santa Cruz, y concretando el Hombre universal en D. Álvaro que se eleva en gloria acompañado de ángeles y acólitos trinitarios, en una apoteosis barroca reservada a los santos. Esta lectura se refuerza con la presencia del incienso como símbolo de ascensión del alma, desde la cripta hacia la cúpula celestial<sup>272</sup>.

Desde el camarín, Jesús y los vasallos del Marqués observan cómo la virtud le procura el ascenso al Paraíso. Contemplan también desde allí, el conjunto de la capilla, que su magnificencia ha sufragado, así como en otro tiempo el II Marqués impulsó con su piedad la fundación del convento trinitario a finales del siglo XVI.

Este camino hacia la Gloria, culminación espiritual del templo, no arranca con la Reforma, la decimocuarta redención ni la piedad de los Bazán y los valdepeñeros, sino con los

---

<sup>267</sup> GRANADA, Fray Luís de, *Libro de la oración y meditación ...*, Salamanca, Andrea de Portonaris, 1554, f. 62.

<sup>268</sup> La escena representada en la cúpula se desarrolla en dos zonas. La que se ve desde la nave, por encima del presbiterio, con la Inmaculada Concepción como centro y que más adelante describiremos. Y la otra zona que da al este, y sólo se ve al alzar la vista desde el presbiterio o desde el camarín. Esta escena es la que el Rescatado tiene frente a su vista en todo momento. Agradezco al profesor D. Miguel Hermoso Cuesta esta aportación.

<sup>269</sup> RÉAU, Louis, *Op. Cit.*, p. 562.

<sup>270</sup> CHEVALIER, Jean, *Op. Cit.*, entrada cruz.

Hay que destacar que no hay representada ninguna Crucifixión en toda la capilla. Todas las cruces que aparecen son símbolo de vida (Anexo 1, J4; y Fig. 66).

<sup>271</sup> Recordamos que el retablo estaba coronado también por el escudo. Mirando hacia el Nazareno o desde su posición, encontramos al noble.

<sup>272</sup> COTS MORATÓ, Francisco de Paula, El tipo iconográfico de los ángeles ceroferrarios y turiferarios, *VIII Congreso de la Sociedad Española de Emblemática, Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación, Madrid, 2011*, MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, OSUNA RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Inmaculada e INFANTES DE MIGUEL, Víctor (coords.), 2013, pp. 215-223.

orígenes mismos de la Orden en el siglo XII. Esa genealogía espiritual es la que evoca la cúpula con sus imágenes y símbolos. Continuando nuestra propuesta de que la batalla de la bóveda de entrada alude al clima de enfrentamiento religioso que motivó la creación de la Orden en 1198, ahora proponemos que el fraile que acompaña la cruz (Fig. 66) simboliza esa continuidad histórica: la Orden avala este santuario como prolongación de su misión redentora. Se trata de un acólito turiferario<sup>273</sup> que, portando la naveta y el incensario tal y como prescribe el ceremonial de la Orden<sup>274</sup>, participa de la liturgia celeste ataviado con sotana negra o hábito agustino. Este hábito remite a la iconografía habitual del santo en episodios contemporáneos a la fundación de la Orden (Figs. 78 y 79), implicando por tanto aquí una cita a los comienzos de san Juan de Matha y su vínculo con la abadía de San Víctor, previa a la fundación de la Orden Trinitaria<sup>275</sup>. Va calzado además con sandalias tipo *campagus*, habituales en las representaciones de ángeles (Fig. 75), lo que refuerza la atemporalidad de la escena. Y a la vez es una referencia a san Juan Bautista que calificaba el oficio de los acólitos como “oficio de ángeles”<sup>276</sup>. Así, el acólito ataviado como el fundador legitima a los Reformados como herederos naturales de su misión apostólica frente a los frailes de la antigua observancia<sup>277</sup>.

El retablo que enmarca el vano del camarín desde el que miran, queda cobijado por una pequeña bóveda. En ella se representa una escena (Fig. 69) que incide en la misma idea de presentarse siempre, no como una escisión, sino como la verdadera heredera de la Orden fundada por Juan de Matha<sup>278</sup>. Remeda la visión que experimentó el fundador durante la celebración de su primera misa en 1193: en el momento de la Eucaristía, Cristo se le apareció con dos cautivos a los lados para indicarle su misión. La visión quedó inmortalizada en forma de sello en la casa romana de Santo Tomás in Formis. (Fig. 80) convirtiéndose en el *Signum Ordinis Sanctae Trinitatis et Captivorum*<sup>279</sup>. Durante la Edad Moderna se popularizó esta otra versión representada en la bóveda, en que Cristo es sustituido por un ángel con hábito trinitario<sup>280</sup> (Fig. 81). Aunque las alas del ángel apenas se distinguen por el mal estado de

---

<sup>273</sup> PAZOS-LÓPEZ, Ángel, "Turiferario", *Base de datos digital de iconografía medieval*. Universidad Complutense de Madrid, 2017. En línea <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/turiferario> [Consulta 21/10/2024].

<sup>274</sup> *Ceremonial de los religiosos Descalzos de la Orden de la Santissima Trinidad Redempcion de Cautiuos*, Madrid, Imprenta Real, 1645, f. 16v-17r.

<sup>275</sup> PUJANA, Juan (O.S.S.T.), *La Orden ...*, *Op. Cit.*, 1993, pp. 13-24.

<sup>276</sup> CONCEPCIÓN, Juan Bautista de la (Santo), *Op. Cit.*, Vol. III, p. 638.

<sup>277</sup> Recordemos que existía un enfrentamiento abierto entre calzados y descalzos.

<sup>278</sup> PUJANA, Juan (O.S.S.T.), *San Juan Bautista ...*, *Op. Cit.*, 2015, pp. 243-257.

<sup>279</sup> PUJANA, Juan (O.S.S.T.), *La Orden ...*, *Op. Cit.*, 1993, pp. 18-21.

<sup>280</sup> BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael, *Op. Cit.*, pp. 71-81; CARLOS VARONA, M<sup>a</sup> Cruz de, *Op. Cit.* pp. 514 y 517.

conservación, sí se identifica el hábito con la cruz de los reformados<sup>281</sup>, adaptando la iconografía fundacional a la iconografía descalza<sup>282</sup>.

El Rescatado, que sí es una iconografía netamente descalza y su símbolo más reconocible, se presenta como una devoción lógica —en su dualidad de cautivo/rescatado—, producto de la misión apostólica de la Orden. Y que ahora los propios fundadores, Juan de Matha y Félix de Valois, respaldan desde el transepto<sup>283</sup>, junto al Marqués, los Reyes, y hasta las sacrosantas reliquias enviadas por Roma<sup>284</sup>.

La presencia del Jesús ultrajado, redimido de su cautiverio africano, del Jesús hecho hombre —intercesor natural ante Dios por la identificación con sus devotos<sup>285</sup>— es el objeto de las oraciones de todos aquellos que aspiran a la Gloria eterna. Una Gloria representada en la cúpula en clave trinitaria. Hacia ella asciende la cruz triunfante, acompañada de ángeles músicos<sup>286</sup> (Fig. 67) que marcan la transición de la escena hacia la parte frontal, visible desde toda la nave.

Allí se representa a la Santísima Trinidad<sup>287</sup> y, debajo de ella, a la Inmaculada Concepción siendo bendecida por Dios Padre<sup>288</sup> (Fig. 68). Esa escena condensa la fundación

---

<sup>281</sup> La cruz trinitaria descalza es una cruz desnuda, sin asideros ni rayos de Gloria. Para san Juan Bautista el rojo simboliza la caridad y el azul pasión y trabajos, indicando el conjunto que los “trabajos mezclados con caridad y amor son los que componen una cruz suave, amorosa y meritoria”. Sobre el hábito y los símbolos de los reformados en contraposición a los de los padres del paño véase CONCEPCIÓN, Juan Bautista de la (Santo), *Op. Cit.*, Vol. III, pp. 22-29. Sobre los signos de los calzados véase ALIAGA ASENSIO, Pedro, “La cruz de la Orden Trinitaria el signo distintivo de la Orden de la Santísima Trinidad en sus orígenes y en su contexto”, *Trinitarium. Revista de historia y espiritualidad trinitaria*, nº 17, Madrid, 2008, pp. 89-126.

<sup>282</sup> En la batalla representada en la bóveda de entrada se representa también una cruz “llana” descalza.

<sup>283</sup> En los testeros hay dos hornacinas sustentadas por pilastras a modo de pequeños altares. En 1912 albergaban imágenes de los santos fundadores (Fig. 45). Probablemente también en origen, aunque Messía no las cita. MESSÍA DE LA PUERTA, Antonio, *Op. Cit. Cfr.* VASCO GALLEGU, Eusebio, *Op. Cit.*, pp. 177-178

<sup>284</sup> En 1641, Urbano VIII enriqueció los conventos trinitarios reformados con reliquias procedentes del cementerio de San Calixto en Roma. A Valdepeñas se destinaron los cuerpos de san Mauro y santa Concordia. Se colocaron dos urnas a los lados del altar del presbiterio una vez finalizada ésta. MADRE DE DIOS, Alejandro de la, *Chronica de los Padres ...*, *Op. Cit.*, 1707, pp. 112-113; MESSÍA DE LA PUERTA, Antonio, *Op. Cit.*

<sup>285</sup> “Porque hay un solo Dios, y también un solo mediador entre Dios y los hombres, Cristo Jesús, hombre también” (1 Ti 2, 5).

<sup>286</sup> Véase PERPIÑÁ GARCÍA, Candela, *Los ángeles músicos. Estudio iconográfico*, Tesis doctoral, Universitat de València, 2017, p. 462.

<sup>287</sup> Sigue el modelo de Juan Carreño de Miranda en su “Fundación de la Orden Trinitaria” (Fig. 75 y 78) Este lienzo realizado para el retablo mayor del convento de los Frailes Descalzos de la Santísima Trinidad de Pamplona, reúne los mismos elementos que la cabecera de la capilla: los santos fundadores y religiosos con hábitos agustinos, ángel con los cautivos a los lados, acólito turiferario y ángeles músicos, Dios Trinidad y la Inmaculada. Sólo falta el Rescatado ya que esta obra se realizó en 1666. Sobre esta obra véase BATICLE, Jeaninne, “La Fundación de la Orden Trinitaria, de Carreño de Miranda”, *Goya. Revista de arte*, nº 63, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1964, pp. 140-153.

<sup>288</sup> La Virgen toma el modelo de Rubens en sus estudios para la Coronación de la Virgen. (Fig. 79) Sin embargo, la escena representada no es la coronación. Inmaculada, Coronación y Ascensión de la Virgen son iconografías que menudo se contagian unas de otras. Sobre el dogma de la Inmaculada Concepción, y su representación en el arte véase STRATTON, Suzanne, “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 1, Nº. 2, 1988, pp. 3-128.

espiritual de la Reforma. “La Reforma pertenece a Dios Trinidad, que es su único fundador, guía protector”<sup>289</sup>. Y al frente de la empresa, el fraile Juan Bautista, que comienza a apellidarse “de la Concepción” en diciembre de 1599, precisamente al comenzar su año de probación en la descalcez tras obtener del Papa el Breve autorizando la Reforma<sup>290</sup>.

La Trinidad y la Virgen son inseparables para los trinitarios. Si de la primera emanan y toman su nombre, la segunda es su “Madre, Señora, Abogada, Protectora y Patrona”. A ella deben acudir en cualquier momento de necesidad o flaqueza<sup>291</sup>. La representación de una amorosa María y de un Dios Trinidad lleno de piedad y misericordia<sup>292</sup> dan esperanza al devoto que ora bajo la cúpula de ser, él mismo, merecedor de ascender a su Gloria.

A esa Gloria aspiran quienes han hecho posible este templo. Allí se encuentran representados los frailes trinitarios en la figura del acólito (Fig. 66); D. Álvaro, en los escudos de las pechinas y en la cruz (Figs. 55, 56 y 66); y el pueblo de Valdepeñas por partida doble y en lugares destacados: en el conjunto de racimos bajo la Inmaculada, justo por encima del presbiterio y el sagrario<sup>293</sup>, y en el anillo lobulado que rodea la cúpula (Figs. 68 y 70). Si en el estandarte bélico de la entrada (Anexo 2, J1) la villa se representaba mediante la cruz de la Orden de Calatrava, aquí lo hace a través del castillo de Calatrava la Nueva, sede maestra de la Orden<sup>294</sup>. Más allá del número de lóbulos, el anillo de Valdepeñas reproduce exactamente el contorno del rosetón de la iglesia del castillo, trasladado del plano vertical al horizontal<sup>295</sup> (Figs. 70 a 72). Un anillo además de ocho lóbulos, aludiendo al octógono, que media entre el cuadrado de la zona terrenal y el círculo de la zona celestial<sup>296</sup>. Los fieles valdepeñeros ascendiendo hacia la Gloria mientras les dan la bienvenida los amorcillos que se asoman a la balaustrada (Fig. 68).

---

<sup>289</sup> CONCEPCIÓN, Juan Bautista de la (Santo), *Op. Cit.*, Vol. II, p. 1102.

<sup>290</sup> *Ídem*, Vol. I, p. 8.

<sup>291</sup> *Ídem*, Vol. II, p. 88.

<sup>292</sup> “si se han de dividir con precisión entre Trinidad y Unidad de Dios, rigores y piedades, se atribuirán a Dios como Uno la justicia, a Dios como Trino la misericordia”. GRACIA, Diego, *Sermones de Cristo, su santísima madre y algunos de los primeros santos de la Iglesia...*, Zaragoza, Manuel Román, 1711, p. 40.

<sup>293</sup> La lectura eucarística añade valor a esta representación alegórica de Valdepeñas

<sup>294</sup> Iniciado a construir además en las mismas fechas de fundación de la orden Trinitaria a finales del siglo XII. *Castillo de Calatrava la Nueva*, Página web oficial. En línea <https://castillodecalatrava.org/> [Consulta 29/01/2025].

<sup>295</sup> Aunque a principios del siglo XVIII el rosetón se conservara completo y no como lo vemos ya en el siglo XIX (Fig. 72), los lóbulos exteriores destacarían sobre las columnillas radiales interiores. Agradezco al profesor Miguel Hermoso Cuesta esta aportación. Otros autores han visto la influencia del barroco antequerano. HERRERA MALDONADO, Enrique, *Op. Cit.*, p. 221. Sin embargo, la mayoría de aquellas arquitecturas son de fechas posteriores; y los anillos son mixtilíneos perdurando la complejidad en las bóvedas con soluciones a base de gallones. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, 1981, pp. 281-366.

<sup>296</sup> CHEVALIER, Jean, *Op. Cit.*, entradas ocho y octógono; CIRLOT, Juan Eduardo, *Op. Cit.*, pp. 156-157.

Para alcanzar este destino han tenido que recorrer un camino lleno de dificultades terrenales de la mano de la Orden Trinitaria y con el ejemplo de D. Álvaro. Todos, juntos y unidos con un propósito. En la bóveda de entrada a la capilla se resumían los inicios de la empresa y su unión para sacarla adelante. En la cúpula contemplamos los frutos espirituales de haber seguido los designios divinos tras el ejemplo del Rescatado: Hombre y Dios; cautivo y redimido.

Dios encargó a los trinitarios ocuparse de “pobres, captivos y pecadores, redimiendo los unos, curando los otros y convirtiendo los terceros”<sup>297</sup>. La capilla de “Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado” es el templo donde encuentran acogida los destinatarios de la labor trinitaria: los necesitados de ayuda material y espiritual de cualquier época pasada, presente y futura.

Aquí, la Redención se convirtió en imagen devocional; la imagen, en espacio de culto; y sus muros, en testimonio permanente de una fe y una esperanza compartidas.

