

**Justicia en piedra:
El busto de Pedro I, la violencia ejemplar y el cuerpo político en el espacio cívico de la
temprana Edad Moderna**

Adriano Duque
(Vilanova University)

Introducción

El problema de la relación entre el rey y la ley natural encuentra un eco en la leyenda de Pedro I. La primera versión aparece en la "Historia y grandezas de Sevilla" (1630) de Espinosa de los Monteros, que narra cómo el rey, paseando de noche por las calles de Sevilla, mató a un hombre en una disputa sin revelar quién era. Una anciana que presencié el crimen reconoció al asesino solo por el sonido característico de sus rodillas al huir (Pedro I sufría de osteoartritis femororrotuliana —sus choquezuelas—, detalle que luego se añadió al romance «Yo me estaba ahí en Coímbra» [Durán 37]). Cuando las autoridades municipales investigaron el hecho, la mujer declaró todo lo que vio y oyó. Ante las pruebas, el rey, sorprendido de que nada pudiera quedar oculto, ordenó colocar en la esquina donde ocurrió el asesinato una imagen de su cabeza tallada en piedra. Así lo relata Espinosa de los Monteros.

Y fue, que mató a un hombre; unos dizen que le conoció, y mató por zelos; y otros, que no supo quien era [...] Y asomándose una mujer vieja al ruido, lo vio huir, y lo conoció en que le sonaban las canillas de las piernas. [...] Y aviéndoselo dicho al Rey, se maravilló de ver no avía cosa encubierta: y por memoria desde caso mandó poner en aquella esquina en una concavidad su cabeça hecha de piedra. (II, fols. 52v–53r)



Nuevo busto de don Pedro en la Calle del Candilejo (Sevilla)

La leyenda bebía de una tradición ampliamente difundida que atribuía relaciones adúlteras a Pedro I (Rodríguez 81; Entwistle 306). Esteban de Garibay rastreó el motivo en canciones compuestas para denigrar la reputación del rey (Garibay 2, 300). Publicado en 1627, el texto

legitimó una iniciativa emprendida por el segundo duque de Alcalá en 1579 para sustituir la deteriorada cabeza que entonces se encontraba en la Calle del Candilejo por un nuevo busto con los emblemas de Sevilla y Castilla —encargo otorgado al escultor local Marcos Cabrera, quien en aquel momento completaba una serie de relieves para las salas capitulares de la Catedral de Sevilla (Gestoso 1883: 2, 233).

El relato de la leyenda consta de tres momentos sucesivos que, en términos jurídicos, corresponden a los tres estadios del proceso penal: el delito, la investigación y la sentencia. En el primero, el rey actúa como un criminal anónimo, fuera del marco institucional de su propia autoridad. En el segundo, la anciana actúa como testigo involuntario cuyo testimonio reconstruye la identidad del culpable a partir de un indicio puramente corporal —el sonido peculiar de las rodillas del rey—. En el tercero, el propio Pedro asume el papel de juez y se dicta a sí mismo una sentencia que, en lugar de la ejecución que el derecho romano prescribía para el homicida, adopta la forma de la ejecución *in effigie*: la colocación de su cabeza de piedra en el lugar del crimen. Esta estructura tripartita es jurídicamente coherente con los procedimientos del derecho castellano bajomedieval, en los que el conocimiento judicial requería la acumulación de pruebas materiales o testimoniales antes de que el juez pudiera pronunciar sentencia. Al hacer que el propio rey reconozca la validez del testimonio de la anciana y actúe en consecuencia, la leyenda afirma que la lógica del proceso judicial se impone incluso a la voluntad del soberano.

El detalle del ruido de las rodillas merece un análisis específico. La osteoartritis femorrotuliana de Pedro I —sus famosas *choquezuelas*— era, según la tradición, un rasgo físico reconocible que permitía identificar al rey incluso cuando actuaba de incógnito. Este detalle introduce en la leyenda una paradoja constitutiva: el cuerpo del rey, por más que intente ocultarlo bajo el anonimato nocturno, lleva inscrita en sí mismo la señal de su identidad regia. La idea de que el cuerpo del soberano no puede ser completamente privado —que incluso desnudado de sus atributos simbólicos conserva rasgos que lo delatan— conecta con la doctrina medieval de los dos cuerpos del rey (Kantorowicz 1957): el cuerpo natural, mortal y contingente, y el cuerpo político, inmortal e institucional. En la leyenda del Candilejo, ambos cuerpos se superponen de manera inquietante: el crujido de las rodillas revela simultáneamente la humanidad imperfecta del hombre y la irrenunciable publicidad del rey.



Busto de Pedro I, Casa de Pilatos (Sevilla) / Busto de Fernando I, rey de Nápoles, Museo de Capodimonte (Nápoles)

Aunque Marcos Cabrera siguiera el modelo del Salón de Reyes del Alcázar de Segovia, la inversión de los atributos de Pedro I en el busto del Candilejo sugiere que se inspiró más bien en la iconografía de Raimundo de Borgoña, estableciendo así un vínculo con la relación dinástica entre las casas de Trastámara y Borgoña. No era un gesto excepcional: el hijo del duque Juan de Rivera (1532–1611), arzobispo de Valencia, había reunido en el *aposeno de Los Reyes* de su palacio de La Alborada una galería de imágenes regias encabezada por Alfonso XI «el justiciero», padre de don Fadrique y don Pedro y antepasado directo de los duques de Alcalá (Egido-Laplana 361).

Desde una perspectiva jurídica, la exposición de la cabeza cercenada del rey era coherente con la *poena cullei*, el castigo del derecho romano reservado al parricidio y transmitido al derecho castellano a través de las *Siete Partidas* (7, 8, 12) y del *Ordenamiento de Alcalá*. El fin de esta pena era privar al condenado de todo contacto con los elementos naturales (*ut omni elementarum usu viviscare incipiat*), negándole la posibilidad de una sepultura ritual. Situado en un cruce urbano cargado de significado —la intersección del *cardo* y del *decumanus* de la Sevilla romana, el busto constituía, en términos jurídicos, una ejecución *in effigie* que sometía la persona del rey a la *iurisdictio civitatis* (Núñez 92). La imagen insertaba el cuerpo del rey en el sistema jurídico y convertía su vergüenza pública en un instrumento de justicia.

