

IMAGEN DEL PODER: FERNANDO III Y LA INQUISICIÓN EN EL FRESCO DE LUCAS VALDÉS

IMAGE OF POWER: FERNANDO III AND THE INQUISITION IN THE FRESCO BY LUCAS VALDÉS

LUIS SALGUERO MORALEDA
Universidad de Córdoba

Resumen: El fresco de Lucas Valdés, ubicado en la Real Parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla, constituye una herramienta de propaganda visual que exalta el poder de la Inquisición y la figura de Fernando III. A través de una compleja iconografía, la obra establece un diálogo entre el poder terrenal y espiritual, glorificando la colaboración entre la Corona y el Santo Oficio.

Palabras clave: Inquisición, Fernando III, alegorías, Lucas Valdés, heráldica, dominicos.

Abstract: The fresco by Lucas Valdés, located in the Royal Parish of Santa María Magdalena in Seville, is a visual propaganda tool that exalts the power of the Inquisition and the figure of Ferdinand III. Through a complex iconography, the work establishes a dialogue between earthly and spiritual power, glorifying the collaboration between the Crown and the Holy Office.

Keywords: Inquisition, Fernando III, allegories, Lucas Valdés, heraldry, Dominicans.

INTRODUCCIÓN

Escribir sobre poder es algo complejo, en palabras del propio Weber es «sociológicamente amorfo». Se trata de un concepto de difícil definición y que muchos investigadores han intentado explicar. El propio Weber utilizó el término *Herrschaft*, que, aunque resulta complicado traducir al español, designa un poder que exige una relación mando-obediencia. Es importante resaltar cómo esta relación necesita de una voluntad para obedecer, así como de una administración, en este caso el Santo Oficio, que asegure que la acción se lleve a cabo, junto con unas masas que obedezcan sin mostrar resistencia o crítica¹.

La Inquisición supo materializar con gran atino las estructuras y metodologías prácticas de este poder. El modelo más célebre fue el auto de fe, pues el entorno urbano permitía crear un espacio imaginario que permeaba a la sociedad². Pero no tan solo caló gracias a la celebración que tenía lugar en el cadalso, sino que, ya en la convocatoria y el día previo a la procesión hacia el cadalso, se representaba toda una escenografía que combinaba imágenes, colores, olores y sonidos³, que impactaban a fieles y súbditos, quienes, como ya adivinó Jaime Contreras, eran los principales receptores de dicha representación⁴.

Sin embargo, la construcción de esa imagen del poder no solo se llevó a cabo a través del auto de fe, sino que también se expandió a otros campos, por ejemplo, la censura inquisitorial, que no era más que un modo de vigilancia y control⁵. Otro campo fue el de las obras de arte, que será el tema por tratar en esta ocasión.

Muchos historiadores e historiadores del arte se han aventurado a completar diversos episodios históricos a partir de los restos artísticos legados de aquellos periodos, buscando información oculta que ayudó a implementar y construir una imagen y un imaginario en una sociedad que comprendió y justificó el poder de quienes la gobernaban. Los ejemplos de esta investigación los encontramos en títulos como el de Paul Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*; las obras de Fernando Bouza, que hablan de cómo el arte tuvo esa influencia propagandística y de justificación del poder; o los historiadores del arte David Freedberg y Hans Belting, quienes han dedicado monumentales estudios en explorar cómo funcionó la imagen en etapas anteriores.

Sea como fuere, las obras de arte han jugado un papel fundamental a la hora de patrocinar y justificar el poder de una persona o, como en este caso, de una institución. Por ello, la Inquisición tuvo muy en cuenta la presencia pública y el control social. Para presentarse ante la sociedad, el Santo Oficio hizo uso de un distintivo que todo el mundo pudiera reconocer: su emblema. La rama de olivo junto a la espada y la cruz, o, en su defecto, la heráldica de la

1 M. WEBER, *Economía y sociedad*, Madrid, 1993, 43.

2 A. CÁMARA MUÑOZ, «La fiesta», A. CÁMARA MUÑOZ et al. (ed.) *Arte y poder en la Edad Moderna*, Madrid, 2010, 354.

3 C. BEJARANO PELLICER, «El auto de fe barroco y el oído», F. NÚÑEZ ROLDÁN y M. GAMERO ROJAS (coords.) *Entre lo real y lo imaginario: estudios de historia moderna en homenaje al Prof. León Carlos Álvarez Santaló*, Sevilla, 2014, 75.