## 8. Conclusiones

El análisis desarrollado en este Trabajo Fin de Máster ha permitido alcanzar los objetivos propuestos y formular una serie de aportaciones relevantes, que presentamos a continuación siguiendo el orden metodológico establecido al inicio.

En relación con el primer objetivo —contextualizar histórica y doctrinalmente la iconografía de Jesús Nazareno Rescatado—, hemos confirmado que no se trata de un *Ecce Homo*, sino de una creación original y sincrética que condensa tres episodios de la Pasión en una sola imagen de carácter redentor, vinculada al rescate de La Mamora. En Valdepeñas, este significado se enriqueció mediante su asociación explícita a la misión fundacional de la Orden Trinitaria y al pasaje de la Resurrección, exponente máximo de la redención del Hombre. La creación de esta iconografía respondió a unos intereses políticos concretos del momento, y en particular a los del duque de Medinaceli, de modo que el discurso devocional actuó también como vehículo de un mensaje político y social cuidadosamente articulado. Estos hallazgos no solo cumplen con el objetivo planteado, sino que representan además una aportación relevante

---

<sup>297</sup> CONCEPCIÓN, Juan Bautista de la (Santo), *Op. Cit.*, Vol. III, pp. 31 y 365-368.

al estudio de las imágenes religiosas barrocas y los procesos de apropiación local de las devociones promovidas desde la Corte.

En esta misma línea, el segundo objetivo se centraba en la exploración de la dimensión social y devocional del templo como espacio de integración simbólica entre los tres estamentos sociales.

La devoción al Rescatado actuó como catalizador de un proyecto compartido por nobleza, clero y pueblo. Frente al modelo madrileño, donde el discurso devocional llegó elaborado desde la Corte, en Valdepeñas los fieles ejercieron de agentes activos y necesarios en la construcción del espacio de culto, al igual que lo habían sido más de un siglo antes en la fundación del convento. La figura del patronato, ofrecida por los trinitarios y aceptada por D. Álvaro Antonio de Bazán, articuló una alianza simbólica que respondía a motivaciones distintas pero convergentes en lo espiritual. La comunidad religiosa y los fieles hicieron viable el proyecto; para el Marqués supuso una oportunidad de legitimar su presencia local, ejercer la magnificencia y consolidar una estrategia de integración simbólica con sus vasallos, en línea con la emprendida por su antepasado, el II Marqués. La participación conjunta en la finalización del proyecto religioso bendecía, y perpetuaba, el orden social establecido, a través de un modelo de religiosidad compartida. Este resultado constituye una aportación de interés al estudio de las estrategias de cohesión estamental articuladas en torno a los espacios sacros en la Edad Moderna, al ofrecer un ejemplo concreto de cómo estas pudieron materializarse en un contexto devocional específico.

Sobre esta base, el tercer objetivo abordaba el papel de los principales promotores del proyecto —la Orden Trinitaria y el VII marqués de Santa Cruz— en la configuración del discurso visual.

El análisis del conjunto revela un programa iconográfico de carácter polisémico, que erige a los trinitarios reformados como los verdaderos continuadores de la misión apostólica instituida por el fundador san Juan de Matha. A ello se suma la legitimación simbólica de la casa de Santa Cruz. El discurso visual hace referencia también a la implicación activa de los fieles valdepeñeros tanto en la vida devocional como en la materialización de los espacios religiosos. Ahora bien, no hemos hallado fuentes que indiquen de forma inequívoca de dónde partió la iniciativa de desarrollar el programa. Esta limitación documental obliga a matizar la consecución del objetivo: no es posible establecer la autoría intelectual del discurso, aunque todo indica que el programa no fue fruto exclusivo del mecenazgo aristocrático. Más bien se

trataría de una escenografía negociada, en la que la Orden ofrecía al Marqués un espacio para la memoria y la legitimación a cambio de su apoyo económico. Este caso ofrece un ejemplo significativo para el estudio de las dinámicas de patronazgo, espiritualidad y estrategia visual en la Edad Moderna, entendidas no tanto como expresión de una voluntad individual, sino como fruto de una negociación entre intereses espirituales y políticos.

Junto a estos aspectos, el cuarto objetivo ponía el foco en los recursos formales empleados para construir el discurso visual. En este sentido, hemos constatado el empleo de un tipo específico de jeroglífico, habitual en contextos efímeros y festivos, adaptado aquí como dispositivo mural de carácter perdurable, por las posibilidades semánticas que ofrecía para transmitir mensajes al pueblo llano.

Aunque no podemos afirmar que se trate de un caso único, tras una exhaustiva búsqueda de representaciones comparables apenas hemos documentado otro ejemplo que pueda identificarse con ese tipo de jeroglífico festivo y que constituya además un programa mural unificado. Ello permite situar el ciclo valdepeñero como un caso muy inusual dentro del arte de la emblemática, sobre el que este Trabajo Fin de Máster ofrece una aportación original, al tiempo que abre una línea de investigación que permita valorar con mayor precisión su alcance y singularidad. Más allá de su rareza, la incorporación de estos jeroglíficos a los estudios académicos aporta una nueva perspectiva sobre el arte trinitario, tradicionalmente asociado a la austeridad, al revelar una riqueza formal y simbólica insólita. Frente a la teatralidad efímera de la procesión de desagravio madrileña en 1682, Valdepeñas propuso una “procesión mural”: una decoración estable que explotaba la capacidad expresiva del jeroglífico para articular un doble discurso, diseñado para perdurar y actuar sobre la comunidad devota.

El quinto objetivo, que coincide además con la finalidad de toda la investigación, perseguía una lectura crítica y contextualizada del programa iconográfico de la capilla, atendiendo a sus dimensiones histórica, artística, devocional y social. El análisis realizado ha permitido demostrar que las composiciones murales, en diálogo con la heráldica, las alegorías, los grutescos y las escenas, articulan un discurso visual coherente y de notable densidad conceptual. La principal aportación de este Trabajo Fin de Máster es precisamente la identificación y estructuración de ese discurso complejo. Frente a las aproximaciones fragmentarias o meramente descriptivas de estudios previos —cuya valía reconocemos—, hemos propuesto una nueva lectura desde una perspectiva contextual e iconológica, que ha guiado de forma transversal el desarrollo del estudio. Los resultados obtenidos permiten afirmar que nuestro propósito primordial se ha cumplido de forma satisfactoria.

Aunque la ausencia de fuentes dificulta determinar con precisión el origen de la iniciativa o la autoría intelectual del programa, el análisis desarrollado a lo largo de los cinco objetivos permite confirmar la hipótesis de partida: el discurso visual responde a una estrategia simbólica concebida para integrar los intereses espirituales y sociales de los promotores bajo una devoción común.

Como todo trabajo de investigación, este estudio presenta ciertas limitaciones derivadas, principalmente, del acceso a las fuentes. Entre las principales, cabe señalar la escasez documental sobre la construcción de la capilla, así como el hecho de que no hemos consultado el protocolo original del colegio trinitario de Valdepeñas, conservado en la casa madre de la Orden en Roma. A ello se suma la escasa documentación directa sobre la figura del VII marqués de Santa Cruz. No obstante, sin tratarse de un objetivo formulado desde el inicio, hemos logrado confirmar la residencia de D. Álvaro en Valdepeñas a inicios del siglo XVIII. Su biografía, sin embargo, aún requiere de mayor investigación.

Pese a estas carencias, el esfuerzo realizado ha permitido suplir las lagunas mediante un análisis exhaustivo de las fuentes disponibles y un cruce riguroso con la bibliografía especializada. Este Trabajo Fin de Máster ha permitido alcanzar los objetivos previstos y abrir nuevas líneas de investigación que, por razones de enfoque, no hemos abordado. A continuación se presentan algunas de ellas, organizadas según la lógica de los objetivos expuestos, y complementarias a la ya señalada en el objetivo cuatro en relación con los jeroglíficos.

Una primera vía prometedora es la elaboración de una descripción e interpretación completa del conjunto de jeroglíficos y del programa iconográfico general de la capilla, atendiendo a sus distintos niveles de lectura y significación. Desde un enfoque tipológico y espacial, se abre también una línea de análisis en torno a la relación de esta capilla con otras capillas funerarias de la época, atendiendo a su arquitectura, función, ornamentación y modelos visuales. En este marco, convendría situar este espacio dentro de la tradición y evolución de la pintura mural española, así como de la representación de arquitecturas fingidas. Otras investigaciones permitirían profundizar en el contexto simbólico e histórico de la capilla, a través del estudio de la evolución de la imagen pública de la Casa de Santa Cruz y su manifestación artística, comparando el programa mural de Valdepeñas con el del palacio del Viso del Marqués, y a su vez con la imagen que proyectaban otras casas nobiliarias y la propia monarquía. A ello se suma el interés por reconstruir con mayor precisión el papel desempeñado por el II Marqués, D. Álvaro de Bazán y Benavides, en la fundación de la comunidad trinitaria. Por último, cabría señalar dos líneas de investigación sobre las que, a nuestro juicio, se debería

profundizar. Por un lado, el estudio de los procesos de recepción y valoración devocional de las copias de imágenes religiosas. Por otro, el análisis del papel desempeñado por las cofradías religiosas como núcleos de poder espiritual, simbólico y económico dentro del entramado local.

Este Trabajo Fin de Máster ha ofrecido una lectura crítica y contextualizada del programa iconográfico de la capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado en Valdepeñas, una obra hasta ahora escasamente atendida por la comunidad académica. Hemos esclarecido la formulación original de su iconografía, puesto de relieve la especificidad de los jeroglíficos que estructuran el discurso visual y demostrado que estas representaciones articulan un conjunto coherente, cuidadosamente elaborado y cargado de significación. Con ello, no solo hemos contribuido a ampliar el conocimiento sobre este espacio concreto, sino también a subrayar cómo los contextos locales, habitualmente considerados periféricos, fueron capaces de generar propuestas visuales originales y complejas, que merecen ser incorporadas a la historiografía del arte.

## Fuentes y Bibliografía

- ALCIATI, Andrea, *Los emblemas de Alciato*, Lyon, Mathias Bonhome, 1549. Accesible en <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000130223&page=1>
- ALIAGA ASENSIO, Pedro (O.S.S.T.), “La cruz de la Orden Trinitaria el signo distintivo de la Orden de la Santísima Trinidad en sus orígenes y en su contexto”, *Trinitarium. Revista de historia y espiritualidad trinitaria*, nº 17, 2008, pp. 89-126.
- , “Los Trinitarios. Historia breve de la Orden de la Santísima Trinidad”, *Actes de la XLI Jornada de Treball, Anglesola, Ordes menors: Els trinitaris d’Anglesola, Avinganya i Lleida*, 2010, 2012, pp. 131-162. Accesible en <https://raco.cat/index.php/JornadesGRTP/article/view/363516/457838>
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, “Virtud coronada Carlos II y la piedad de la casa de Austria”, en FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Virgilio *et. alii.*, *Política, religión e inquisición en la España moderna*, Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 29-58. Accesible en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/1546>
- ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, “Emblemas marianos de la Capilla de la Virgen en la Cartuja de Burgos. El modelo pintado y su repercusión iconográfica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 69-70, 2003-2004, pp. 383-409. Accesible en [https://www.researchgate.net/publication/28256786\\_Emblemas\\_marianos\\_de\\_la\\_Capilla\\_de\\_la\\_Virgen\\_en\\_la\\_Cartuja\\_de\\_Burgos\\_el\\_modelo\\_pintado\\_y\\_su\\_repercusion\\_iconografica](https://www.researchgate.net/publication/28256786_Emblemas_marianos_de_la_Capilla_de_la_Virgen_en_la_Cartuja_de_Burgos_el_modelo_pintado_y_su_repercusion_iconografica)
- ANDREU DE SAN JOSÉ, Antonio Juan (O.F.M.), *Historia milagrosa del rescate que se hizo en Argel del Santo Crucifijo que está en el monasterio de las Monjas de Santa Tecla de Valencia*, Valencia, Viuda de Juan Chrysostomo Garriz, 1631. Accesible en <https://digibug.ugr.es/handle/10481/22360>
- ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1983.
- ATIENZA LÓPEZ, Ángela, “La apropiación de patronatos conventuales por nobles y oligarcas en la España Moderna”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, nº 28, 2008, pp. 79-116. Accesible en <https://investigacion.unirioja.es/documentos/5c13b267c8914b6ed377d412>
- , *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2008.
- , “Nobleza, poder señorial y conventos en la España moderna. La dimensión política de las fundaciones nobiliarias”, en SARASA SÁNCHEZ, Esteban y SERRANO MARTÍN, Eliseo (coords.), *Estudios sobre señorío y feudalismo. Homenaje a Julio Valdeón*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2010, pp. 235-269. Accesible en <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/92/07atienza.pdf>
- ÁVILA, Ana y YARZA LUACES, Joaquín, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- BARBA ROMERO, Luís Fernando, *Pintura mural de carácter religioso en la provincia de Ciudad Real. Siglos XIII al XVIII*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- BARRANQUERO CONTENTO, José Javier, *Pintura Mural religiosa en la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real, 2010.
- BATICLE, Jeaninne, “La Fundación de la Orden Trinitaria, de Carreño de Miranda”, *Goya. Revista de arte*, nº 63, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1964, pp. 140-153.
- BELTING, Hans, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal, 2009.

- BENÍTEZ, Rafael, “Redimir al cautivo. Modelos iconográficos de liberación en el Mediterráneo durante la Edad Moderna”, en MARTÍN CASARES, Aurelia, BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael y SCHIAVON, Andrea (eds.), *Reflejos de la Esclavitud en el Arte. Imágenes de Europa y América*, Valencia, Tirant Humanidades, 2021, pp. 63-86. Accesible en [https://www.academia.edu/77797908/Redimir\\_al\\_cautivo\\_modelos\\_iconogr%C3%A1ficos\\_de\\_liberaci%C3%B3n\\_en\\_el\\_Mediterr%C3%A1neo\\_durante\\_la\\_Edad\\_Moderna](https://www.academia.edu/77797908/Redimir_al_cautivo_modelos_iconogr%C3%A1ficos_de_liberaci%C3%B3n_en_el_Mediterr%C3%A1neo_durante_la_Edad_Moderna)
- Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*, Revisión de Clemente VIII, 1598, Edición digital, 2005. En línea <https://archive.org/details/vulgata-clementina-latin/mode/2up>
- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Paidós, 1993.
- BONET SALAMANCA, Antonio, “Lo invariable en la religiosidad popular”, *Mover el alma. Las emociones en la cultura cristiana (siglos IX-XIX)*, San Lorenzo del Escorial, 2022, CAMPOS, F. Javier Campos (coord.), Vol. 1, Estudios Superiores del Escorial, 2022, pp. 361-382. Accesible en <file:///C:/Users/Propietario/Downloads/Dialnet-LoInvariableEnLaReligiosidadPopular-8642603.pdf>
- BROTÓNS SÁNCHEZ, Antonio, *Apuntes Históricos de Valdepeñas*, Ciudad Real, Imprenta Lozano de Artes Gráficas, 1998.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier, “Reparando las heridas. el nacimiento de una devoción de Contrarreforma”, *Brocar. Cuadernos de investigación histórica*, N° 26, 2002, pp. 107-150. Accesible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=837805>
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, 1981.
- , “El espacio del milagro. El camarín en el Barroco Español”, *Actas del I Congreso Internacional do Barroco, Vol. I, Porto, Reitoria da Universidade do Porto, 1991*, pp. 185-212.
- CARLOS VARONA, M<sup>a</sup> Cruz de, “Nuevas noticias sobre las pinturas de Vicente Carducho para el convento de Trinitarios Descalzos de Madrid”, *Archivo Español de Arte*, 72(288), 1999, pp. 505-520. Accesible en <https://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/782>
- , “Imágenes rescatadas en la Europa Moderna. El caso de Jesús de Medinaceli”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2012, pp. 1-28. Accesible en [https://www.academia.edu/1616000/Im%C3%A1genes\\_rescatadas\\_en\\_la\\_Europa\\_Moderna\\_el\\_caso\\_de\\_Jes%C3%BA\\_s\\_de\\_Medinaceli](https://www.academia.edu/1616000/Im%C3%A1genes_rescatadas_en_la_Europa_Moderna_el_caso_de_Jes%C3%BA_s_de_Medinaceli)
- Cartas de súplica al Rey, 1719-1729*, Archivo General de Palacio, Personal, caja 16585, exp. 3.
- CASTROVIEJO SALAS, Alberto, “Las Revueltas Populares En Madrid En La Segunda Mitad Del Siglo XVII”, *Revista Historia Autónoma*, N° 3, 2013, pp. 47-62. Accesible en <https://revistas.uam.es/historiaautonoma/article/view/453>
- Ceremonial de los religiosos Descalzos de la Orden de la Santissima Trinidad Redempcion de Cautiuos*, Madrid, Imprenta Real, 1645, f. 16v-17r.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 2000.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.
- CONCEPCIÓN, Juan Bautista de la (Santo), *Obras completas*, edición crítica de Juan Pujana, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995-2002. Accesible en línea <https://www.intratext.com/IXT/ESL0108/INDEX.HTM>
- COTS MORATÓ, Francisco de Paula, El tipo iconográfico de los ángeles ceroferrarios y turiferarios, *VIII Congreso de la Sociedad Española de Emblemática, Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Madrid, 2011, MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, OSUNA RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Inmaculada e INFANTES DE MIGUEL, Víctor (coords.), 2013, pp. 215-223. Accesible en

