

*Los sonidos de la horca:
la literatura de patíbulo en Europa
(y más allá)*

Juan Gomis (coord.)



Boletín de Literatura Oral
Número extraordinario 6 (2023)

Esta
publicación está
sujeta a una licencia *Creative
Commons Attribution 4.0 International license*.

Informamos de que está permitido copiar y redistribuir el material
en cualquier medio o formato, así como remezclar, transformar y crear a partir
del material con cualquier finalidad, incluso comercial.

En cualquiera de estos supuestos, debe
reconocer adecuadamente
la autoría.



Reconocimiento
CC BY 4.0

© 2023 de la edición:
Universidad de Jaén
Juan Gomis y David Mañero Lozano
Boletín de Literatura Oral, vol. extraordinario, n.º 6
I.S.S.N.: 2173-0695. DOI: 10.17561/blo.vextra6

DIRECTOR / EDITOR

David Mañero Lozano (Universidad de Jaén)



SECRETARIO DE REDACCIÓN

Juan Alfonso Guzmán Viedma (Universidad de Jaén)



EDITORIA DE RESEÑAS

Carmen Conti Jiménez (Universidad de Jaén)



COMITÉ EDITORIAL

Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)

Alberto del Campo Tejedor (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla)

Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén)

Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca)

José Checa Beltrán (CSIC, Madrid)

Jesús Antonio Cid (Universidad Complutense de Madrid)

Paloma Díaz-Mas (CSIC, Madrid)

Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid)

Marta Haro Cortés (Universidad de Valencia)

Camiño Noia Campos (Universidad de Vigo)

José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá)

Pedro M. Piñero Ramírez (Universidad de Sevilla)



COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

†Samuel G. Armistead (University of California, Davis)

†Alan D. Deyermond (Queen Mary and Westfield College, Londres)

Giuseppe Di Stefano (Universidad de Pisa)

Margit Frenk (Universidad Nacional Autónoma de México)

†Aurelio González (COLMEX, México)

Mariana Masera (Universidad Nacional Autónoma de México)

Suzanne H. Petersen (Universidad de Washington)

Augustin Redondo (Universidad Sorbonne Nouvelle)

Índice

PRESENTACIÓN	
Juan GOMIS	
Literatura de patíbulo: la emergencia de un nuevo objeto de estudio	7
ARTÍCULOS	
Una McILVENNA	
El sonido de la muerte inminente: las baladas de ajusticiados en Europa (siglos XVI-XIX)	16
Alejandro LLINARES PLANELL	
«El solo recurso que queda a estos pobres ciegos»: una aproximación histórica a los testamentos de ajusticiados en la literatura popular impresa española (ss. XVI-XIX)	39
Clara BONET PONCE	
Doña Isabel, la ladrona. Una jácara en el centro del ritual punitivo	64
Juan GOMIS	
«El privado que nació de su ruina». Rodrigo Calderón y Robert Devereux en <i>execution ballads</i> y romances de ajusticiados	84
Emilio RAMÓN GARCÍA	
El efecto <i>Newgate</i> : la recuperación de la memoria de los enviados al patíbulo en <i>En el último azul</i> y en <i>Por el cielo</i> y <i>más allá</i> de Carme Riera	111
Mariana MASERA	
Sueños y delirios de «La Chiquita» y la «Mujer verdugo». Las mujeres criminales en las hojas de Vanegas Arroyo. Entre la prensa y la voz	133
Grecia MONROY SÁNCHEZ	
Ajusticiados políticos en impresos populares mexicanos del periodo revolucionario (1912-1913)	164

Literatura de patíbulo: la emergencia de un nuevo objeto de estudio

Gallows Literature: the emergence of a new object of study

Juan GOMIS
(Universitat de València)
juan.gomis-coloma@uv.es
<https://orcid.org/0000-0003-0458-5555>

En 1775 vio la luz *El discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, de Pedro Rodríguez Campomanes, una obra imbuida del espíritu reformista ilustrado. Al desgarnar sus argumentos a favor de que todos los niños recibieran la enseñanza de «los primeros rudimentos de leer, escribir y contar», Campomanes censuró las que por entonces eran lecturas habituales en las escuelas:

No deberán leerse en las escuelas romances de ajusticiados; porque producen en los rudos semilla de delinquir, y de hacerse baladrones, pintando como actos gloriosos las muertes, robos, y otros delitos, que los guiaran al suplicio (Campomanes, 1991: 176).

Otro ilustrado, Friedrich Nicolai, durante su visita a la ciudad de Munich en 1781 contempló con horror la circulación de las sentencias de muerte y las confesiones de los condenados, que eran impresas por millares:

Se cree ingenuamente que estos [impresos] deberían detener a los ladrones y elevar la moral de la gente común. Contienen reflexiones estúpidas y repugnantes, descripciones horribles, que son repetidas de distintas formas para cada sentencia de muerte hasta que acaban insensibilizando a la gente. [...] En vez de reflexionar de una forma madura sobre el origen de los horribles crímenes que sirven de ocasión para esas terribles ejecuciones, el vulgo lee las relaciones sobre el crimen y su castigo, e incluso sus miserables moralejas, con gran interés (Evans, 1996: 150)¹.

Pocos años después, en el décimo volumen de su célebre obra *Tableau de Paris*, publicada entre 1782 y 1788, Louis-Sébastien Mercier escribía:

Un parricida, un envenenador, un asesino, al día siguiente, qué digo, desde el mismo día de su ejecución, dan lugar a *complaintes* que se cantan en todas las esquinas, compuestas por los cantores del *Pont Neuf*. Estos versos lúgubres son difundidos por voces más lamentables todavía. Los grandes ladrones obtienen así esta especie de oración

¹ Traducción propia.

fúnebre. El vulgo escucha a estos Jeremías ambulantes: las advertencias contra el vicio y el libertinaje se concentran en los últimos versos [...] Los hechos extraordinarios referidos al crimen y al arrepentimiento son, pues, el tema de las *complaintes* (Mercier, 1789: 153)².

Testimonios similares podrían multiplicarse y localizarse en tantos otros países europeos, donde las elites ilustradas compartieron el mismo sentimiento de aversión hacia una práctica asentada desde siglos atrás: la costumbre de componer, imprimir y difundir versos con ocasión de cada ejecución pública, dando a conocer los delitos y el castigo del condenado a muerte. La supuesta finalidad aleccionadora de estas composiciones, a menudo alentadas desde las instancias de poder, no era en absoluto percibida como tal por Campomanes, Nicolai, Mercier y tantos otros hombres de letras, que esgrimían que el efecto de su circulación y lectura era más bien el contrario. En vez de disuadir, argüían, las coplas sobre crímenes de ajusticiados exaltaban la fascinación por el delito y alentaban su imitación: eran, en efecto, «semillas de delinquir».

Este corpus impreso vasto y diverso, que Hans-Jürgen Lüsebrink tuvo el acierto de cohesionar bajo la lúcida fórmula «literatura de patíbulo» (1982), cuenta con un volumen de estudios dispar según los subgéneros y las geografías. Francia, Inglaterra y Alemania concentran la más abultada y longeva historiografía, especialmente para determinados materiales como son los *last dying speeches* (Sharpe, 1985; Laqueur, 1989), *execution ballads* (Gatrell, 1996:123-155), *canards* (Lever, 1993), *complaintes* (Lüsebrink, 1982; Guillourel, 2010), *arrêts* (Bastien, 2006) o *Abschiedslieder* (Evans, 1996). En otros países la aproximación a la literatura de patíbulo es más reciente y apenas ha comenzado a despegar, como demuestran los casos italiano (Salzberg y Rospocher, 2017) y escandinavo (Brandtzaeg, 2019; Brandtzaeg y Strand, 2019). En los últimos años, algunos trabajos han intentado adoptar una perspectiva europea para abordar el estudio de ciertos subgéneros cuyas características comunes facilitan el enfoque comparado, como las canciones patibularias impresas, se llamaran *execution ballads*, *complaintes* o romances de ajusticiados (McIlvenna, Brandtzaeg y Gomis, 2021); cabe destacar entre estos la reciente monografía que Una McIlvenna ha dedicado al tema (McIlvenna, 2022).

Por lo que respecta a la historiografía española, la investigación sobre la literatura de patíbulo ha tomado un notable impulso en tiempos recientes, si bien no es frecuente que los trabajos conecten con el marco historiográfico internacional ni con los debates teóricos que rodean el estudio de este corpus impreso. La cuestión clave para calibrar el alcance y el significado de los romances de ajusticiados es encuadrar su estudio en el marco de la justicia criminal y del ritual punitivo. La persecución, captura, juicio y castigo del malhechor están en la base de estas composiciones, cuyos autores se nutrieron del tráfico de información procedente de las salas de justicia. Esta información, que podía obtenerse por cauces oficiales (sentencia, relación de la causa) u oficiosos (rumores, conversaciones, confidencias, testimonios directos), era rica en detalles sobre los delitos cometidos y la sentencia condenatoria, esos detalles que proliferan en los textos y constituyen claros indicios de la verosimilitud de los hechos narrados. Indicios que deben ser complementados con otro tipo de fuentes para confirmar esa apariencia de verdad que destilan los versos: prensa periódica, dietarios, relatos de viajes, sermones y

² Traducción propia.

por supuesto documentación de archivo permiten, no solo encajar el relato literario en la realidad histórica, sino también indagar sobre la contribución de las distintas narrativas en la construcción de un retrato poliédrico del criminal.

El cruce de fuentes es, por tanto, esencial para el estudio de la literatura de patíbulo³. Lo es, desde luego, para confirmar su presencia en España, y así lo han hecho varios trabajos publicados a lo largo de los últimos años. No obstante, ya contábamos con al menos dos excelentes estudios pioneros firmados por Lucienne Domergue (1987) y por Jean-François Botrel (2005), quienes abordaron sendos casos criminales recogidos en pliegos sueltos recurriendo a varias fuentes. Domergue analizó la captura y ahorcamiento de Pedro Piñero, alias “El Maragato”, acaecida en 1806. La trayectoria criminal de este bandido ha dejado rastro en la documentación de archivo: sus delitos como jefe de una cuadrilla le valieron una primera condena a muerte, que fue conmutada por Carlos IV por doscientos azotes y diez años de trabajo en el arsenal de Cartagena. Su fuga, producida apenas dos años después, le valió tras su rápida captura una segunda, y esta vez definitiva, sentencia de horca. Domergue combinó las fuentes de archivo con el contenido de dos pliegos de cordel publicados sobre el caso y también con varias estampas que ilustraron la captura de El Maragato, incluyendo una aleluya de diez viñetas que narraba la historia del bandido.

Por su parte, Botrel rescató del olvido la ejecución en Lleida de la joven Teresa Guix, que en 1839 fue sentenciada a la muerte en garrote por el asesinato de su marido. Del caso publicó Buenaventura Corominas ese mismo año el pliego suelto *Delito y muerte de Teresa Guix (a) la Maseta, natural de Lérida, ajusticiada en la misma ciudad en el día 26 de agosto de 1839 por haber asesinado a su esposo en la madrugada del 1º de agosto de 1838*. La misma imprenta sacó otra obra más extensa (131 páginas), en prosa, ilustrada con el mismo taco xilográfico que el pliego, titulada *Memorias sobre la joven leridana Teresa Guix, (a) Maseta, ajusticiada en esta capital en 26 de agosto de 1839. Por causa del asesinato que cometió en la persona de su marido Sebastián Guix*. El autor (o autores) de ambas composiciones tuvo acceso a la documentación emanada de la causa criminal, o a testigos del proceso, o a los mismos hechos, pues se extiende en detalles sobre los últimos tres días de Teresa, con el fin de ofrecer un relato edificante de su arrepentimiento, conversión y buena muerte. Estas no fueron, sin embargo, las únicas obras que se hicieron eco del triste final de la Maseta: Botrel localiza otros cinco títulos que entre 1839 y 1867 dieron a conocer el caso, ofreciendo interpretaciones y lecciones morales distintas a partir de los mismos hechos.

Siguiendo la estela de estos dos trabajos, como decíamos, en los últimos años se han sucedido las publicaciones que se han aproximado a la literatura de patíbulo a partir de un caso criminal, a través de una metodología basada en el cruce de fuentes. Es interesante que entre todos abarcan una cronología larga, que se extiende entre los siglos XVI y XIX, evidenciando que, al igual que en otros países europeos, la impresión de romances de reos ajusticiados fue una práctica de larga duración también en los territorios

³ No solo para la literatura de patíbulo, sino para cualquier aproximación a los pliegos sueltos o relaciones de sucesos de contenido criminal en general, terminarían sus protagonistas en el patíbulo o no, como han demostrado brillantemente María Sánchez Pérez (2021) al cruzar la información que ofrece el ciego Gaspar de la Cintera del interrogatorio a la morisca Brianda Pérez sobre la guerra de las Alpujarras con la documentación de la Chancillería de Granada, Alejandro Llinares (2023) con los pliegos de bandoleros, o Alfonso Rubio (2018) con el romance *La muerte a cuchillo* sobre una serie de asesinatos cometidos en Ocón (La Rioja) en 1885.

de la monarquía hispánica. Así, por ejemplo, Alejandro Llinares (2021) ha analizado seis relaciones de sucesos sobre la persecución, captura y ejecución de una cuadrilla de 60 bandoleros que tuvo lugar en 1573 en la Conca d'Òdena, poniendo en relación los hechos descritos con la documentación criminal emanada del caso, e interpretando la proliferación de impresos como parte de la campaña propagandística de las autoridades implicadas en la lucha contra el bandolerismo.

Otros dos guapos como Agustín Florencio o Francisco Flores «Pigetas» han recibido nuestra atención en un trabajo que publicamos años atrás (Gomis, 2016): la vida del primero discurrió entre el último cuarto del siglo XVII y principios del siglo XVIII en Andalucía, donde fue temido por sus muchos crímenes. Los dos romances que se conservan sobre él encajan con la información que nos proporciona la documentación de archivo, en concreto un pleito entre la jurisdicción real y la eclesiástica provocado por su captura. Además, uno de los dos títulos afirma referir «los delitos y causas de don Agustín Florencio, sacada de la que se hizo en la real Chancillería de Granada», dando a entender que su autor tuvo acceso al proceso criminal que condenó a Florencio a la horca. En cuanto a Francisco Flores, para la reconstrucción de la vida y muerte de este bandolero valenciano ejecutado en 1787 nos basamos en el romance sobre sus «arrestos y maldades», en una noticia del *Memorial literario* que informó de su captura y ejecución, y en el sermón que el padre carcelero Juan Gascó pronunció desde el cadalso instantes después de que Pigetas fuera ahorcado.

En el siglo XIX la literatura de patíbulo siguió contando con el favor del público; los dos últimos trabajos que vamos a citar se refieren a casos acaecidos entonces. Por un lado, Jesús Usunáriz (2021) ha estudiado la captura y ejecución de los bandoleros de Lanz (Navarra), que entre 1810 y 1817 cometieron numerosos asaltos en los caminos y el puerto de Velate, delitos por los que fueron condenados a la horca en 1818. Sobre el hecho se compuso un romance cuyo autor, anónimo, afirma haber presenciado la ejecución: los delitos y castigos narrados aquí son contrastados por Usunáriz con el proceso criminal, localizado en el Archivo General y Real de Navarra. La celebridad de la causa inspiró la mascarada del carnaval rural de Lanz, todavía celebrado en la actualidad. Por otro lado, Rosario C. Gonzalo García (2022) ha abordado los ecos de un crimen pasional que tuvo lugar en 1845 en Tardajos de Duero (Soria), donde Pascuala Calonge Díez apuñaló a su marido con la ayuda de su criado y amante, José Díez Moreno. Ambos fueron descubiertos, juzgados y sentenciados a muerte en garrote vil. Gonzalo García reconstruye los hechos a través de la información procedente de archivos judiciales y diocesanos, de la prensa periódica, de una obra literaria (*La Reina de Tardajos*) y, en efecto, de dos relaciones en verso publicadas en pliegos sueltos.

Así pues, estas y otras investigaciones dan una respuesta contundente a la pregunta que planteábamos en 2016: ¿hubo una literatura de patíbulo española? Trabajos como los mencionados, que confirman la realidad de los hechos contenidos en los pliegos sueltos mediante la heurística de fuentes, demuestran que entre los siglos XVI y XIX existió en España una tradición impresa vinculada al crimen y su castigo. Es, desde luego, un paso necesario para deslindar la literatura de patíbulo como objeto de estudio. Pero solo es un primer paso. A partir de ahí existen, al menos, tres dimensiones que deben ser tenidas en cuenta para trascender la singularidad de cada caso criminal, conectándolo con un marco interpretativo de mayor alcance.

Primero, es preciso considerar estos impresos como parte de un corpus coherente y autónomo que, siguiendo a Lüsebrink, hemos denominado literatura de patíbulo. Hasta hace poco, la inclusión de estos pliegos sueltos en el vasto y heterogéneo conjunto de

la literatura de cordel difuminaba sus contornos, dificultando su comprensión como subgénero editorial con características propias. La adopción de una perspectiva comparada, transnacional, ha sido clave para reconocer la presencia en España de un grupo de impresos similar al que en otros países de la Europa moderna configura la literatura de patíbulo (Botrel y Gomis, 2019). Conectar la interpretación de estos títulos con esta dimensión internacional nos permite profundizar en nuestra comprensión de su funcionalidad en el seno del ritual punitivo.

Segundo, en relación con esto último, la singularidad de la literatura de patíbulo procede precisamente de su encaje en el ceremonial asociado a la pena de muerte, cuya finalidad era dar publicidad a la justicia y ejercer un efecto disuasorio entre la población, tanto a la que asistía a la ejecución como a la que no (Bastien, 2011; Spierenburg, 2009; Usunáriz, 2018). La difusión de las relaciones en verso sobre el criminal y su castigo se producía antes, durante y después del ajusticiamiento, en función de las circunstancias, actuando pues como caja de resonancia de los hechos acaecidos. Alejandro Llinares ha analizado recientemente con pormenor y acierto las dinámicas de producción y circulación de la literatura de patíbulo, poniéndolas en relación con el ritual punitivo: cuándo y por quién se componían los versos, de qué modo accedían los autores a la información de la causa, hasta qué punto las relaciones de ajusticiados fueron un instrumento propagandístico en manos del poder, cuáles fueron sus vías de difusión, quiénes sus públicos, cuáles las posibles apropiaciones de los textos (Llinares Planells, 2023). Preguntas, todas ellas, que es necesario plantearse para comprender los usos y prácticas asociados a estos impresos.