4 J. CONTRERAS, «Fiesta y auto de fe: un espacio sagrado y profano», M. C. GARCÍA DE ENTERRÍA, et al. (eds.) *Las relaciones de sucesos en España (1500-1700)*, Madrid, 1996, 85.

5 M. PEÑA DÍAZ, «Identidad, discursos y prácticas de la censura inquisitorial (siglo XVII)», *Astrolabio*, 11 (2013), 64.

Orden dominica, eran representaciones que la ciudadanía podía reconocer y memorizar allá donde estuviera. Para ello, se sirvió de diversos medios de representación, como, por ejemplo, las joyas con el emblema que portaban los miembros de la Cofradía de San Pedro Mártir, los «*crucesigniantis*»⁶; en las relaciones de autos de fe, imprimiendo en la portada el sello inquisitorial. Otros escudos pueden encontrarse en edificios que formaban parte de la Inquisición o en otros documentos de gran valor como fueron las concesiones de títulos de familiares del Santo Oficio, donde el emblema aparecía dibujado en la parte superior.

Todos estos ejemplos formaban parte de una estructura que pretendía acelerar el ritmo de publicitación y extensión para dar la sensación de control, esa «pedagogía del miedo» que reflejó Bennassar.

Sin embargo, el caso que presento a continuación resulta un *rara avis*, pues se trata de una representación alegórica del Tribunal del Santo Oficio que aparece en una iglesia de Sevilla y está a la vista de todo el público. Naturalmente, no resulta particular por su función, ya que sigue la narración inquisitorial de representación pública del poder. Sin embargo, es excepcional en cuanto al tema que representa y, sobre todo, por el hecho de que se trata de una obra de grandes dimensiones expuesta al público, pues en otros ejemplos pictóricos que representaban autos de fe, como la obra de Rizi del auto de fe madrileño de 1680, eran encargos a pintores y de uso particular.

Así pues, nuestra tarea pone el acento sobre una obra no muy estudiada, pero que esconde mensajes orientados a justificar el poder en un momento histórico en el que la Inquisición comenzaba a perder una autoridad que había sido consolidada en épocas anteriores. Para ello, no solo se atenderá al uso alegórico de los emblemas, sino también a la figura de Fernando III, empleada como recurso para restaurar en el imaginario colectivo la grandeza de una Inquisición debilitada.

EL AUTO DE FE

La obra por analizar fue realizada por Lucas Valdés, hijo de Juan de Valdés Leal, entre los años 1703 y 1719. Está situada en el lado de la epístola (lado derecho de la nave si se mira de frente al altar). En la escena desarrollada en el centro, que ocupa toda nuestra atención, se aprecia a un reo portando el sambenito y la coraza, sentado sobre un asno. Rodeándolo aparecen tres dominicos que se han identificado con Santo Domingo de Guzmán (la figura del centro), Pablo de Santa María a su derecha, y, a la izquierda, un beato o un santo dominico venerado en Sevilla»⁷.

Acompañando al reo, justo a su izquierda, aparece la figura de San Fernando con sus distintivos iconográficos: la corona, la espada y la capa de armiño⁸. Sin embargo, en vez de portar el cetro entre sus manos, sostiene un haz de leña, algo que resulta de vital importancia

6 C. MAQUEDA ABREU, *El auto de fe*, Madrid, 1992, 46.

7 V. GONZÁLEZ DE CALDAS, «Nuevas imágenes del Santo Oficio en Sevilla: El auto de fe», A. ALCALÁ, et. al (eds.) *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, 1984, 261.