[https://www.studiolum.com/congreso/anejos\\_imago/anejos-2/13\\_Francisco\\_de\\_Paula\\_Cots\\_Morato.pdf](https://www.studiolum.com/congreso/anejos_imago/anejos-2/13_Francisco_de_Paula_Cots_Morato.pdf)

- CURIEL POZAS, Arturo (O.S.S.T.), *El Rescatado de Antequera*, Franao, Málaga, 1986.
- Depósito y traslado de cadáver de D. Álvaro Bazán*, Archivo Histórico de la Nobleza, SANTA CRUZ, C. 154, D. 1-3.
- Diversas escrituras de compraventa de inmuebles*, Archivo Histórico de la Nobleza, SANTA CRUZ C. 28, D. 21-32; y C. 30, D. 60-69.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, “La crisis española del siglo XVII”, *Arbor*, Jul 1, 1984, pp. 41-56.
- ESCALERA PÉREZ, Reyes, “Emblemática popular. Jeroglíficos y enigmas de Andrés de Rodas en el Corpus de Estepa (1612-1620)”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Vicent (coords.), *Imagen y cultura, la interpretación de las imágenes como historia cultural*, Biblioteca Valenciana, 2008, pp. 581-598. Accesible en <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=4133>
- , “Emblemática mariana. Flores de Miraflores de Fray Nicolás de la Iglesia”, *IMAGO. Revista De Emblemática Y Cultura Visual*, Nº 1, 2009, pp. 45-63. Accesible en <https://turia.uv.es/index.php/IMAGO/article/view/1157>
- , “Fue costumbre de la sabia Athenas proponer enygmata. Jeroglíficos y emblemas en la fiesta barroca de Andalucía (España)”, en CABRERA COLLAZO, Rafael (ed.), *Visiones Trastocadas. Relatos significaciones y políticas de la mirada*, GKA Ediciones, 2020, pp. 185-206. Accesible en [https://www.researchgate.net/publication/348159702\\_VISIONES\\_TRASTOCADAS\\_RELATOS\\_SIGNIFICACIONES\\_Y\\_POLITICAS\\_DE\\_LA\\_MIRADA](https://www.researchgate.net/publication/348159702_VISIONES_TRASTOCADAS_RELATOS_SIGNIFICACIONES_Y_POLITICAS_DE_LA_MIRADA)
- Escrituras de posesión, venta y cesión del patronato del convento de Carmelitas Descalzas de la villa de Daimiel (Ciudad Real) otorgada a favor del VII marqués de Santa Cruz*, Archivo Histórico de la Nobleza, SANTA CRUZ, C. 177, D. 15-16.
- ESPÍRITU SANTO, Melchor del (R.P.F.), *El diamante trinitario y mejor oro de Oreto, M. V. P. F. Juan Baptista de la Concepcion*, Madrid, Juan García Infanzón, 1713.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José, “La decoración grutesca. Análisis de una forma”, *D’Art. Revista del Departament d’Historia de l’Arte*, 5, 1979, pp. 5-20.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Jesús Nazareno y Valdepeñas. Aproximación Histórica a la Real e Ilustre Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado (1702-2002)*, Valdepeñas, MIC, 2002.
- FERNÁNDEZ ROLDÁN, Manuel, *Real e Ilustre Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Rescatado establecida en Valdepeñas. Apuntes históricos*, Valdepeñas, Campos, 1919.
- FERNÁNDEZ VILLA, Domingo, *Historia del Cristo de Medinaceli*, León, Everest, 2000.
- FONTANA CALVO, María Celia, “Símbolos de vida, muerte y eternidad en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca”, *Argensola*, Nº 122, 2015, pp. 261-290. Accesible en <https://revistas.iea.es/index.php/ARG/article/view/564>
- GALÁN CORTÉS, Venancio, “Una estancia celestial en la tierra. El camarín”, en RODRÍGUEZ MIRANDA, M<sup>a</sup> del Amor (coord.), *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*, Córdoba, Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo", 2015, pp. 517-530.
- GÁLLEGO SERRANO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984.
- GARCÍA ÁLVAREZ, César, *El simbolismo del grutesco renacentista*, León, Universidad de León, 2001.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio, “La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones”, en BERNAT VISTARINI,

- Antonio y CULL, John T. (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears y College of the Holy Cross, 2002, pp. 229-256. Accesible en [https://www.academia.edu/5606161/La\\_imagen\\_jerogl%C3%ADfica\\_en\\_la\\_cultura\\_simb%C3%B3lica\\_moderna\\_Aproximaci%C3%B3n\\_a\\_sus\\_or%C3%ADgenes\\_configuraci%C3%B3n\\_y\\_funciones](https://www.academia.edu/5606161/La_imagen_jerogl%C3%ADfica_en_la_cultura_simb%C3%B3lica_moderna_Aproximaci%C3%B3n_a_sus_or%C3%ADgenes_configuraci%C3%B3n_y_funciones)
- , “Unos emblematas monásticos en azulejos: el programa jeroglífico de la iglesia conventual de Nossa Senhora do Terço, en Barcelos (Portugal)”, *Quintana revista do Departamento de Historia da Arte*, January, 2018, pp. 191-213. Accesible en [https://www.researchgate.net/publication/331493820\\_Unos\\_emblematas\\_monasticos\\_en\\_azulejos\\_el\\_programa\\_jeroglifico\\_de\\_la\\_iglesia\\_conventual\\_de\\_Nossa\\_Senhora\\_do\\_Terco\\_en\\_Barcelos\\_Portugal](https://www.researchgate.net/publication/331493820_Unos_emblematas_monasticos_en_azulejos_el_programa_jeroglifico_de_la_iglesia_conventual_de_Nossa_Senhora_do_Terco_en_Barcelos_Portugal)
- , “Del libro al panel de azulejos. El proceso de adaptación del emblema impreso a los revestimientos cerámicos portugueses durante los siglos XVII y XVIII”, en SOUSA, Ana Cristina et alii. (coords), *Ignoranti Quem Portum Petat, Nullus Suus Ventus Est. Novos caminhos e desafios dos estudos icónico-textuais*, Oporto, CITCEM, 2023, pp. 261-277. Accesible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=955541>
- GARCÍA BERNAL, José Jaime, “El rescate de Jesús de Medinaceli de la fortaleza de la Mámora según las relaciones de sucesos y las crónicas trinitarias (siglos XVII-XVIII)”, en GARCÍA BERNAL, José Jaime et alii. (coords.), *Jesús de Medinaceli, cautivo y rescatado. Historia y geografía devocional*, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, 2011, pp. 13-46.
- GARCÍA ESTRADÉ, María del Carmen, “Los emblemas astrales «electa ut sol», «pulchra ut luna», «stella maris» del retablo inmaculista del monasterio de la Encarnación en Escalona (Toledo)”, en AA.VV., *En la senda de Alciato. Práctica y teoría emblemática*. Anejos de Imago, 8, Unversitat de València, 2022. pp. 283-298. Accesible en <https://roderic.uv.es/items/c0066a3a-8af2-4625-97a9-d7b5cea20b22>
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, *Los castellanos y la muerte. Religiosidad y comportamientos colectivos en el Antiguo Régimen*, Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1996.
- GARCÍA FIGUERAS, T., *Miscelánea de estudios históricos sobre Marruecos*, Larache, 1949, p. 290.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, “La emblemática y el problema de la interpretación icónica, el caso de la vanitas”, *Actas de I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1991*, Diputación Provincial de Teruel, 1994, pp. 59-92. Accesible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1350131>
- , “Los jeroglíficos de la iglesia de la Anunciación de Sevilla (I)”, Quiroga. *Revista de Patrimonio Iberoamericano*, N.º. 11, Enero-Junio, 2017, pp. 42-55. Accesible en <https://revistaseug.ugr.es/index.php/quiroga/article/view/16290>
- GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis y MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, *Fray Alberto. Arquitecto (1575-1635). Los inicios del Barroco en España y Portugal*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2022.
- GINARTE GONZÁLEZ, Ventura, *El duque de Lerma. Protector de la reforma trinitaria (1599-1613)*, Madrid, Rodagraf, 1982.
- GÓMEZ ESPINOSA, Teresa, “Jesús de Medinaceli. Informe histórico-artístico”, *Restauración del "Jesús de Medinaceli", talla de madera policromada del siglo XVII, procedente de la Iglesia de Jesús de Medinaceli de Madrid*, Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, 1997, Signatura BM 108 / 7. Accesible en [https://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=jesus+medinaceli&start=0&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch\\_fld64&fv=\\*&fo=and&fq=media&fv=true&fo=and](https://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=jesus+medinaceli&start=0&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_fld64&fv=*&fo=and&fq=media&fv=true&fo=and)

- GÓMEZ-MORENO, María Elena, “Escultura del siglo XVII”, *Ars Hispaniae*, T. XVI, 1963, p. 41.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Madrid, Cátedra, 2017.
- GRACIA, Diego, *Sermones de Cristo, su santísima madre y algunos de los primeros santos de la Iglesia...*, Zaragoza, Manuel Román, 1711, p. 40. Accesible en [https://books.google.es/books?id=IFZACV-LtzQC&pg=PP5&hl=es&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=IFZACV-LtzQC&pg=PP5&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false)
- GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Jerónimo, *Tratado de la Redención de cautivos*, 1600.
- GRANADA, Fray Luís de, Libro de la oración y meditación ..., Salamanca, Andrea de Portonaris, 1554. Accesible en [https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid\\_publicacion/es/consulta/registro.do?id=3714](https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=3714)
- HERNÁNDEZ DELGADO, Isidro (coord.), *San Juan Bautista de la Concepción, su figura y su obra (1561-1613)*, *Actas del I Congreso Trinitario Internacional*, Córdoba, 1999, Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, 2000.
- HERRERA MALDONADO, Enrique, “Arte, Poder, y Religión. La capilla de Nuestro Padre Jesús Rescatado en el convento de Trinitarios de Valdepeñas”, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, nº22, 1996, pp. 215-242. Accesible en <https://ceclmdigital.uclm.es/viewer.vm?id=0001805798&page=1&search=I%20Congreso%20de%20Hist%C3%B3rica%20de%20Castilla-La%20Mancha&lang=es&view=global>
- IGLESIA, Nicolás de la, *Flores de Miraflores*, Burgos, Diego de Nieva y Murillo, 1659. Accesible en [https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=10073334](https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10073334)
- JARA FUENTE, José Antonio, “Muerte, ceremonial y ritual funerario: procesos de cohesión intraestamental y de control social en la alta aristocracia del Antiguo Régimen (Corona de Castilla, siglos XV-XVIII)”, *Hispania*, LVI/3, n. 194, 1996, pp. 861-883. Accesible en [file:///C:/Users/Propietario/Downloads/718-Texto%20del%20art%C3%ADculo%20en%20fichero%20de%20Microsoft%20Word%20o%20LibreOffice%20\(necesario\)-717-1-10-20180907.pdf](file:///C:/Users/Propietario/Downloads/718-Texto%20del%20art%C3%ADculo%20en%20fichero%20de%20Microsoft%20Word%20o%20LibreOffice%20(necesario)-717-1-10-20180907.pdf)
- JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando, *Notas Geográfico Históricas de Valdepeñas a finales del siglo XVIII*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1949.
- KUBLER, George, “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”, *Ars Hispaniae*, Vol. XIV, Madrid, Plus Ultra, 1957.
- LAFUENTE, Modesto, *Historia general de España desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII (1887-1890)*, Tomo 13. Accesible en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=7259>
- LEDDA, Giuseppina, “Los jeroglíficos en el contexto de la fiesta religiosa barroca”, *Actas de I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, 1991, Diputación Provincial de Teruel, 1994, pp. 581-598. Accesible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1350131>
- , “Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra”, *Actas del I Simposio Internacional, Literatura emblemática hispánica, A Coruña, 1994*, LÓPEZ POZA, Sagrario (ed.), A Coruña, Universidade, 1996, pp. 111-128. Accesible en <https://core.ac.uk/download/pdf/61904902.pdf>
- LEDESMA IBARRA, Carlos Alfonso, “Ángeles pasionarios otra forma de visualizar el vía crucis”, en MARTÍNEZ AGUILAR, José Manuel y MENDOZA MOLINA, Fernando (coords.), *Pátzcuaro. Grandeza de una ciudad*, Universidad Privada de Michoacán,