Y tercero, no se puede perder de vista que la literatura de patíbulo se integra temáticamente en un conjunto literario mucho más amplio que durante siglos ha alimentado la fascinación del público lector y oidor por el crimen. En otro trabajo hemos denominado “poética de lo criminal” a esta diversidad de formas impresas y géneros literarios referidos a la transgresión, entre los que encontramos romances de jaques, jácaras narrativas, jácaras teatrales, relaciones de ajusticiados, relaciones de casos horrorosos, pliegos de bandoleros, comedias de jaques o causas célebres (Gomis y Bonet, 2022). Tanto si se referían a casos reales como si eran pura invención, estas creaciones tenían su origen e inspiración en el ecosistema judicial donde se dirimían las causas criminales, cuya información fluía desde las salas de justicia por medios diversos, nutriendo de personajes y argumentos a sus autores. La literatura de patíbulo, vinculada al castigo del delincuente, fue tan solo una más de las múltiples formas que adoptó esta poética de lo criminal.

Teniendo en cuenta estas coordenadas historiográficas, el presente número monográfico tiene un doble objetivo: por un lado, consolidar la emergencia de la literatura de patíbulo como objeto de estudio, subrayando su coherencia como corpus impreso. Por otro, impulsar su conocimiento a través de nuevas perspectivas de análisis e interpretación, conectadas con el carácter transnacional del fenómeno, con la consideración de su función en el marco del ritual punitivo y con el encaje de estos impresos en el conjunto más amplio y diverso de la literatura sobre crímenes.

El artículo de Una McIlvenna ofrece una panorámica sobre las *execution ballads* en Europa entre los siglos XVI y XIX, analizando la sorprendente uniformidad del género a lo largo del tiempo y a través de diversas lenguas (inglés, francés, alemán, holandés e italiano son las que incluye en su estudio). Sus narraciones seguían una pauta similar, el sentido moralizador del relato apoyaba la acción de la justicia y se veía reafirmado por el casi invariable arrepentimiento del reo. McIlvenna organiza su aproximación a los diversos tipos de *execution ballads* en función de la identidad del condenado y la

naturaleza de su crimen: el magnate caído en desgracia, el hereje, la bruja, el asesino y el bandido. Más allá de los contenidos, McIlvenna se interesa por los mecanismos de difusión de estos impresos, por sus agentes de venta y también por un aspecto clave para entender su extraordinaria difusión, como es el tono o melodía por el que se cantaban estas piezas.

Alejandro Llinares aborda en su trabajo un subgénero de la literatura de patíbulo apenas conocido, los testamentos de ajusticiados. Se trata de composiciones en las que el reo expresa sus últimas voluntades y dirige un postrer discurso a los asistentes a su ejecución. Llinares pone en relación esta tipología con impresos de similares características presentes en la literatura de patíbulo inglesa (*last dying speeches*) y francesa (*testaments de mort*), y da a conocer diez títulos publicados en España entre 1573 y 1850: los primeros forman parte de la «guerra de papeles» que en la Cataluña del siglo XVI se hizo eco de la lucha de las autoridades contra el bandolerismo, mientras que los decimonónicos se vinculan con las luchas políticas que atravesaron buena parte de la centuria. Tanto en uno como en otro contexto histórico, los testamentos de ajusticiados cobran su sentido dentro del marco patibulario, en el que Llinares enclava su publicación y difusión.

La contribución de Clara Bonet nos conduce al ámbito teatral para poner el foco en la *Jácara de Isabel, la ladrona*, obra de Luis Quiñones de Benavente. Su análisis propone una lectura de la pieza a la luz del ritual punitivo, estableciendo flujos de influencia recíproca entre el cadalso y el corral de comedias, entre la dimensión performativa de la justicia y la representación de la criminalidad sobre las tablas. Partiendo del momento álgido que la jácara entremesada conoció como género teatral entre 1630 y 1650, Bonet aborda la historia textual y paratextual de la obra de Quiñones de Benavente, ofreciendo indicios sobre su datación y poniendo esta en relación con las vicisitudes de Francisca Paula, la actriz para quien se escribió la pieza. En cuanto al análisis textual, destaca en primer lugar el diccionario de lengua de germanía que contiene la jácara, con expresiones de sentidos novedosos y originales, que ubican a la protagonista en el universo de lo hampesco. En segundo lugar, Bonet se centra en la condena impuesta a Isabel, la pena de horca que convertiría por momentos al público del corral en la muchedumbre agolpada en torno al patíbulo para presenciar una ejecución, si bien el desenlace feliz de la pieza sugiere la ambivalencia de sus posibles reacciones.

Juan Gomis propone el análisis de los impresos publicados con ocasión de la ejecución de un cortesano caído en desgracia, adoptando la perspectiva comparada para estudiar los casos de Rodrigo Calderón y Robert Devereux. El primero, favorito del duque de Lerma, acumuló un enorme poder como secretario de cámara de Felipe III, pero en 1619 fue procesado por corrupción y otras prácticas ilícitas y degollado en la plaza Mayor de Madrid en 1621. Por su parte, el conde Essex fue el hombre fuerte de la corte de Isabel I en sus últimos años de reinado, hasta que su caída en desgracia le empujó a ponerse al frente de una rebelión por la que fue acusado de traición y decapitado en 1601. Tanto Calderón como Devereux afrontaron su muerte con temple, dignidad y resignación cristiana, tal y como describen los testimonios contemporáneos. Los romances y las *ballads* que se publicaron sobre sus ejecuciones coinciden en la imagen martirial que ofrecieron de ambos favoritos, contribuyendo decisivamente a la configuración de una memoria sobre Calderón y Devereux alejada del propósito ejemplarizante de sus condenas.

Emilio Ramón García plantea en su trabajo otra tipología de literatura de patíbulo como son las relaciones de los autos de fe inquisitoriales. Para ello se centra en los hechos acaecidos en Mallorca en 1691, cuando 88 judíos conversos fueron procesados

por la Inquisición y condenados por judaizantes en cuatro autos de fe celebrados ante miles de personas. Ramón García estructura su análisis en tres niveles: la descripción de los hechos, basada en la abundante historiografía publicada sobre el caso mallorquín; la relación impresa que compuso Francisco Garau, calificador del Santo Oficio, para dar publicidad a la actuación inquisitorial; y, dando un salto en el tiempo, la recreación literaria del caso que la escritora Carme Riera hizo en sus novelas *En el último azul* y *Por el cielo y más allá*.

Las dos últimas contribuciones, a cargo de Mariana Masera y de Grecia Monroy, se centran en el contexto mexicano y subrayan que la literatura de patíbulo no fue un fenómeno exclusivamente europeo, y que desde luego tuvo una fuerte implantación en América Latina, como ya ha demostrado Alfonso Rubio para el caso colombiano (Rubio, 2020). El trabajo de Masera analiza las hojas volantes que el editor Antonio Vanegas Arroyo publicó sobre dos mujeres criminales, María Villa y Guadalupe Bejarano, más conocidas por sus respectivos apodos, «La Chiquita» y «La mujer verdugo». La autora relaciona el interés del popular tipógrafo mexicano en imprimir papeles noticiosos de crímenes no solo con la alta demanda que suscitaban entre el público sino también con el conocimiento directo que Vanegas Arroyo tenía del contexto judicial, por sus frecuentes colaboraciones como miembro de jurado. El delito de María Villa fue un crimen pasional (el asesinato, por celos, de otra prostituta), cometido en 1897, mientras que Guadalupe Bejarano fue condenada en 1891 por infanticidio. Masera compara el relato que ofrecen las hojas volantes y grabados sueltos publicados por Vanegas Arroyo con la abundante información que sobre ambos casos ofreció la prensa periódica, estableciendo similitudes y contrastes entre ambos soportes impresos.

Finalmente, Grecia Monroy se refiere a la larga tradición de literatura de patíbulo mexicana como marco para estudiar los impresos del período revolucionario iniciado en 1910. De nuevo emerge Antonio Vanegas Arroyo como editor de las hojas volantes analizadas, que informan sobre la ejecución de ajusticiados políticos durante la primera etapa revolucionaria, que culminó en 1917. Monroy distingue dos tipologías de impresos: aquellos que, haciendo uso de los elementos retóricos propios de la literatura de patíbulo, ofrecen noticias falsas sobre fusilamientos no llevados a cabo, y aquellos otros que dieron cuenta de ejecuciones reales y tuvieron como principal objeto a los zapatistas. Los distintos mensajes ejemplarizantes y propagandísticos que podríamos atribuir a estos títulos no ocultan, como apunta la autora, la posibilidad de que sus textos posibilitaran lecturas desviadas por parte de sus públicos.

En conclusión, los artículos que conforman este número monográfico pretenden contribuir a la consolidación y al avance de la literatura de patíbulo como objeto de estudio. Esperamos que la diversidad de perspectivas conjugadas aquí demuestre la extraordinaria riqueza de este corpus impreso que, como una pieza más del ceremonial de expiación desplegado en torno a la pena de muerte, dio noticia del crimen y de su castigo a través de los siglos y las geografías.

FINANCIACIÓN

La coordinación de este número monográfico y tres de sus contribuciones (Bonet, Gomis y Ramón) se han realizado en el marco del proyecto I+D para grupos consolidados «Figuras del mal: marginalidad, dominación y transgresión en los siglos XVII-XIX», CIAICO/2022/226, de la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital.

BIBLIOGRAFÍA

- BASTIEN, Pascal (2006): «Les arrêts criminels et leurs enjeux sur l'opinion publique à Paris au XVIIIe siècle», *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, n° 53-1, pp. 34-62. DOI: <https://doi.org/10.3917/rhmc.531.0034>
- BASTIEN, Pascal (2011): *Une histoire de la peine de mort. Bourreaux et supplices, 1500-1800*, Paris, Seuil. DOI : <https://doi.org/10.14375/NP.9782020797542>
- BOTREL, Jean-François (2005): «Crime et châtement de Teresa Guix (1816-1839): du fait-divers à la rédemption para la littérature», en *Hommage à Carlos Serrano*, II, Paris, Editions Hispaniques, pp. 42-54.
- BOTREL, Jean-François y GOMIS, Juan (2019): «"Literatura de cordel" from a Transnational Perspective. New Horizons for an Old Field of Study», en *Crossing Borders, Crossing Cultures. Popular Print in Europe (1450-1900)*, Massimo Rospoche, Jeroen Salman and Hannu Salmi (eds.), Berlin, De Gruyter, pp. 127-142. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110643541-008>
- BRANDTZAEG, Siv Goril (2019): «Singing the News in the Eighteenth Century. A Media Perspective on Norwegian Skilling Ballads», *Arv. Nordic Yearbook of Folklore*, n° 74, pp. 17-45.
- BRANDTZAEG, Siv Goril and STRAND, Karin (2019): «The Scandinavian Skilling Ballad: A Transnational Cultural Heritage», en *Cheap Print and the People: European Perspectives on Popular Literature*, D. Atkinson y S. Roud (eds.), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 139-169.
- CAMPOMANES, Pedro Rodríguez (1991): *El fomento de la industria popular. La educación popular de los artesanos*, textos presentados por Gonzalo Anes, Oviedo, Gea.
- DOMERGUE, Lucienne (1987), «Un bandolero frente a la justicia, la literatura y el arte», en *Actas del I Symposium del Seminario de Ilustración aragonesa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, pp. 169-187.
- EVANS, Richard (1996): *Rituals of Retribution. Capital Punishment in Germany, 1600-1987*, Oxford, Oxford University Press.
- GATRELL, Vic (1996): *The Hanging Tree. Execution and the English People 1770-1868*, Oxford, Oxford University Press.
- GOMIS, Juan (2016): «Los rostros del criminal: una aproximación a la literatura de patíbulo en España», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n° 22, pp. 9-33. DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2016.i22.02
- GOMIS, Juan y BONET, Clara (2022): «Crimen y castigo en pliegos de cordel: hacia una poética de lo criminal», en *De los cantares de gesta a los cantares de ciego*, Constance Carta y Abraham Madroñal (eds.), Nueva York, IDEA, pp. 275-292.
- GONZALO GARCÍA, Rosario Consuelo (2022): «Historia, prensa y literatura de un crimen pasional: el caso de la Reina de Tardajos (Soria, 1816-1846)», *Creneida*, n° 10, pp. 569-643.
- GUILLOREL, Éva (2010): *La complainte et la plainte. Chanson, justice, cultures en Bretagne (XVIe-XVIIIe siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- LAQUEUR, Thomas (1989): «Crowds, Carnival and the State in English Executions, 1604-1868», en *The First Modern Society: Essays in English History in Honour of Lawrence Stone*, A. L. Beier, D. Cannadine y J. M. Rosenheim (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 305-355.
- LEVER, Maurice (1993): *Canards sanglants: naissance du fait divers*, Paris, Fayard.

- LLINARES PLANELLS, Alejandro (2021): «Bandolers, execucions i cobles populars, arran d'uns fets ocorreguts a la Conca d'Òdena (1573)», en *Marginats i marginals. Biografies invisibles*, Vicent Josep Escartí (ed.), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 105-127.
- LLINARES PLANELLS, Alejandro (2023): «'Semillas de delinquir': apropiaciones culturales de la literatura popular impresa de bandoleros en la Monarquía hispánica», tesis doctoral, Universidad de Málaga.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1982): «La letteratura del patibolo. Continuità e trasformazioni tra '600 e '800», *Quaderni Storici*, n.º 49, pp. 285-301.
- MCILVENNA, Una (2022): *Singing the News of Death. Execution Ballads in Europe 1500-1900*, Oxford, Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197551851.001.0001>
- MCILVENNA, Una, BRANDTZAEG, Siv Goril y GOMIS, Juan (2021): «Singing the News of Punishment. The Execution Ballad in Europe, 1550-1900», *Quaerendo*, n.º 51, pp. 123-159. DOI: <https://doi.org/10.1163/15700690-12341485>
- MERCIER, Louis-Sébastien (1789): *Tableau de Paris*, Amsterdam, vol. 10.
- RUBIO, Alfonso (2018): *Memoria de un romance*. La muerte a cuchillo. Horroroso y sangriento drama ocurrido entre Los Molinos y Pipaona de Ocón, provincia de Logroño, el día 29 de junio de 1885, Madrid, CSIC.
- RUBIO, Alfonso (2020): «Literatura de patíbulo en el siglo XIX colombiano: la restauración de las conductas», *CS*, n.º 30, pp. 277-305. DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i30.3563>
- SALZBERG, Rosa and ROSPOCHER, Massimo (2017): «Murder Ballads. Singing, Hearing, Writing and Reading about Murder in Renaissance Italy», in *Murder in Renaissance Italy*, Trevor Dean and Kate Lowe (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 164-185. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316480045.009>
- SÁNCHEZ PÉREZ, María (2021): «Entre la Chancillería y los pliegos de cordel: la declaración de Brianda Pérez sobre la Guerra de las Alpujarras (1568-1571)», *Boletín de Literatura Oral*, volumen extraordinario n.º 4, pp. 281-295. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.vextra4.6372>
- SHARPE, James A. (1985): «Last dying speeches: religion, ideology and public execution in seventeenth-century England», *Past & Present*, n.º 107, pp. 144-167. DOI: <https://doi.org/10.1093/past/107.1.144>
- SPIERENBURG, Pieter (2009): *The Spectacle of Suffering: Executions and the Evolution of Repression: Preindustrial metropolis to the European Experience*, Cambridge, Cambridge University Press.
- USUNÁRIZ, Jesús M. (2018): «Ejecutar al asesino: la justicia en el Siglo de Oro a través de las relaciones de sucesos», en *La hora de los asesinos: crónica negra del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano y Gonzalo Santonja (eds.), New York, Idea, pp. 155-184.
- USUNÁRIZ, Jesús M. (2021): «Un ritual milenario, un carnaval centenario: el caso de los “guardianos” o salteadores de Lanz (1818) y la invención de la tradición», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra (CEEN)*, 95, pp. 55-86. DOI: <https://doi.org/10.35462/CEEN95.02>



El sonido de la muerte inminente: las baladas de ajusticiados en Europa (siglos XVI-XIX)

The Sound of Imminent Death: Execution Ballads in Early Modern and Nineteenth-Century Europe*

Una McILVENNA
(Australian National University)
una.mcilvenna@anu.edu.au
<https://orcid.org/0000-0002-4798-7880>

RESUMEN: Desde los albores de la imprenta se publicaron canciones sobre acontecimientos especialmente noticiosos, y las baladas sobre criminales y sus ejecuciones fueron uno de los subgéneros más populares. Su difusión oral las convertía también en un medio extraordinariamente exitoso para la recepción de las noticias: independientemente del nivel cultural, el rango social, el sexo o la edad, todo el mundo podía escuchar y entender el contenido de una balada de ajusticiados. El presente estudio trata de explicar no solo los rasgos característicos de las baladas de ajusticiados, sino también un aspecto central que quizá resulta difícil de comprender para la mayoría de los observadores modernos: el hecho de que fuera una práctica común, entre los siglos XVI y XIX, que la gente cantara y escuchara las noticias de crímenes y sus castigos, a menudo brutalmente violentos. Este artículo examina las baladas de ajusticiados en inglés, francés, alemán, neerlandés e italiano, desde el siglo XVI hasta el XIX, revelando la extraordinaria uniformidad del género en todas las lenguas y en todas las épocas.

ABSTRACT: Since the dawn of the printing press, songs about especially newsworthy events were published. Ballads about criminals and their executions were one of the most popular subgenres. Their oral dissemination also made them an extraordinarily successful means of receiving news. Regardless of cultural level, social status, gender, or age, everyone could listen to and understand the content of a ballad about the executed. This study aims to explain not only the characteristic features of ballads about the executed but also a central aspect that may be difficult to grasp for most modern observers. This aspect is the fact that it was a common practice, from the 16th to the 19th centuries, for people to sing and listen to news of crimes and their often brutally violent punishments. This article examines ballads about the executed in English, French, German, Dutch, and Italian. It covers the period from the 16th to the 19th century, revealing the extraordinary uniformity of the genre in all languages and in all periods.

PALABRAS-CLAVE: Baladas, Baladas de ajusticiados, Ejecución pública, *Contrafactum*, Cantores callejeros, Vergüenza, Verdad y ficción

KEYWORDS: Ballads, Ballads about the executed, Public execution, *Contrafactum*, Street singers, Shame, Truth and fiction

*Traducido por Juan Gomis Coloma.