8 J. CARMONA MUELA, *Iconografía de los Santos*, Madrid, 2008, 145.

para renombrar la obra. Justo a la derecha de Fernando aparece una mujer que, mientras fija su mirada hacia el santo rey, apoya una de sus manos sobre los hombros de un niño que aparece jugando con un perro. Esto último ha sido identificado como «el sueño que tuvo la beata Juana de Aza, madre de Santo Domingo»⁹. Además, el hecho de que el niño esté jugando con el perro no es algo casual, pues esta asociación zoomorfa fue la que motivó al apelativo de *domini canes* a la Orden dominica. Algunos de sus lemas eran: «la lucha de los perros del señor contra los lobos de la herejía»¹⁰.

A partir de aquí, la investigadora González de Caldas, en una publicación del año 2000, sostuvo que en el fresco se representa el auto de fe a un hereje que era conducido al brasero. Este hereje fue identificado por la misma investigadora como Diego López Duro¹¹, «un mercader de Osuna de origen portugués que fue quemado vivo por delitos de judaísmo el 28 de octubre de 1703»¹².

Rafael Cómez Ramos, por su parte, niega la atribución de este auto a dicho condenado, pues considera que la identificación del proceso con el reo Diego Duro se debe a una cultura de la mitología popular con el que «las abuelas asustaban a los niños»¹³, provocando que el mito degenerara en acontecimiento histórico. El mismo historiador se apoya en relatos históricos, como por ejemplo la *Crónica* de Lucas de Tuy, en el que San Fernando, fiel defensor de la fe, es quien porta un haz de leña para entregar a los condenados al brasero. Tras estas pesquisas históricas, Rafael Cómez reformulará el nombre de la obra como: *San Fernando castiga a los herejes de Palencia en 1236*¹⁴.

Así pues, y solamente con la temática principal, se aprecian diversas referencias alegóricas tanto a la Orden dominica como a la corona e Inquisición en su lucha contra la herejía. En cuanto a las referencias iconográficas de la Orden mendicante e Inquisición, no quedarán circunscritas únicamente a la escena central del fresco, sino que en los márgenes de este aparecen dos figuras femeninas que resultan ser alegorías de estas instituciones. Para poder comprender su mensaje, debemos consultar las interpretaciones iconográficas que realizó González de Caldas a sendas imágenes.

Las alegorías

En la alegoría de la derecha se muestra una mujer con ropaje bíblico que, en actitud de reposo, apoya uno de sus pies hacia adelante, creando una sensación de movimiento y cierto *contrapposto*. Con su mano derecha alza unas varillas de mimbre¹⁵ (utilizada en la ceremonia de reconciliación de los reos), mientras que con la mano izquierda sostiene una rama de olivo

9 GONZÁLEZ DE CALDAS, «Nuevas imágenes del Santo Oficio», 262.

10 S. CABALLERO ESCAMILLA, «Los santos dominicos y la propaganda inquisitorial en el Convento de Santo Tomas de Ávila», *Anuario de Estudios Medievales*, 39/1 (2009), 372.

11 V. GONZÁLEZ DE CALDAS, *¿Judíos o Cristianos? El Proceso de Fe Sancta Inquisitio*, Sevilla, 2000, 66.

12 *Ibidem*, 66.

13 R. CÓMEZ RAMOS, «Inquisición y barroco. Avatares de un auto de fe pintado en Sevilla», *Andalucía y México en el Renacimiento y Barroco*, Sevilla, 1991, 100.

14 *Ibidem*, 103.

15 GONZÁLEZ DE CALDAS, «Nuevas imágenes del Santo Oficio», 263.

junto a un libro o una serie de hojas representando la sentencia¹⁶. Según González de Caldas esta primera imagen se trataría de la alegoría de la «Penitencia»¹⁷.