- 2021, pp. 209-225. Accesible en <https://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/112770?show=full>
- Libro de la Congregación de los Esclavos de Jesús Nazareno*. Archivo Histórico Nacional, CLERO-SECULAR\_REGULAR, L. 19181.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, “El epigrama en la literatura emblemática española”, *Analecta Malacitana*, XXII, 1, 1999, pp. 27-55. Accesible en <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/14864>
- , “Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual”, en CHARTIER, Roger y ESPEJO, Carmen (eds.), *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2012, pp. 37-85. Accesible en <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/14765>
- LÓPEZ SALAZAR PÉREZ, Jerónimo, *Valdepeñas 1752 Según las respuestas generales del catastro de Ensenada*, Madrid, Alcabala del viento, 1994.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis, “Imágenes rescatadas, fieles esclavos. Un lenguaje devocional entre simbolismo y realidad”, *Chronica Nova*, 39, 2013, pp. 115-146. Accesible en <https://digibug.ugr.es/handle/10481/50742>
- LÓPEZ-MENCHERO BENDICHO, Víctor Manuel (coord.), *El enigma de las virtudes, Estudio histórico-arqueológico del Santuario de Las Virtudes (Santa Cruz de Mudela)*, Instituto de Estudios Manchegos, 2015.
- MADRE DE DIOS, Alejandro de la, *Chronica de los Descalzos de la Santissima Trinidad redempcion de cautivos*, Segunda parte, Alcalá de Henares, Julián García Briones, 1706. Accesible en <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000082585>
- , *Chronica de los Padres Descalzos de la Santissima Trinidad*, Tercera parte, Madrid, Imprenta Real, 1707. Accesible en <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000082588>
- MADRID y MEDINA, Ángela, *Valdepeñas*, Instituto de Estudios Manchegos, 1984.
- , *Una villa de la Orden de Calatrava, Valdepeñas*, Biblioteca de Autores Locales. Valdepeñas 2UOK, 2008, p. 87.
- MARTÍN-GIL CÓRDOBA, José Juan, *Como las aguas de Siloé. El Carmelo Teresiano y Daimiel*, Burgos, Editorial Monte Carmelo, 1999.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, “La corte de la monarquía hispánica”, *Studia historica. Historia moderna*, N° 28, 2006, pp. 17-61. Accesible en [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/70448/La\\_corte\\_de\\_la\\_monarquia\\_hispanica.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/70448/La_corte_de_la_monarquia_hispanica.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- , “La Casa de la reina Isabel de Farnesio (1715-1766), Características y evolución”, *Actas del Congreso Internacional Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa. Las Casas de las Reinas (Siglos XV-XIX), Vol. 1*, Madrid, 2007, MARTÍNEZ MILLÁN, José y MARÇAL LOURENÇO, María Paula (coords.), Madrid, Polifemo, 2008, pp. 529-722. Accesible en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/689244>
- , “Evolución política y religiosa de la Monarquía Hispana durante el siglo XVII”, *Carthaginensia. Revista de estudios e investigación*, Vol. 31, N° 59-60, 2015, pp. 215-250. Accesible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5533676>
- , “La ideología religiosa de la Monarquía Católica”, en MARTÍNEZ MILLÁN, José y RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (coords.), *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, Vol. 3, (Espiritualidad, literatura y teatro), 2017, pp. 1535-1558. Accesible en [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/690761/corte\\_martinez\\_felipeiv\\_2017\\_tomo3\\_%20vol3.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/690761/corte_martinez_felipeiv_2017_tomo3_%20vol3.pdf?sequence=1)
- , “La gestación de la Monarquía Católica en la Europa del siglo XVII”, en TORRES I SANS, Xavier (dir.), *Providencialisme i secularització a l'Europa moderna (segles XVI-*

- XIX): *moment maquiavel·lià o macabeu?*, 2018, pp. 53-69. Accesible en [https://www.academia.edu/43238543/La\\_gestaci%C3%B3n\\_de\\_la\\_Monarqu%C3%A9a\\_Da\\_Cat%C3%B3lica\\_en\\_la\\_Europa\\_del\\_siglo\\_xvii](https://www.academia.edu/43238543/La_gestaci%C3%B3n_de_la_Monarqu%C3%A9a_Da_Cat%C3%B3lica_en_la_Europa_del_siglo_xvii)
- MARTÍNEZ TORRES, José Antonio, “Un Mediterráneo en movimiento. Esclavos y comercio en el continente africano (siglos XVI, XVII y XVIII)”, *Historia y Política*, nº 20, julio-diciembre, 2008, pp. 213-235. Accesible en <https://recyt.fecyt.es/index.php/Hyp/article/view/44507>
- MERINO THOMAS, Andrés, *Los panteones reales del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016. Accesible en <https://docta.ucm.es/entities/publication/5cfea134-572c-4a48-96d2-731825366aa1>
- MESSÍA DE LA PUERTA, Antonio, *Carta de D. Antonio Messía de la Puerta al geógrafo Tomás López en que le incluye una descripción topográfica e histórica de la villa de Valdepeñas*, Valdepeñas 7 de enero de 1790. Accesible en <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000267179&page=1>
- MONCADA, Luís Paulo, *Sacra laureada corona forjada en el elevado Mantuano Carpentaneo Monte ...*, Madrid, Antonio Marín, 1736. Accesible en <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000068667>
- OHANNA, Natalio, “Lamentos de doble filo. El trato de Argel y la dimensión geopolítica de la lucha por la unidad religiosa”, *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 30.1, 2010, pp. 141-161. Accesible en <https://www.utpjournals.press/doi/epdf/10.3138/cervantes.30.1.141?role=tab>
- , “La sacralización del cautiverio argelino”, *Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Comentarios a Cervantes, Oviedo, 2012*, MARTÍNEZ MATA, Emilio y FERNÁNDEZ FERREIRO, María (coord.), Oviedo, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 997-1004. Accesible en [https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg\\_VIII/cg\\_VIII\\_106.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VIII/cg_VIII_106.pdf)
- PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649
- PARDO AHUGETAS, Antonio, *Breves páginas acerca de la villa de Santa Cruz de Mudela*, Madrid, Hijos de M.G. Hernández, 1929
- PASCUAL CHENEL, Álvaro, “Discurso político, identidad religiosa y cambio dinástico. La imagen regia y la Inmaculada Concepción entre Austrias y Borbones”, en MARTÍNEZ ALCALDE, María, YAGO SORIANO, Sergio y RUIZ IBÁÑEZ, José Javier, *El siglo de la inmaculada, Vestigios de un mismo mundo*, Vol. 12, Murcia, Universidad de Murcia, 2018, pp. 83-116.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, “Testamento de D. Álvaro de Bazán, Primer Marqués de Santa Cruz”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo XXVIII, enero de 1896
- PERPIÑÁ GARCÍA, Candela, *Los ángeles músicos. Estudio iconográfico*, Tesis doctoral, Universitat de València, 2017, Accesible en <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=TyVHaZFPg38%3D>
- PIMENTEL ARÁMBULA, Ana María, “Maldito para siempre: el portón de acceso al santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, gto., como locus retórico-mnemotécnico en el último tercio del siglo XVIII”, en AA.VV., *En la senda de Alciato. Práctica y teoría emblemática*, Anejos de Imago, 8. Universitat de València, 2022, pp. 129-138. Accesible en <https://roderic.uv.es/items/c0066a3a-8af2-4625-97a9-d7b5cea20b22>
- PORRES ALONSO, Bonifacio, *Jesús Nazareno Rescatado en su tercer centenario*, Córdoba, 1982.
- PUJANA, Juan (O.S.S.T.), *La Orden de la Santísima Trinidad*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 1993.

- , *San Juan Bautista de la Concepción. Carisma y misión*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- , “La reforma de San Juan Bautista de la Concepción y su incidencia en la orden Trinitaria”, *Actas del I Congreso Trinitario Internacional, San Juan Bautista de la Concepción, su figura y su obra (1561-1613)*, Córdoba, 1999, HERNÁNDEZ DELGADO, Isidro, (coord.), Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, 2000, pp. 73-146.
- , *La reforma de los Trinitarios durante el reinado de Felipe II*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 2006.
- , *San Juan Bautista de la Concepción. Su obra y legado*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 2015.
- Real Decreto nombrando al Marqués de Santa Cruz mayordomo Mayor de la Reina, 24 de agosto de 1724*, Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Personal, caja 16585, exp. 3.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, T. 1, Vol. 2, Nuevo Testamento, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008.
- RIPA, Cesare *et al.*, *Iconología*, Tomos I y II, Madrid, Akal, 1987.
- “Relación primera verdadera, en que se da cuenta de los singulares sucesos, que han tenido los muy reverendos Padres Redemptores del Orden de Descalços de la Santissima Trinidad ...”, en BAUER LANDAUER, Ignacio, *Papeles de mi archivo. Relaciones de África*, T. II, Marruecos, Madrid, Editorial Ibero-Africano-Americana, pp. 103-115.
- RODA PEÑA, “Iconografía de Jesús Cautivo y Rescatado en Andalucía Occidental”, *Actas del VII Congreso y encuentro nacional de cofradías y hermandades dedicadas a las advocaciones de Jesús Nazareno, Cautivo, Rescatado, de Medinaceli, Dimensiones científica y cofrade*, León, 2007, SUÁREZ PÉREZ, Héctor Luís y HERRERO HOLGUERA, Óscar (coords.), León, Cofradía del Santísimo Cristo de la Expiración y del Silencio, 2011, pp. 251-266.
- RODRIGO ZARZOSA, Carmen, “El Santísimo Cristo del Rescate y su procesión delante del Palacio Real de Valencia”, *Archivo de arte valenciano*, 91, 2010, pp. 121-136. Accesible en <https://roderic.uv.es/items/09f0ecdc-7165-466e-a6d5-2c869253a989>
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, “«Picta Poesis»: Un sermón en jeroglíficos, dedicado por Alonso de Ledesma a las fiestas de beatificación de San Ignacio en 1610”, *Anales de Literatura Española*, 1, 1983, pp. 119-133. Accesible en <https://ale.ua.es/article/view/1982-n1-picta-poesis-un-sermon-en-jeroglificos-dedicado-por-alon>
- , *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio, “La virgen del Rescate, símbolo espiritual del Lanzarote heroico”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, Nº. 20, 1974, pp. 711-723.
- SAINT SIMON, Louis de Rouvroy, Duc de, *Cuadro de la Corte de España en 1722*, Edición digital a partir de Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo 101, 1932, pp. 198-259 y pp. 523-627, y tomo 102, enero-marzo 1933, pp. 183-260, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Accesible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadro-de-la-corte-de-espana-en-1722-1/> ; <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadro-de-la-corte-de-espana-continuacion-2/> ; <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadro-de-la-corte-de-espana-en-1722-conclusion/>
- SAN JUAN, Rafael de, *De la Redención de cautivos*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1686.
- SANDOVAL Y ROJAS, Francisco de, “Aviso verdadero y lamentable relacion, que hace el capitán don Francisco de Sandoval y Rojas, ...”, Madrid, 1681, en, BAUER

- LANDAUER, Ignacio, *Papeles de mi archivo. Relaciones de África, T. II, Marruecos*, Madrid, Editorial Ibero-Africano-Americana, pp. 93–97.
- SANTA CRUZ, Mariano de Silva Carvajal, Marqués de, *Breve reseña de la descendencia, apellidos, título y grandeza del Marquesado de Santa Cruz y del Viso, Madrid*, Ducázcal, 1909.
- SANTAMARÍA, Juan José de, *Carta dirigida a la Comisión de Monumentos informando de los monumentos que pudieran existir en los conventos extinguidos en la Villa de Valdepeñas, 20 de abril de 1844*, Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real, Signatura 318221.
- SANTÍSIMO SACRAMENTO, Eusebio del, *Novena de la Santa Imagen de Jesús Nazareno Divino Redentor rescatado, que se venera en el convento de Descalzos de la Stma. Trinidad, Redención de Cautivos de Madrid*, Manuscrito. Accesible en <https://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=novena+jesus+nazareno&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=4>
- SARRIÁ MUÑOZ, A. “Fray Francisco de San José, un Obispo controvertido en la Diócesis de Málaga (1704-1713)”, *Jábega*, Nº. 81, 1999, pp. 33-42. Accesible en [https://www.academia.edu/64094853/Fray\\_Francisco\\_de\\_San\\_Jos%C3%A9\\_un\\_obispo\\_controvertido\\_en\\_la\\_di%C3%B3cesis\\_de\\_M%C3%A1laga\\_1704\\_1713](https://www.academia.edu/64094853/Fray_Francisco_de_San_Jos%C3%A9_un_obispo_controvertido_en_la_di%C3%B3cesis_de_M%C3%A1laga_1704_1713)
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- “Segunda relación verdadera, en que se prosiguen los singulares casos que han sucedido en la Redempcion que han hecho este presente año de 1682 ...”, en BAUER LANDAUER, Ignacio, *Papeles de mi archivo. Relaciones de África, T. II, Marruecos*, Madrid, Editorial Ibero-Africano-Americana, pp. 115-126.
- SERRANO MÁRQUEZ, Nereida, “Moradas para el más allá. Élités rurales y fundaciones funerarias en época moderna: Lucena, siglos XVI al XVIII”, *Historia y Genealogía*, nº 8, 2018, pp. 56-101. Accesible en <https://core.ac.uk/download/286592543.pdf>
- SORIA MESA, Enrique, “La imagen del poder. Un acercamiento a las prácticas de visualización del poder en la España moderna”, *Historia y Genealogía*, nº1, 2011, p. 9.
- STRATTON, Suzanne, “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 1, Nº. 2, 1988, pp. 3-128. Accesible en [https://www.academia.edu/92067528/La\\_Inmaculada\\_Concepci%C3%B3n\\_en\\_el\\_arte\\_espa%C3%B1ol](https://www.academia.edu/92067528/La_Inmaculada_Concepci%C3%B3n_en_el_arte_espa%C3%B1ol)
- SUÁREZ SÁNCHEZ DE LEÓN, Juan Luis, *El pensamiento de Pedro de Valencia. Escepticismo y modernidad en el humanismo español*, Salamanca, Diputación de Badajoz, 1997. Accesible en <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/el-pensamiento-de-pedro-de-valencia--escepticismo-y-modernidad-en-el-humanismo-espanol/>
- Testamento de Álvaro Bazán Benavides otorgado en Madrid el 20 de julio de 1737*, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, T. 15192, f. 363r-366r (9ª fol.).
- Títulos concedidos a D. Álvaro de Bazán Benavides*, Archivo Histórico de la Nobleza, SANTA CRUZ, C. 38, D. 3-27.
- UFFIZZI CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES S.L., *Memoria del proyecto de conservación y restauración de la capilla de Nuestro Padre Jesús Rescatado del convento de los trinitarios de Valdepeñas*, 2019, Archivo Municipal de Valdepeñas.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio, “Teoría de la magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI”, *Ars Longa*, 23, 2014, pp. 93-111. Accesible en <https://turia.uv.es//index.php/arslonga/article/view/11987/11294%0c2%a0>

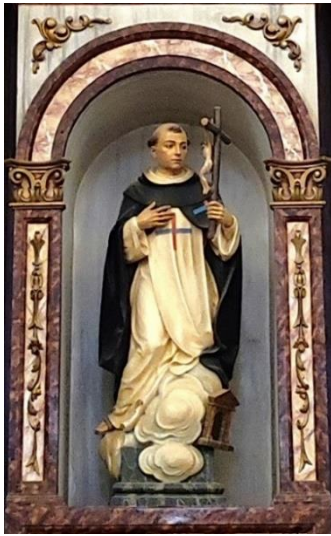
- VALTIERRA LACALLE, Ana, “La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía”, *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. 9, Nº. 17, 2017, pp. 105-124.
- VASCO GALLEGU, Eusebio, *Valdepeñas. Cuna de la Descalcez Trinitaria*, Valdepeñas, Mendoza, 1912.
- VV. AA., *La Orden de Santa María de la Merced (1218-1992). Síntesis Histórica*, Curia General de la Orden de la Merced, Roma, 1997. Accesible en <https://www.mercedaragon.org/la-orden-de-santa-maria-de-la-merced-1218-1992-sintesis-historica/>
- WITKO, Andrezj, “El arte en la doctrina de la Orden de los Trinitarios”, *Boletín de arte*, Nº 18, 1997, pp. 51-62.
- , *Jesús Nazareno Rescatado*, Roma, Curia generalizia dei Trinitari, 2004.
- , “Sobre la iconografía de Jesús Nazareno Rescatado en los siglos XVII-XX”, *Folia historica cracoviensia*, Vol. 10, 2004, pp. 431-447. Accesible en [https://www.researchgate.net/publication/307681581\\_On\\_the\\_iconography\\_of\\_Ranso\\_med\\_Jesus\\_of\\_Nazareth\\_in\\_the\\_17th\\_to\\_20th\\_century](https://www.researchgate.net/publication/307681581_On_the_iconography_of_Ranso_med_Jesus_of_Nazareth_in_the_17th_to_20th_century)
- , “Jesús Nazareno Rescatado y la Orden Trinitaria”, *Actas del VII Congreso y encuentro nacional de cofradías y hermandades dedicadas a las advocaciones de Jesús Nazareno, Cautivo, Rescatado, de Medinaceli, Dimensiones científica y cofrade*, León, 2007, SUÁREZ PÉREZ, Héctor Luís y HERRERO HOLGUERA, Óscar (coords.), León, Cofradía del Santísimo Cristo de la Expiración y del Silencio, 2011, pp. 223-238.