INTRODUCCIÓN

En Chester, Inglaterra, en 1626, un hombre llamado John Spenser, en un ataque de ira, apuñaló a su amigo Randall Gam, con quien había estado bebiendo. Gam murió a consecuencia de las heridas varias semanas después, y Spenser fue ahorcado por asesinato. Conocemos este caso por dos baladas de ajusticiados¹ compuestas sobre el suceso, una de las cuales² se titulaba *John Spenser, su arrepentimiento en prisión, escrito de su puño y letra mientras yacía en el castillo de Chester* y decía así:

*Kind Youngmen all mee give eare,
observe these lessons well;
For undeserved my death I tooke,
and sad is the tale I tell.
I prisoned pent, I lie full fast,
sure Heaven hath decreed:
That though I thrived, yet at last,
bad fortunes should proceed.*

*At length being pledging of a Glasse,
my hopes I did confound:
And in my rag I feld my friend,
with one blow to the ground.
For this offence, he being dead,
and I in Prison cast:
Most voyd of hopes this rashing hand
hath Spensers name disgrast.*

*O live like men and not like me,
of no good giftes be proud:
For if with you God angry be,
from his vengeance nought can shroud.
Make use of what you have practis'd well.
and not in vitious meanes,
If in rare gifts you do excell,
yet trust not Vitious Queanes.³*

Escuchadme amables jóvenes,
observad bien estas lecciones;
Porque mi muerte es inmerecida
y triste es la historia que cuento.
Estoy encerrado en prisión, sin escapatoria.
El Cielo así lo ha decretado.
Aunque tuve mucha fortuna, al final
Me alcanzó el infortunio.

Al final, mientras bebía con mi amigo,
Me metí en problemas
Ciego de rabia atacué a mi amigo
Y de un golpe lo tiré al suelo.
Por este delito, porque murió,
Ahora estoy encarcelado,
Mis acciones insensatas han destruido mis
esperanzas
Y han deshonorado el nombre de Spenser.

Oh, vivid como hombres y no como yo,
No os enorgullezcáis de vuestra buena suerte
Porque si Dios se enoja con vosotros
No podéis escapar de su venganza.
Aprovechad vuestras habilidades
Sin caer en los vicios,
Si tenéis la suerte de tener talento
No os fieis de las prostitutas.

En muchos sentidos, esta balada es prototípica de la tradición paneuropea de cantar las noticias sobre crímenes y castigos de un modo gráfico y sensacionalista. Desde los albores de la imprenta se publicaron canciones sobre acontecimientos especialmente noticiosos, y las baladas sobre criminales y sus ejecuciones fueron uno de los subgéneros más populares (McIlvenna, 2022; McIlvenna, Brandtzaeg y Gomis, 2021). Su difusión oral las convertía también en un medio extraordinariamente exitoso para la recepción

¹ Traduzco “*execution ballad*” por “balada de ajusticiados” tomando como referencia el término histórico “relaciones de reos ajusticiados” (N. del T.).

² La otra balada es *John Spenser a Chesshire Gallant, his life and repentance, who for killing of one Randall Gam: was lately executed at Burford a mile from Nantwich. To the tune of in Slumbring Sleepe.* (Londres: John Trundle, s.f.)

³ *John Spenser his Repentance in Prison, Written with his owne hand as he lay in Chester Castle.* (Londres: John Trundle, s.f.)

de las noticias: independientemente del nivel cultural, el rango social, el sexo o la edad, todo el mundo podía escuchar y entender el contenido de una balada de ajusticiados. La de Spenser es prototípica en varios aspectos: estaba impresa en papel barato, lo que permitía una producción rápida y un precio asequible para una gran parte de la población. Cantada en primera persona por el propio Spenser (que incluso afirma haberla escrito “de su puño y letra”), este frecuente recurso a la primera persona permitía empatizar con las emociones del reo que esperaba su muerte inminente. Spenser está muy arrepentido y advierte a los oyentes de la balada (y a los imaginarios asistentes a su ejecución) que aprendan de sus errores y eviten en sus vidas los actos que puedan conducirles al patíbulo. Y, al igual que las baladas de la mayor parte de Europa, estaba escrita para una melodía familiar (“*Slumbring Sleepe*”, también conocida como “Roger”), lo que hacía que fuera fácil de cantar y, potencialmente, de memorizar, algo muy útil en la Edad Moderna, cuando una gran parte del público de estas composiciones era analfabeto y sólo tenía acceso a sus contenidos mediante la oralidad. Sin embargo, cabe subrayar que este uso del contrafactum en las baladas de ajusticiados continuó hasta bien entrado el siglo XIX, mucho después de que las tasas de alfabetización fueran relativamente altas. El verso inicial de *John Spenser*, “*Kind Young men all me give eare*” (“Escuchadme amables jóvenes”), era común en la mayoría de las baladas, conocido como incipit “*come-all-ye*”, porque animaba a los oyentes a reunirse para escuchar una historia espeluznante. Esta invitación a los transeúntes a detenerse y escuchar es un indicador no solo de los orígenes de la balada, anclados en la tradición oral, sino también de la distribución y venta de los impresos en las concurridas calles y mercados de la Europa moderna, donde sus buhoneros a menudo competían con otros vendedores ambulantes para ser escuchados.

El presente estudio trata de explicar no solo los rasgos característicos de las baladas de ajusticiados, sino también un aspecto central que quizá resulta difícil de comprender para la mayoría de los observadores modernos: el hecho de que fuera una práctica común, entre los siglos XVI y XIX, que la gente cantara y escuchara las noticias de crímenes y sus castigos, a menudo brutalmente violentos. En la cultura occidental actual la canción se ha convertido en una forma de arte que rara vez se emplea para informar sobre acontecimientos, pero durante siglos fue un medio habitual para dar a conocer la actualidad. Hasta principios del siglo XX las baladas difundieron noticias sobre diversos acontecimientos: en las calles de Europa uno escuchaba cotidianamente canciones sobre desastres naturales y maravillas, batallas en tierras lejanas, sátira política, milagros y nacimientos monstruosos, así como sobre relatos de crímenes y ejecuciones (McIlvenna, 2016a y 2016b). En casi todos estos subgéneros, los acontecimientos se interpretaban como señales del cielo sobre asuntos terrenales: se habían ganado batallas porque el reino seguía la voluntad de Dios, o las inundaciones habían devastado las cosechas porque el pueblo ignoraba sus designios. En este sentido, los criminales condenados a muerte eran ejemplo de lo que podía ocurrirle a cualquiera que se alejara de la voluntad de Dios. Las baladas de ajusticiados, por tanto, tenían una alta carga moralizante y presentaban a los condenados como un perfecto modelo de arrepentimiento. Un modelo que resultaba especialmente incisivo por la costumbre de dar voz al desgraciado pecador en primera persona. Cantar la composición de John Spenser significaba convertirse en él por un momento, sentir su remordimiento por sus actos pecaminosos y experimentar su miedo ante su muerte inminente.

Este artículo examina las baladas de ajusticiados en inglés, francés, alemán, neerlandés e italiano, desde el siglo XVI hasta el XIX, revelando la extraordinaria uniformidad del género en todas las lenguas y en todas las épocas. La gran mayoría

de ellas sigue un modelo similar: como se ha apuntado, se abren con un incipit “*come-all-ye*”; el criminal (referido en tercera persona o asumiendo la primera) es descrito como indudablemente culpable del delito por el que se le ejecuta, y la justicia del caso es incuestionable; casi siempre está totalmente arrepentido, ofreciendo a los oyentes un modelo de “buena muerte” en el que todos los pecados han sido confesados y se busca la misericordia de Dios; y se ofrece un relato de su vida, que a menudo comienza con elogios a la “buena educación cristiana” que recibió de sus padres y su posterior caída en la delincuencia, empezando por lo que Joy Wiltenburg ha descrito como “pecados básicos como desobedecer a los padres, maldecir, beber, apostar y, por supuesto, ceder a la lujuria” (2004: 1384). Estos pecados de juventud conducen directamente, según la mayoría de las baladas, a los crímenes que acaban con el protagonista en el patíbulo, como el asesinato o la traición, y cuando el acto es violento suele describirse con todo detalle. Tras esta descripción, la justicia se ejecuta con rapidez: las primeras baladas modernas a menudo apenas mencionan el proceso penal y pasan a declarar directamente el veredicto y la sentencia fatal, y la composición suele situarse en el momento en que el condenado está en el cadalso, frente a la soga, el hacha, la espada o las llamas (aunque, como en el caso de Spenser, también hubo muchas canciones escritas como si el criminal estuviera en prisión esperando su ejecución a la mañana siguiente). Sus palabras finales son una súplica a Dios para que salve su alma, y el último verso es casi siempre una advertencia a los oyentes -a quienes a menudo se dirigen explícitamente los primeros versos, con expresiones como “*Come all ye young maidens*” o “*Venez brave bourgeois*”- para que rehuyan el pecado y el crimen a fin de evitar un desenlace tan espantoso. Las únicas excepciones a este modelo tan duradero se encuentran en las baladas de mártires, compuestas (no sin riesgo) por partidarios de los condenados por herejía; algunas baladas de proscritos que se deleitan sutilmente con las valerosas hazañas de sus protagonistas; y ciertas baladas italianas que omiten la advertencia y terminan abruptamente con la espantosa muerte del condenado.

CANTORES CALLEJEROS

Un aspecto clave que afecta al modo en que se componían e imprimían las baladas de ajusticiados era su distribución, concretamente la venta de hojas volantes y folletos por parte de buhoneros en calles y mercados concurridos.⁴ En toda Europa, los cantores callejeros solían ocupar un estatus liminal, itinerante y, en ocasiones, delictivo, y cada región parece haber promulgado leyes destinadas a controlar el canto callejero en general, a menudo persiguiendo la vagancia. Al parecer, el modelo de negocio habitual consistía en que los vendedores compraban en los talleres de imprenta hojas y folletos al por mayor y los vendían por las calles para recuperar con creces su inversión. Este desembolso de capital era arriesgado para quienes vivían en la miseria, de hecho son habituales las canciones que invocan metarreferencialmente la pobreza del cantor para fomentar las ventas (Salzberg, 2016). Otro medio de suscitar simpatías y aumentar así los ingresos era centrarse en la discapacidad del artista. Los cantores callejeros aparecen a menudo en las representaciones pictóricas como ciegos o lisiados, como en el grabado francés sobre Philippot le Savoyard, un cantor del París del siglo XVII que se solía situar en el Pont-Neuf, y afirmaba haberse quedado ciego por su adicción al alcohol (Hammond, 2019).

⁴ Véanse los diversos ensayos en *Renaissance Studies* 33/1 (2019), “Special Issue Street Singers in Renaissance Europe” (Degl’Innocenti y Rospocher (eds.), 2019).

En España, el único grupo de cantores callejeros oficialmente autorizado eran los ciegos que desde el siglo XIV se habían asociado en cofradías, que en el siglo XVI obtuvieron el monopolio del canto callejero (Botrel, 1973). Las cofradías de ciegos, comunes en toda Europa en la Edad Media, garantizaban la asistencia a estos ciudadanos vulnerables, y se entendía que el canto no era simplemente una de las pocas tareas que podían realizar, sino su propia tarea, en la que destacaban debido a sus supuestamente extraordinarios poderes mnemotécnicos. Laura Carnelos (2016) ha demostrado que en los siglos XVI y XVII muchas ciudades italianas contaban con un cantor callejero ciego que actuaba en la plaza.

Discapacitados o no, todos los cantores elegían los lugares más concurridos para vender su mercancía, situándose en esquinas, puentes, mercados y ferias, a menudo de pie sobre bancos o caballetes para ser vistos y oídos mejor, de donde procede el nombre alemán *Bänkelsänger*, y el nombre italiano *cantimbanco*, que significan ambos “cantor de banco”, y lo que explica también el origen del término *mountebank*. El Consejo de los Diez de Venecia reconoció la popularidad de estos lugares en una orden de 1543 que establecía que todo nuevo impreso debía someterse a una censura previa a su publicación, dirigida a quienes “venden tales libros y obras, pronósticos, cuentos y canciones, cartas y otras cosas semejantes en el puente de Rialto y en otros lugares de esta ciudad” (Salzberg, 2009: 258). Las series de representaciones pictóricas, literarias y musicales *Cris de Paris* y *Cries of London*, populares desde el siglo XIII, incluyen a menudo a los cantores callejeros como uno de los numerosos vendedores ambulantes que pregonaban sus productos en el entorno urbano (Milliot, 1995). A menudo, estos cantores eran también *colporteurs* o buhoneros que vendían impresos baratos junto con otros pequeños artículos médicos y de mercería que portaban en una cesta colgada al cuello. A veces es difícil discernir si el canto callejero era propiamente la profesión de un individuo o si se trataba más bien de una forma oportunista de ganar dinero. Algunas autoridades regionales intentaron controlar el poder potencialmente subversivo de los cantores callejeros concediéndoles licencias y especificando los lugares en los que podían cantar, como la monarquía francesa, que promulgó continuas ordenanzas para controlar a los *colporteurs*. Una sentencia del Preboste de París de 1594 anunciaba que solo doce buhoneros podían tener licencia a la vez y que únicamente podían vender su mercancía en uno de los seis lugares de la ciudad designados para ello, todos cerca del Palacio de Justicia⁵. Pero, por supuesto, tales ordenanzas se anunciaban una y otra vez porque eran repetidamente ignoradas. Y eso que el castigo podía llegar a ser severo: el cantor callejero de Haarlem Heynsoon Adriaenszen fue ahorcado en 1568, condenado simplemente por vender “canciones, baladas y versos en público” (Salman, 2019). Adriaenszen fue víctima de la creciente represión de la propaganda anticatólica en el turbulento periodo de la revuelta de los Países Bajos, represión que se extendió a las canciones.

El uso de grandes cartelones pintados que el cantor podía señalar mientras vendía impresos parece haber sido una tradición muy extendida en las tierras alemanas, el norte de Italia y el este de Francia, donde los buhoneros vendían regularmente folletos ilustrados con escasas imágenes. En cambio, en Gran Bretaña el uso regular de grabados xilográficos en las *broadside ballads* lo hacía menos necesario. También hay indicios de que, al menos en Gran Bretaña y Francia, en el siglo XVIII el vendedor de baladas

⁵ *La grande conference des ordonnances et édits royaux*, eds Pierre Guénoise, L. Charondas, Jacques Joly (París: Estienne Richer, 1636), 1044.

de ajusticiados podía distinguirse de otros cantores callejeros de canciones “profanas” o sobre otro tipo de noticias; según el diarista parisino de finales del siglo XVIII Louis-Sebastien Mercier, había dos tipos de cantores callejeros: “uno canta himnos sagrados [*cantiques*], el otro vende canciones procaces; a menudo no están a más de cuarenta pasos el uno del otro”.⁶ Sin embargo, el formato de las *zeitungen* alemanas, con múltiples canciones sobre diversos temas en el mismo panfleto, se opone a esta división simplista de los cantores por el tipo de composición que interpretaban. Estos ejemplos revelan cómo el formato de impresión de las baladas a menudo dictaba cómo se vendían.

CARACTERÍSTICAS DE LAS BALADAS DE AJUSTICIADOS

1. *Contrafactum*

En la mayoría de los países, las baladas de ajusticiados recurrían a la antigua tradición paneuropea del *contrafactum*, es decir, la adaptación de nuevos textos a melodías antiguas. La melodía solía encontrarse en el título del impreso, con una indicación como “al tono de...”, y era bien conocida, lo que permitía a cualquiera cantar al instante la nueva composición. Esta tradición influía en la construcción de significados por las asociaciones culturales y emocionales aparejadas a esa familiar melodía. La reelaboración de tonos conocidos por los baladistas podía crear lo que Robert Darnton ha denominado un “palimpsesto sonoro”, en el que una nueva versión de una balada adquiría un significado añadido por las asociaciones de versiones anteriores interpretadas con la misma melodía (Darnton, 2010). La elección de la música pretendía provocar en el cantor y en el oyente emociones específicas sobre los condenados y sus acciones. Rara vez se trataba de una elección aleatoria, sino que era más bien deliberada, y su uso revela una sofisticada capacidad para explotar conscientemente complejas reacciones afectivas ante un tema cargado de emociones. Ciertas melodías eran tan populares en las baladas de ajusticiados que llegaron a conocerse como “tonos de horca”: la melodía inglesa *Packington’s Pound* se utilizó repetidamente para baladas políticas en la época del complot Papista (1678-1681), una conspiración ficticia que supuestamente pretendía asesinar al rey Carlos II. Como muchas personas fueron ejecutadas por estas acusaciones, *Packington’s Pound* se convirtió en una elección obvia para las baladas de ajusticiados.

Del mismo modo, en la Francia del siglo XIX, el *air de Fualdès* se utilizaba tan a menudo para las baladas de ajusticiados (conocidas en francés como *complaintes*), que algunas incluso afirmaban: “al tono al que se ajustan todas las *complaintes*”. Esta melodía sombría saltó a la fama por su uso en la canción sobre el violento asesinato en 1817 del juez imperial Antoine Bernardin Fualdès. Dadas las asociaciones de la melodía con asesinos crueles y violentos, las canciones que la usaban intentaban conscientemente estar a la altura de las expectativas de sus oyentes y cantores. Por ejemplo, la *complainte* de 1852 interpretada al *air de Fualdès* sobre la envenenadora en serie Hélène de Jégado, cuyas víctimas morían misteriosamente, lo que permitió a Jégado eludir las sospechas durante años, la describía como una asesina violenta y sanguinaria:

⁶ Louis- Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, 12 vols. (Amsterdam, 1782-88), vol. 6, cap. 463.

*Sept personnes innocentes
Meurent à ce premier coup;
Cela suffit pour un coup.
Hélène a les mains sanglantes;
Elle a pris un laid chemin,
Et le suit jusqu'à la fin.*⁷

Siete inocentes
Mató de este primer golpe;
Eso fue suficiente para un golpe.
Helen tiene las manos ensangrentadas;
Ha tomado un mal camino,
Y lo sigue hasta el final.

Pero no eran solo las asociaciones culturales las que hacían del contrafactum un instrumento excelente para las baladas de ajusticiados: como se interpretaba con una melodía conocida, cualquiera que aprendiera la letra podía volver a interpretar fácilmente la balada y, por tanto, retransmitir su mensaje. La cualidad intrínseca de la canción, que fomentaba -y a veces exigía- su repetición, suponía que el mensaje de una balada tenía más probabilidades de ser replicado que un mero relato en prosa del mismo suceso. La repetición podía llevar a la memorización, por lo que las baladas eran un medio especialmente potente para transmitir información sobre el crimen y el castigo, algo importante para la mayoría de los europeos de la Edad Moderna, cuya alfabetización era escasa o nula. Las baladas de ajusticiados funcionaban, por tanto, como textos polivalentes: combinaban noticias, entretenimiento y lecciones morales en un formato diseñado para su máxima difusión.