En el lado contrario se observa una escena mucho más agitada, donde la figura de la mujer aparece semidesnuda, sosteniendo con su mano derecha una antorcha, y con la izquierda presenta un libro abierto en el que se refleja un Cristo crucificado. Uno de sus pies se apoya de forma violenta sobre un hombre (personificación de la herejía) que porta un libro, mientras que, detrás de la columna, otro hombre huye de la escena aterrorizado. Esta alegoría ha recibido dos tipos de interpretación por parte de la misma autora. La primera vez que publicó acerca de este trabajo, la identificó como la alegoría de la «verdad triunfante»^{18 19}. Sin embargo, en un estudio posterior, resignificó a la misma como «la fe católica»²⁰. Del mismo modo, cambió el título de toda la obra por *El Triunfo de la Fe*²¹.

Por tanto, aunque sus planteamientos nos sean de ayuda, resulta necesario reconsiderar las alegorías, dotándolas de una nueva lectura iconográfica, poniéndolas en relación no solamente con el conjunto del fresco, sino también con el resto de las obras de la iglesia. Para realizar esta reinterpretación, usaremos, tal y como cita la autora, la obra *Iconología* de Cesare Ripa.

Por ello, la alegoría de la izquierda, para que pudiera ser identificada como la «fe católica», necesitaría atributos como un yelmo, un corazón sostenido con una vela en la mano derecha, o en la mano izquierda sosteniendo las viejas tablas de la ley junto a un libro abierto²².

Habiendo rechazado esa interpretación, consideré en un primer momento que se trataba de la alegoría del conocimiento, pues en la descripción que ofrece Ripa menciona atributos como la antorcha y el libro abierto:

«La antorcha encendida significa que, igual que a nuestros ojos corporales es la luz imprescindible para ver, también nuestro ojo interno, que es el intelecto, para alcanzar el conocimiento de las especies inteligibles precisa apoyarse en el instrumento extrínseco de los sentidos, especialmente en el de la vista, que es el que se simboliza mediante la luz de la antorcha. Por ello dice Aristóteles: *No hay nada en el entendimiento que no haya sido primero en el sentido*. Dicha figura nos señala un libro abierto, porque gracias a él, leyéndolo u oyéndolo leer, es como adquirimos el conocimiento de todas las cosas»²³.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.

19 Es reseñable la existencia de un artículo en el cual se plagia la interpretación iconográfica y alegórica que realiza la investigadora González de Caldas. En dicha publicación, concretamente entre las páginas 96 a 99, se copia, textualmente, el estudio que aborda la investigadora sin mencionar ninguno de sus trabajos. El artículo en cuestión: A. RAMOS LARIOS, «Los dominicos y la Inquisición en Sevilla durante la Modernidad», *Revista de humanidades*, 27 (2016), 93-112.

20 GONZÁLEZ DE CALDAS, *Judíos o Cristianos?*, 572.

21 *Ibidem*.

22 C. RIPA, *Iconología*, I. Madrid, 1996, 404.

23 RIPA, *Iconología*, I, 217-18.

Pero tras analizar la obra observé ciertas diferencias entre el grabado de Ripa y la alegoría del fresco. Primeramente, en el ropaje, pues en la obra de Ripa aparece cubierta con los ropajes, de lo contrario a la figura que se encuentra en la iglesia sevillana, la cual está semidesnuda. Además, la alegoría representada por Valdés destaca por sostener un libro abierto que porta la imagen de un crucificado, algo que el grabado de Ripa no muestra. Por ello decidí desechar esta interpretación y prestar más atención a textos que tuvieran que ver con los atributos que sostiene: la antorcha y el libro.