## Webgrafía

- ÁLAMO MARTELL, María Dolores, “Juan Francisco Tomás Lorenzo de la Cerda Enriquez Afán de Ribera Portocarrero y Cárdenas”, *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*. En línea <https://dbe.rah.es/biografias/13850/juan-francisco-tomas-lorenzo-de-la-cerda-enriquez-afan-de-ribera-portocarrero-y>
- “Ángeles de la Pasión”, *Museo Regional de Querétaro*. México. En línea [https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/exposiciones/sala-piezas.html?pieza\\_exposicion\\_sala=6918&lugar\\_id=490](https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/exposiciones/sala-piezas.html?pieza_exposicion_sala=6918&lugar_id=490)
- AYALA, Alfonso de Ceballos-Escalera y Gila, Vizconde de, “Bazán Benavides y Ayala, Álvaro Antonio de. Marqués de Santa Cruz (VII)”, *Diccionario Biográfico Español*. En línea <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/6086-alvaro-antonio-de-bazan-benavides-y-ayala>
- CARDUCHO, Vicente, “Encuentro de san Juan de Mata y san Félix de Valois”. 1634-1635, *Museo del Prado*. En línea <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/encuentro-de-san-juan-de-mata-y-san-felix-de/00c5f621-6c94-4285-b2bf-05a3a776393d>
- , “Regreso de san Juan de Mata con los esclavos liberados en Túnez”. 1634-1635, *Museo del Prado*. En línea <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/regreso-de-san-juan-de-mata-con-los-esclavos/b56acb30-ac5a-4a48-82e4-239c7c0179dc?searchMeta=carducho%20regreso%20de%20san%20juan%20de%20m>
- , “San Juan de Mata entrega las cartas del Papa al rey de Marruecos en la primera redención”. *Museo del Prado*. En línea <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-juan-de-mata-entrega-las-cartas-del-papa-al/aaf32cb6-b5ec-4647-b841-359de01e47ec?searchMeta=carducho%20san%20juan%20de%20mata%20entrega%20las%20car>

- CARREÑO DE MIRANDA, Juan, “Fundación de la orden de la Santísima Trinidad”, *Diccionario Interactivo Ceán Bermúdez*. En línea [https://ceanbermudez.es/wiki/Fundaci%C3%B3n\\_de\\_la\\_orden\\_de\\_la\\_sant%C3%ADsima\\_Trinidad\\_-\\_Carre%C3%B1o\\_Miranda,\\_Juan](https://ceanbermudez.es/wiki/Fundaci%C3%B3n_de_la_orden_de_la_sant%C3%ADsima_Trinidad_-_Carre%C3%B1o_Miranda,_Juan)
- Castillo de Calatrava la Nueva, Página web oficial. En línea [https://castillodecalatrava.org/Catecismo\\_de\\_la\\_Iglesia\\_Cat%C3%B3lica](https://castillodecalatrava.org/Catecismo_de_la_Iglesia_Cat%C3%B3lica), 1996. En línea [https://www.vatican.va/archive/catechism\\_sp/p3s1c3a2\\_sp.html](https://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s1c3a2_sp.html)
- “Christus resurgens ex mortuis iam non moritur”, *Real Academia de Bellas Artes de san Fernando*. En línea <https://www.academiacolectores.com/estampas/inventario.php?id=C-39-029#&gid=1&pid=C-39-029>
- “Cifra”, *Diccionario Histórico de la Lengua Española*. En línea <https://webfrr.rae.es/DA.html>
- “Fr. Francisco de S. José Mesía Portocarrero”, *Diócesis de Málaga*. En línea <https://www.diocesismalaga.es/includes/tabla-episcopologio-ficha.php?id=42>
- JARAMILLO SANTOS, Pedro Jesús, “Restauración convento trinitarios”, *Diálogos en la UNED*, Youtube, 23/01/2020. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=jX-G3nYLzk8>
- , “¡Las pinturas barrocas del convento de los trinitarios!”, *Cultura Valdepeñas*, Youtube, 07/04/2020. <https://www.youtube.com/watch?v=pBSH4KKVF08>
- , “Lo que esconde Valdepeñas... Capilla de Ntro. Padre Jesús Nazareno Rescatado (parte 1)”, *ValdeRec Noticias*, Youtube, 23/01/2021. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=LDkai-mIULw>
- , “Lo que esconde Valdepeñas... Capilla de Ntro. Padre Jesús Nazareno Convento PP Trinitarios (parte 2)”, *ValdeRec Noticias*, Youtube, 30/01/2021. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=0fPsJnEPfLM>
- LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, Diana, "Arma Christi", 2017, *Base de datos digital de iconografía medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/arma-christi>
- O'DONNELL Y DUQUE DE ESTRADA, Hugo, “Álvaro de Bazán y Guzmán”, *Diccionario Biográfico Español*. En línea <https://dbe.rah.es/biografias/8233/alvaro-de-bazan-y-guzman>
- PARELLO, Vincent, “Una fiesta barroca en tiempos de Carlos II: el auto de fe madrileño de 1680”, en *Les Cahiers de Framespa*, 2011. En línea <https://journals.openedition.org/framespa/794>
- PAZOS-LÓPEZ, Ángel, "Turiferario", *Base de datos digital de iconografía medieval*. Universidad Complutense de Madrid, 2017. En línea <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/turiferario>
- PRAVES, Carlos de, *Obras*, Edición digital de Ángel Romera y Jesús Simancas sobre el manuscrito que se encuentra en la Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid. Accesible en [https://web.archive.org/web/20041115112646/http://es.share.geocities.com/aromera20012001/obprawe.htm#\\_ftn71](https://web.archive.org/web/20041115112646/http://es.share.geocities.com/aromera20012001/obprawe.htm#_ftn71)
- RIVERO DE TORREJÓN, Alfonso, “Álvaro de Bazán y Benavides”, *Diccionario Biográfico Español*. En línea <https://dbe.rah.es/biografias/8241/alvaro-de-bazan-y-benavides>
- TEMPESTA, Antonio. “La Resurrección”. En línea <https://www.jstor.org/stable/community.12337273>

## Figuras



1.



2.

**Figura 1.** *San Juan Bautista de la Concepción*. Ca. 1960.

Convento de los PP. Trinitarios. Valdepeñas.

Fuente: Fotografía del autor (en adelante sólo se especificará la fuente si no se trata de fotografías realizadas por el autor).

**Figura 2.** *Aparición de la Virgen a san Juan Bautista de la Concepción*. S. XVII-XVIII (?).

Convento de los PP. Trinitarios. Valdepeñas.



3.



4.



5.

**Figura 3.** Pantoja de la Cruz, Juan. *D. Álvaro de Bazán y Guzmán, I marqués de Santa Cruz*. 2ª m. S. XVI  
Palacio de los marqueses de Santa Cruz. Madrid

**Figura 4.** Van Dyck, Anton. *D. Álvaro de Bazán y Benavides, II marqués de Santa Cruz*. Ca. 1631.

Colección privada (?)

Fuente: <https://commons.wikimedia.org/>

**Figura 5.** Laforest, I. *D. Álvaro de Bazán Benavides y Pimentel, VII marqués de Santa Cruz*. 1º t. S. XVII  
Palacio de los marqueses de Santa Cruz. Madrid



6.

**Figura 6.** Ermita de San Nicasio. S. XV (?) (Desaparecida)

Fuente: <https://culturaval.blogspot.com/>



7.



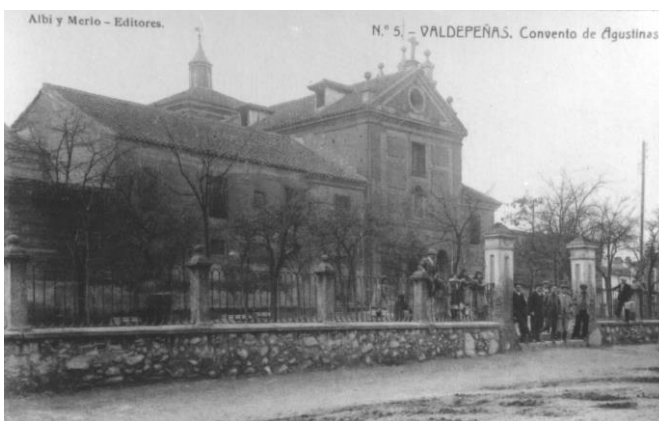
8.

**Figura 7.** Convento de los PP. Trinitarios antes de su demolición

Fuente: <https://culturaval.blogspot.com/>

**Figura 8.** Manzana que ocupaba el convento (hoy compartida con las madres Agustinas). Situación de iglesia y capilla

Fuente: <https://www.sedecatastro.gob.es/>



9.



**Figura 9.** Exterior e interior del convento antes de la Guerra Civil

Fuente: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Op. Cit.*



10.



11.



12.

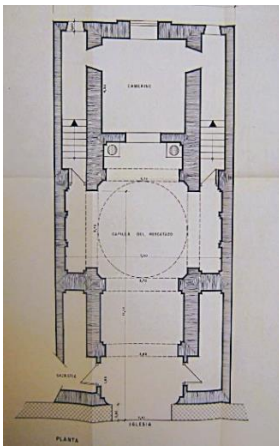
**Figura 10.** Convento de los PP. Trinitarios. Fachada de la iglesia. 1632. Valdepeñas.

**Figura 11.** Convento de los PP. Trinitarios. Fachada de la iglesia. 1604. Villanueva de los Infantes.

Fuente: <https://www.minube.com/>

**Figura 12.** Monasterio de la Encarnación. Fachada de la iglesia. 1616. Madrid.

Fuente: <https://es.wikipedia.org/>



13.



14.



**Figura 13.** Planta y alzado de la capilla de N. P. Jesús Nazareno Rescatado. Valdepeñas.

Fuente: Archivo Municipal de Valdepeñas.

**Figura 14.** Exterior de la capilla de N. P. Jesús Nazareno Rescatado. Valdepeñas.



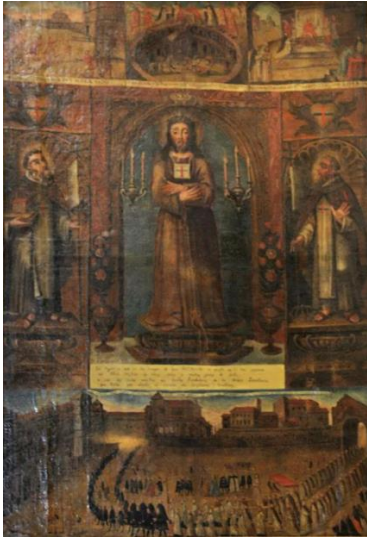
15.



16.

**Figura 15.** Estancia bajo el camarín

**Figura 16.** Pasillo de acceso a la cripta



17.



18.



19.

**Figura 17.** Anónimo. *Jesús Nazareno*. S XVIII. San Martín de Tours. Trujillo

Fuente: CARLOS VARONA, María Cruz de, "Imágenes rescatadas en la Europa Moderna. El caso de Jesús de Medinaceli", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2012, pp. 1-28.

**Figuras 18 y 19.** Anónimo. *Jesús Nazareno*. S XVIII (detalles). Iglesia de la Compañía de Jesús. Arequipa. Perú.  
Fuente: CARLOS VARONA, María Cruz de, "Imágenes rescatadas ...", *Op. Cit.*, 2012.



20.



21.

**Figura 20.** Luis de la Peña (?). *Jesús de Medinaceli*. S XVII (Tras la restauración) Basilica de Jesús de Medinaceli. Madrid

Fuente: CARLOS VARONA, María Cruz de, "Imágenes rescatadas ...", *Op. Cit.*, 2012.

**Figura 21.** Altar mayor de la Basílica de Jesús de Medinaceli. Madrid. 1930

Fuente: <https://www.flickr.com/>



22.



23.

**Figura 22.** Anónimo. *Jesús Nazareno Rescatado*. Valdepeñas. 1692. (Desaparecida. Se conservan las manos)

Fuente: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Op. Cit.*

**Figura 23.** Anónimo. *Manos de Jesús Nazareno Rescatado*. Valdepeñas. 1692



24.



25.

**Figura 24.** José Romero Tena. *Jesús Nazareno Rescatado*. Valdepeñas. 1905. (Destruída en 1936)

Fuente: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Op. Cit.*

**Figura 25.** José Jerique. *Jesús Nazareno Rescatado*. Valdepeñas. 1940.



26.



27.

**Figura 26.** Orozco, Marcos. *Jesús Nazareno*. 1685.

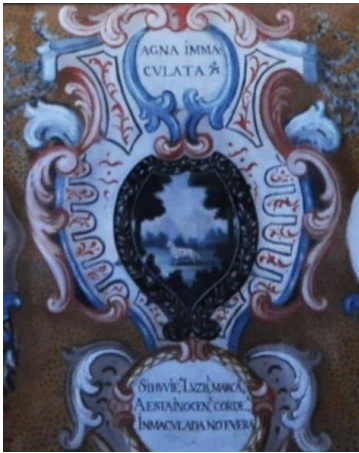
Fuente: WITKO, Andrezej, "Sobre la iconografía ...", *Op. Cit.*, 2004.

**Figura 27.** *Nuestro Padre Jesús Rescatado*. 1853.

Fuente: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Francisco, *Op. Cit.*



28.



29.



30.

**Figura 28.** Capilla de la Virgen de Miraflores. Cartuja de Miraflores. Burgos. Ca. 1648.

Fuente: <https://www.flickr.com/>

**Figura 29.** Jeroglífico "Agnus Inmaculata". Capilla de la Virgen de Miraflores. Cartuja de Miraflores. Ca. 1648.

Fuente: <https://www.flickr.com/>

**Figura 30.** Jeroglífico "Agnus Inmaculata". Flores de Miraflores. 1659.

Fuente: IGLESIA, Nicolás de la, *Flores de Miraflores*, Burgos, Diego de Nieva y Murillo, 1659.

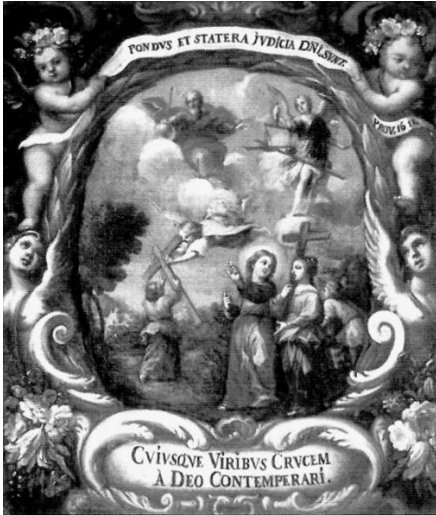


32.



**Figura 32.** Portón de acceso al santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco (México) y Detalle. 2º tercio s. XVIII.

Fuente: PIMENTEL ARÁMBULA, Ana María, *Op. Cit.*



33.



34.

**Figura 33.** Anónimo. *Pondus et statera iudicia Dni, sunt.* 4º cuarto s. XVII.

Miedes. Convento de la Purísima Concepción y San Blas.

Fuente: AZANZA LÓPEZ, José Javier, *Op. Cit.*

**Figura 34.** Oliveira Bernardes, Policarpo de (atrib.). *Deus molliuit cor meum.* c.1730-1740.

Torres Vedras (Portugal). Convento de Santo António de Varatojo.

Fuente: GARCÍA ARRANZ, José Julio, “Del libro al panel ...”, *Op. Cit.*, 2023.



35.



36.

**Figuras 35 y 36.** Oliveira Bernardes, Policarpo de (atrib.). *Revestimiento cerámico. Jeroglífico IN ODOREM CVRRIMVS.* 1713.