De las cinco lenguas abarcadas en estas páginas, solo las canciones italianas no contienen una mención explícita a su melodía. Para entender cómo pudieron sonar, hay que prestar atención a su estructura formal. Las canciones italianas sobre ejecuciones se dividen en tres grupos: las primeras son las que están en metro *terza rima*, la forma estrófica asociada a Dante, que consiste en un esquema rítmico de tres versos entrelazados (aba bcb cdc). Estos cantos tratan invariablemente de la ejecución de un noble y a menudo se presentan como una confesión en primera persona, como el *lamento* de Giovanna Vicentina, que asesinó a su marido para estar con su amante.⁸ El o la aristócrata siempre se arrepiente de sus crímenes y se presenta como una figura que mueve a la compasión. Estas canciones a menudo se refieren tanto a los crímenes como a la ejecución solo de forma oblicua: en ninguna parte del *lamento* de Giovanna se menciona el asesinato, y la protagonista se refiere a su decapitación simplemente como “mi injusto castigo”. El segundo grupo es el de las canciones en *ottava rima*, una métrica asociada al canto de relatos épicos, como el *Orlando Furioso* de Ariosto, y que consiste en estrofas de ocho versos que riman abababcc. En cuanto al estilo narrativo y la caracterización del criminal, estas canciones se parecen más a las baladas de ajusticiados en otras lenguas: son narrativas, detallan en una cronología lineal la vida y los crímenes del condenado, y aborrecen al atroz criminal, por el cual no se invita a sentir simpatía alguna, sino solo horror y repulsión. La *Desdichada vida y vergonzosa muerte de Arrigo Gabertinga, salteador de caminos*, sigue este modelo y termina con la brutal y gráfica ejecución de Gabertinga en la rueda:

⁷ *L'Empoisonneuse Hélène Jégado, Accusée d'avoir attenté à la vie de 37 personnes, dont 25 ont succombé. Complainte. Air de Fualdès (Épinal: Pellerin, 1852).*

⁸ *Il lacrimoso lamento, qual fece la signora Giouanna Vicentina, la quale fu decapitata, et dipoi squartata per hauer amazzato il suo marito. Aggiuntoui anco di nouo il lamento dell'amante, qual fece hauendo la sua testa in braccio. Ad istanza di Pantalon Braghetto (Parma, n.d.).*

*All'ora il Boia con mazza ferrata,
ogn'un gridando "Dàgli all'assassino",
prima una botta a' piedi gli hebbe data,
gridando fuor di modo il Malandrino,
all'altro piede l'hebbe replicata,
di nuovo stride, per suo mal destino,
così ogni membro picchiato molesta,
salvandoli col petto sol la testa*⁹

Luego el verdugo con una maza,
mientras todos gritan: "¡Dale al asesino!",
primero le da un golpe en los pies.
El criminal grita como un loco.
En el otro pie le hace lo mismo.
Vuelve a chillar, por su desdichado fin.
Así cada miembro es destrozado,
salvando sólo la cabeza.

Tanto para la *terza* como para la *ottava rima* existían *arie per cantar* o *modi di cantar*, fórmulas melódicas adecuadas para cualquier poema en estas formas métricas. En otras palabras, el italiano medio tenía acceso a un repertorio de melodías que podían aplicarse a cualquier verso que se ajustara a la forma métrica, repertorio que variaba (y sigue variando) de una región a otra. Esto daba lugar a la existencia de una gran variedad de tonos para un mismo texto, lo que parecería excluir, para el caso italiano, la idea de que los autores de baladas pensaran en una determinada melodía por sus asociaciones emocionales, algo muy evidente en otras lenguas europeas. En cambio, el registro emocional de la canción italiana estaría intrínsecamente ligado a los temas asociados a su estructura métrica.

Este fenómeno es aún más pronunciado en el último grupo de canciones italianas de ajusticiados, las que tienen forma de *barzelletta*, un tipo de composición con un estribillo que rima abab y estrofas que riman cdcdda. Una *barzelletta* (que se traduciría como "broma") tiende a ser una canción animada y bailable, con un énfasis en las cadencias y un estribillo repetido, lo que invita a la participación de sus oyentes. Este tipo de baladas de ajusticiados suelen referirse a criminales ajenos a la comunidad, como judíos o moros, y se mofan de sus momentos finales. De hecho, la sátira está integrada en la estructura de la canción: con el último verso de cada estrofa rimando con el primero del estribillo, se espolea al público a unirse al animado canto del mismo. La *barzelletta* titulada *Lamento del moro ajusticiado en Ferrara* trata de un mozo de cuadra musulmán que, estando al servicio de Cesare d'Este, fue condenado a muerte por robar unas piezas de plata a su patrón y ahorcado en Ferrara el 27 de mayo de 1589.¹⁰ Se trata de una farsa de la ejecución, que se puede imaginar representada para regocijo de la multitud: se describe al "moro" tratando desesperadamente de escapar a la pena capital, primero por el bautismo (que espera en vano que le otorgue la salvación), y luego intentando detenerla mediante el forcejeo con el verdugo. La estructura de la canción hace que solo podamos ver su ejecución desde una perspectiva, la de la burla.

Al igual que sus homólogas italianas, los romances de ajusticiados españoles tampoco contienen una mención explícita de la melodía; la investigación debe profundizar sobre una posible adaptación de la música a la forma métrica, al igual que el caso italiano, que dictaría cómo se cantarían los romances y, quizás también, cómo las melodías influirían en la caracterización del criminal.

⁹ Giovanni Briccio, *La sciagurata vita, E la vituperosa morte di Arrigo Gabertinga assassino da strada, Il quale hà ammazzato un'infinito numero di persone, con sei suoi figliuoli, nel Territorio di Trento. Composta in ottava rima da Giovanni Briccio Romano, per esempio de' tristi*. (Florenia y Pistoia: Pier'Antonio Fortunati, 1625-1666?)

¹⁰ Giulio Cesare Croce, *Lamento del moro, che fu appiccato in Ferrara. Il quale non volendo morire fece quello, che leggendo intenderete*. (Mantua, 1589).

2. La centralidad de la vergüenza

Otro elemento clave que hay que entender en las baladas de ajusticiados es la omnipresente mención en sus letras de la vergüenza pública. Las composiciones mencionan repetidamente las palabras vergüenza, infamia, desgracia y deshonor, pero curiosamente estas palabras aparecen en torno al momento de la ejecución y no durante la descripción del crimen en sí. Por ejemplo, *El lamento de la señora Pages, esposa de Plimmouth*, que cuenta la historia de cómo la protagonista conspiró con su amante, George Strangewidge, para asesinar a su marido, termina con las líneas: “Y aquel en quien descansaban mis alegrías terrenales,/ por mi amado, una muerte vergonzosa debo morir”¹¹. Para entender por qué se menciona la vergüenza de esta manera, es esencial conocer el importante papel del honor en la sociedad moderna, así como los tipos de vergüenza vinculados con los diferentes métodos de castigo empleados en las ejecuciones. Cada tipo de pena suponía un nivel de deshonor para el condenado, y sobre todo para sus familiares, que podían sufrir un estigma social debido al método concreto por el que se había ejecutado a su pariente. El nivel de deshonor se calibraba en parte en función del tiempo que el condenado pasaba con el instrumento mortal. Además, el rango y el honor estaban inextricablemente ligados a la condena de los criminales. Así, la decapitación rápida se reservaba a los más honorables, los nobles, mientras que a los que se encontraban más abajo en la escala social se les dejaba morir lentamente estrangulados por una cuerda de cáñamo. Las jerarquías propias de la vida cotidiana en la Edad Moderna se prolongaban hasta la muerte.

La vergüenza también estaba ligada a los elementos naturales, a los que se atribuían poderes especialmente destructivos o purificadores: perecer por el aire, como los ahorcados o los que se dejaban pudrir en la rueda; por el fuego, como los quemados en la hoguera; por el agua, como los ahogados; o por la tierra, cuando eran enterrados vivos: todos estos finales se consideraban más vergonzosos que el rápido golpe de una espada finamente forjada y hecha a mano, a su vez ligado a imágenes caballerescas (Van Dülmen, 1990: 88). Por supuesto, incluso este método honorable de morir seguía acarreando cierto grado de deshonor, expresado claramente en la balada sobre Sir Walter Raleigh, decapitado por traición en octubre de 1618:

*When the sad morning came
I should die, I should die:
O what a fright of shame:
fild up my bosome:
My heart did almost breake,
when I heard people speake,
I shold my ending make
as a vile traitor*¹².

Cuando llegó la triste mañana
Debería morir, debería morir:
Oh, qué horror de vergüenza:
Doblega mi pecho:
Casi me quiebra el corazón,
cuando oía decir a la gente,
Que debo acabar
como un vil traidor.

¹¹ “And he in whom my earthly joyes did lie,/Through my amisse, a shamefull death must die”, Thomas Deloney, *The Lamentation of Master Pages wife of Plimmouth, who being enforced by her Parents to wed him against her will, did most wickedly consent to his murther, for the loue of George Strangewidge: for which fact she suffered death at Barstable in Deuonshire. Written with her owne hand a little before her death.* (London: H. Gosson, 1609) EBBA 20054.

¹² *Sir Walter Rauleigh his lamentation: Who was beheaded in the old Pallace at Westminster the 29. of October. 1618. To the tune of Welladay.* (London: Philip Birch, 1618) EBBA ID 20046.

A Raleigh, uno de los cortesanos más célebres de la época isabelina, no solo le preocupaba su imagen para la posteridad; comprendía que su ejecución tendría consecuencias concretas para la familia que dejaba atrás.

Pero Raleigh fue de los afortunados. Para los crímenes considerados demasiado atroces no se concebía este final, y el hecho de que el cuerpo fuera desmembrado y exhibido, o los restos destruidos permanentemente por la hoguera o el hundimiento, excluía cualquier esperanza de un entierro cristiano. Tal final implicaba la condenación eterna del reo, y la exhibición del cuerpo colgado con cadenas (el cadáver se dejaba en una jaula para que se desintegrara lenta y públicamente durante meses) recordaba este hecho a todos los que lo contemplaban. Ese destino aguardaba a los dos condenados de la balada *El lamento de Edward Bruton y James Riley*, que se cantaba con una popular tonadilla de horca, “*Fortune My Foe*”:

*A shamelesse end for our most shamefull
sinne
We must receive, that we have lived in,
Here on this tree we must resigne our
breathe
Yet thats not all, though here we die this
death.*

Un final deshonoroso para nuestro pecado
más vergonzoso
Debemos recibir, que hemos vivido,
Aquí en este árbol debemos renunciar a
nuestro aliento
Pero eso no es todo, aunque aquí
muramos esta muerte.

*Our bodies must no buriall place possesse,
This is our doome for our vild
wickednesse,
Twixt Earth & Heaven we here must hang
in chains
As long as sinewes, flesh or bones remaines.*

Nuestros cuerpos no tendrán una
sepultura
Esta es nuestra condena por nuestra vil
maldad,
Entre la Tierra y el Cielo debemos estar
encadenados
Mientras queden tendones, carne o huesos.

*Fowles of the aire our eyes they forth will
pull,
Feed on our flesh, and peck upon our scull,
We shall be pointing stocks to every one
Feed on our flesh, and peck upon out skull,
We shall be pointing stocks to every one
That passeth by, though we are dead and
gone.¹³*

Las aves nos sacarán los ojos,
Se alimentarán de nuestra carne y picotea-
rán nuestros cráneos,
Estaremos mostrando cómo obrar a cada
uno
Que pase, aunque estemos muertos y nos
hayamos ido.

De nuevo, la balada menciona “la vergüenza y la infamia” al referirse al castigo y, además, la referencia a la condición de los criminales como “mostrando cómo obrar a cada uno que pase, aunque estemos muertos y nos hayamos ido” demuestra cómo la pena de los condenados iba más allá de su muerte. La concepción moderna del honor y la vergüenza como compartidos por toda la familia significaba que la deshonor de un miembro se reflejaba en los demás y causaba un daño social duradero. Este perjuicio permanente y profundo que la ejecución pública podía infligir sobre las familias de los reos nos ayuda a entender por qué la vergüenza es un término omnipresente en las baladas de ajusticiados.

¹³ *The lamentation of Edward Bruton, and James Riley, who for the bloody murder committed on the bodies of Henry Howell, and his wife, vpon Queenes Downe, were executed and hanged in chaines, neere the same place on the 18. day of March, 1633.* (London: H.G., 1633) EBBA 30324.

3. Verdad y ficción en las baladas de ajusticiados

Las baladas de ajusticiados suelen incluir elementos que, al menos para un oyente contemporáneo, podrían cuestionar su credibilidad. Sin embargo, también contienen información veraz y objetiva sobre hechos históricos reales. Aunque nuestro mundo occidental actual tiende a mofarse de lo mágico, la existencia de brujas, hombres lobo y cadáveres que sangraban espontáneamente en presencia de su asesino eran fenómenos ampliamente aceptados en la Edad Moderna y todavía en el siglo XIX.¹⁴ De hecho, para aquellos hombres y mujeres, los sucesos sobrenaturales eran la prueba de que la voluntad de Dios se manifestaba en el mundo. La balada también mantenía una estrecha relación con los cuentos populares y las historias milagrosas. Se podían reutilizar topos literarios específicos para reforzar su mensaje; por ejemplo, los sucesos milagrosos se interpretaban como señal de la justicia divina. Esta cuestión de la credibilidad del relato se veía afectada también por la imagen habitual de los vendedores de baladas y demás cantores callejeros como estafadores deshonestos, dispensadores de historias fantasiosas.

A pesar de ello, o tal vez precisamente debido a ello, muchas canciones noticiosas de la Edad Moderna insistían en sus títulos en la veracidad de los relatos, y las baladas de ajusticiados lo subrayaban especialmente para aumentar su resonancia emocional. Las canciones eran “true”, “warhafftige”, “véritable”, “waerachtich” o “vera”. Por ejemplo, aunque hoy en día los hombres lobo forman parte del género fantástico, en la Europa continental de la Edad Moderna constituían una seria preocupación por la presencia de lobos en sus bosques, en gran parte vírgenes. En 1589, Peter Stump (o Stube/Stupe/Stumpf/Stumpp), un granjero de Bedburg, cerca de Colonia, fue acusado de ser un hombre lobo y condenado por el asesinato de trece niños y varios adultos, siendo quebrado en la rueda, decapitado y quemado junto a su hija, con la que se afirmaba que había mantenido una relación incestuosa. Ese año aparecieron hojas volantes y folletos en alemán, neerlandés, inglés y danés en los que se describía la vida y espantosa ejecución del “Hombre Lobo de Bedburg”; todos los títulos contienen la palabra “true”. Una de las canciones se ponía en propia boca de Stump:

*Dem bösen Ich mich Vbergeben
Vnd Vil genomen hab dats leben
Dan Ich dreyzehin Kinder klein
als Wolff zerrissen hab allein
Zwo farwen vnd ein man dartzue
damit ich aber Kein Rhue
Dan Ich mein tochter auch beschlieff
Vnd sunst mit frawen hat geriff.¹⁵*

Al mal me rendí
y acabé con muchas vidas
Trece niños pequeños
Me deformé como un lobo
Dos mujeres y un hombre también
Pero no descansé
Entonces dormí con mi hija también
E hice el amor con mujeres.

Aunque los detalles de las canciones parecen fantasiosos, concuerdan exactamente con el relato que ofreció del hecho en su diario Hermann von Weinsberg, un burgués de Colonia, si bien este señalaba al final de su entrada que, aunque creía que el castigo estaba justificado, no estaba seguro de que Stump fuera realmente un hombre lobo: “Pero de lo

¹⁴ Para una visión general de la relación entre verdad y ficción en las primeras noticias, véase Pettegree, 2014: 251-268.

¹⁵ Imagen sin título en Marcus zum Lamm, *Thesaurus Picturarum* (Heidelberg, c. 1600)

que se dijo, soñó y parloteó sobre cómo hacer brujería, es cierto que no puedo creerlo del todo”¹⁶.

Las baladas de ajusticiados, incluso las que se referían a hechos históricos identificables, eran en muchos aspectos claramente ficticias: la representación universal del condenado como arrepentido y sumiso, del verdugo como infalible y de los espectadores como decorosos, se ve desmentida por las pruebas que tenemos de que muchas ejecuciones fueron tensas, chapuceras o escandalosas. Además, la ficción de la voz en primera persona del condenado, una vez ya muerto, obligaba a los oyentes y cantores a suspender su incredulidad para encarnar al criminal en sus últimos momentos. La idea de que John Spenser pasó su última noche en prisión componiendo versos que luego hizo imprimir no es verosímil. Pero esas imaginativas versiones de los hechos no eran un problema para sus consumidores, porque las baladas permitían a cualquiera que aprendiera la letra y los tonos vivir potencialmente de forma vicaria, a través de las palabras de los condenados, la experiencia de enfrentarse a la muerte y renunciar a la vida.

DELITOS MÁS FRECUENTES EN LAS BALADAS DE AJUSTICIADOS

Aunque el método de ejecución más común en toda Europa fue la horca, y las víctimas más habituales de la horca eran hombres de entre 16 y 45 años que fueron ejecutados por delitos contra la propiedad, hay muy pocas baladas sobre estos reos y sus culpas. Al igual que los medios de comunicación actuales, la industria periodística de la Edad Moderna era un negocio que necesitaba vender su producto, y los crímenes salaces y sensacionalistas tenían una altísima demanda. Eso significaba que si el crimen o el criminal eran de alguna manera excepcionales -si el asesinato lo cometía una mujer, o si una persona de alto rango estaba implicada en una traición, por poner dos ejemplos- era mucho más probable que el impreso se vendiera, y eso significa que este tipo de crímenes están sobrerrepresentados en las baladas de ajusticiados.