Esto me llevó a entender que dicha alegoría se trata de un apólogo a la Orden dominica, por los dos atributos mencionados anteriormente, ya que ambos aparecen dentro de la iconografía dominica. La antorcha resulta fácil de relacionar, pues en los textos que hablan de las vidas de ciertos santos, mencionan este útil. En el relato del sueño que tuvo Juana, madre de Santo Domingo, con el nacimiento de su hijo, «ella soñó que llevaba en su vientre un perrillo, que éste sostenía entre sus dientes una tea encendida, y que, una vez nacido, con la luz y la lumbre de aquella tea iluminaba e inflamaba todas las regiones del mundo»²⁴. Además, es un distintivo que aparece en diversas obras, en algunas representadas por el cachorro con la antorcha en sus fauces como puede observarse en el *Arca di San Domenico*²⁵, que realizó Nicola Pisano en 1264. Este cachorro también puede apreciarse en el estandarte de la Inquisición de Goa.

Atendiendo al segundo atributo, el libro, puede recordarnos a algunos personajes que portan este distintivo: San Jerónimo, San Isidoro de Sevilla o inclusive el propio Santo Domingo de Guzmán. Sin embargo, el detalle del crucificado nos revela esa larga tradición que vincula a la Orden con la cruz. Esta asociación se aprecia en el programa iconográfico y simbólico del convento de Santa Cruz la Real en Segovia.

En la fachada occidental de este convento, dónde aparece un rico y elaborado programa decorativo en el que destacan molduras con una serie de curvas y contracurvas, dirigen nuestra atención a la representación central de la misma, donde aparece un Cristo crucificado con dos frailes dominicos orantes a los pies de la cruz. Esta representación, procede de los mismos relatos hagiográficos dominicanos, que inciden en la meditación cristológica ante la Cruz de sus santos más ilustres²⁶. Exceptuando Santo Domingo, los otros santos que son pilares de la Orden dominica experimentaron la oración ante el crucificado²⁷, justificando así la relevancia que juega la cruz para la Orden.

Será dentro del convento, concretamente en el tímpano de la Santa Cueva, donde aparece un mensaje que justifica la aparición de la imagen del crucificado como uno de los símbolos distintivos de la Inquisición y la defensa de la fe. Este tímpano emerge con una figura central, identificada con Santo Domingo de Guzmán, que sostiene una cruz que es flanqueada por dos escudos en los que pueden leerse la letra F (de Fernando) y la Y (de Ysabel), de los cuales además emergen dos brazos que sostienen la cruz de Santo Domingo, aludiendo a la

24 S. DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, I, Madrid, 1999, 441.

25 D. L. GÓMEZ-CHACÓN, «Santo Domingo de Guzmán», *Base de datos digital de iconografía medieval*, (2013), 95

26 E. CARRERO SANTAMARÍA, «Un panegírico de la predicación. La exaltación de la Cruz y la iconografía de los Dominicos en Segovia», *Actas del Simposium Internacional «Pedro Berruete y su entorno»*, (2003-2004), 366.

27 *Ibidem*, 368.

defensa de la corona y de la fe católica²⁸. Justo a los pies de Santo Domingo aparecen dos zorros que son acosados por dos perros (*domini cane*) que portan un collar en el que se lee la palabra *Incisio*²⁹. Asimismo, los dos zorros se batan junto a unas cartelas en las que se lee *Heretica pravitas*. Rodeando estas imágenes aparece una filacteria en la que se lee un versículo que viene a otorgar más peso al crucificado. Este versículo trata de la primera carta de San Pablo a los corintios, evocando a la predicación de Cristo en la Cruz³⁰:

«Nosotros predicamos a un Cristo crucificado, que es escándalo para los judíos y locura para los paganos» (1 Cor. 1:23)³¹.

Como puede observarse, la imagen del crucificado era el símbolo no solo de oración y fe, sino también el medio de batalla para la lucha contra la herejía. Inclusive el propio Luis Páramo en su obra más célebre, remarca esta idea justificando que:

«La Cruz fue alguna vez y sigue siendo el símbolo militar más importante y destacado»³².

Por ello la imagen de esta alegoría es la de la Orden dominica, pues son los dominicos quienes iluminan a los fieles con la luz de la fe y aplasta a los herejes con la cruz sobre la que Cristo fue crucificado.