Barcelos (Portugal). Iglesia del convento de Nossa Senhora do Terço.

Fuente: GARCÍA ARRANZ, José Julio, “Unos emblemata ...”, *Op. Cit.*, 2018.



37.

**Figura 37.** Arco-bóveda de entrada a la capilla de “Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado”. Valdepeñas.



38.



39.

**Figura 38.** Cabecera de la capilla.

**Figura 39.** Nave central, Tribuna y Arco-bóveda de entrada desde el crucero.



40.



41.

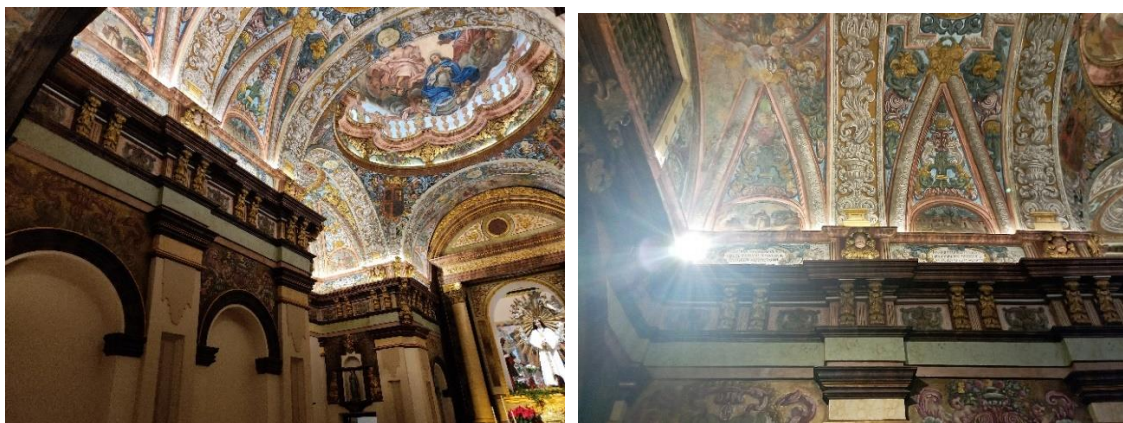
**Figura 40.** Batalla bajo bóveda de entrada.

**Figura 41.** Jeroglíficos a la entrada.



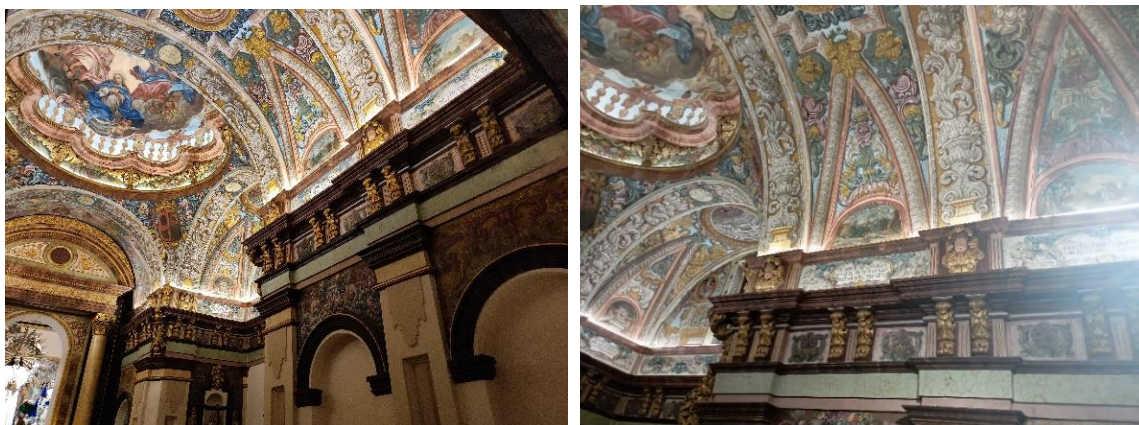
42.

**Figura 42.** Jeroglíficos, sellos y tenantes bajo bóveda de entrada.



43.

**Figura 43.** Bóvedas y lunetos del lado del Evangelio.



44.

**Figura 44.** Bóvedas y lunetos del lado de la Epístola.



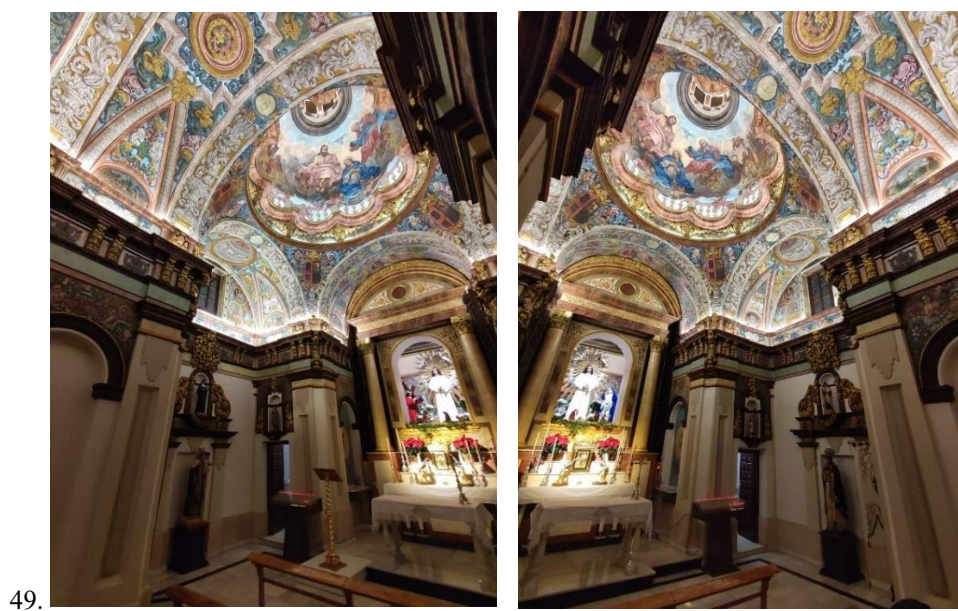
**Figura 45.** Detalle de las graffias bajo los arcos torales.

**Figura 46.** Detalle de la graffia bajo el arco fajón.

**Figura 47.** Detalle de las graffias bajo la tribuna.



**Figura 48.** Hornacinas del lado de la Epístola en la nave principal y en el transepto.



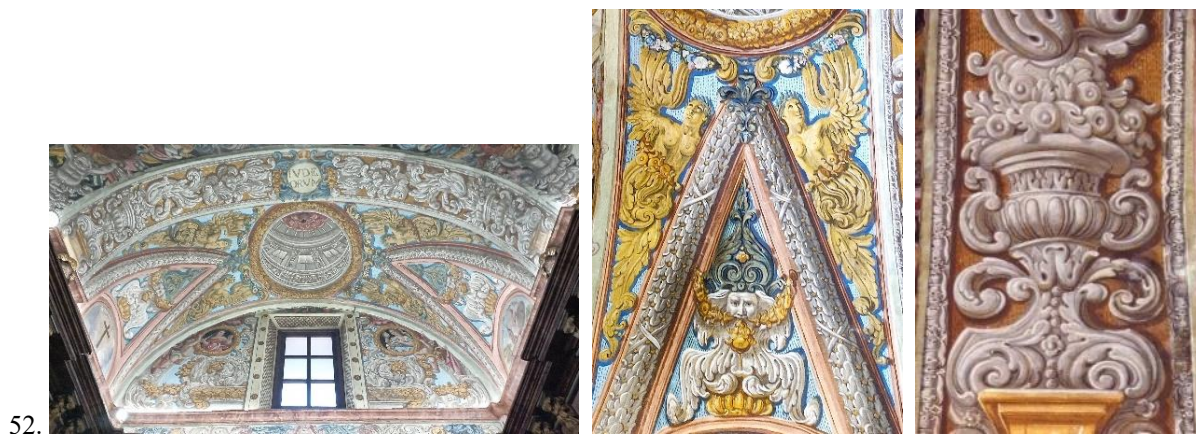
**Figura 49.** Testeros del transepto.



**Figura 50.** Iluminación natural en cúpula, crucero y transepto.



**Figura 51.** Detalles de putti, guirnaldas, cuernos de la abundancia, cabeza de putto, ...



**Figura 52.** Detalles de arquitecturas fingidas, green man y esfinges aladas, cráteras, ...



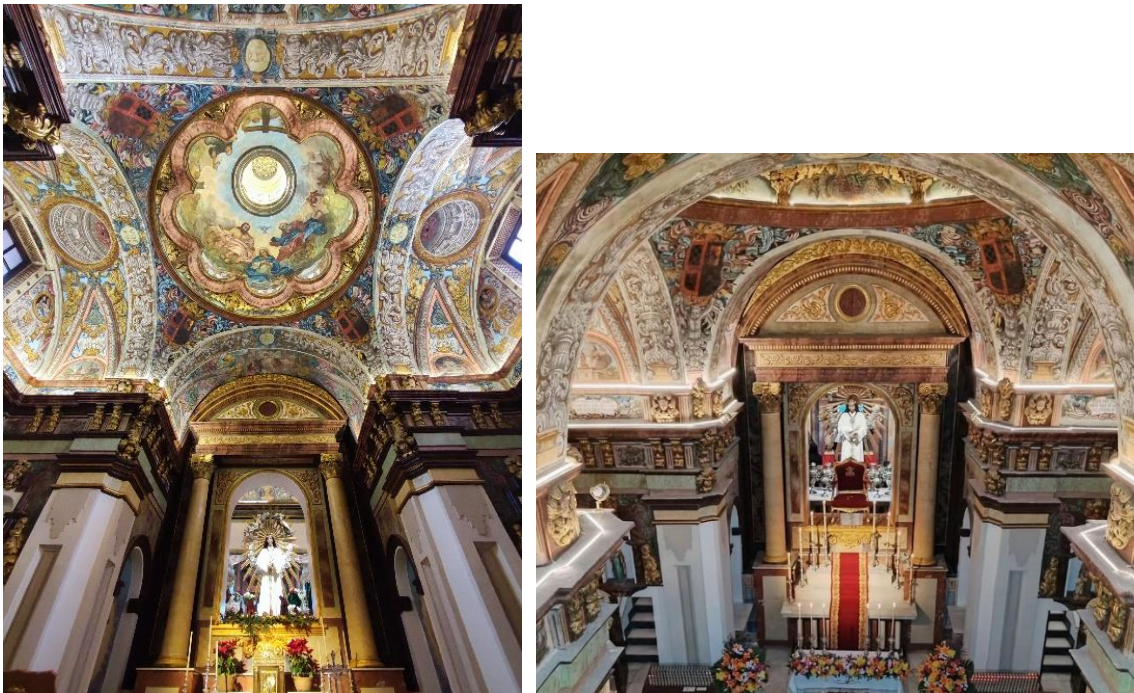
53.

**Figura 53.** Alegorías de la Justicia y la Prudencia en el lado del Evangelio.



54.

**Figura 54.** Alegorías de la Fortaleza y la Templanza en el lado de la Epístola.



55.

**Figura 55.** Presbiterio y cúpula. Los escudos del marqués y los racimos de uvas de Valdepeñas protegiendo al Rescatdo.



56.



57.

**Figura 56.** Escudo del VII marqués de Santa Cruz en una de las pechinas.

**Figura 57.** Detalle del óculo con el cristograma JHS en el frontón del retablo.



58.



59.

**Figura 58.** Escalera de ascenso al camarín en el lado del Evangelio.

**Figura 59.** Escalera del lado de la Epístola.



60.



61.

**Figura 60.** Camarín.

**Figura 61.** José Jerique. *Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado*. 1940.



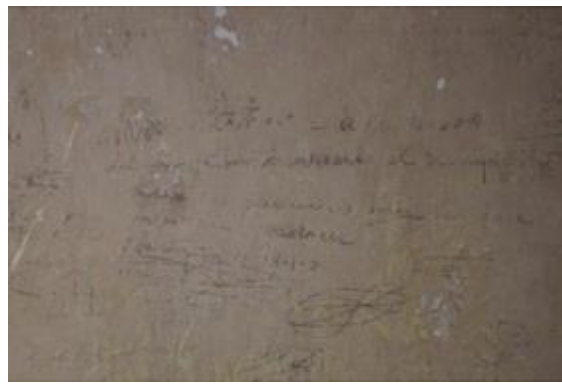
62.



63.

**Figura 62.** Cartelas a los lados de la ventana trasera. Escudo trinitario.

**Figura 63.** Cartelas a los lados del vano. Escudo de la Casa de Santa Cruz.



64.

**Figura 64.** Grafitti en una de las cuadraturas.

Fuente: UFFIZZI CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES S.L., *Op. Cit.*



65.

**Figura 65.** Bóveda del camarín con escena de la Resurrección.



66.

**Figura 66.** *Cúpula vista desde el camarín y detalle.*



67.

**Figura 67.** *Ángeles músicos en la cúpula.*



68.

**Figura 68.** *Cúpula vista desde la nave y detalle.*

69.



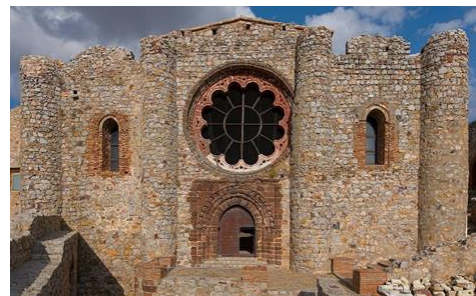
**Figura 69.** *Bóveda sobre el retablo y detalle de escena con el ángel redentor.*

70.



**Figura 70.** *Anillo lobulado de la cúpula.*

71.



72.



**Figura 71.** *Castillo de calatrava la Nueva*

Fuente: <https://castillodecalatrava.org/>

**Figura 72.** Parcerisa, Francisco Javier. *Ruinas del castillo-convento de Calatrava la Nueva.* Med S. XIX

Fuente: <https://es.wikipedia.org/>



73.



74.

**Figura 73.** Carducho, Vicente. *San Juan de Mata entrega las cartas del Papa al rey de Marruecos en la primera redención.* 1634-1635.

Madrid. Museo del Prado

Fuente: <https://www.museodelprado.es/>

**Figura 74.** Carducho, Vicente. *Regreso de San Juan de Mata con los esclavos liberados en Túnez.* 1634 - 1635.

Madrid. Museo del Prado

Fuente: <https://www.museodelprado.es/>



75.

**Figura 75.** Anónimo. *Dos de los ángeles de la serie Ángeles de la Pasión.* Museo Regional de Querétaro. México. S. XVIII

Fuente: <https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/>



76.



77.

**Figura 76.** Tempesta, Antonio. *La Resurrección*. Ca. 1590.

Fuente: <https://www.jstor.org/>

**Figura 77.** Anónimo flamenco. *Christus resurgens ex mortuis iam non moritur. La Resurrección (según Peter Paul Rubens)*. S XVII.

Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Fuente: <https://www.academiacoleccion.com/>



78.



79.

**Figura 78.** Carducho, Vicente. *Encuentro de San Juan de Mata y San Félix de Valois*. 1634-1635.

Madrid. Museo del Prado

Fuente: <https://www.museodelprado.es/>

**Figura 79.** Carreño de Miranda, Juan. *Fundación de la orden de la Santísima Trinidad*. 1666.

París. Louvre.

Fuente: <https://ceanbermudez.es/wiki/>



80.



81.

**Figura 80.** Cosmedi, Jacopo. *Signum Ordinis Sanctae Trinitatis et Captivorum*. 1210  
Roma. Santo Tomás in Formis

<https://es.wikipedia.org/>

**Figura 81.** Carreño de Miranda, Juan. *Fundación de la orden de la Santísima Trinidad*. 1666. (detalle)  
París. Louvre.