1. Ejecuciones políticas

Las primeras baladas de ajusticiados que se conservan son siempre de carácter político y suelen referirse a la traición de un noble de alto rango. La primera impresa es una balada política de principios del siglo XVI, una canción alemana sobre Hans von Pienzenau, conocido como “el *Pienzenauer*”.¹⁷ Jefe del castillo de Kufstein (Tirol) bajo el reinado de Maximiliano I, fue ejecutado en agosto de 1504 junto con dieciocho de sus soldados por rendir la fortaleza a las tropas sitiadoras de la casa Wittelsbach. Existen dos variantes impresas de esta balada, cuyo formato es el típico de las canciones de principios del siglo XVI: se trata de una sola hoja, impresa solo por el anverso, con un fino borde floral, y el texto compuesto de tal manera que si la palabra “lyed” (canción) no apareciera en la parte superior uno supondría que se trata de prosa. No hay indicación del tono, aunque muchas canciones alemanas de principios del siglo XVI llevan la indicación “*Im Bentzenawers thon*” (“al tono de la canción de Pienzenauer”), lo que indica la popularidad de esta balada. La mayor parte de la composición narra el asedio de la fortaleza de Kufstein

¹⁶ “Aber das alles war sei, was man vom zaubern sagt, dreumt und nachswetzst, das kan ich nit all gleuben”. Para más información sobre Hermann Weinsberg, véase <http://www.weinsberg.uni-bonn.de/Projekt/Einleitung/Einleitung.htm> y Lundin, 2012.

¹⁷ *Ain lyed von Bentzenawer* ([Memmlingen], [1504]).

y la negociación entre Pienzenau y el emperador Maximiliano; una vez que Maximiliano rechaza su oferta, Pienzenau decide morir “valientemente”. Su ejecución se menciona de forma un tanto oblicua, con gran parte de la acción implícita: le abren el jubón (para desnudar su cuello), le dan vino de San Juan (como trago final) y bendice el suelo (sobre el que correrá su sangre):

seid ich dann müße sterben, got der wöll
sein walten
von aller bayer wegen, wil ich heüt tap-
ffer halten.
Er was der aller erste den man füret
hynein
sein wamaß was geschnieret man bracht
sant johànes wein
hab urlob liebe welte gesegen dich laub
und graß
(...)
Achtzehn thet man richten

Dijo: ‘Entonces debo morir. La volun-
tad de Dios debe prevalecer.
Como todos los bávaros, hoy moriré
con valentía’.
Fue el primero de todos en ser llevado
allí
Le abrieron el jubón y le trajeron vino
de San Juan,
Se despidió del mundo amado, bendi-
jo las hojas y la hierba
(...)
Otras dieciocho personas fueron
ejecutadas.

Los últimos versos de la canción recuerdan al oyente-cantor que Pienzenau “nació de familia noble”; este recordatorio, junto con la descripción simbólica de su ejecución, hace de esta balada una canción hagiográfica o nostálgica sobre acontecimientos que se supone que los oyentes ya conocían, un tratamiento del condenado que se repetirá en las canciones sobre ejecuciones de nobles de alto rango. La excepción a este tratamiento laudatorio del noble bienamado son las canciones que atacan a las reinas, como las baladas francesas que critican a Isabel I por la ejecución de María Estuardo y las que versan sobre María Antonieta, donde la misoginia se vierte en la acidez de los insultos sobre su sexualidad. En este último ejemplo, la diferencia entre cómo las canciones tratan a Luis XVI en comparación con su esposa es muy marcada: mientras que a él se le describe como un incauto tonto e infantil, a ella se la califica de “Antonieta, la tigresa”, “el monstruo escapado de Alemania”, “criatura maldita”, “azote de los franceses”, “cruel”, “detestable” y “libertina”.

2. Ejecuciones por herejía

Otra categoría de baladas de ajusticiados tuvo su origen en las olas de represión contra la herejía que barrieron Europa en el siglo XVI y principios del XVII, a raíz de la Reforma protestante. Las canciones de mártires, compuestas especialmente por anabaptistas perseguidos, son algunas de las primeras baladas de ajusticiados de que disponemos. Aunque difieren del modelo estándar por su apoyo al criminal, en lugar de la condena, presentan muchos de los elementos que encontramos en todo el género, incluida la petición de misericordia a Dios en las estrofas finales. La primera balada martirial fue escrita nada menos que por el propio Martín Lutero: *Una nueva canción que comienza* cuenta la historia de Hendrik Vos y Johannes van Esschen, monjes agustinos que fueron los primeros mártires luteranos, quemados por herejía en Bruselas en julio de 1523. Se imprimió al año siguiente en el *Erfurt Enchiridion*, el segundo himnario luterano:

<i>Zwei grosse Feuer sie zündten an; die Knaben sie her brachten. Es nahm gross wunder jedermann, dass sie solch Pein verachten. Con Freuden sie sich gaben drein, mit Gottes Lob und Singen. Der Mut ward den Sophisten klein vor diesen neuen Dingen, dass sich Gott liess so merken.¹⁸</i>	Dos grandes hogueras encendieron entonces, Los muchachos fueron puestos en ellas; Gran asombro se apoderó de todos los hombres, Pues con desprecio los vieron. A todos se mostraron con alegría, Con cantos y alabanzas a Dios; Los sofistas tenían poco afán Por estas cosas nuevas tan sorprendentes Que Dios así revelaba.
--	---

Lutero hizo del canto congregacional una práctica central de la nueva fe reformada, y durante los años de formación de las distintas confesiones protestantes, a principios y mediados del siglo XVI, se produjo un importante cruce de canciones y melodías, con los anabaptistas cantando sobre los mártires luteranos y viceversa. De hecho, los anabaptistas hicieron de las canciones de sus hermanos ejecutados una parte central de su culto, una tradición que continúa hoy en día en el *Ausbund*, el himnario que aún utilizan sus descendientes, los actuales *amish*.

Las baladas de ajusticiados sobre los considerados herejes, por el contrario, se burlaban de los condenados con un humor a menudo mordaz y cáustico. Cuando el teniente de Pontoise fue ejecutado en la plaza de Grève de París el 23 de julio de 1562 por promover activamente el culto público de los protestantes, los espectadores agarraron el cadáver, lo arrastraron hasta el estercolero de la ciudad y lo mutilaron. La canción que conmemora esta profanación fue escrita con la melodía de una canción infantil para resaltar la juventud de los espectadores que participaron en la mutilación:

<i>Quand il fut à la potence Bien tost en bas il fut mis, On le traîne à la voirie Comme il avoit desservy.</i>	Cuando estaba en el patíbulo Pronto fue derribado, Fue arrastrado al estercolero Como se merecía.
---	--

La simpleza del vocabulario y el ritmo, así como la melodía sencilla y repetitiva, dan a la balada un aire de ligereza infantil ante la destrucción del cuerpo del hereje, apropiado para una canción en la que los niños utilizan el cadáver como juguete. La descripción de estos hechos en el estilo de una canción infantil confirmaba la perversión atribuida a las creencias de los herejes, tan perniciosas que incluso los niños podían percibir las. Curiosamente, sin embargo, este tipo de humor negro y esta burla sarcástica sobre los condenados solo se encuentran en las baladas de ajusticiados en inglés y francés; no he encontrado un estilo equivalente de burla en las baladas en alemán, holandés o italiano.

3. Brujería y hechicería

Debido a las múltiples guerras y hambrunas provocadas por la Reforma en toda Europa, se buscaron chivos expiatorios para los disturbios y se produjo un enorme aumento de acusaciones y condenas por brujería y hechicería a finales del siglo XVI y principios del XVII. Sin embargo, las diferentes concepciones de la brujería en las distintas regiones europeas dieron lugar a una notable diversidad en la forma en que las baladas representaban a los condenados. Mientras que las baladas alemanas hablaban de un gran número de hombres y mujeres ejecutados por delitos como hechizos sobre el

¹⁸ Martín Lutero, *Ein neues lied wir heben an in Erfurter Enchiridion*, 1524.

tiempo atmosférico, en Inglaterra se describía a las mujeres como seres inspirados por el diablo. En las baladas inglesas, las mujeres ejecutadas por brujería solían ser presentadas como un trío de brujas, como el aquelarre de las “hermanas fatídicas” de Macbeth, aunque fueran condenadas por separado. Las “brujas de Bideford”, Temperance Lloyd, Mary Trembles y Susannah Edwards, de la ciudad de Bideford, en Devon, juzgadas en 1682, son un ejemplo perfecto de ello. Aunque el caso de Lloyd era distinto del de las otras dos, la balada *Brujería descubierta y castigada* trata a estas mujeres como un trío de criminales maléficas que se dedican a las actividades atribuidas a las brujas: dañar a los niños y al ganado, invocar espíritus y mostrar señales físicas de su pacto con el Diablo:

*So these Malicious Women at the last,
Having done mischiefs, were by
Justice cast:
For it appeared they Children had
destroyd,
Lamed Cattel, and the Aged much
annoyd.*¹⁹

Así que al fin estas malvadas mujeres,
Por sus maldades fueron capturadas
por la Justicia:
Porque habían matado niños,
Dañado ganado y molestado a
los viejos.

Esta balada se cantaba “*To the Tune of, Doctor Faustus: or, Fortune my Foe*”, dos nombres diferentes para la misma melodía, que según ha revelado Sarah Williams (2015, 74-80) fue una de las tres tonadillas utilizadas repetidamente en las baladas inglesas sobre brujas y otras mujeres transgresoras (los otros dos son “*The Ladies Fall*” y “*Bragandary*”). Así, el público británico estaba emocionalmente predispuesto para la recepción de estas historias antes incluso de escuchar su letra.

La caza de brujas en las tierras alemanas fue muy diferente a la ocurrida en otros lugares, dado el pánico colectivo en torno a la brujería que se desencadenó entre finales de la década de 1620 y principios de la de 1630 en los obispados de Würzburg y Bamberg, del ducado de Franconia, que vieron cómo un enorme número de hombres, mujeres y niños sucumbieron a la oleada de terror al poder del diablo y no dudaron en denunciar a sus propios familiares. Sólo entre 1626 y 1630, Maguncia fue testigo de 768 ejecuciones, Wurzburg de 900 y Bamberg de 600, cobrándose víctimas en todos los estratos sociales (Robisheaux, 2014: 187). Las baladas de ajusticiados alemanas captaron el sentido de la enorme devastación causada por este terror a las brujas:

*Alda thut man verbrennen
Vil Hexen Mann vnd Weib
was sie schröcklichs bekennen
Davon ich jetzund schreib
das ist traurig zuhören an
wie nun derlaidig Teuffel
die Leuth verführen kan.*

Todos fueron quemados
Muchas brujas, hombres y mujeres
Lo que escandalosamente confiesan
Sobre esto escribo ahora
Lo cual es triste de escuchar
Cómo el diablo por sí solo
Puede seducir a la gente.

*Mancher Vatter vnd Mutter
wußt nichts von seinem Kind
manche Schwester vnd Bruder*

Muchos padres y madres
no sabían nada de sus hijos
Muchos hermanos y hermanas

¹⁹ *Witchcraft discovered and punished. Or, the Tryals and Condemnation of three Notorious Witches, who were Tryed the last Assizes, holden at the Castle of Exeter, in the County of Devon: where they received Sentence for Death, for bewitchng several Persons, destroying Ships at Sea, and Cattel by Land, &c.* EBBA 31034.

*von andern wurd verbrennt
ja mannicher Mann von seinem Weib
der Teuffel thet sie blinden
An Seel vnnd auch am Leib.*²⁰

Fueron quemados por otros
Sí, muchos maridos por sus esposas
El diablo los dejó ciegos
En alma y cuerpo.

4. Asesinato y violencia

Sorprendentemente, en determinadas regiones (Gran Bretaña, Francia, Países Bajos) el delito por asesinato solo figura en las baladas de ajusticiados a partir de mediados del siglo XVII. La violencia homicida se concebía de manera diferente en función del sexo, ya que muchos de los asesinatos cometidos por hombres eran reducidos a homicidios involuntarios debido a una supuesta provocación; tal atenuación solía significar que se evitara una condena a la pena capital, por lo que hay pocas baladas sobre este delito común. La balada sobre John Spenser con la que comienza este artículo es una rareza: probablemente fue condenado a muerte debido a la ley de Apuñalamiento de 1604, por la que en Inglaterra se estableció que cuando las víctimas morían durante los seis meses siguientes a haber sido apuñaladas, siempre que el ataque hubiera sido no provocado ni la víctima tuviera un arma, los asesinos debían recibir una sentencia de muerte. Es importante destacar que, a diferencia del homicidio involuntario, no se consideraba que los hombres que asesinaban a sus esposas hubieran sido provocados, por lo que era probable que fueran condenados al patíbulo. De hecho, la categoría de asesinato que aparece con más frecuencia en las baladas de todas las lenguas es el uxoricidio. Las baladas de ajusticiados documentan tanto los asesinatos de esposas como de maridos, y en ambos casos la concatenación de causas es similar: el alcohol, la provocación y el diablo. Cabe subrayar que el demonio nunca es el principal instigador de un crimen, sino que el asesino ya está involucrado previamente en actos “impíos” como beber, evitar la oración o el adulterio, que dan ocasión a que aparezca el diablo. Las baladas inglesas sobre uxoricidas dan a entender que los hombres ya son propensos a la violencia, bien porque llevan una vida de libertinaje y bebida, bien porque se dedican a determinados oficios, como la carnicería. *El carnicero sangriento* es una balada de 1667 sobre Nathaniel Smith, un carnicero que, tras pasar varias horas bebiendo con su esposa embarazada, la asesina porque ella se niega a entregarle sus ganancias. La canción presenta a la esposa de Smith tan responsable de su muerte como él, pues da a entender que en lugar de discutir debería haberse limitado a entregarle su salario, duramente ganado:

*Words made his passion mount up
higher
She was the bellows, he the fire:
Words are but wind, but yet they do,
Pierce through the Soul and Body
too.*²¹

Las palabras aumentaron más y más su
pasión
Ella era el fuelle, él el fuego:
Las palabras no son más que aire, pero
sin embargo lo hacen,
Atraviesan el alma y también el cuerpo.

²⁰ *Ein Warhafftige vnd gründtliche Beschreibung Auß dem dem Bistumm Würtz-vnd Bamberg Deßgleichen von dem gantzen Fränckischen Kraiß wie man alda so vil Hexen Mann vnd Weibspersohnen verbrennen laßt und was sie nur für schreckliche Sachen bekannt haben ist mit fleiß auß Glaubwürdigen Schreiben zusammen getragen Vnd inn das Lied versetzt. Im Thon: Hilff Gott das mir gelinge* (n.p., 1627) VD17 23:293541Q

²¹ *The Bloody butcher, and the two wicked and cruel bawds: exprest in a woful narrative of one Nathaniel Smith a butcher, who lived in Maypole-Alley near the Strand... for which he was apprehended, condemned, and executed at Tyburn, April the 24th. 1667... The tune, The bleeding heart.* (London: E. Crowch, F. Coles, T. Vere, and J. Wright, n.d.) EBBA 31663

Así, las baladas seguían manteniendo que las mujeres podían ser provocadoras. El carácter “malhumorado” de su esposa y su exceso de alcohol permiten entonces que la influencia diabólica se apodere de Smith: “El demonio lo dominó / y le susurró la muerte al oído”.

La pobreza era otra de las razones que ofrecían las baladas para que un hombre recurriera al asesinato, pero en estos casos tendía a acabar con toda su familia y no solo con su mujer. En una balada alemana sobre un hombre que conspira con su cuñado para asesinar a sus esposas e hijos, es la pobreza, y especialmente los comentarios de las esposas sobre sus problemas económicos, lo que inspira a sus maridos a golpearlas hasta la muerte:

<i>Der ein da zu dem andern redt</i>	Uno habla con el otro
<i>wie er kein lust nach Haus mehr hät</i>	Cómo ya no quiere volver a casa
<i>zu seinem Weib und Kindern</i>	Con su esposa e hijos
<i>sein Weib die sey stäts wider ihn</i>	Su mujer está en su contra
<i>was er auch gewinn sey als dahin</i>	Todo lo que gana lo despilfarra
<i>er könnts nicht als erschwingen.</i> ²²	No puede permitirse nada.

Pero el diablo desempeña un papel: desde el principio se describe a los hombres como “malvados e impíos” y, cuando uno de ellos acepta el consejo del otro de matar a su mujer, se indica cómo “así entró el espíritu maligno”. De hecho, la advertencia al final de la canción aconseja a los oyentes “cuidado con las telarañas de Satanás”, una referencia a las redes de engaño que el diablo teje para atrapar a los que se apartan de Dios. La pobreza no es excusa, pero su presencia habitual en estas canciones significa que los consumidores la reconocían como una amenaza para la estabilidad familiar, porque la desesperación que provocaba permitía al diablo aprovecharse de la situación.

Es llamativo que en el siglo XIX las baladas siguieran manteniendo que el diablo incitaba a la gente a asesinar, en lugar de ofrecer explicaciones psicológicas procedentes de la antropología criminal.

Las canciones sobre hombres que asesinan a sus amantes embarazadas para ocultar su responsabilidad son un subgénero muy común de las baladas de ajusticiados. De hecho, una de las composiciones tradicionales (es decir, ficticias) más conocidas, *The Cruel Miller*, por citar sólo uno de los innumerables títulos, trataba sobre un crimen de este tipo. Aunque esa historia es inventada, hubo casos reales: *A Song, on the Confession and Dying Words of William Stevenson, Merchant*, presenta el caso típico del libertino que se ríe de la vergüenza de su amante embarazada, Mary Fawden:

<i>I usd my whole art, till I stole her</i>	Usé todo mi arte, hasta que robé su
<i>Heart,</i>	corazón,
<i>And swore to befriend her; and still take</i>	Y juré hacerme amigo de ella y tomar
<i>her Part,</i>	su parte,
<i>Thus being beguild, she soon provd</i>	Engañada de este modo, pronto se vio
<i>with Child,</i>	embarazada,

²² *Zwey warhafftige und erschröliche neue Zeitung ... Von zwey schändlichen Mördern welche in einem Flecken bey Sanct Andrea in Karnden ihre eigenen Weib und Kinder ermordet und umgebrachtwarum sie dannwegen begangener übelthatzu S. Andreavom Leben zum todt hingerichtet wordenmänniglich zur Warnung in Druck gegeben: Im Thon: Komt her zu mir spricht gottes Sohn[et]c. (n.p., 1677) VD17 75:703199T*

*Which made her weep sorely, but I only
smild.
With sighs and with groans with tears
and with moans
She utterd such Plaints a[s] would soft-
ten flint Stone;
Oh! where shall I hide my Shame oft she
cryd,
Dear Sir, take some pity, and for me
provide.²³*

Lo que la hizo llorar desconsoladamente,
pero yo sólo sonreí.
Con suspiros y con quejidos, con lágrima-
mas y con gemidos
Pronunció tales palabras que ablandarían
la piedra de pedernal;
¡Oh! dónde esconderé mi vergüenza, gri-
taba,
Querido señor, tenga un poco de piedad
y provea para mí.