Volviendo al fresco sevillano para tratar la otra alegoría, esta aparece en actitud de reposo, portando una serie de vestiduras de corte bíblico. González de Caldas defiende que la figura sostiene en su mano izquierda una rama de olivo junto con una serie de documentos, mientras que en la mano derecha se entrevén unas líneas doradas identificadas como varillas de mimbre. Aun cuando pudiera ser una alegoría plausible, lo cierto es que no concuerdan con las representaciones conocidas por la penitencia. Si utilizamos de nuevo a Ripa para identificar los atributos de la penitencia, dice lo siguiente:

«Mujer que lleva túnica de color muy oscuro (...) con unas ramas de espino en una mano y un pez en la otra, por cuanto penitencia debemos realizarla en medio del dolor y los ayunos»³³.

Para poder resignificar la obra, es importante mencionar que la conservación del fresco juega un papel relevante en su interpretación. Su deficiente restauración, unida al lugar donde se encuentra en la iglesia, dificulta la identificación de los símbolos que en ella aparecen. Por ello, las varillas de mimbre que identifica la autora pudieran tratarse, como justificare-

28 I. GONZÁLEZ HERNANDO y D. OLIVARES MARTÍNEZ, «Los Reyes Católicos y los lugares de memoria de los santos dominicos», J. A. GARCÍA DE CORTÁZAR y R. TEJA CASUSO (coords.) *Los monasterios medievales en sus emplazamientos: lugares de memoria de lo sagrado*, 2016, 264

29 E. CARRERO SANTAMARÍA, «Castilla y los dominicos castellanos del s. xv, en las portadas de Santa Cruz la Real de Segovia», *Actas de las conferencias del VIII Centenario de la llegada de Santo Domingo a Segovia* (2018-2019), 28.

30 *Ibidem*, 29.

31 Extraído de CARRERO SANTAMARÍA, «Castilla y los dominicos castellanos del s. xv», 29.

32 L. PÁRAMO, *De origine et progressu Officii Sanctae Inquisitionis, eiusque dignitate et utilitate*, Madrid, 1598, 362.

33 C. RIPA, *Iconología*. II, 191.

mos a continuación, de una representación de un puñal que con el tiempo fue perdiendo la forma y el color, y que en la misma restauración no identificaron debidamente. Así pues, los símbolos que porta son la espada o puñal que alza con su mano derecha, mientras que con la otra lleva unas hojas con las sentencias y una rama de olivo. Las ramas de olivo no solamente se usan para representar la misericordia, sino que además forman parte del escudo de la Inquisición.

Acompañando a la alegoría aparecen dos figuras. Una de ellas observa a la figura tras la columna, mientras que la otra aparece agachada detrás de la misma. Ambas portan una vestimenta anaranjada con dos franjas rojas cruzadas, lo cual claramente se identifica con el sambenito y las aspas, los trajes distintivos de los condenados.

Por ello, esta imagen no se trata de la representación singular de la misericordia o la penitencia, sino de la representación alegórica de la Inquisición, más concretamente de su escudo inquisitorial. La rama de olivo junto a los documentos, alegoría de la misericordia, unidos con la representación de la espada, símbolo de la justicia, forman el ya conocido emblema del Santo Oficio.

Fernando III y la propaganda inquisitorial

Habiendo resignificado la obra y las alegorías, falta mencionar otro elemento, el escudo dominico que aparece detrás de las dos alegorías. Esto genera un triple mensaje alegórico que recuerda al ya tratado tímpano de la Santa Cueva de Santa Cruz la Real. En primer lugar, el fresco presenta una alegoría vinculada a Fernando el Santo, figura que se establece en el imaginario inquisitorial como defensor del credo y que reutiliza la corona. En segundo lugar, aparecen figuras alegóricas que representan no solo al Tribunal del Santo Oficio y a la Orden dominica, sino también su función en la lucha contra los enemigos de la fe. Finalmente, el conjunto se culmina con el escudo la Orden de los dominicos y la representación de Santo Domingo de Guzmán junto con otros miembros de la Orden.