Fuente: <https://ceanbermudez.es/wiki/>



82.



83.

**Figura 82.** Carreño de Miranda, Juan. *Fundación de la orden de la Santísima Trinidad*. 1666. (detalle)  
París. Louvre.

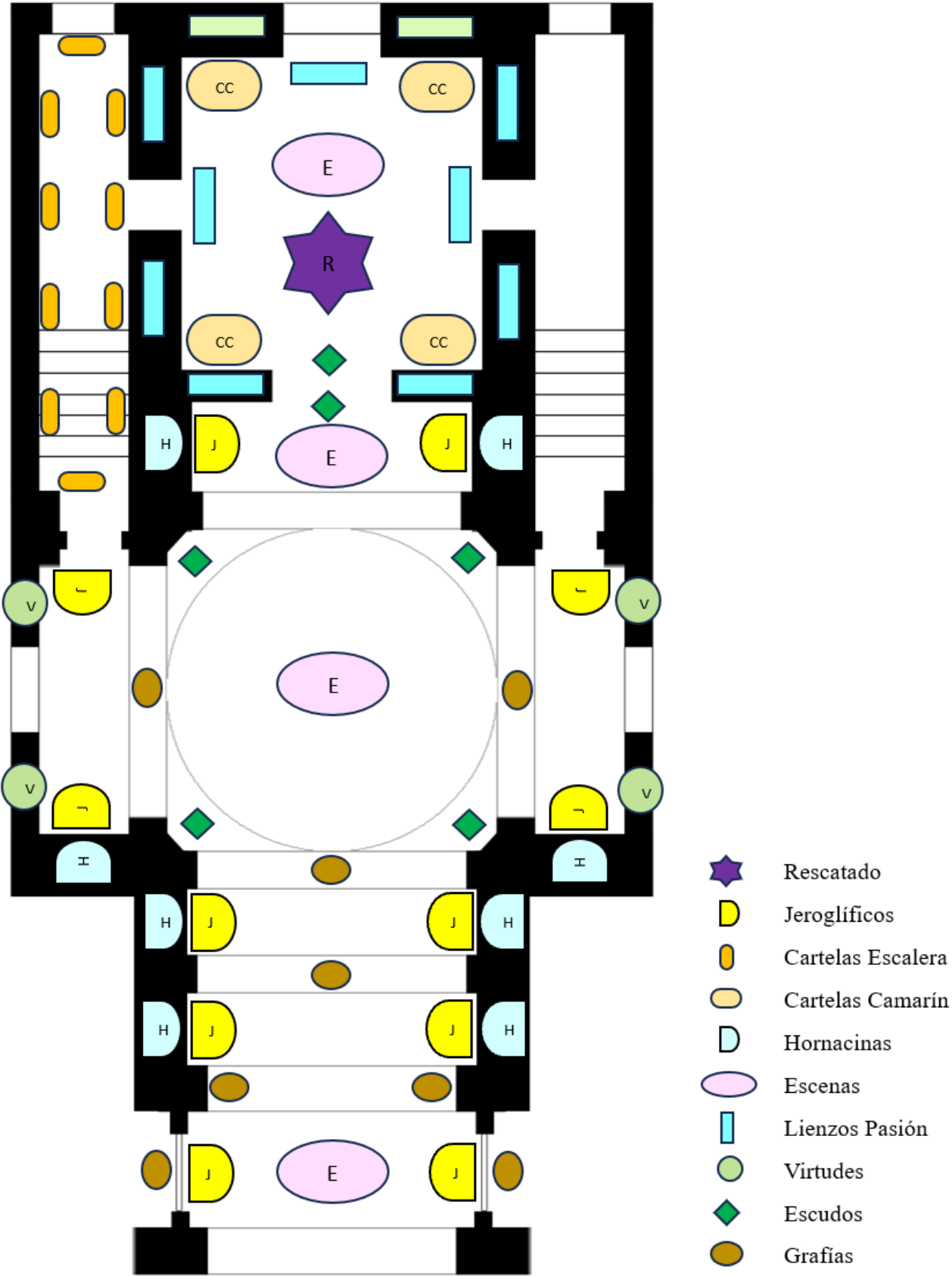
Fuente: <https://ceanbermudez.es/wiki/>

**Figura 83.** Pontius, Paulus. *La Coronación de la Virgen* (según Peter Paul Rubens). Ca. 1650.

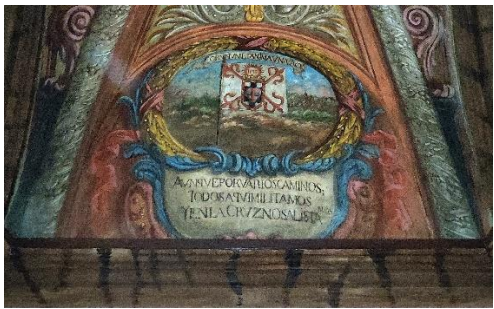


Fuente: <https://www.meisterdrucke.es/>

# Anexo 1. Plano esquema del programa iconográfico

Fuente: Elaboración del autor



## Anexo 2. Jeroglíficos de los lunetos

<b>Jeroglífico J1</b>	
	<p><b>Lema.</b> COR UNUM ET ANIMA UNA ACTA [Un solo corazón y una sola alma]</p> <p><b>Epigrama.</b> AUNQUE POR VARIOS CAMINOS TODOS AQUÍ MILITAMOS Y EN LA CRUZ NOS ALISTAMOS</p>
<p><b>Descripción del Cuerpo.</b> Sobre una panorámica de Valdepeñas, en primer plano un pendón blanco con la cruz de Calatrava, el escudo de los Bazán y la cruz trinitaria sobre un corazón; coronados por el cristograma IHS dentro de un sol.</p> <p><b>Procedencia del Lema.</b> Hch. 4, 32. Y la multitud de los que habían creído era de un corazón y un alma; y ninguno decía ser suyo propio nada de lo que poseía, sino que tenían todas las cosas en común.</p>	
<b>Jeroglífico J2</b>	
	<p><b>Lema.</b> EXCELSA EST IN LUCEM, ET SOLEM [Exaltada a la luz y al sol]</p> <p><b>Epigrama.</b> LAS DOS ESTRELLAS UNIDAS POR EL CRISTAL ESPAÑOL PRODUCEN UN NUEVO SOL</p>
<p><b>Descripción del Cuerpo.</b> En un paraje natural, el sol incide sobre el viril o lupa que lleva un fraile trinitario, quizá S. Juan Bta. de la Concepción, en la mano derecha; amplificando su luz.</p> <p><b>Procedencia del Lema.</b> No hemos encontrado la procedencia exacta de este lema.</p>	
<b>Jeroglífico J3</b>	
	<p><b>Lema.</b> HIC HABITABO QUONIAM ELEGI EAM [Aquí habitaré porque la he elegido]</p> <p><b>Epigrama.</b> AUNQUE SOY LIRIO DEL VALLE Y SOY PIEDRA DEL DESIERTO VALDEPEÑAS ES MI HUERTO</p>
<p><b>Descripción del Cuerpo.</b> En el centro de una ciudad se eleva un montículo y sobre él florece un lirio.</p> <p><b>Procedencia del Lema.</b> Sal 131,14. Este es por siempre el lugar de mi reposo; Aquí habitaré, porque la he elegido.</p>	

### Jeroglífico J4



**Lema.**

NUMQUAM EXCELSIUS

[Nunca más excelso]

**Epigrama.**

CUANDO EL NOMBRE DE IHS  
SE VE EN LA CRUZ ELEVADO  
NUNCA ESTÁ MÁS ENSALZADO

**Descripción del Cuerpo.** Una cruz con el acrónimo INRI emerge a través de un rompimiento de gloria.

**Procedencia del Lema.** No hemos encontrado la procedencia exacta de este lema.

### Jeroglífico J5



**Lema.**

EREXIT LAPIDEN FUNDENS OLEUM

[Erigió la piedra y derramó aceite sobre ella]

**Epigrama.**

LAS PIEDRAS DE ESTE EDIFICIO  
ESTÁN MUY BIEN ERIGIDAS  
CON ESTE LICOR UNGIDAS

**Descripción del Cuerpo.** Una mano saliendo de las nubes vierte una jarra sobre un edificio en el que identifica la linterna de esta capilla. De la jarra sale entre el líquido una filacteria con la inscripción “IESVS”.

**Procedencia del Lema.** Gen 28, 18.

Jacob se levantó de madrugada, tomó la piedra que había colocado por cabezal, la erigió como estela y derramó aceite por encima.

### Jeroglífico J6



**Lema.**

EXALTEMUS NOMEN EIUS IN IDIPSUM

EXALTEMUS NOMEN EIUS

[Exaltemos su nombre en él mismo, exaltemos su nombre]

**Epigrama.**

CON ESTA HERMOSA CADENA  
CON QUE ESTÁN LOS DOS UNIDOS  
TENGO MIS CULTOS CRECIDOS

**Descripción del Cuerpo.** Los escudos de Santa Cruz y los trinitarios se unen por una cadena con la imagen de Jesús sobre unas andas de fondo.

**Procedencia del Lema.** Sal 33, 4.

Engrandeced a Jehová conmigo, Y exaltemos a una su nombre.

### Jeroglífico J7



#### Lema.

¿HOC EST NOMEN? DATUM HOMINIBUS  
[Este es el nombre dado a los hombres]

#### Epigrama.

SI EN EL CASTILLO DEL CIELO  
QUISIERA ENTRAR ALGÚN HOMBRE  
SEPA QUE ES JESÚS EL NOMBRE

**Descripción del Cuerpo.** Un castillo con la puerta cerrada.

**Procedencia del Lema.** Hch 4, 12.

Y en ningún otro hay salvación; porque no hay otro nombre bajo el cielo, dado a los hombres, en que podamos ser salvos.

### Jeroglífico J8



#### Lema.

LUCERNA EIUS EST AGNUS / LUX  
PERPETUA LUCEBIT ¿EAM?  
[El cordero es su lumbrera / Como luz perpetua  
brillará ¿sobre ella?]

#### Epigrama.

QUIEN PONE TAN BUEN FAROL  
DONDE HACE SU SEPULTURA  
LUZ ETERNA SE ASEGURA

**Descripción del Cuerpo.** El cordero místico resplandece sobre una sepultura. Al fondo una especie de muro con el escudo de los Bazán en el frontón sobre la entrada.

**Procedencia del Lema.** Ap 21, 23.

La ciudad no tiene necesidad de sol ni de luna que brillen en ella; porque la gloria de Dios la ilumina, y el Cordero es su lumbrera.

### Jeroglífico J9



#### Lema.

SUPER HANC PETRAM EDIFICABO  
[Sobre esta roca edificaré]

#### Epigrama.

SOBRE ESTA PIEDRA ANGULAR  
SANTA CRUZ PONE ESTA BASA  
CON QUE ETERNIZA SU CASA

**Descripción del Cuerpo.** Sobre una gran base de piedra con la inscripción IESVS NAZARENO se ergue una cruz bajo un templete.

**Procedencia del Lema.** Mt 16, 18.

Y yo también te digo, que tú eres Pedro, y sobre esta roca edificaré mi iglesia; y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella.

### Jeroglífico J10



#### Lema.

ILLO FEROR QUOCUNQ FEROR

[Por él voy donde quiera que voy]

#### Epigrama.

EN SANTA CRUZ ESTA AGUJA  
DICE QUE EL FERVOR EN ELLA  
TIENE POR NORTE UNA ESTRELLA

**Descripción del Cuerpo.** Una cruz coronada por una veleta apunta hacia una estrella con el acrónimo INRI. Al fondo un paisaje con un puente sobre un río.

**Procedencia del Lema.** San Agustín, Confesiones, XIII, 9.

Mi amor es mi peso; por él voy dondequiera que voy.

### Jeroglífico J11



#### Lema.

Sin lema.

#### Epigrama.

AUNQUE ¿SOY? REY SOBERANO  
HAVITO CON VOLUNTAD  
CON QUIEN ME DE LIBERTAD

**Descripción del Cuerpo.** Una torre o castillo se alza en el paisaje. Al fondo sobresale otra con un chapitel.

**Procedencia del Lema.** Sin lema.

### Jeroglífico J12



#### Lema.

EAMUS ET INQUIRAMUS EUM  
OFFERENTES EI MUNERA

[Vayamos y busquémosle y ofrezcámosle un regalo]

#### Epigrama.

EL QUE EN SEGUIR Y OFREZER  
IMITA ESTE HERMOSO GREMIO  
RECIVE EL CIELO POR PREMIO

**Descripción del Cuerpo.** Sobre una vista panorámica de Valdepeñas, se representa en primer plano un pendón blanco con la cruz de Calatrava, el escudo de los Bazán y la cruz trinitaria sobre un corazón; formando un conjunto coronado por el cristograma IHS dentro de un sol.

**Procedencia del Lema.** Pasaje de la visita de los Reyes Magos (Mt. 1-12) adaptado en época medieval como antífona para la festividad de la Epifanía.

Los magos vieron una estrella y dijeron entre sí: "Ésta es la señal del gran rey. Vayamos y busquémoslo, y ofrezcámosle como regalos oro, incienso y mirra". Aleluya.

## Anexo 3. Cartelas de la escalera

NOTA: Para su localización hemos optado por numerarlas de izquierda a derecha comenzando por la izquierda de la puerta de acceso.

<b>Cartela Escalera CE1</b>	
	<p><b>Lema.</b> Sol convertitur in tenebras. Joel. 2. [El sol se tornará en tinieblas.]</p> <p><b>Epigrama.</b> Si en el Orbe no ay, q(uien) ver, Si un Dios Hombre en una Cruz Luego está de más mi luz?</p>
<p><b>Procedencia del Lema.</b> Joel 2, 31. El sol se tornará en tinieblas, y la luna en sangre, antes que venga el día grande y espantoso del Señor.</p>	
<b>Cartela Escalera CE2</b>	
	<p><b>Lema.</b> Ecce vir luctabatur cum eo, Gen. 32. [Un hombre luchó contra él.]</p> <p><b>Epigrama.</b> En los brazos de Jacob Se vio dios de amor prendido Aquí se ve Redimido</p>
<p><b>Procedencia del Lema.</b> Gn. 32, 24. Se quedó solo y un hombre luchó con él hasta la aurora.</p>	
<b>Cartela Escalera CE3</b>	
	<p><b>Lema.</b> Factus obediens &amp; Deus exaltavit illum. Ad. Philip, 2. [Fue obediente y Dios le exaltó.]</p> <p><b>Epigrama.</b> Porque fue tan Obediente JESUS, y humilde en el suelo Está Glorioso en el Cielo</p>
<p><b>Procedencia del Lema.</b> Flp. 2, 8-9. Se humilló a sí mismo, hecho obediente hasta la muerte, y una muerte de cruz. Por eso Dios lo exaltó sobre todo y le concedió el Nombre-sobre-todo-nombre.</p>	

### Cartela Escalera CE4



**Lema.**

Ego flos Campi, et lilium: & Cantic. 2.  
[Soy la flor del vcampo y el lirio.]

**Epigrama.**

Del NAZARENO Jacinto  
En vistoso Panteon  
En zifra está su Passion

**Procedencia del Lema.** Ct. 2, 1.  
Soy la flor del campo, y el lirio de los valles.

### Cartela Escalera CE5



**Lema.**

Circunderunt me sicut apes. Psalm. 117.  
[Me rodearon como abejas.]

**Epigrama.**

Del Teatro de Passion,  
Que meditarás adentro,  
Tira las líneas del centro

**Procedencia del Lema.** Sal. 117, 12.  
Me rodearon como abejas, y me encendieron como fuego entre espinos: y en el nombre del Señor, porque me he vengado de ellos.