Esta lógica se ajusta a una visión secular del poder regio —aquella que buscaba establecer un equilibrio entre la *potestas* y el *auctoritas* del monarca, distinta de toda teología política que fundara la autoridad soberana en el derecho divino. Una dinámica comparable aparece en la Farsa de Ávila (1465), en la que la efigie de Enrique IV de Castilla fue despojada de sus atributos regios en un ritual cuidadosamente escenificado: el arzobispo de Toledo retiró la corona, el conde de Plasencia la espada y el conde de Benavente el bastón (Pulgar 74; cf. Ohara 2004). En ambos casos, la privación de objetos simbólicos implicaba la retirada de la legitimidad a un rey considerado incapaz de gobernar.

Las numerosas tradiciones en torno a la vida de Pedro I —que lo presentaban como rey filohebraico, como hijo de un judío portugués, como mecenas de Samuel Leví— reflejaban una postura propagandística mediante la cual el monarca se presentaba como rey de las tres religiones y heredero del programa ecuménico de Alfonso VII (Valdaliso 152; Molina 15). El deterioro progresivo de este equilibrio, que culminó en el pogrom de 1391, proyectó una larga sombra sobre la memoria de Pedro y convirtió la rehabilitación de su imagen en una tarea especialmente compleja.

Ahora bien, si bien las manifestaciones de castigo en la temprana Edad Moderna han sido interpretadas con frecuencia a través del paradigma del espectáculo soberano —formulado de manera influyente por Michel Foucault, donde la ejecución del cuerpo dramatiza la asimetría entre gobernante y súbdito—, este artículo identifica un fenómeno distinto y hasta ahora insuficientemente teorizado: el uso del propio cuerpo del gobernante, o de sus sustitutos, como medio a través del cual la legitimidad se produce, se negocia y se estabiliza en el espacio cívico. En lugar de escenificar la dominación sobre un otro criminal, los casos aquí analizados —Sevilla, Cesena y Florencia— reconfiguran la violencia como una operación reflexiva en la que la autoridad se inscribe sobre sí misma. El busto de Pedro I, el cuerpo desmembrado de Ramiro de Lorqui y los exvotos mediceos no se limitan a exhibir el castigo; convierten el cuerpo en un artefacto semiótico duradero que media entre el derecho, la memoria y el espacio urbano. El presente artículo desplaza el foco del espectáculo como instrumento de coerción hacia la representación como tecnología de legibilidad política, mostrando cómo los diferentes regímenes

hicieron visible y verosímil la autoridad mediante la fragmentación, duplicación y circulación controlada del cuerpo.

2. Maquiavelo, la violencia ejemplar y el cuerpo del condenado

Gregorio Leti relata que el segundo duque de Alcalá reservaba al menos una hora cada día para la lectura, con una particular predilección por Cardano, Tácito y Maquiavelo, cuyas obras mantenía sobre su escritorio y llevaba consigo habitualmente. G. Leti, *Vita dell'Invittissimo Imperatore Carlo V*, t. II, p. 64:

Questo Signore riubbava qualsisia impiego un'ora del giorno, per la lettura di Tacito, di Cardano, di Macchiavello, che teneva sopra il suo Tavolino e che portava sempre seco.

La lógica política inscrita en la leyenda del Candilejo halla su paralelo más célebre en la Edad Moderna en el relato de Maquiavelo sobre la ejecución de Ramiro de Lorqui a manos de César Borgia en *Il Principe*. Nacido en Lorca en 1452, Ramiro fue un condotiero español que ejerció como gobernador de la Romaña desde 1501, tomando Forlì y Cesena y restableciendo el orden en una provincia assolada durante largo tiempo por la insolencia y los conflictos facciosos. Cayó en desgracia tras una serie de transgresiones —la más flagrante, la violación del asilo eclesiástico en Faenza en enero de 1502— y fue acusado por Borgia de corrupción, traición y tiranía. La mañana del 26 de diciembre de 1502, apareció partido por la mitad en la plaza mayor de Cesena, junto a un tajo de madera y un cuchillo ensangrentado. El relato de Maquiavelo dice así:

Volse mostrare che se crudeltà alcuna era seguita, non era nata da lui, ma dall'acerba natura del ministro. E, preso sopra questo occasione, lo fece mettere una mattina in duo pezzi a Cesena in su la piazza con un pezzo di legno e un coltello sanguinoso a canto. La ferocità del quale spettacolo fece quelli popoli in un tempo rimanere soddisfatti e stupidi. (221–222)

El nudo interpretativo de este pasaje reside en el *pezzo di legno* y en el *coltello sanguinoso*. Giorgio Inglese ha propuesto que estos objetos representan la hacha y el tajo con los que se dividió el cuerpo de Ramiro. Sin embargo, esta lectura no explica por qué Maquiavelo nombra los objetos por separado y de manera sugestiva y simbólica. Una lectura más productiva surge si entendemos el *legno* y el *coltello* como una representación burlesca de la espada de la justicia y el bastón del poder —los mismos símbolos que fueron despojados ceremonialmente de la efigie de Enrique IV en Ávila—. Leída así, su exhibición junto al cuerpo desmembrado constituye una escenificación pública del fracaso de Ramiro en el desempeño de sus funciones como gobernador delegado: su desmembramiento representa la retirada de la autoridad que se le había encomendado ejercer.