La vergüenza de un embarazo ilegítimo era tan grande que las jóvenes solían asesinar a sus recién nacidos para ocultar las pruebas de la infamia. Canciones como las mencionadas presentaban la otra cara de esa fatal situación: la de los hombres, cuyas vidas también se verían irremediamente alteradas por un matrimonio forzado con una mujer a la que habían dejado embarazada, y decidían pues recurrir al asesinato para ocultar las pruebas de su unión ilícita. El castigo de William Stevenson no es más que un ejemplo de la vida real que seguía la trama de *The Cruel Miller*.

Una categoría criminal que engloba tanto a hombres como a mujeres es la de los criados asesinos. Las baladas advertían regularmente a los sirvientes del destino que les esperaba si se les metían en la cabeza erróneas ideas de ascenso social. La primera balada francesa sobre un asesinato trata de una criada de Laon que envenenó a su ama “pensando”, como dice el título, “tener a su amo en matrimonio”. La sirvienta confiesa que su amo la engañó para que envenenara a su mujer con la promesa de casarse con ella una vez muerta, pero luego alegó desconocer el complot. Ya sin nadie que la apoye, canta

*Soudain j'ay confessé mon faict.
Disant que sous espoir volage
D'avoir mon maistre en mariage
J'avois donné ceste poison
A ma maistresse en trahison.
Le cas confessé, la justice
Me condamne au dernier supplice
Et de passer par la rigueur
Du feu en tresgrande douleur.²⁴*

De repente confesé mi hazaña.
Diciendo que con la esperanza de
Tener a mi señor en matrimonio
Le había dado este veneno
A mi señora, a traición.
Una vez confesado el crimen, la justicia
Me condena al tormento final
Y sufrir el rigor
Del fuego con gran dolor.

Una gran parte del público de las baladas de la Edad Moderna la constituían jóvenes sirvientes y aprendices que, al tener el alojamiento y la comida pagados por sus señores, disponían de ingresos suficientes para comprar los impresos. De ahí que muchas de estas canciones moralizantes, incluidas las que tratan sobre castigos, se dirijan

²³ Song, on the Confession and Dying Words of William Stevenson, Merchant, late of North-Allerton, in the County of York, maged 27 Years, who was executed at Durham on Saturday the 26th of August, 1727, for the barbarous Murder of Mary Fawden, near Hartlepool in the Bishoprick of Durham; taken from his own Mouth the Night before his Execution, by a Person that went to visit him while in Goal. To the Tune of, Since Caelias my Foe. (n.p., n.d.) EBBA 32526

²⁴ Chanson nouvelle d'une servante de Laon laquelle a est bruslee toute vive pour avoir empoisonné sa maistresse, pensant avoir son Maistre en Mariage. Sur le chant, Il y a un cler en ceste ville, &c., en La Fleur du Rozier des chansons (Lyon: Simon Rigaud, 1606).

directamente a este grupo, con frases iniciales como “Jóvenes doncellas, tened cuidado” o “Toda la juventud de la bella Inglaterra”.

Si bien los asesinos varones predominan en las baladas en general, en las inglesas del siglo XVII las asesinas son extremadamente numerosas: de las 37 baladas que presentan el asesinato como crimen (sin incluir el infanticidio o las baladas de proscritos), catorce, es decir más de un tercio, presentan a mujeres como asesinas. A principios del siglo XVII, concretamente, se produjo una oleada de baladas sobre maridos asesinados por sus esposas, como la de Anne Wallen, declarada culpable en 1616 de la muerte de su marido y condenada a morir quemada.²⁵ A diferencia de las esposas inocentes y sumisas asesinadas por sus maridos, la balada de Wallen, con la tonadilla “*Fortune My Foe*”, la presenta como una regañona intolerante, que maltrata verbalmente a su esposo por descansar tras una larga jornada:

*My husband having beene about the
towne,
And comming home, he on his bed lay
down:
To rest himselfe, which when I did espie,
I fell to rayling most outrageously.
I cald him Rogue, and slave, and all to
naught,
Repeating the worst language might be
thought
Thou drunken knave I said, and arrant
sot,
Thy minde is set on nothing but the pot.*²⁶

Mi marido, habiendo estado por la
ciudad,
Y volviendo a casa, se acostó en su
cama:
Para descansar, y cuando lo vi,
Lo regañé escandalosamente.
Le llamé granuja, esclavo y
despreciable,
Usando el peor lenguaje que pueda
pensarse
Bribón borracho, dije, alcohólico,
Tu cabeza sólo piensa en el alcohol.

Esta representación de Wallen como una regañona fue la que difundió la balada, a pesar de que era de dominio público que su marido la maltrataba y que ella lo había matado en defensa propia. Mientras que los hombres que, en un acceso de ira, echaban mano de sus herramientas para herir a otros solían recibir una condena menor de homicidio involuntario, no se concedía la misma consideración a las mujeres que hacían lo mismo, ni siquiera cuando era en defensa propia. Si bien otras baladas inglesas, especialmente las cómicas, representaban habitualmente la violencia doméstica ejercida tanto por hombres como por mujeres, el mensaje conservador y moralizante de las baladas de ajusticiados no podía cuestionar el veredicto del caso de Wallen presentándola como una víctima. Por el contrario, la mujer fue retratada regañando a su marido e instigando la violencia.

5. Baladas de proscritos

Un importante subgénero de la balada de ajusticiados está protagonizado por forajidos y bandidos, ladrones que a finales del siglo XVII y principios del XVIII se

²⁵ Frances Dolan sostiene que a finales de los años 1620 y 1630 se produjo un notable aumento de las ejecuciones por este crimen en Smithfield, uno de los lugares de ejecución más importantes de Londres (Dolan, 2010).

²⁶ T. Platte, *Anne Wallens Lamentation, For the Murthering of her husband John Wallen a Turner in Cow-lane neere Smith-field; done by his owne wife, on satterday the 22 of June. 1616. who was burnt in Smithfield the first of July following. To the tune of Fortune my foe.* (London: Henry Gosson, 1616) EBBA 20053

convirtieron en figuras cada vez más romantizadas, siendo los nombres de Cartouche, Dick Turpin y Schinderhannes, todavía muy conocidos hoy en día. Las canciones desempeñaron un papel crucial en la mitificación de estas figuras. Parece que hubo dos tipos de baladas sobre las ejecuciones de famosos ladrones, bandidos y salteadores de caminos. El primer modelo, que yo llamo “nostálgico”, sería una canción popular y duradera, a menudo conocida hoy en día, que trata sus hazañas con cierta ligereza y no ofrece ninguna lección moral. El segundo modelo, que denomino “realista”, se asemeja más a una típica balada de ajusticiados, en la que el bandido es representado como un criminal atroz que, lleno de arrepentimiento, recibe su merecido castigo y que sirve, así, de lección disuasoria. Estas baladas “realistas” suelen emplear las tonadillas que se utilizaban habitualmente en las baladas de ajusticiados y, por tanto, estimularían inmediatamente el reconocimiento del asunto por parte del oyente-cantor. La balada nostálgica suele componerse mucho después de los hechos narrados y enmascara la realidad tanto de los crímenes por los que fueron ejecutados los protagonistas como de la propia ejecución. En mi opinión, el modelo nostálgico contribuyó a la romantización general de estos forajidos. Aunque las melodías de estas canciones nostálgicas están ahora bien arraigadas en la cultura popular, en su día no eran reconocidas como “tonadillas de horca”, por lo que esta tipología aporta una prueba más sobre la necesidad de prestar atención al sistema de contrafactum utilizado en las baladas de ajusticiados.

Un buen ejemplo de los dos modelos se encuentra en las canciones sobre Louis Mandrin, un célebre forajido que desarrolló una exitosa (aunque breve) carrera de contrabando y ataques contra los impopulares recaudadores de impuestos o *fermiers* en la Francia de mediados del siglo XVII. Mandrin fue ejecutado en Valence en 1755, ante seis mil espectadores. En su estudio sobre las representaciones de Mandrin, Hans-Jürgen Lüsebrink encontró más de veinte canciones, la más famosa de las cuales es la *Complainte de Mandrin*, una balada de nueve versos que aún se canta en Francia:

*Ils m'ont jugé à pendre,
Ah ! c'est dur à entendre ! A pendre
et étrangler, Sur
la place du, vous m'entendez...
A pendre et étrangler, Sur
la place du marché.*

Me han condenado a la horca,
¡Oh! ¡Es difícil de oír!
Ser colgado y estrangulado,
En la plaza de, ¿me oís....?
Ser colgado y estrangulado
En la plaza del mercado.

Es una canción encantadora y desenfadada sobre las hazañas de Mandrin y su ejecución. Sin embargo, Mandrin no fue ahorcado como nos cuenta esta *complainte*, sino que fue destrozado en la rueda. Si esto no ocurre en esta canción es porque no fue escrita sobre Mandrin, sino que es una reformulación de *Les trente voleurs de Bazoges*, una balada sobre las ejecuciones de unos ladrones en Fontenay-le-Comte en 1583 (Bujeaud, 1895, vol. 2, 228).²⁷ Así pues, tres siglos más tarde, se seguía cantando y reformulando una balada de ajusticiados del siglo XVI sobre proscritos para adaptarla a otras ejecuciones (incluso cuando el castigo no se ajustaba a ellas). Por el contrario, la menos conocida *Chanson sur la vie de Louis Mandrin*, publicada inmediatamente después de su muerte en 1755, no simpatiza con Mandrin, tratándolo como un criminal abominable, y se ciñe más a la verdad de la ejecución en sí. La violencia del castigo infligido sobre el cuerpo

²⁷ Jérôme Bujeaud, *Chansons populaires des provinces de l'ouest*, vol. 2, 228, <http://dastumla.blogspot.com/2013/06/8-les-trente-voleurs.html>

de Mandrin se relata con horrendo detalle, junto con los gritos de arrepentimiento del protagonista:

*Enfin le Bourreau lui cassa
Les os des jambes et des bras
Avec ceux des reins et des cuisses
Et Mandrin pendant ses supplices
Priait bien fort l'Agneau Paschal
Et disoit qu'on lui faisait mal.*

Finalmente, el verdugo rompió
Los huesos de sus piernas y sus brazos,
Junto con su columna y sus muslos.
Y Mandrin, durante su tortura,
Rezaba con fuerza al Cordero Pascual,
Y dijo que le dolía.

*Quand il eut les membres rompus,
Sur la roue il fut étendu.
A la fin par miséricorde,
On lia son cou d'une corde,
Par ordre de Monsieur Levet,
Pour qu'on lui coupât le sifflet.²⁸*

Una vez quebrados sus miembros
Estirado sobre la rueda.
Al final, por piedad
Se le ató una cuerda al cuello,
Por orden de Monsieur Levet,
Para cortarle la garganta.

La balada es precisa en su relato de la ejecución, llegando incluso a mencionar el *retentum*, la aplicación piadosa del garrote sobre la víctima. Como canción “realista” de forajidos, esta composición es mucho más típica de las baladas de ajusticiados de toda Europa, tajante sobre la inequívoca culpabilidad del criminal, presentándolo como un modelo de arrepentimiento y describiendo gráficamente su brutal final. Además, emplea una conocida melodía de balada de ajusticiados, el “*air des Pendus*”, que se utilizó en al menos tres canciones francesas solo en el año 1755.

CONCLUSIONES

Tanto las ejecuciones públicas como las canciones escritas sobre los criminales condenados a la pena capital continuaron hasta bien entrado el siglo XIX, y en Francia hasta la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, aunque la popularidad de las baladas de ajusticiados se mantuvo constante a lo largo del tiempo, en el siglo XIX se observan cambios: tanto en la tecnología y el formato de impresión, como en la cobertura mediática de las investigaciones criminales, que facilitaba la composición de canciones antes de la ejecución. Todo ello condujo a lo que puede considerarse una explosión en la producción de baladas de ajusticiados. Además, el asesinato se convirtió casi exclusivamente en el único delito representado en la balada de este período, probablemente porque muchos de los delitos mencionados en estas páginas, como la herejía y la brujería, habían sido eliminados de la legislación. Parece que fue el traslado de las ejecuciones tras los muros de las prisiones -que en la mayoría de los países se produjo en torno al tercer cuarto del siglo XIX- lo que supuso el fin de las baladas de ajusticiados: en todas las lenguas se produce una notable reducción del número de baladas una vez que las ejecuciones pasan de ser públicas a “privadas”. Las únicas excepciones son los casos considerados especialmente atroces: el descuartizamiento del cuerpo de una víctima o el asesinato de niños, por ejemplo. A pesar de estas diferencias, el modelo de la Edad Moderna se mantiene: las baladas siguen utilizando un lenguaje sensacionalista e imágenes para manipular las emociones de sus consumidores, las melodías se siguen empleando de forma sofisticada

²⁸ *Chanson sur la vie de Louis Mandrin, avec l'addition de son mort, sur l'air des Pendus* (Lyon: Delafrasse, 1755).

y se continúa culpando al diablo de las acciones asesinas del criminal. En definitiva, la balada de ajusticiados fue un producto impreso duradero y sólido desde los albores de la imprenta hasta la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BOTREL, Jean-François (1973) : “Les aveugles colporteurs d’imprimés en Espagne”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 9, pp. 417-482. DOI: <https://doi.org/10.3406/casa.1973.1082>
- BUJEAUD, Jérôme (1895): *Chansons populaires des provinces de l’ouest, Poitou, Saintonge, Aunis et Angoumois, avec les airs originaux*, Niort, Clouzot.
- CARNELOS, Laura (2016): “Street Voices. The Role of Blind Performers in Early Modern Italy”, *Italian Studies*, 71/2, pp. 184-196. DOI: <https://doi.org/10.1080/00751634.2016.1175716>
- DARNTON, Robert (2010): *Poetry and the Police: Communication Networks in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- DEGL’INNOCENTI, Lucca y ROSPOCHER, Massimo (eds.) (2019): “Special Issue Street Singers in Renaissance Europe”, *Renaissance Studies* 33/1. DOI: <https://doi.org/10.1111/rest.12529>
- DOLAN, Frances E. (2010): “Tracking the Petty Traitor Across Genres”, en *Ballads and Broadides in Britain, 1500-1800*, Patricia Fumerton and Anita Guerrini (eds.), Burlington, VT: Ashgate, pp. 149-171.
- HAMMOND, Nicholas (2019): *The Powers of Sound and Song in Early Modern Paris*, University Park, Pennsylvania University Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780271085531>
- LUNDIN, Matthew (2012): *Paper Memory: A Sixteenth-Century Townsman Writes His World*, Cambridge MA, Harvard University Press. DOI: <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674067653>
- McILVENNA, Una (2016a): “When the News Was Sung: Ballads as News Media in Early Modern Europe”, *Media History*, “Special Issue: Managing the News in Early Modern Europe”, Helmer Helmers and Michiel van Groesen (eds.), pp. 1-17.
- McILVENNA, Una (2016b): “Ballads of Death and Disaster: The Role of Song in Early Modern News Transmission”, en *Disaster, Death and the Emotions in the Shadow of the Apocalypse*, Jennifer Spinks y Charles Zika (eds.), Londres, Palgrave, pp. 277-296. DOI: https://doi.org/10.1057/978-1-137-44271-0_13
- McILVENNA, Una (2022): *Singing the News of Death: Execution Ballads in Europe 1500-1900*, Oxford: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197551851.001.0001>
- McILVENNA, Una, GØRIL BRANDTZAEG, Siv y GOMIS, Juan (2021): “Singing the News of Punishment: The Execution Ballad in Europe, 1550-1900”, *Quaerendo* 51 (1/2), pp. 123-159. DOI: <https://doi.org/10.1163/15700690-12341485>
- MILLIOT, Vincent (1995): *Les ‘Cris de Paris’, ou, Le peuple travesti: les représentations des petits métiers parisiens (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne. DOI : <https://doi.org/10.3406/rhmc.1994.1702>
- PETTEGREE, Andrew (2014): *The Invention of News: How the World Came to Know About Itself*, London, Yale University Press.

- ROBISHEAUX, Thomas (2014): “The German Witch Trials”, en *The Oxford Handbook of Witchcraft in Early Modern Europe and Colonial America*, Brian P. Levack (ed.), Oxford, Oxford University Press, pp. 179-198.
- SALMAN, Jeroen (2019): ‘Frail echoes of singing in the streets. Tracing ballad sellers and their reputation in the Low Countries’, *Renaissance Studies* 33/1, “Special Issue: Street Singers in Renaissance Europe”, pp. 199-135. DOI: <https://doi.org/10.1111/rest.12531>
- SALZBERG, Rosa (2009): “The Lyre, the Pen and the Press: Performers and Cheap Print in Cinquecento Venice”, en *The Books of Venice: Miscellanea Marciana*, Lisa Pons and Craig Kallendorf (eds.), Venice, La Musa Talia, pp. 251-276.
- SALZBERG, Rosa (2016): “‘Poverty Makes Me Invisible’: Street Singers and Hard Times in Italian Renaissance Cities”, *Italian Studies*, 71/2, pp. 212-224. DOI: <https://doi.org/10.1080/00751634.2016.1175719>
- VAN DÜLMEN, Richard (1990): *Theatre of Horror: Crime and Punishment in Early Modern Germany*, Cambridge, Polity.
- WILLIAMS, Sarah F. (2015): *Damnable Practises: Witches, Dangerous Women, and Music in Seventeenth-Century English Broadside Ballads*, London, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315575810>
- WILTENBURG, Joy (2004): “True Crime: The Origins of Modern Sensationalism”, *The American Historical Review*, 109/5, pp. 1377-1404. DOI: <https://doi.org/10.1086/530930>

Fecha de recepción: 5 de junio de 2023
Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2023



«El solo recurso que queda a estos pobres ciegos»:
una aproximación histórica a los testamentos de ajusticiados en la
literatura popular impresa española (ss. XVI-XIX)

«The only recourse left to these poor blind people»:
a historical approach to the wills of the executed in Spanish
printed popular literature (16th-19th centuries)

Alejandro LLINARES PLANELL
(Universidad de Málaga)

a.llinares@uma.es

<https://orcid.org/0000-0001-8815-8002>

RESUMEN: El presente trabajo versa sobre los testamentos de ajusticiados en la literatura popular impresa española, un subgénero de literatura de patíbulo poco conocido hasta la fecha. Analizaremos diez testamentos estampados entre el siglo XVI y mediados del siglo XIX, cruzando fuentes periodísticas y de archivo, para, de este modo, poder indagar en sus posibles usos, divulgación / venta, composición y recepción.