### Cartela Escalera CE6



**Lema.**

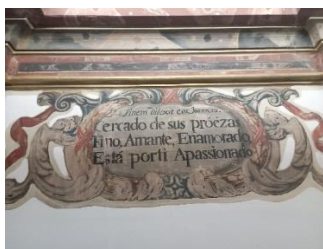
Luna obtenebrata est. Joel. 2.  
[La luna se oscurece.]

**Epigrama.**

Mi luz prestada de el Sol,  
Por un Divino infortunio  
Me faltó en mi Plenilunio

**Procedencia del Lema.** Joel 2, 31  
El sol se tornará en tinieblas, y la luna en sangre, antes que venga el día grande y espantoso del Señor.

### Cartela Escalera CE7



**Lema.**

In finem dilexit eos. Joann. 13.  
[Los amó hasta el fin.]

**Epigrama.**

Cercado de sus próezas  
Fino, Amante, Enamorado,  
Está por ti Apassionado

**Procedencia del Lema.** Jn. 13, 1  
Antes de la fiesta de la pascua, sabiendo Jesús que su hora había llegado para que pasase de este mundo al Padre, como había amado a los suyos que estaban en el mundo, los amó hasta el fin.

### Cartela Escalera CE8



#### Lema.

Non est species ei, neque decor. Esaiiae. 53.  
[No hay parecer en él, ni hermosura.]

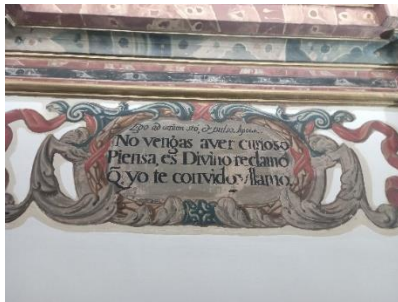
#### Epigrama.

En penas, y afrentas mil  
Cardeno, y descolorido,  
Azotado, y Escupido,  
Está en Agosto el Abril

#### Procedencia del Lema. Is. 53,2.

Subirá cual renuevo delante de él, y como raíz de tierra seca; no hay parecer en él, ni hermosura; le veremos, mas sin atractivo para que le deseemos.

### Cartela Escalera CE9



#### Lema.

Ego ad ostium stó, et pulso. Apocal. 3.  
[Yo estoy a la puerta, y llamo.]

#### Epigrama.

No vengas aver curioso  
Piensa, es Divino reclamo  
Q (Quién): yo te convido y te llamo

#### Procedencia del Lema. Ap. 3, 19-20.

He aquí, yo estoy a la puerta y llamo; si alguno oye mi voz y abre la puerta, entraré a él, y cenaré con él, y él conmigo.

### Cartela Escalera CE10



#### Lema.

Arcta est via, quae ducit ad vita. Math. 7.  
[Angosto es el camino que lleva a la vida.]

#### Epigrama.

No estrecha juzgues la Escala  
Antes bien ten en memoria  
Es Camino de Gloria

#### Procedencia del Lema. Mt. 7, 14.

Pero angosta es la puerta y angosto el camino que lleva a la vida, y pocos son los que la hallan!

## Anexo 4. Cartelas del camarín

NOTA: Para su localización hemos optado por numerarlas de izquierda a derecha comenzando por la izquierda de la puerta de acceso.

<b>Cartela Camarín CC1</b>	
	<b>Versos.</b> SI DE AFRENTAS ME COLMO EL BARBARO MAHOMETANO AQUI MI PUEBLO CRISTIANO DE GLORIAS ME CORONO
<b>Cartela Camarín CC2</b>	
	<b>Versos.</b> SI EN UN ESTABLO ABATIDO ME VI EN ARGEL ARROJADO AQUI ME VEO ADORADO DE ESTE MI PUEBLO EXCOGIDO
<b>Cartela Camarín CC3</b>	
	<b>Versos.</b> SI A LAS FIERAS ME AROJO LA CRUELDAD ARGELINA RELIGION DESCALZA Y TRINA DE SU FUROR ME LIBRO
<b>Cartela Camarín CC4</b>	
	<b>Versos.</b> SI AVARA CODICIA VENDE A JESUS SU REDENTOR UN TRINO, Y ZELOSO AMOR EN MI REDENCION ENTIENDE

## Anexo 5. Documentos

**Extracto de la Carta de D. Antonio Messía de la Puerta al geógrafo Tomás López en que le incluye una descripción topográfica e histórica de la villa de Valdepeñas, Valdepeñas 7 de enero de 1790.**

Fuente: Biblioteca Nacional de España. Accesible en <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000267179&page=1>

*Hay un solo convento colegio de filosofía de religiosos trinitarios descalzos que primeramente fue de calzados recoletos, y se fundó en el año de 1594 en la ermita de San Nicasio, en donde tomó posesión y dijo la primera misa en 9 de noviembre su primer ministro fray Miguel de Reina; en el año de 1597 vino desde Andújar el venerable padre fray Juan Bautista de la Concepción, y habiendo estado poco bajo de súbdito fue electo 2º ministro. Éste pasó a Roma a solicitar la descalcez, y por bula de Clemente VIII, de 20 de agosto de 1599, que presentó en la corte de Madrid al ilustrísimo señor Camilo Caetano, nuncio de su santidad, en 6 de diciembre de 1599 nombró éste visitador al P. Elías de san Martín, general de los PP. Carmelitas descalzos, que habiendo admitido el nombramiento en 8 de dicho mes, le dio la obediencia en debido de descalzo nuestro venerable padre, quien tomó posesión 2ª vez de su ministerio, ya como descalzo, a 19 de marzo de 1600. En el año 1603, por las enfermedades de tabardillo subieron los enfermos a la ermita de San Cristóbal; en este año o el siguiente se deshizo la ermita de San Nicasio para fabricar el convento en la ermita de San Sebastián, en el que estuvo el Santísimo desde el año de [160]6 ó [160]7. En la que hoy es ermita de San Nicasio que era habitación del antiguo convento de recoletos estuvo el Santísimo desde el año de [160]3 ó [160]4 hasta el dicho 6 ó 7. No se nota nada correspondiente a bellas artes; es una puia [puya] muy larga y estrecha, y en la techumbre se conocen las divisiones de las celdas, y en las paredes por dentro y fuera las ventanas destas y varias puertas lodadas.*

*En 10 octubre de 1615 se puso la primera piedra para la fábrica e iglesia en una de las esquinas de la capilla mayor que cae a la parte del oriente por el Dr. don Bernardo Mexía, del hábito de Calatrava, cura párroco desta villa, y capellán del rey Felipe III, y se trasladó el Santísimo a ella en 30 de octubre de 1632. Púsose el retablo mayor en 1688, que solo tiene de bueno el lienzo de la Santísima Trinidad, figuras del tamaño del natural. La iglesia es de cruz latina con seis capillas en el cuerpo de ella, y en las del lado del evangelio solo hay en materia de buenas artes un cuadro de Ntra. Sra. de la Buena Leche que se colocó en el año de 1747, en el 2º cuerpo del retablo de la concepción, de media vara de alto, y tercia de ancho.*

*La 1ª capilla del lado de la epístola es la de Ntra. Sra. de Gracia, que con su retablo, costé y dotó Pedro Alonso Tercero, año de 1629. Esta Señora es de muy buena escultura, de vara y media de alto, con el Niño en el brazo izquierdo, y cetro en la otra. El retablo es el mejor de la iglesia, de un cuerpo de orden corintio bellamente trabajado con cuatro columnas estriadas y pareadas; las dos exteriores sobre pedestales, y las interiores sobre ménsulas, remata en un altico [¿ático] en cuyo centro hay una imagen de san José. Pero todo esto está desfigurado con el manto, toca y demás ropas que han puesto a Hijo y Madre sobre las que les hizo el artífice.*

*A este lado, en medio del crucero, está la capilla de Jesús Nazareno con su crucero y cúpula pintada toda al fresco por Alberto Lizcano, pintor famoso. Planteó esta capilla el padre fray Francisco de San José por el año de 1698; en ella hay 8 lienzos de cerca de tres varas de alto del mismo pintor. Los dos que están a los lados del presbiterio son retratos de Felipe V y la Saboyana [Mª Luisa Gabriela],*

y los otros 6, otros tantos ángeles de cerca del tamaño del natural con insignias de la pasión, admirando a los inteligentes el que hay al lado de la epístola, en el crucero, mostrando al cielo la Sta. Faz, y manifestando según su postura, la planta del pie izquierdo.

*[Nota al margen]* En primeros de mayo de 1713 pasó desde Córdoba para Madrid don Antonio Palomino y Velasco, pintor de cámara del rey Felipe V, y por tasación que hizo con este retablo en Madrid, ante Nicolás Bosque en 21 de octubre del mismo año dice está hecho todo con mucho acierto, y tasó la pintura de dicha capilla en 2500 ducados, y con el dorado de ella hasta 3000 en que no se incluye el dorado del retablo, que es pésimo, ni el camarín que se pintó después.

El camarín desta capilla no le concluyó este pintor por haber muerto, año 1722, a 21 de enero; se enterró en la iglesia parroquial bajo del coro, y otorgó testamento ante Antonio Hernández Balaguer. Le acabó otro de poca habilidad. Entre varias pinturas de Lizcano que le cercan misterios de la pasión, hay un lienzo que representa a Cristo con la cruz a cuestras, que ocupa todo el frente sobre una puerta, mirando desde la entrada del camarín de 4 ½ varas de largo, y 2 de alto, y habrá quince años [Ca. 1765], que subiendo a ver las pinturas un padre cartujo, y no pasando de la puerta, le dijo el padre sacristán que le acompañaba que si no entraba a ver las demás, y le respondió que si a la vuelta venía despacio y acababa de ver aquella, pasaría a ver las demás.

En la capilla estaban en las dos urnas del lado del altar, los cuerpos de san Mauro y santa Concordia, que, en 1640, dio a la descalcez la santidad de Urbano VIII, y trajo a este colegio don Gaspar de los Reyes, pero ha quedado muy poco de ellos.

En la sacristía hay en un escaparate una canilla de un brazo de san Pantaleón con auténtica, una reliquia de san Próspero con auténtica, otra de san Blas y una cruz de ébano con otras muchas engastadas en ella. Un cuadro de vara y media de alto del Señor con la cruz a cuestras figuras de medio cuerpo del tamaño del natural; otro de la misma grandura de santa María Magdalena penitente con mucho desnudo; un descanso de Ntra. Sra. con el Niño Dios sobre la rodilla, en cobre. Todas, pinturas de mérito.

En la bóveda deste convento, en el nicho 2º del tercer tramo, está enterrado en depósito Francisco Muñoz Burdán, que murió año de 1636, con fama de santidad, y también hay cuerpos de varios religiosos virtuosos con la misma fama.

## Anexo 6. Cronología esencial

AÑO	HECHO
s. XII	
1198	Juan de Matha funda la “Orden de la Santísima Trinidad y de los Cautivos”. Autorizada por Inocencio III mediante la bula “Operante divina dispositionis”
s. XVI	
1561	Nace san Juan Bautista de la Concepción en Almodóvar del Campo (C. Real). En el siglo Juan García Rico
1582	La villa de Valdepeñas es desgajada de la Orden de Calatrava
1585	Don Álvaro de Bazán, I marqués de Santa Cruz compra la villa de Valdepeñas a Felipe II
1594	Se celebra en Valladolid Capítulo general de la Orden de la Santísima Trinidad. Se acuerda fundar en todas las provincias, conventos de recoletos que guarden la regla primitiva de la Orden
1594	Se funda en Valdepeñas el convento de Trinitarios Recoletos. Se sitúa en la ermita de San Nicasio, cedida por su cofradía. Figura como fundador el II marqués de Santa Cruz, D. Álvaro de Bazán y Benavides
1596	El comisario Fr. Diego de Guzmán firma las Constituciones de la Recolección
1596	Fray Juan Bautista de la Concepción es destinado a Valdepeñas con instrucciones para implantar la recolección. Es elegido Ministro del convento.
1596-1599	Fray Juan Bautista viaja a Roma para hacer gestiones a favor de la Reforma.
1599	Clemente VIII dicta breve “Ad militantes aeclesiae” que instituye la “Congregación de los Hermanos Reformados y Descalzos de la Orden de la Santísima Trinidad”
1600	Convento de San Nicasio deja de ser recoleto y pasa a ser la primera casa de la reforma trinitaria.
s. XVII	
1603-1604	Comienza construcción nuevo convento en Valdepeñas
1605	Independencia total de los Trinitarios Reformados. Celebración del primer capítulo provincial.
1606	Fundación del convento madrileño de la Encarnación
1606-1607	Traslado de toda la comunidad valdepeñera al nuevo convento de San Sebastián
1613	Muere fray Juan Bautista de la Concepción habiendo fundado dieciocho conventos
1615	Colocación de la primera piedra de la iglesia actual del convento
1632	Se termina la nueva iglesia del convento y se traslada a ella el Santísimo
1644	El convento recibe las reliquias de san Mauro y santa Concordia
1681 - 1682	Se rescata una imagen de “Jesús Nazareno” en la Mamora. Hace escala en Valdepeñas en su camino a Madrid
1682	Actos de desagravio de la imagen de “Jesús Rescatado”

1692	El convento de Valdepeñas encarga una copia de la imagen rescatada. El titular de la Casa de Santa Cruz es el VI marqués, D. José Bernardino de Bazán y Benavides
1692	Se comienza una capilla sufragada con limosnas, para albergar la imagen
1696	Se ofrece el Patronato del convento a D. Álvaro de Bazán Benavides y Pimentel, VII marqués de Santa Cruz
1698	Se cambia el proyecto por el de una capilla más suntuosa, sufragada por limosnas
s. XVIII	
1702	El dinero es insuficiente por lo que el marqués toma a su cargo el proyecto
1702	El VII marqués funda la Congregación de Esclavos de Jesús Nazareno. Los marqueses figuran como protectores perpetuos de la Cofradía
1704-1707	La capilla se cubre, dora y pinta por Alberto Lizcano
1708	Se realiza el retablo
1712	Se termina la obra del camarín
1722	Se pinta el camarín por los hermanos Penot
1730	Se concluye la capilla con el dorado del retablo
ss. XIX - XXI	
1810-1812	Las tropas francesas ocupan el convento de Trinitarios
1819	Fray Juan Bautista de la Concepción es beatificado por el papa Pio VII
1829	Aprobación de las nuevas Constituciones de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno
1835-1936	Los trinitarios son expulsados por los decretos de desamortización El convento es subastado y demolido pero la iglesia permanece en pie Se instala una comunidad de monjas agustinas La imagen de "Nuestro Padre Jesús" es custodiada por las religiosas
1900	Desaparece la rama calzada de la Orden, quedando una sola "Orden de la Santísima Trinidad y de los Cautivos" sin distinciones
1905	Se encarga una nueva imagen del "Rescatado" La original de 1692 queda guardada por las religiosas agustinas.
1936	El convento es desmantelado en el seno de la Guerra Civil La segunda imagen es destruida
1940	Se encarga una nueva imagen de "Nuestro Padre Jesús" Se venera provisionalmente en la Iglesia de la Asunción
1945-1948	Gestiones por parte de los PP. Trinitarios para refundar la comunidad valdepeñera y recuperar el convento
1949-1955	La imagen vuelve al convento trinitario y se instala en el altar mayor Tras la restauración del convento, vuelve al camarín de su capilla
1975	El Beato Juan Bautista de la Concepción es santificado por el papa Pablo VI

1994	Se celebra el 400 aniversario de la fundación del Convento
2017	Se celebra el 325 aniversario de la llegada de la primera imagen del “Rescatado” a Valdepeñas
2017-2019	Restauración de las pinturas murales