Esta lectura se alinea con el propósito explícito de Maquiavelo. La ejecución lograba dos objetivos: expurgar de la reputación de Cesare la crueldad de Ramiro y demostrar el compromiso del duque con la justicia. Al depositar en su subordinado la responsabilidad del gobierno severo, Borgia preservó su imagen de gobernante justo sin renunciar a los beneficios que la severidad de Ramiro había producido. Según ha argumentado Yves Winter, las interpretaciones de Maquiavelo en *Il Principe* se apoyaban en un «esquema mitopolítico en el que los ciclos de violencia política son superados mediante la fundación del Estado» (44) —un esquema en el que el espectáculo de

la ejecución no sirve meramente para castigar, sino para reordenar el campo simbólico de la soberana.

El paralelismo con el busto del Candilejo es instructivo. En ambos casos, la responsabilidad criminal exige una cuidadosa distinción entre ley y justicia; en ambos, la crueldad del gobernante se reencuadra como condición necesaria de un gobierno legítimo. La ejecución *in effigie* de Pedro I amalgamó el derecho castellano y el romano al tiempo que posibilitaba una evaluación judicial retrospectiva de sus acciones —un proceso que, como reconoció Diego de Saavedra Fajardo, permitió a los duques de Alcalá negociar su relación con la monarquía y su papel cívico en Sevilla. Para los habitantes de la ciudad, la cabeza de Pedro no era un mero símbolo: era una reescenificación de la violencia, un pivote esencial en la formación de la identidad política de la ciudad en la temprana Edad Moderna.

Las fuentes divergen sobre el material de la escultura sevillana. Juan de Pereda describe la cabeza como hecha de *barro cocido*; Pérez de Ayala y Luis de Molina la denominan *de barro con colores*; Francisco Lyra, Espinosa de los Monteros y Ortiz de Zúñiga la describen como de piedra (*Anales*), así como el inventario de 1614 (González Moreno 146). Estas discrepancias no carecen de significación: apuntan a una atribución posterior del busto conservado, coincidente con la difusión de la leyenda, lo que sugiere que la identidad de la imagen se construyó al mismo tiempo que —y no antes de— la narración que pretendía conmemorar.

3. La conjuración de los Pazzi: violencia, supervivencia y el cuerpo conmemorativo

Un tercer caso que permite precisar la lógica del cuerpo político en la temprana Edad Moderna es la conjuración de los Pazzi de 1478, que ofrece, a la vez, un paralelo y un contraste con los ejemplos sevillano y cesenés. El 26 de abril, Lorenzo y Giuliano de Médici fueron atacados durante la misa en el Duomo de Florencia: Giuliano murió tras recibir múltiples puñaladas, mientras que Lorenzo logró escapar, aunque herido. El fracaso del golpe desencadenó represalias inmediatas: varios conspiradores fueron ejecutados y sus cuerpos exhibidos en las ventanas del Palazzo della Signoria, mientras que otros fueron perseguidos y sus bienes confiscados. Desde el inicio, la respuesta medicea transformó el episodio en una intervención sobre el espacio urbano, en la que la disposición visible de los cuerpos operaba como un acto de reordenación política.

El tratamiento de los conjurados pazzi respondió a una lógica que excede el castigo ejemplar entendido como mera intimidación. Francesco de Pazzi y el arzobispo Francesco Salviati —cuya ejecución resultaba particularmente significativa por su condición eclesiástica— fueron ahorcados en el Palazzo Vecchio junto a otros conspiradores, lo que provocó una escena en la que la degradación pública del cuerpo anulaba simultáneamente la dignidad social y la autoridad institucional de los condenados. El caso de Jacopo de Pazzi radicaliza esta dinámica: tras su ejecución, su cadáver fue exhumado, arrastrado por las calles, utilizado como ariete contra la puerta de su palacio, arrojado al Arno, recuperado y nuevamente violentado. Esta secuencia no constituye una simple acumulación de excesos, sino una operación reiterativa mediante la cual el cuerpo es privado progresivamente de toda posibilidad de reintegración simbólica en la comunidad cívica. Como en la poena cullei, la destrucción del cuerpo funciona como una negación de la pertenencia al orden político.

Frente a esta violencia ejercida sobre los cuerpos de los enemigos, la supervivencia de Lorenzo dio lugar a una operación inversa pero estructuralmente análoga. Las efigies de cera realizadas tras el atentado —probablemente en el entorno de Andrea del Verrocchio— lo representaban con apariencia de vida y fueron expuestas en iglesias. En tanto que sustitutos del

cuerpo político, estas imágenes materializaban la continuidad de la autoridad y la traducían en un lenguaje accesible a la comunidad urbana. El hecho de que Lorenzo aparezca vestido como ciudadano florentino y no como príncipe refuerza esta operación al inscribir su figura en el cuerpo colectivo de la ciudad y no por encima de él.

Esta doble operación —la destrucción reiterada del cuerpo del traidor y la multiplicación controlada del cuerpo del gobernante— constituye el núcleo de la estrategia medicea. La medalla encargada a Bertoldo di Giovanni tras la conjuración, que asocia la imagen de Lorenzo con *lasalus publicay* la de Giuliano con *elluctus publicus*, condensa esta lógica en un registro emblemático. A ello se suma la elaboración jurídica y literaria del episodio, en particular el *Commentarium* de Poliziano, que presenta a Lorenzo como encarnación de la comunidad política y legitima la violencia ejercida en nombre de su defensa. En este entramado, el cuerpo —destruido o reproducido— no se limita a reflejar el acontecimiento, sino que lo reconfigura, estabilizando su significado dentro del orden cívico.

Leído en relación con el busto del Candilejo, el caso florentino permite precisar la especificidad del ejemplo sevillano. Al igual que los exvotos, el busto funciona como sustituto del cuerpo político y como medio de inscripción de la memoria en el espacio urbano. Sin embargo, donde Florencia articula una oposición entre el cuerpo eliminado del enemigo y el cuerpo preservado del gobernante, Sevilla concentra ambas operaciones en una sola figura. La cabeza de Pedro I convierte al propio soberano en soporte de la operación jurídica. En este sentido, el caso sevillano convierte el cuerpo del rey simultáneamente en objeto de violencia, en signo de justicia y en fundamento visible de la legitimidad política.