ABSTRACT: This paper explores the wills of executed men in popular Spanish printed literature, which is a subgenre of gallows literature that has received little attention to date. We will analyze ten testaments that were printed between the 16th century and the mid-19th century, drawing on both journalistic and archival sources. Our goal is to investigate the possible uses of these wills, as well as their composition, dissemination, and reception.

PALABRAS-CLAVE: Literatura de patíbulo, Ejecuciones públicas, Literatura de cordel, Literatura popular, Pena de muerte, Testamentos

KEYWORDS: Gallows literature, Execution ballads, Popular print, Chapbooks, Capital punishment, Wills

1. LAS EJECUCIONES PÚBLICAS MÁS ALLÁ DE NÚMEROS Y PORCENTAJES

El seis de junio de 1800 llegó a Castelló de la Plana el verdugo de València para ejecutar a Pascual Veral, de 27 años, y a Pascual Gomis, un viudo de 45 años, ambos de la villa de Almassora, acusados de ser «ladrones, asesinos y otros delitos». El día 7 por la mañana se publicó la sentencia, la cual contemplaba que ambos tenían que ser arrastrados, ahorcados y descuartizados *post mortem*. Dicho documento dispuso que, para dar ejemplo, la cabeza y la mano de Veral fueran puestas en Almassora, mientras que la testa de Gomis se tenía que ubicar en el pueblo de la Alcora. Por otra parte, los cuartos de los dos criminales se tenían que colocar, encima de pilares, en los caminos que van de Castelló a Benicàssim (despojos que no se retirarían hasta 1802 por la venida de Carlos IV a València). Finalmente, la pena capital se practicó el día nueve a las 11 de la mañana en la Plaça Nova o del Rei, después de «aver precedido todas las ceremonias que se acostumbra».

Dicha ceremonia consistía en realizar una serie de actos formales y protocolizados antes, durante y después de la muerte del reo. Primeramente, se colocaba a los sentenciados en capilla durante tres días, donde eran asistidos por religiosos que les daban consuelo espiritual. Durante este tiempo se solía informar a la población de la identidad de los inculpados y del día en que iban a morir, colocando tablillas en las paredes de la cárcel, blasones negros o por medio de las cofradías que pedían limosna para sufragar los gastos que pudiera ocasionar el sentenciado. Pasados los tres días, empezaba «la procesión funesta» de camino al cadalso, la cual solía estar encabezada por un pregonero que con trompeta en mano voceaba la sentencia de muerte. En el caso de Veral y Gomis salió la cofradía de la Virgen de los Desamparados «llevando la imagen de Christo crucificado el clavario y mayores y doce achas, 4 los cavalleros, 4 los labradores y 4 los oficiales». El acto empezó a las nueve y media de la mañana del día nueve pasando por las calles acostumbradas hasta llegar a la Plaça del Rei «en donde estaban prevenidos con la horca, todos los instrumentos para el castigo». Durante todo el acto, diferentes religiosos llegaron a pronunciar hasta cuatro sermones, que se solían realizar para darle un contenido moralizante al acto. En el caso de estos dos criminales, la población se aglomeró para escuchar dichas pláticas, que normalmente solía versar sobre los delitos de los que iban o acababan de morir:

En dicha vuelta se hizieron quatro pláticas al pueblo y deprecaciones a Dios por los sentenciados. La primero por el doctor Bautista Cruz, presbítero del clero, delante la capilla de San Christóval de la calle del Medio; la segunda por el padre Vicente Boxadors, religioso agustino, delante la Yglesia de San Juan, la tercera, en la puerta de la FERIA o rabalico del Calvario, por el padre letor García, franciscano, la cuatro en la plaza del Rey, por el padre letor capuchino, y últimamente después de executada la sentencia, estando para predicar, en el lugar del suplicio, el padre prior del convento de dominicos, el padre letor fray Vicente Ernandes, y dicho el tema, se movió tal alboroto de la gente que era casi infinita, que sin hablar más palabras se hubo de baxar del púlpito, y de este modo concluirse la función (Rocafort, 1945 ed.: 135-136).

En resumidas cuentas, la ejecución de Gomis y Veral no tiene nada de extraordinario, solamente son dos reos de los cientos que perecieron en las horcas o, en su defecto, garrotes, saetas y cuchillos, a lo largo del Antiguo Régimen. A pesar de eso, entendemos que la exposición de los pormenores de este tipo de actos ejemplifica muy bien lo que a nuestro entender fueron las ejecuciones públicas hasta finales del siglo XIX¹: una pena judicial, adaptada a los códigos legislativos de cada territorio, que varió en su ejecución con el paso de los siglos, pero cuya puesta en escena y significación traspasaron los límites jurídicos y asumieron importantes componentes religiosos, sociales, políticos y, sobre todo, culturales. En la aplicación de la pena máxima de 1800 que hemos comentado, podemos observar el trabajo de los religiosos a la hora de auxiliar a los reos o de sermonear al público sobre el acto que estaban presenciando. Asimismo, el hecho de pregonar las sentencias capitales o distribuir los miembros amputados en las ciudades y caminos donde los reos habían cometido sus delitos no dejaban de ser medios para ampliar y expandir

¹ Nos referimos al momento en que las ejecuciones se trasladaron al interior de las prisiones, ya que, a partir de ese momento, dichos actos se pasaron a concebir como penas judiciales necesarias para eliminar a los elementos discordantes con las normas sociopolíticas de la época, pero se excluye el componente público y ceremonial que las caracterizaba.

la ejemplaridad que se presuponía de la aplicación de una pena de muerte realizada de manera pública.

De igual forma, también era habitual que algunos reos se dirigieran al público de manera directa, a través de una arenga, o indirecta, por medio de un religioso o miembro de la justicia que reprodujera sus últimas palabras. Dentro de este contexto, los papeles impresos de carácter efímero, los cuales solían estar escritos en verso y eran recitados por los ciegos en ciudades y pueblos, también tuvieron una labor relevante. Nos referimos a la literatura de patíbulo o coplas de ajusticiados, como se denominaban en la época, un género o subgénero de la literatura popular impresa que empezaron a estudiar Hans-Jürgen Lüsebrink (1982:284-301) y Michael Foucault (1978: 72-78). Sobre la base de estos dos investigadores, se han sucedido los estudios sobre la literatura de ejecuciones en distintos países como las de Vic Gratell (1996: 109-222) sobre el Reino Unido de la segunda mitad del siglo XVIII y primera del siglo XIX. Asimismo, destaca la obra de Richard Evans (1996: 150-189) sobre la Alemania del siglo XVII al XX, los de Massimo Rospocher y Rosa Salzberg (2017: 164-185) o Adriano Prosperi (2013: 503-536) para la Italia de la Edad Moderna o los imprescindibles estudios de Pascal Bastien (2006 y 2011) sobre la Francia de los siglos XVI al XVIII.

Las investigaciones sobre la literatura de patíbulo han proliferado en los últimos años y, además, se ha abierto una nueva corriente metodológica, iniciada ya por Prosperi, que compara los textos de diferentes países a fin de establecer similitudes y particularidades. Dentro de esta línea se enmarcan los trabajos de Una McIlvenna (2015: 47-88 y 2022) sobre los impresos ingleses, franceses, italianos y germánicos atendiendo a la melodía de las composiciones y al uso que hacían del *contrafactum*.² Por su parte, los textos patibularios hispánicos no cuentan con el mismo nivel de estudio que sus análogos europeos. A pesar de que Cesare Acutis (1978: 163-180) y Pierre Civil (1989: 139-151) destacaron por primera vez el valor patibulario de algunos romances populares españoles, no fue hasta la publicación de un artículo de Juan Gomis (2016: 9-33) cuando se puso de relieve este tipo de documentos literarios. Con la publicación de este último estudio, por una parte, se confirmaba la existencia de una literatura de ejecuciones de larga trayectoria en la Monarquía Hispánica, y, por otra parte, se evidenciaba que la literatura de ajusticiados era un tema aún por investigar y del que quedaban muchos interrogantes por despejar.

Tras el trabajo de Gomis se han seguido otros estudios sobre las coplas de ajusticiados³ de la Corona de Aragón, donde se aportan indicios sólidos que apuntan a que, en lugares como Cataluña, País Valenciano o Aragón, desde las primeras décadas del siglo XVI se empezaron a estampar este tipo de relatos inspirados en documentos judiciales sobre diferentes casos criminales (Llinares 2017: 108-125).

En este sentido, las diferentes monografías europeas sobre nuestro objeto de estudio han establecido subcategorías dentro de la patibularia como los *lamenti di condannati*, *storie romanzesche* o *avvisi* en el caso italiano, los *last Dying Speeches* británicos o los *arrêts*, *canards*, *procès-verbaux d' exécution* o *testaments de mort* en el caso francés. Por la falta de profundización sobre el caso español, no disponemos de dicho tipo de clasificación para este territorio. Por este motivo, el presente artículo pretende empezar a llenar este vacío historiográfico o, al menos, hacer una aproximación que se encamine

² Dentro de esta línea de investigación véase también Gomis, McIlvenna y Gøril Brandtzaeg (2021: 123-159).

³ «Coplas de ajusticiados» o «romances de ahorcados» fueron los términos más usados, en el Antiguo Régimen, para referirse a la literatura de patíbulo en España.

a lograr este objetivo. Con esta finalidad, analizaremos los *testaments de morts* que se estamparon en diferentes territorios que conformaron la monarquía española desde el siglo XVI hasta el siglo XIX. Hablamos de un tipo de documentos poco conocidos hasta la fecha y que, a nuestro entender, cumplieron una función socio-religiosa dentro del contexto patibulario de cada época.⁴

2. TESTAMENTS DE MORTS HISPÁNICOS: CONTENIDO Y FINALIDAD DE UNOS IMPRESOS «DESCONOCIDOS»

Es conocido el grabado de William Hogarth *The idle Prentice rentice Executed at Tyburn*, de 1747, siendo Tyburn el lugar emblemático donde se ejecutaba a la mayoría de criminales en Londres. En esta obra la protagonista de la escena es una mujer con un niño en brazos cantando el contenido de un papel impreso que porta en la mano. Este llevaba por título *The dying speech & confession of the Idle* y versaba sobre la última voluntad del hombre que en ese momento estaba siendo transportado en una carreta, junto a un predicador metodista, de camino al cadalso. Por su parte, el artista Henri Merke pintó, en 1799, *Last Dying Speech and Confession*⁵ donde también aparece una mujer voceando un papel que lleva en la mano sobre las últimas palabras y confesiones de un reo que iban a ejecutar ese día (Gatrell, 1996: 172).

El subgénero patibulario de los últimos discursos de los reos fue el más prolífero de Reino Unido y también el que más estudios ha recibido (Sharpe 1985: 144-167). Por su parte, en Francia, con unas condiciones políticas y editoriales muy diferentes a las británicas, los estudiosos se han centrado en los *testaments de mort*, unos escritos redactados, *a priori*, por los propios reos estando en prisión y que, según Bastien, quedaron manuscritos. Realmente, en el caso francés se utiliza la palabra *testament* tal y como se entendía en la ley antigua, es decir, haciendo referencia a las últimas declaraciones de un procesado que iba a morir, registradas en el mismo acto de ejecución o en la cárcel.

Se trata de unos documentos que conformaron una parte importante y casi indispensable de la pena de muerte en el país galo. Marie Yvonne Crépin (1992: 491-509) contabiliza, solo de la región de Ille-et-Vilaine (la Bretagne), 143 de estos textos entre 1700 y 1789. Esta investigadora reflexiona sobre la utilización de este tipo de obras, remarcando que la justicia las emplearía para esclarecer la verdad de los hechos y poder conseguir más información sobre el crimen en cuestión. En general, la mayoría de las declaraciones que hicieron los reos franceses antes de subir al patíbulo está relacionada con su arrepentimiento y con los delitos que habían cometido, es decir, se trata de un descargo de conciencia. Aun así, algunos condenados continuaron mostrándose arrogantes y siguieron utilizando nombres falsos. Según Gogniat (2004: 63-84), esta fue la manera actuar de muchos bandoleros que se solían negar a hablar.

Estos *testaments de mort*, que no dejan de ser una forma particular de los *last dying speech* ingleses, también se compusieron —con sus características particulares— en la Monarquía hispánica y algunos llegarían a estamparse. A pesar de eso, es muy extraño encontrar la palabra testamento en relación con el discurso final de una persona que va a morir, ya que, tanto en la RAE como en el *Diccionario de Autoridades*, solamente se

⁴ Estamos preparando una monografía sobre la literatura de patíbulo española donde profundizando en algunos detalles y aspectos desconocidos hasta la fecha. Asimismo, analizamos los *testaments de morts* y otras subcategorías.

⁵ En el Yale Centre for British Art hay otra pintura de similar, de 1759, con el mismo título, realizada por Paul Sandby (1731 -1809).

hace mención a la: «declaración de la última voluntad, que hace una persona, disponiendo de sus bienes, y hacienda, e instituyendo heredero, que suceda en ella después de su muerte».⁶ Sin embargo, en el caso catalán, sí que aparece la acepción de «declaració d'allò que un creu o vol que es faci, dirigida als successors o venidors, en un aspecte de govern, de ciència, d'activitat social».⁷ En otras palabras, también podía ser una simple declaración de lo que se cree o lo que se piensa dirigida a los sucesores o venideros, que perfectamente podía ser el público en general. Justamente esto es lo que van a ser este tipo de textos en España: una mezcolanza entre las últimas voluntades de los reos, en relación con sus bienes y un discurso final antes de morir.

En este sentido, encontramos en la Monarquía hispánica un tipo de testamento impreso, poco conocido hasta la fecha, que se podría situar entre los *last Dying Speech* ingleses y los *testaments de mort* galos. En los romances populares se utilizó mucho el recurso de las últimas voluntades: los más habituales fueron, por una parte, los pliegos de humor sobre los testamentos de diferentes animales, los cuales se hicieron muy famosos en el siglo XVIII. Entre ellos podemos destacar *El testamento de la zorra* (S. a., Córdoba, Don Fausto García Tena imp. [1844-1874]), *El testamento del asno* (S. a., Córdoba, Rafael García Rodríguez imp. [1805-1844]), o *El testamento del gallo* (S. a., València, Imprenta de Agustín Laborda, [1801-1850]), entre muchos otros.⁸ Por otra parte, podemos encontrar las últimas disposiciones de importantes personalidades extranjeras, como Napoleón o Oliver Cromwell que se tradujeron al castellano,⁹ o del gobierno hispánico, como el muy divulgado *Testamento de Don Juan de Austria, y fervoroso acto de amor de Dios, que antes de recibir el divino sacramento, hizo a su alteza, y el despedimiento amoroso de su hermano Don Carlos II, con los demás que verá el curioso lector* (S.a, Madrid, Andrés de Sotos imp., 1767, con licencia), obviamente, con un alta carga ideológica a favor del monarca.¹⁰

También encontramos los últimos deseos de personas que habían sufrido un crimen, como pasa en las *Coplas del caso desastrado y muerte del peínero y su muger, y de la justicia que hizieron del malechor que cometiò el caso, en este año de 1600. Con licencia del ordinario impressas en Barcelona, en la estampa de Gaspar Leget, al carrer de la Palla. Año 1600*, ya que las víctimas de este homicidio, sabiendo que su final estaba cerca, llamaron a un notario para dejar constancia documental de sus últimas voluntades. La relación señala que: «testó por dos mil ducados, / que yo información tenía, / mil y dozientos ducados, / en tabla éste tenía, / y seiscientos tenía en casa / y un violanto de vida. / Ordenó su testamento, / de lo que él poseía, / dexe ciento por su alma, / que es lo que más convenía, / trezientos al espital (*sic*) / general mandado avía. / Una missa cotidiana

⁶ Diccionario de Autoridades - Tomo VI (1739). Consultado en línea: <https://apps2.rae.es/DA.html> (consultado el día 6/08/2022).

⁷ Diccionari Català-valencià-balear. En línea: <https://dcvb.iec.cat/> (consultado el día 6/08/2022).

⁸ Estos títulos se pueden consultar en Cambridge Digital Library (CDL). Para el tema de los testamentos burlescos de animales véase Puerto (2022: 349-367 y 2023: 269-305).

⁹ *Relacion verdadera del testamento que hizo estando cercano a su muerte Oliuer Kromuel, Protector que se intitulaua ser de los Reynos de Inglaterra, Escocia y Irlanda, donde se declara y da cuenta de las disposiciones que dexò tocantes a la guerra y razones de Estado y liga con Francia contra España y documentos que dio a su hijo el mayor, de como se avía de portar en el gouerno. Y el entierro que mando se le hiziesse.* (S.a., Madrid, Joseph Fernández, imp., 1658). Disponible en BDH. S.a, *Testamento de Napoleón, otorgado en el mayor apuro de sus desgracias.* (S.a., Reimpreso en Carmona, Imprenta y librería de D. J. M. Moreno, 1849). Disponible en CDL.

¹⁰ Disponible en CDL.

/ a una buen confradía / que llaman los Iulianes, / a quien devoción tenía, / y si su muger viviera / cada año renta le hazía [...]» (pliegos citados en Sánchez, 2008: 82-83). Aquí vemos cómo la persona que iba a morir está preocupada por sus bienes, pero también por su alma. Al fin y al cabo, las últimas voluntades de las personas no constituían solamente un proceso administrativo por el que se intercambiaban objetos y dinero de unos a otros.

Destaca particularmente en los testamentos de ajusticiados, como veremos en los próximos ejemplos, una marcada preocupación por la parte espiritual de las personas, encontramos romances que intentan reforzar la moral cristiana y las enseñanzas bíblicas utilizando a la Virgen, a Cristo o a los santos, como *El testamento de Cristo* (S.a, Córdoba, Rafael García Rodríguez imp. [1805-1844]).¹¹ En estos poemas religiosos se simula un falso testamento con pasajes de las santas escrituras donde se demostraba el pietismo, el poder y el altruismo de los personajes más relevantes de la fe católica. Aunque parezca contradictorio, los testamentos de ajusticiados que encontramos también están relacionados, de alguna manera, con este tipo de pliegos espirituales, si Cristo o la Virgen buscaban salvar las almas de la gente con sus buenas obras, los condenados a morir querían hacer lo propio con la suya y que, por extensión, la población tomara ejemplo. En cuanto al reo, habría que diferenciar la culpa y la pena: la primera es una tarea espiritual, de reconciliación con Dios, que solo el confesor, si el malhechor accede a sus peticiones, puede ser absuelto a pie de cadalso, mientras que la segunda se paga con su muerte en la horca o por otros medios. Si las últimas palabras impresas del condenado antes de morir tenían la misión de hacer constar su arrepentimiento, como ya dijimos, los testamentos, además de eso, intentan difundir que el penado también había realizado acciones filantrópicas antes de morir para intentar salvar su alma. Era la victoria completa y hecha pública de los poderes civiles y eclesiásticos: el castigo de un criminal, más que justificada con su confesión y la reconversión de su espíritu.