Los distintivos dominicos también aparecen en diversos lugares de la iglesia, con representaciones que rinden homenaje a importantes figuras dominicas, como la de San Pedro Mártir de Verona en el pilar del crucero situado en el lado del Evangelio sobre el púlpito³⁴. Estas imágenes y símbolos refuerzan la conexión entre las tres instituciones: la corona, la iglesia y la Inquisición.

El fresco no solo busca ensalzar estas tres instituciones, sino que convierte la decoración de la iglesia en una oda a la defensa de la fe, resignificando y glorificando la figura de San Fernando. Esto se aprecia gracias a que en la misma iglesia aparecen otras obras realizadas por el mismo pintor, donde se muestra otro episodio de Fernando III. Esta aparece en el muro del Evangelio, a la que Cómez Ramos tituló como: *Entrada triunfal de San Fernando en Sevilla*³⁵, en ella aparecen personajes como Santo Domingo de Guzmán. De igual manera,

34 J. L. ROMERO TORRES, «Iconografía de San Pedro mártir en Andalucía», *Dominicos y Santidad en Andalucía. Historia, espiritualidad y arte*, (Coord. Juan Aranda Doncel), (2019), 276.

35 CÓMEZ RAMOS, «Inquisición y barroco», 99.

Michael Scholz-Hänsel menciona otra representación dentro de la iglesia que haría referencia a la batalla de Lepanto³⁶, fortaleciendo la idea de unión entre la monarquía e iglesia en su cruzada contra la herejía.

La identificación y glorificación del Santo Oficio y de la corona con la figura de Fernando III no es exclusiva de este fresco, sino que deriva de un imaginario consolidado durante el reinado de los Reyes Católicos, donde el monarca se erige como símbolo de victoria sobre los enemigos de la fe³⁷. Esta representación funcionaba, además, como una herramienta de propaganda que proyectaba la imagen del poder y aseguraba la fidelidad al credo.

Esta propaganda no fue exclusiva de las artes plásticas, sino que ya se habían materializado con anterioridad a través de festividades cargadas de simbolismo. María Palacios menciona una celebración organizada por la Inquisición en honor a Fernando III que tuvo lugar entre los días 1 y 2 de julio de 1671 en la iglesia de San Pablo de la ciudad de Córdoba. Este evento, estructurado bajo un elaborado aparato plástico y ceremonial, tuvo dos acontecimientos claves. El primero es que, en un momento concreto de dicha celebración, los «mayordomos de la Cofradía de San Pedro Mártir se dedican a repartir estampas de san Fernando a todos los ministros»³⁸, para que luego más tarde esas mismas estampas sean arrojadas desde el techo de la iglesia³⁹, y recogidas por los asistentes. Este momento se une a un segundo hecho, y es que, dentro de la iglesia, en la capilla del Rosario, se mostraban dos estatuas que venían a representar la misericordia y la justicia y ambas sostenían una cruz⁴⁰. Es decir, que presidiendo esa capilla estaba el emblema inquisitorial, uniendo en un mismo instante al rey Fernando con la institución del Santo Oficio.

Aunque pudiera parecer atípico que la Inquisición promoviera festividades en honor a un santo, este acto no era un caso aislado. Existen precedentes de años anteriores, donde la Inquisición organizó celebraciones a Santos. Una de ellas tuvo lugar en Granada en 1664 en honor a San Pedro Arbués⁴¹. O también otra celebración que tuvo lugar el 14 de septiembre en Madrid en 1664⁴², y conmemoraba la de la beatificación al mismo santo. Estas festividades se emplearon como espacios para desplegar un complejo aparato propagandístico⁴³, que trascendía el auto de fe, aprovechando cada celebración para reforzar la conexión entre la fe, la monarquía y la Inquisición.

36 M. SCHOLZ-HÄNSEL, «¿La Inquisición como mecenas? Imágenes al servicio de la disciplina y propaganda inquisitorial», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 60 (1994), 316.