4. La vindicación de Pedro I: ley, memoria y ejemplaridad negativa

La rehabilitación de la memoria de Pedro I no fue tarea sencilla. La propaganda antipetrista, enraizada en la tradición cronística de Pero López de Ayala, había presentado al rey como un tirano que excedía los límites éticos del poder. Episodios como la ejecución de González Carrillo —a quien se prometió el corregimiento de Algeciras antes de ser decapitado y enviarse su cabeza a Sevilla (López de Ayala 1831: 316–317)— habían alimentado una condena generalizada de la crueldad que se extendía a otros incidentes de la vida del rey. Mosén Diego de Valera sostuvo que Pedro I había perdido el reino que legítimamente le pertenecía «por su crueza e dura gobernación», al tiempo que afirmaba cuidadosamente el virtuoso gobierno de Enrique II (*Doctrinal* 38).

Al retratar a Pedro como tirano cruel, la tradición de Ayala justificaba su deposición y asesinato a manos de su hermanastro Enrique II (Rodríguez 79), al tiempo que elaboraba un discurso en el que el ejercicio del poder dependía de la capacidad del rey para gobernar. J. M. Nieto advierte que la supuesta tiranía de Pedro contradecía la idea de la designación divina y planteaba la perturbadora posibilidad de que incluso un rey injustificable pudiera seguir siendo, en cierto sentido, un ministro de Dios (Nieto 187). Como muestra Julio Valdeón, la mancha de tiranía no afectaba únicamente al reinado de Pedro: proyectaba un velo de sospecha sobre los privilegios que había otorgado, lo que llevó a Enrique II a revocar muchos de ellos en las Cortes de Burgos de 1367 (462).

El esfuerzo por rehabilitar la memoria de Pedro exigía reformular su violencia como *iustitia* en lugar de *crudelitas*. Diego de Saavedra Fajardo atribuyó los defectos de Pedro al mal consejo —en concreto, el de Juan Alonso de Albuquerque— antes que a la tiranía intrínseca, preservando así la legitimidad esencial del rey.

La figura de Juan Alonso de Alburquerque ocupa un lugar capital en la historiografía del reinado de Pedro I y su trayectoria arroja una luz particular sobre los mecanismos mediante los cuales la memoria regia fue moldeada y reencuadrada en la Castilla bajomedieval. Portugués de origen, Alburquerque había sido ayo y privado del joven Pedro durante la regencia y los primeros años del reinado, ejerciendo una influencia omnímoda sobre las decisiones del monarca. Su ascendiente se extendía tanto a la esfera administrativa —nombramiento de oficiales, gestión de mercedes y privilegios— como a la sentimental: fue Alburquerque quien organizó el matrimonio de Pedro con Blanca de Borbón en 1353, una alianza dinástica que el rey repudió casi de inmediato al preferir la compañía de María de Padilla. Esta ruptura matrimonial sería la chispa que encendería el distanciamiento entre ambos hombres y, en última instancia, la guerra civil que desgarró Castilla durante la segunda mitad del siglo XIV.

La crónica de Pero López de Ayala —principal fuente antipetrista— presenta a Alburquerque de manera ambivalente: por un lado, como artífice de la política exterior de los primeros años del reinado; por otro, como responsable de haber puesto en manos de un príncipe de temperamento volátil un poder que no supo moderar ni orientar. Cuando Alburquerque cayó en desgracia y huyó a Portugal en 1354, arrastrando consigo a los nobles descontentos con el gobierno de Pedro, las diferentes crónicas presentaron su figura como la de un ministro que había fallado en su función de consejero prudente. Según Ayala, Alburquerque fue quien alentó la severidad del rey en los primeros años del reinado y luego se volvió contra él cuando los efectos de esa misma severidad amenazaron sus propios intereses (Ayala, *Crónica*, año 1354, cap. I–IV). La traición de Alburquerque —su alianza con Enrique de Trastámara y los rebeldes— quedó así inscrita en la memoria cronística como el momento en que la crisis de gobierno del reinado se volvió irreversible.

Esta construcción cronística adquirió un valor político evidente para los apologistas posteriores de Pedro I. Al atribuir a un consejero corrupto y desleal la imagen del monarca quedaba parcialmente redimida. De esta forma, el rey no era un tirano por naturaleza, sino un príncipe mal orientado, víctima de la ambición de quienes debían haberlo guiado. La distinción entre el rey y su ministro permitía rehabilitar la figura regia sin negar los hechos documentados —las ejecuciones sumarias, las confiscaciones, los episodios de violencia personal— que la tradición antipetrista había exagerado. Diego de Saavedra Fajardo, en sus *Empresas políticas* (1640), articuló esta lógica con precisión: un príncipe rodeado de malos consejeros no deja de ser rey legítimo, pero sí incurre en una responsabilidad moral que la historia tiene el deber de iluminar para que los gobernantes futuros no repitan los mismos errores. La figura del mal consejero se convierte así en un dispositivo retórico que preserva la inviolabilidad de la institución monárquica al tiempo que señala los peligros de la privanza sin contrapesos.

La relevancia del episodio de Alburquerque para la lectura del busto del Candilejo se hace evidente al considerar la cronología de la privanza y de la caída del valido. El affaire Alburquerque culminó entre 1353 y 1354 —precisamente los años en que, según la tradición, Pedro I vagaba por las calles de Sevilla cometiendo el homicidio que la leyenda recoge. Esta coincidencia no es meramente anecdótica. La leyenda del Candilejo, tal como Espinosa de los Monteros la transmite, presenta a un rey solitario, sin corte ni acompañantes, moviéndose incógnito por la ciudad nocturna: una figura radicalmente desligada de la etiqueta y el aparato ceremonial del poder. Esta imagen de soledad regia puede leerse como el reverso de la situación política real de Pedro en esos años. Al romper con Alburquerque y tras la dispersión de los grandes nobles, el rey se encontraba efectivamente aislado, dependía de un círculo reducido de fieles y enfrentaba coaliciones nobiliarias que cuestionaban la legitimidad de su gobierno.

Hay, además, una dimensión jurídica específica en la relación entre Alburquerque y la leyenda del Candilejo que merece destacarse. Alburquerque había ejercido funciones cuasi-judiciales durante su privanza. Estas actividades incluían la supervisión del nombramiento de jueces y la administración de la justicia real en nombre del rey. Su caída dejó un vacío institucional que Pedro llenó mediante una justicia personal y directa, a menudo brutal, que la crónica de Ayala consignó como el signo más inquietante de su tiranía. La leyenda del Candilejo invierte esta lógica: el mismo rey que había ejercido la justicia de manera arbitraria e intimidatoria se convierte, al final del relato, en el agente voluntario de su propia condena simbólica. Al ordenar la colocación de su efigie en el lugar del crimen, Pedro somete su persona a la jurisdicción de la ciudad, reconociendo que la justicia —la misma que Alburquerque había instrumentalizado en su beneficio y que el propio Pedro había distorsionado tras la caída del valido— es una instancia superior a la voluntad del monarca.

Esta lectura se refuerza si atendemos a la función narrativa del personaje de la anciana testigo en la leyenda. A diferencia de los consejeros y nobles que rodeaban al rey —sujetos siempre a la tentación del interés propio, como demostró Alburquerque—, la anciana carece de toda posición institucional. No es un juez, ni un notario, ni un noble con prerrogativas jurisdiccionales: es simplemente una habitante de la ciudad que, asomada a su ventana, vio y oyó lo que ocurrió. Su testimonio es, en consecuencia, el de la ciudad misma, de la comunidad urbana que no puede ser silenciada ni intimidada, porque no tiene intereses que defender más allá de la verdad de lo percibido. Donde Alburquerque representaba la perversión del consejo —la corrupción del intermediario entre el rey y el cuerpo político—, la anciana representa la incorruptibilidad del testigo común. La leyenda construye así una jerarquía de la verdad en la que el conocimiento más fiable no emana de las élites políticas sino de la observación directa, cotidiana y desinteresada de los gobernados.

La comparación con la figura de Ramiro de Lorqui en el relato de Maquiavelo resulta pertinente también en este punto. Ramiro es, en el esquema del *Príncipe*, un Alburquerque antes de la caída: un ministro ejecutivo al que el señor ha delegado los aspectos más duros del gobierno. La diferencia estructural entre ambos relatos radica en el momento en que interviene el señor. En el caso castellano, la privanza de Alburquerque termina en ruptura y guerra civil; el rey no controla el proceso de caída de su valido, sino que reacciona tardíamente y de forma violenta ante su desertión. En el caso italiano, Cesare Borgia escenifica la caída de Ramiro de manera calculada y espectacular, asumiendo el control absoluto del proceso. La leyenda del Candilejo opera, en cierto modo, una corrección retrospectiva de la historia real de Pedro I: presenta a un monarca que, a diferencia del Pedro histórico, es capaz de reconocer su culpa y articularla en un gesto de autoridad que reafirma, paradójicamente, la legitimidad de su poder. La memoria suplió lo que la historia no pudo ofrecer.

Fue en este contexto —el de la rehabilitación de la imagen de Pedro I frente a la tradición antipetrista, y el de la necesidad de distinguir entre la crueldad tiránica y la severidad justa— en el que el duque de Alcalá y el Cabildo de Sevilla encargaron a Marcos Cabrera una nueva imagen del rey *en traje e insignias reales*, con «las armas de Castilla y León en un escudo», identificándolo no como «el cruel» sino como «el justiciero».

El tema de la ejemplaridad negativa —el mal rey como espejo de advertencia para los príncipes— es central en este programa de rehabilitación. Aparece en los *Castigos de Sancho IV*, que describe una cortina colgada detrás del rey con imágenes de sus predecesores junto a sus virtudes y vicios, de modo que «cada que el rey catase a todas partes por la casa viese con los sus ojos remembrance del bien e del mal» (*Castigos* 145). Reaparece en *Il Príncipe* —obra que el duque

de Alcalá tenía a mano— donde la memoria de la conducta soberana se concibe como espejo para los gobernantes, escenificando el papel del monarca como mediador entre las aspiraciones de la nobleza y el bienestar del pueblo. Saavedra Fajardo explicita la lógica: «sólo este bien queda de haber tenido un príncipe malo, en cuyo cadáver haga anatomía la prudencia, conociendo por él las enfermedades de un gran mal para curarlas» (Saavedra Fajardo 2).

La iconografía de Pedro I en Sevilla era, por consiguiente, heterogénea y deliberadamente estratificada. El retrato de 1533 en el Salón de Embajadores, probablemente tomado de la *Crónica de España* (1482) de Diego de Valera, presentaba al rey dentro de una serie dinástica; un busto con diadema en los jardines del Alcázar de Sevilla invocaba el simbolismo del derecho divino (Delgado 754; Collar 24); la Sala del Cabildo Bajo del Ayuntamiento situaba a Pedro dentro de una genealogía castellana que abarcaba desde la monarquía visigoda hasta Felipe III en cincuenta y seis paneles agrupados de siete en siete (Gómez Sánchez 68; Nogales 86). En este marco, como ha argumentado Fernández Aparicio, la resolución de Pedro I ofrecía un contrapunto a la pusilanimidad de reyes como Enrique IV, estableciendo así un modelo positivo de gobierno a través del ejemplo negativo (372).