37 S. CABALLERO ESCAMILLA, «El pasado como *exemplum*: sistemas de representación y legitimación en el imaginario inquisitorial hispano del siglo XV», v. DEL RÍO y A. SANTAMARÍA (coords.) *Imagen, lenguaje e ideología: aproximaciones desde la historia y teoría del arte*, Madrid, 2023, 157-172.

38 M. PALACIOS, «Una fiesta barroca organizada por la inquisición de Córdoba en honor de San Fernando», *I Congreso Internacional do Barroco*, II (1991), 211.

39 *Ibidem*, 212.

40 *Ibidem*, 214-215.

41 L. C. ÁLVAREZ SANTALÓ, «Mensaje festivo y estética desgarrada: la dura pedagogía de la celebración barroca», *Espacio, tiempo y forma*, 10 (1997), 19.

42 D. MORENO MARTÍNEZ y M. PEÑA DÍAZ, «Cadalsos y pelícanos. El poder de la imagen inquisitorial», *Historia Social*, 74 (2012), 116.

43 *Ibidem*, 124.

Como se puede observar, el mensaje subyacente es claro y contundente, y es repetido en multitud de ocasiones a través de diversas representaciones. Con ellas se buscaba no solo revitalizar la figura de San Fernando como el monarca que llevó los triunfos de la fe a su máxima expresión, sino también posicionar a la Inquisición como la única institución que podría asegurar la defensa de la fe del pueblo⁴⁴, y por ello su imperiosa necesidad para el Estado⁴⁵.

CONCLUSIÓN

El fresco realizado por Lucas Valdés compone una manifestación visual del poder y autoridad del Tribunal de la Inquisición en relación con la figura de Fernando III. A través de la iconografía y las alegorías, la obra construye un discurso político-religioso que exalta el papel del monarca como defensor de la fe católica, así como la autoridad del Santo Oficio y los dominicos contra la herejía.

La imagen de Fernando III en el fresco es usada como santo protector de la cristiandad, así como el reflejo perfecto para manifestar el modo de justicia y actuación de la Inquisición frente a la herejía. Este vínculo consigue proyectarse no solo con el San Fernando, sino también con las alegorías, las cuales subrayan los valores del tribunal y la Orden. De este modo, el monarca juega el papel de nexo simbólico entre el poder terrenal y espiritual, dentro de un discurso que glorifica la colaboración entre la corona y el Santo Oficio.

La importancia de la resignificación de la obra no pasa únicamente por tomar en cuenta el valor dado al rey Fernando, sino por entender al completo la obra. Uno de los inconvenientes que tuve cuando leía algunos artículos que estudiaban la obra era que entendían el significado de esta de forma independiente, especialmente con la lectura iconográfica de las alegorías. Al ser estudiadas de modo independiente pierden el significado intrínseco, sin embargo, la obra no es ajena a su entorno, las mismas alegorías forman parte del fresco lo cual nos indica que no es algo fortuito, además de que junto a ellas aparecen diversas figuras que remarcan su significado. Por ello ha habido tantas interceptaciones que no terminaban de conectar el fresco con su entorno. Sin embargo, una vez puesto en común podemos establecer los paralelos con programas artísticos ya realizados por la Inquisición en otros lugares, en este caso la Santa Cueva de Santa Cruz la Real de Segovia.

La obra plantea un proyecto decorativo que, de un modo constante, redonda en la idea de glorificar a San Fernando y la fe. Las diversas obras aparecidas en la iglesia debían consolidar una idea que calara en la ciudadanía, y ello lo conseguían con la reiteración representativa del tema. No olvidemos que todos los frescos aparecidos, funcionan como herramienta de control para que la ciudadanía rememore, por el cual la corona y las instituciones manejaron, controlaron y castigaron a los enemigos de la ortodoxia católica.

44 PALACIOS, «Una fiesta barroca», 219.

45 M. PALACIOS, «La estética barroca al servicio de un Estado inquisitorial», *Espacio, Tiempo y Forma*, 4 (1991), 145.