El emblematista Juan de Horozco y Covarrubias, en sus *Emblemas morales* (1604), articuló la tensión rectora entre rigor y clemencia: «No debe ser cruel o justiciero (que dicen), si lo es, en demasía el rey; que, para serlo verdadero, huye de lo que suena a tiranía» (vol. 3, 161). Donde Maquiavelo sostenía que una reputación de severidad podía ser estratégicamente ventajosa —manteniendo la lealtad de los súbditos y la cohesión de los ejércitos—, Horozco insistía en el límite necesario de la clemencia. La leyenda del Candilejo negoció precisamente esta tensión: rehabilitó la violencia de Pedro I no negando su severidad, sino anclándola en un marco jurídico que sometía al rey a la misma justicia que él administraba.

5. Política dinástica y rehabilitación europea de Pedro I

El valor simbólico del busto del Candilejo reflejaba un esfuerzo deliberado por redefinir la relación entre monarquía y justicia en un contexto dinástico europeo más amplio (Garibay 94). El resultado más significativo de este empeño fue la intervención de Felipe II en el programa iconográfico del Alcázar de Segovia, donde, entre 1564 y 1591, ordenó a Diego de Urbina y a Hernando de Ávila completar la serie de reyes españoles y sustituir el epíteto «el cruel» por «el justiciero» bajo la estatua de Pedro I (Gonzalo Moya 206). Entre las incorporaciones a la misma serie figuraban Enrique de Lorena, Raimundo de Borgoña, Fernando e Isabel y Juana la Loca —una selección que articulaba la genealogía habsburga al tiempo que recuperaba la línea Trastámara.

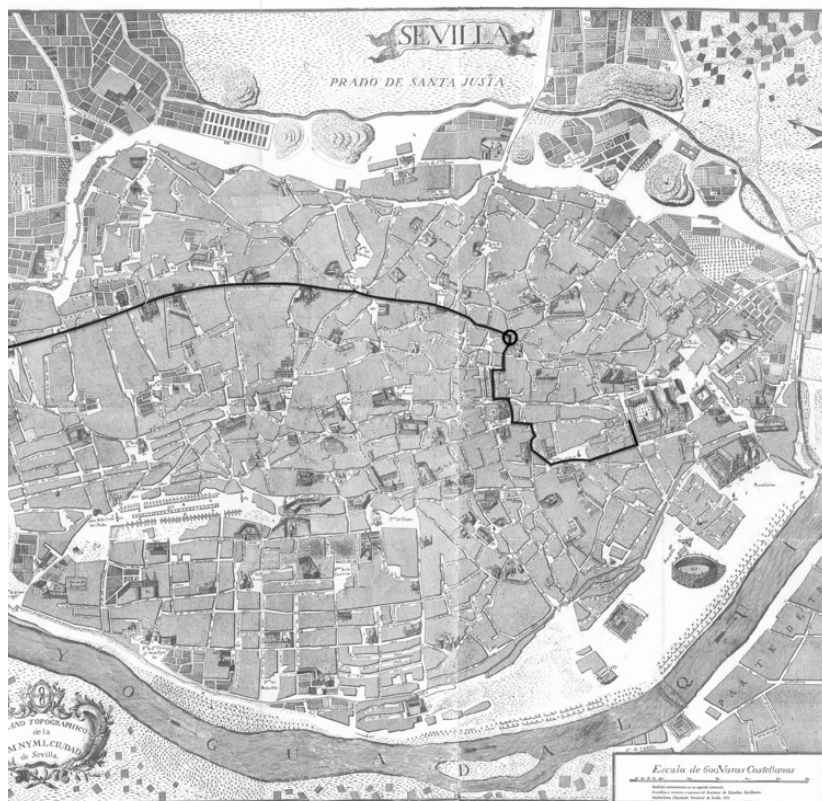
El 20 de mayo de 1579, en el marco de la misma iniciativa, Felipe II trasladó los restos de doña María de Padilla —consorte de Pedro I— desde el monasterio de Santa Clara en Astudillo a la capilla real de la Catedral de Sevilla. Este acto reconocía la unión de Pedro I y María de Padilla que las Cortes de 1361 habían afirmado. Tenía también un significado dinástico estratégico: la hija de María de Padilla, Constanza, había contraído matrimonio con Juan de Gante, duque de Lancaster, vinculando así a Felipe con Raimundo de Borgoña y validando sus pretensiones al ducado de Lancaster y —por extensión— al trono inglés (Villari 94). La adopción por Felipe II del *protocolo borgoñés* (1548) y su insistencia en conservar la soberanía sobre la Orden del Toisón de Oro reforzaban esta identificación (Noel 147).

Para los duques de Alcalá, la identificación con Raimundo de Borgoña les permitía articular un sentimiento neopetrista que preservaba el prestigio dinástico de Pedro I al tiempo que los distanciaba de su notoria crueldad. El parentesco con María Enríquez de Ribera y Moura

expresaba las aspiraciones del duque al Adelantamiento Mayor y la Notaría Mayor de Andalucía, ambos vinculados en adelante a la casa de Ribera. La primera mención de un busto de Pedro I en la Casa de Pilatos aparece en el inventario de 1624 (González Moreno 1969: 47), pero la historia de la imagen es considerablemente más compleja: según Espinosa de los Monteros, hacia 1590 el segundo duque adquirió la cabeza antigua de la fachada de la casa del *jurado* Juan de Pereda, la trasladó a distintos lugares del palacio, la perdió y finalmente la recuperó de modo milagroso, colocándola en el Patio de la Montería. Existen indicios suficientes para sugerir que el retrato consignado en el inventario de 1614 es, en realidad, una copia del busto que Guido Mazzoni realizó de Fernando de Aragón en la década de 1480 para el duque Ercole d'Este de Ferrara (Gestoso 1885: 207).

La identificación genealógica entre Pedro I y Raimundo de Borgoña convergió, en última instancia, en la figura de Hércules. Un retrato de Hércules del siglo XVII ejecutado por Francisco Pacheco para el *gran cuarto del vestuario* de la Casa de Pilatos (h. 1603), en colaboración con el humanista Francisco de Medina, refleja la iconografía de Raimundo y Pedro I a través del bastón, la espada y la corona de Hércules. Vicente Lleó ha leído esta composición —la *Apotheosis of Hercules*— como parte de un programa coherente en el que virtud y envidia se sitúan en tensión dialéctica en torno al emblema del arduo camino hacia la gloria (*arduuum iter ad gloriam*) (Lleó 49). En la mitología humanista, el matrimonio de Hércules con Alise se tenía por fundador de una dinastía que culminaba en Carlos V —una genealogía que vinculaba a los duques de Alcalá, a través de Pedro I, Raimundo de Borgoña y Hércules, a la fundación misma de España (Moreno de Soto 165)—.

Conclusion



Itinerario de Felipe II en su visita a la ciudad de Sevilla en 1570

Resulta difícil determinar, pese a la afirmación de Gregorio Leti, si el duque de Alcalá tuvo efectivamente presentes los episodios de Ramiro de Lorqui o de la conjuración de los Pazzi al encargar o recontextualizar la imagen de Pedro I. No existe evidencia directa que obligue a sostener tal relación. Sin embargo, estos casos ofrecen un marco interpretativo decisivo que permite releer el busto del Candilejo con mayor precisión. Ambos episodios, además, no solo circularon ampliamente en la Europa de la temprana Edad Moderna, sino que fueron formulados de manera canónica en la obra de Niccolò Machiavelli, cuya presencia en el horizonte intelectual del duque es difícil de ignorar. Su inscripción en ese campo discursivo común hace posible una comparación históricamente verosímil que no depende de la influencia directa, sino de una afinidad estructural.

Desde esta perspectiva, el busto de Pedro I deja de aparecer como una curiosidad local sevillana para situarse dentro de un repertorio más amplio en el que el cuerpo del gobernante —o sus sustitutos— funciona como medio privilegiado de articulación de la autoridad política. La comparación con Cesena y Florencia no establece una genealogía de influencias; revela una lógica compartida. En los tres casos, un episodio de violencia no se limita a ser recordado, sino que se reorganiza materialmente mediante un objeto que fija su significado en el espacio público. El cuerpo desmembrado de Ramiro, las efigies votivas de Lorenzo y la cabeza de piedra de Pedro actúan como dispositivos de mediación que traducen actos contingentes de violencia en formas duraderas de legitimidad.

Lo que distingue el caso del Candilejo en este conjunto es la particular reflexividad de su estructura. Mientras que en el ejemplo maquiavélico el soberano desplaza la responsabilidad hacia un subordinado y, en Florencia, la figura gobernante transforma su supervivencia en una validación providencial, la narración sevillana repliega estas operaciones sobre la persona misma del rey. Pedro I aparece simultáneamente como perpetrador, objeto de investigación y agente del juicio. El busto cristaliza esta convergencia: es a la vez huella del crimen, signo de la sentencia y presencia duradera de la autoridad soberana. El cuerpo del gobernante no se limita a significar el poder; se convierte en el lugar mismo donde la legitimidad se produce y se hace visible.

Esta configuración sugiere que la cultura política de la temprana Edad Moderna desarrolló una forma de representación en la que la autoridad no dependía únicamente de la capacidad de castigar a otros, sino también de la posibilidad de inscribir el juicio sobre uno mismo —o sobre su imagen— de manera públicamente legible. El busto del Candilejo, leído junto a los relatos transmitidos por Maquiavelo, revela una inversión común en la transformación de la violencia en legibilidad. Es en esa transformación donde la autoridad adquiere durabilidad: no mediante la supresión de la memoria de la violencia, sino a través de su fijación en una forma material que la vuelve inteligible, repetible y, en última instancia, legítima dentro del paisaje cívico.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford UP, 1998.
- Alfonso X. *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso X El Sabio*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1807.
- Aranda Bernal, Ana. "El origen de la Casa de Pilatos de Sevilla, 1483–1505." *Atrio* 17 (2011): 133–172.
- Bertrand du Guesclin. *Chronique*. Ed. Cuvelier. Paris: Firmin Didot Frères, 1839.
- Carneiro, Sarissa. "La clemencia del príncipe: su representación alegórica en emblemas y empresas de España y América Colonial." *Revista chilena de literatura* 85 (2013): 75–100.
- Castigos del Rey don Sancho. Ed. Oscar Hugo Bizzarri. Madrid–Frankfurt am Main: Vervuert, 2001.
- Castillo Oreja, Miguel Ángel. "Imagen del rey: símbolos de la monarquía y divisas de los reinos." *Galería del Salón de Embajadores. Alcázar de Sevilla*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2002. 11–40.
- Checa, Fernando. "Felipe II en El Escorial: la representación del poder real." *Anales de historia del arte* 1 (1989): 121–140.
- Collar de Cáceres, Fernando. "En torno al Libro de Retratos de los Reyes de Hernando de Ávila." *Boletín del Museo del Prado* 4 (1983): 7–35.
- Corti, Francisco. *Consilium*. Venice, 1550.
- Delgado Valero, Clara. "La corona como insignia de poder en la Edad Media." *Anales de historia del arte* 4 (1993–1994): 747–764.
- Devia, Cecilia. "Pedro I y Enrique II de Castilla." *Mirabilia* 13 (2011). <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4216872.pdf>.
- Diego de Valera. *Doctrinal de príncipes*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1956.
- Durán, Agustín. *Romancero general*, vol. 2. Madrid: Rivadeneyra, 1851.
- Egido, Aurora, and José Enrique Laplana Gil, eds. *La imagen de Fernando el Católico en la historia, la literatura y el arte*. Madrid: CSIC, 2014.
- Entwistle, William J. "The Romancero del Rey Don Pedro in Ayala and the Cuarta Crónica General." *The Modern Language Review* 25.3 (1930): 306–326.
- Espinosa de los Monteros, Pablo. *Segunda parte de la historia y grandezas de la gran ciudad de Sevilla*. Sevilla: Iván de Cabrera, 1630.
- Fernández Aparicio, Javier. "La imagen del rey Enrique IV de Castilla en la primera mitad del siglo XVII." *En la España Medieval* 27 (2004): 339–381.
- Galindo Hervás, Alfonso. "Por una política sin teología política." *Pléyade* 8 (2022): 171–183.
- Garibay, Esteban de. *Los quarenta libros del compendio historial*. Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1628.
- Gestoso y Pérez, José. *Apuntes del natural; leyendas y artículos*. Sevilla: Estab. Tip. de Gironés y Orduña, 1883.
- . *Curiosidades antiguas sevillanas*. Sevilla: El Universal, 1885.
- Gómez Piñol, Álvaro. "Introducción." In Álvaro Recio Mir, *Sacrum Senatium: las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999. 15–18.
- Gómez Sánchez, Juan Antonio. "Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el ayuntamiento de Sevilla." *Laboratorio de Arte* 19 (2006): 67–83.
- González Moreno, Joaquín. *Don Fernando Enriquez de Ribera. Tercer Duque de Alcalá de los Gazules*. Sevilla: Imprenta Municipal, 1969.

- Horozco y Covarrubias, Juan. *Emblemas morales*. Zaragoza: Alonso Rodríguez, 1604.
- Iglesia Ferreiro, Aquilino. *La creación del derecho*. Madrid: Marcial Pons, 1996.
- Inglese, Giorgio. *Per Machiavelli*. Roma: Carocci, 2006.
- Justinian. *Imperatoris Iustiniani Institutionum libri quattuor*. Ed. John Baron Moyle. Oxford: Clarendon Press, 1883.
- Lleó Cañal, Vicente. *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Excma. Diputación, 1979.
- Leti, Gregorio. *Vita dell'Invittissimo Imperatore Carlo V*. Amsterdam, 1700. 2 vols.
- López de Ayala, Pedro. *Vindicación del rey don Pedro I de Castilla*. Ed. Onil Pidoca. Barcelona: Agustín Roca, 1831.
- Loriaux, Michael. *Europe Anti-Power: Ressentiment and Exceptionalism in EU Debate*. London: Routledge, 2016.
- Machiavelli, Niccolò. *Il Principe*. Ed. Arthur Burd. Oxford: Clarendon Press, 1891.
- Mizumoto-Gitter, Alex. "Narrativizing the Self: Niccolò Machiavelli's Use of Cesare Borgia in The Prince". *UCLA Historical Journal* 29.1 (2018): 33–48.
- Morales Martínez, Alfredo J. "Memoria de la monarquía hispana." *Galería del Salón de Embajadores, Alcázar de Sevilla*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2002. 41–69.
- Moreno de Soto, Pedro Jaime. "Hércules en los orígenes mitológicos." *Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna* 3 (2000): 163–180.
- Nieto Soria, José Manuel. "Los perdones reales en la confrontación política de la Castilla Trastámara." *En la España Medieval* 25 (2002): 213–266.
- Noel, Charles C. "La etiqueta borgoñona en la corte de España (1547–1800)." *Manuscripts: Revista d'història moderna* 12 (2004): 139–160.
- Nogales Rincón, David. "Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII–XV)." *En la España Medieval*, Número extra 1 (2006): 81–111.
- Núñez Delgado, Pedro. *Epigramas*. Ed. Francisco Vera Bustamante. Madrid–Alcañiz: Laberinto, 2002.
- Ohara, Shima. *La propaganda política en torno al conflicto sucesorio de Enrique IV (1457–1474)*. Doctoral dissertation. Universidad de Valencia, 2004.
- Ortiz de Zúñiga, Diego. *Annales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*. Madrid: Imprenta Real, 1677.
- Pacheco, Francisco. *El libro de los retratos de varones ilustres y memorables*. Sevilla, 1599.
- Pérez, Beatriz. "Palacio donde morar, heredad donde holgar." *Historia y Genealogía* 5 (2015): 25–39.
- Portela, Guillermo. "La interpretación jurídica como acto de amistad." *Universidad y Sociedad* 12.1 (2020): 156–164.
- Pulgar, Hernando del. *Crónica de los Señores Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel*. Valencia: Imp. de Benito Monfort, 1780.
- Rodríguez, Bretton. "Competing Images of Pedro I: López de Ayala and the Formation of Historical Memory." *La Corónica* 45.2 (2017): 79–108.
- Rodríguez García, José M. "Cabezas cortadas en Castilla y León, 1100–1350." In *El Cuerpo Derrotado*. Madrid: CSIC, 2008. 349–395.
- Saavedra Fajardo, Diego. *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*. Antwerp: Jerónimo y Juan Bautista Verdussen, 1655.
- Scott, John, y Vickie B. Sullivan. «Patricide and the Plot of the Prince: Cesare Borgia and Machiavelli's Italy». *The American Political Science Review* 88.4 (1994): 887–900.

- Valdaliso, Covadonga. “El exilio político de los petristas en Portugal (1369–1373).” *Erasmus* 1 (2014): 152–168.
- Valdeón Baruque, Julio. “Las quiebras dinásticas: ¿un modelo de crisis?” En *Gobernar en tiempos de crisis*. Madrid: Sílex, 2008. 17–30.
- Vela Santamaría, Francisco Javier. “La crisis de la aristocracia en Andalucía.” En *Los señoríos en la Andalucía Moderna*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2007. 719–757.
- Vélez de Guevara, Luis. *El Diablo está en Cantillana*. Madrid: Melchor Sánchez, 1622.
- Villari, Rosario, and Geoffrey Parker. *La política de Felipe III*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, 1996.
- Villar, Daniel, and Juan Francisco Jiménez. “En lo alto de una pica.” *Indiana* 31 (2014): 351–376.
- Winter, Yves. *Machiavelli and the Orders of Violence*. Cambridge: Cambridge UP, 2018.