Dentro de esta categoría patibularia especial solo encontramos unos pocos poemas conservados, en total hemos podido contabilizar un total de 10 impresos comprendidos entre 1573 y la década de 1850. De este modo, en los dos próximos subapartados veremos ejemplos de testamentos de ajusticiados correspondientes a dos épocas históricas, en el siglo XVI y la primera mitad del siglo XIX. Observaremos sus diferencias y similitudes, sus características principales y posibles usos. Por último, examinaremos la composición, difusión / venta y recepciones de todos los textos.

2.1 Los testamentos de bandoleros catalanes de 1573

En 1573 el problema del bandolerismo en Cataluña se agravó considerablemente y la Generalitat ofreció, a través de una *crida* (pregón), importantes sumas de dinero por la cabeza de diferentes bandoleros. De este modo, la población civil y los diferentes poderes locales o comarcales, como las veguerías, colaboraron para capturar a los malhechores y cobrar el precio ofrecido por ellos. Por ende, muchos salteadores llegaron al palacio de la *Diputació del General*, muertos o vivos, realizándose importantes ejecuciones en la ciudad condal.¹²

Un poco antes de la promulgación de la *crida* fue capturado uno de los bandoleros más afamados del momento, Joan Poc, líder, junto a sus hermanos Pere y Montserrat, naturales Vallbona d'Anoia, de una importante banda (Deyà, 2016: 83-98). Sobre la

¹¹ Disponible en CDL.

¹² Para el bandolerismo catalán véase Torres (1993) y sobre los pliegos catalanes de bandoleros véase Valsalobre (1998 y 2021) y Llinares (2018 y 2021a).

muerte de este malhechor se imprimieron las *Cobles ara nouament fetes dels mals y desastres a fets Ianot Poch y de la sententia que li han feta* (S. a., Claudes Bornat y la Viuda Mompesada imprs., Barcelona, 1573)¹³ y también el *Testament y codisily¹⁴ legats de Janot Poc, bandoler y sus companyons* (S. a., Barcelona, S.im, librería de Joan Burgués, s. f [1573]).¹⁵ Este es el primer testamento de ajusticiados que hemos localizado y fue editado por Pep Valsalobre en su inventario de 1998 sobre algunos impresos de bandoleros catalanes, aunque más allá de esto no se le prestó mucha atención. Dicho de otro modo, no analizó su posible utilización o interpretación, ni lo puso en comparación con otros relatos similares. Este documento de medio pliego intenta dejar claro desde el principio la culpabilidad del protagonista, que se encuentra afligido e intranquilo por la vida delictiva que había llevado, situación que pretende enmendar con sus últimas voluntades:

O, món fals, engañador,
qui pot de tu gens fiar,
essent ladre gran traydor,
a dur-nos al degollador
ab tes manyes a parar!
Per ço vull fer testament
y dèxar mon cos ací,
puís à viscut malament,
robant sempre a la gent;
tot ho deix en lo botxí.¹⁶

Las primeras estrofas ya dejan claro, además del arrepentimiento, que el procesado lega todos sus bienes a la persona que va a quitarle la vida, el verdugo, y que se muestra muy agradecido por que se haga justicia. Seguidamente, se hace una enumeración de lo que desea el protagonista, empezando cada estrofa por «*item*», tal y como se hace en los testamentos convencionales. En estas cláusulas se habla de diferentes compañeros a los que el protagonista quiere ver pasar por el patíbulo, tal y como hará él, para que paguen sus delitos diciendo que «*Item, vull mos companyons / sien posats pels camins, / a l'aire, vent y sens calsons; / ells foren valents ladrons, / dels millós són los més fins*».¹⁷ Menciona a diferentes forajidos entre los que se encuentra el famoso Joan Escuder, alias «lo Lutherà», que aún estaba libre por entonces y al que Poc recomienda que haga testamento.¹⁸

¹³ Ejemplar disponible en Biblioteca Digital Siglo de Oro (BIDISO). Sobre la literatura patibularia de la banda de los germanos Poc y sus fechorías véase Llinares (2021b).

¹⁴ Cuando hace relación a «codisili», o codicilio en castellano, se refiere a, según la RAE: «Antiguamente, y hoy en Cataluña, toda disposición de última voluntad que no contiene la institución del heredero y que puede otorgarse en ausencia de testamento o como complemento de él». En línea: <https://dle.rae.es/codicilo?m=form> (consultado el día 6/08/2022).

¹⁵ Para este trabajo hemos utilizado la edición del texto realizada por Pep Valsalobre (1998:344-348). Se conserva una copia de este impreso, la cual hemos consultado también, en el Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC), serie A, Materials Aguiló, carpeta A-15, II, nº 12.

¹⁶ «O, mundo falso, engañador, / quién se puede fiar de ti, / siendo ladrón gran traidor, / a llevaros al degollador, / con tus mañas a parar! / Por eso quiero hacer testamento, / y dejar mi cuerpo aquí, / pues he vivido malamente, / robando siempre a la gente; / todo lo dejo al verdugo». Las traducciones del catalán al castellano son nuestras.

¹⁷ «*Item*, quiero que mis compañeros, sean puestos por los caminos, / al aire, vientos y sin calzones, / ellos fueron valientes ladrones, / de los mejores son los más finos».

¹⁸ Sobre este bandido también se imprimió un pliego de cordel, el cual analizamos en nuestra tesis doctoral sobre las apropiaciones culturales de la literatura popular de bandidos en la Edad Moderna.

A partir de aquí y hasta el final, el texto se detiene en dar lecciones morales y hacer constar que el condenado quiere salvar su alma. Primeramente, describe la recomendación que solían hacer los reos en sus últimos discursos a las madres y padres para que tomen lección de su muerte y eduquen bien a sus hijos. A continuación, remarca que no tiene escapatoria, y, por eso, le pide a San Miguel y a Dios que velen por su alma y su espíritu, llegando a afirmar que todavía se encuentra combatiendo las tentaciones malignas. De igual forma, se nos presenta una lucha entre cielo e infierno por el alma del protagonista. En este sentido, Poc también pide perdón por sus crímenes:

Item, perdó jo deman
dels pecats fets quantra Déu;
ma ànima a Ell coman,
del brut cos ja no curam;
Déu me dó lo regne seu.
Item com a christians
los soplich ab tot·amor:
pregueu per mi ab juntes mans
a sant Pere y tots los sants
me perdó·l beneyt Senyor.
Set sams per mi vullen dir,
per ma ànima pecadora;
fort cosa és lo morir.
Germans, Déu vullau servir
i·ns esper tots a bon·hora.¹⁹

Es decir, el bandolero pide disculpas y reclama que todos oren por su alma, implorando, a continuación, que se hagan misas por él en cada monasterio. Finalmente, vuelve a reafirmar su arrepentimiento y se encomienda a Dios y a la Virgen María. De esta última dice textualmente: «ella m'abrich ab sa manta / ma ànima quant yxirà». Como colofón, Poc remarca «abrasau-me lo foch lo chor / perque vença a l'enemic».²⁰ En resumen, aquí justifica la violencia de las penas corporales que le tocará sufrir como método para purgar la culpa y vencer al maligno y poder entrar, de esta manera, en el cielo.

Meses después de la muerte de Joanot Poc, entre marzo y abril de 1573, fueron apresados más de 60 bandoleros en la Conca de Òdena, realizándose una múltiple y multitudinaria ejecución pública en Barcelona de los malhechores que se lograron capturar vivos. Sobre estos hechos se llegaron a componer, al menos, siete pliegos de cordel en verso,²¹ entre ellos, dos testamentos de ajusticiados que hemos podido rescatar del olvido para este trabajo. Entre el momento en que los reos estaban en prisión sufriendo los tormentos y confesando sus delitos y el día en el que se hizo pública la sentencia judicial, el seis de abril, salieron de las imprentas barcelonesas la *Summa del testament de part*

¹⁹ «*Item*, perdón yo pido, / de los pecados hechos contra Dios; / mi alma a él encomiendo / el sucio cuerpo ya no nos preocupa / Dios me dé su reino. / *Item* como cristianos, / les suplico con todo amor, / rogad por mí con las manos juntas, / a San Pedro y todos los Santos, / me perdone el bendito Señor. / Siete salmos por mi quieran decir, / para mi alma pecadora, / fuerte cosa es el morir. / Hermanos, Dios queráis servir, / y nos espere a todos a buena hora».

²⁰ «ella me abrigue con su manta / mi alma cuando salga»; «abrasarme de fuego el corazón / para que venza al enemigo».

²¹ Para un análisis detallado de los hechos y de algunos pliegos véase Llinares (2021c: 105-128). Estamos preparando un artículo sobre los poemas de este caso.

dels bandolers de la companyia de Moreu Palau, Cascavell y Camadall, a sis de abril, 1573 (S. a., Barcelona, s. imp., venta en la casa de Joan Burguès, 1573)²² y el *Testament y Codicil, en lo qual sa legats la presó de Barcelona, als bandolers de la companyia de Lanima pecadora, fet a set de abril de 1573* (S. a., Barcelona, s. imp., venta en la Plaza del Blat, 1573)²³. Ambos textos son muy similares y buscan, como el poema de Poc, destacar la culpabilidad del preso y su arrepentimiento, haciendo consideraciones morales con esta finalidad.

Ambos textos empiezan repasando el nombre de algunos bandidos que estaban en prisión esperando sentencia en aquel momento, como los famosos Poca Roba, Jaume Mateu, Gasconet, Domejó de la Pluma, entre muchos otros, pero destacando por encima de todos a Pere Pintor, alias «Joan Pintor» o «Echafuego», en el primer pliego, y en el segundo al forajido Antoni Vilanova, conocido por «Antoni Luna» o también por «Ànima Pecadora», natural de la villa de Corbera (Baix Llobregat), debido a que son los que, *a priori*, ponen voz al testamento en más de una ocasión. De este todo, después de repasar el listado de nombres, y bajo el epígrafe tradicional del «*item*» de los documentos notariales, por una parte, piden disculpas a Dios y a San Juan para que los salve del infierno, y, por otra parte, aluden al hecho de que la gente diera dinero para la salvación de sus espíritus: «persó perdonen / y també donen, / algun diner, / per fer-lo bé / a nostres animes». Además, suplican al verdugo que realice correctamente sus funciones a la hora de ejecutar las penas corporales que bien merecen, según ellos, «sent açotats / y axorallats», pidiendo también a los frailes que les asisten «nos donen ales / per a pasar / y tolerar, / tant gran treball»,²⁴ anotando el trabajo que los teatinos harán con ellos en el traslado al cadalso. De esta forma, se está legitimando la violencia patibularia y la labor ejercida por los religiosos con la parte espiritual, teóricamente, por parte de los mismos presos que se autoinculpan.

Las tres composiciones presentan una estructura parecida: se inician con una breve introducción donde el protagonista dice que va a hacer testamento porque se siente culpable por sus delitos, después presenta una serie de nombres de bandoleros, compañeros suyos o que aún andan libres, de los cuales se espera que caigan pronto en las manos de la justicia. Seguidamente, se hace referencia al verdugo como personaje al que se le dejan los bienes o al que se le pide que ejecute bien su tarea, es decir, se legitima el trabajo de este por la propia persona al que iba a quitar la vida. En la última parte, y a modo de remate final, el forajido se preocupa por la salvación de su alma y por la de los demás: pide que se tome ejemplo de su muerte, que se hagan misas por su espíritu y suplica a Dios, a la Virgen o algunos Santos para que intercedan por él llegada la hora.

2.2 Los testamentos del siglo XIX: Entre la política, el humor y el arrepentimiento

Después de 1573 no volvemos a encontrar testamentos de ajusticiados hasta 1813, es decir, 240 años de una publicación a otra. ¿Qué pasó durante este lapso temporal? ¿Por qué no se estamparon más testamentos durante el Antiguo Régimen? Por un lado, es posible que sí se estamparan algunos relatos de este estilo durante los siglos XVII y XVIII pero que estos no se hayan conservado. Es sobradamente conocido que unas de las características de los pliegos sueltos es su vida efímera, pero, en el caso de los testamentos, aún lo serían más atendiendo a que estos no aportan mucha información

²² Biblioteca de Catalunya [BC] Sig: 6- IV-39.

²³ Biblioteca Nacional de España [BNE], R/36459.

²⁴ «por eso perdonen, / y también dan, / algún dinero, / para hacer bien / a nuestras alma»; «sean azotados / y desorejados»; «nos den alas / para pasar / y tolerar / tan gran trabajo».

sobre los delitos o la vida de los reos y, por lo tanto, solo tendrían sentido completo en el contexto patibulario en cuestión. Dicho de otro modo, raramente este tipo de historia se reimprime décadas o siglos después de haber expirado su protagonista, al contrario de lo que ocurre con otro tipo de formatos patibularios como los romances de guapos. Por otra parte, durante los siglos XVII y XVIII se crearon y consolidaron las historias de jaques y valentones, con un lenguaje ambiguo, pero que trazaban la vida completa del criminal hasta su muerte, mostrándose, en la conclusión de este, el arrepentimiento del sentenciado. Por ende, la función de mostrar al público la contrición y la remisión del alma ya la desempeñaría este tipo de texto y no haría falta componer otro aparte.

En el siglo XIX, ya pasadas unas décadas del Real Decreto de 1767 promulgado por Carlos III prohibiendo «pronósticos, piscatores, romances de ciegos y coplas de ajusticiados» (S. a., 1805: 155) y con otro contexto legislativo y editorial, se revitalizó la literatura de ajusticiados en su conjunto y se volvieron a estampar testamentos de reos. En 1813 se capturó a Miguel Ladrón de Guevara (1766-1813), jefe de la policía josefina durante el periodo de gobierno napoleónico de Sevilla después de la caída de los franceses, junto con algunos de sus hombres. De la captura y de la muerte de Ladrón de Guevara y los suyos se estamparon diferentes relaciones impresas,²⁵ entre las que hay dos testamentos, uno sobre él: *Testamento que hace Miguel Ladrón despidiéndose de todos sus amigos y dándoles a cada uno lo que le toca, para que queda gustoso todo el pueblo sevillano habiendo sido tan malo para todos* (S. a., Sevilla, Anastasio López imp., 1813); y otro sobre uno de sus compañeros: *Testamento que ha hecho el traidor al Rey y ladrón Josef Balazos, dexándole a todos sus amigos las daviyas que merecen* (S. a., Sevilla, Anastasio López imp., s. f. [1813]).²⁶ Son impresos que intentan reafirmar la culpabilidad de los reos y su arrepentimiento, pero lo hacen por medio de diferentes estrofas satíricas, seguramente para llegar mejor al pueblo.²⁷ Unos textos que son muy similares al *Testamento de D. Benito Tristany, mandado hacer por él mismo hallándose en capilla en la ciudad de Solsona, pocas horas antes de ser pasado las armas* (S. a., M. Borràs imp., s. f. [1847])²⁸ sobre la ejecución, en 1847, del general carlista Tristany, el cual fue capturado en Solsona cuando trataba de huir, siendo, al día siguiente, fusilado por las tropas isabelinas.²⁹ Los tres textos, aunque alejados en el tiempo, no dejan de ser impresos sobre prisioneros políticos que fueron ejecutados por sus rivales, como lo fuera Rafael de Riego, también con un testamento impreso que supuestamente hizo estando en prisión.³⁰

Aunque se continúan estampado las últimas voluntades de algunos bandoleros o criminales comunes, en la centuria decimonónica observamos una clara apropiación política del subgénero, diferente a las del siglo XVI, y que responde a momentos históricos concretos. Los testamentos de Ladrón o Balazos están enmarcados en la lucha entre afrancesados y fernandinos, el de Rafael de Riego en la de liberales y serviles y el de mosén Tristany en la de carlistas e isabelinos. Por consiguiente, son poemas que también intentan decantar la opinión pública a favor de una facción u otra dependiendo de

²⁵ Sobre los impresos patibularios de Miguel Ladrón estamos preparando un trabajo específico.

²⁶ Ambos impresos se pueden consultar en la BDH.

²⁷ Durante el siglo XVIII se utilizó el humor para hablar de temas «serios» como la política o las reformas sociales. Asimismo, durante la Guerra del Francés y las cortes de Cádiz proliferaron los pliegos y diarios satíricos. Véase (Calvo, 2022: 25-40) y (Butrón, 2022: 97-114).

²⁸ Disponible en el portal digital de la Generalitat de Catalunya «Calaix».

²⁹ Véase *La Carcajada*, 17 de junio 1892, p.2.

³⁰ *Testamento de Don Rafael de Riego, que ha hecho en vida hallándose en la prisión* (S. a., S. l., Imprenta de D. N. A. Rodríguez, s. f.) BNE, R/62445.

la que en esos momentos ostentaba el poder y que, por lo tanto, tenía la competencia de promulgar penas capitales. En esta línea versa el testamento de Rafael de Riego, que no es más que una versión poética de la retratación escrita, supuestamente hecha de su puño y letra estando en el penal y publicada en Madrid el día siguiente a su ahorcamiento, según Juan Francisco Fuentes (2008), para «evitar que el mito sobreviviera al personaje» (38), dentro de campaña publicitaria y propagandística que se orquestó a favor y en contra de este sujeto (López 2001: 181-270). Por este motivo, el pliego suelto editado en la Casa y Corte pretendió extender la idea de que Riego, «hallándose en la prisión», se había mostrado arrepentido y se autoidentificaba como un «malvado», «bellaco» y «traidor a su patria»:

Yo el hombre más codicioso,
más inicuo, más malvado,
de cuantos pisan la tierra,
yo el más firme renegado
de todos los españoles
cuantos han apostatado,
y el primero y principal
de aquellos más exaltados
que traidores a su patria,
soberbios la maltrataron
sorprendiendo a nuestro rey
y a Cádiz se lo llevaron
[...]

Los cuatro textos citados del XIX empiezan cada estrofa por «*Item*», como los testamentos usuales, y el de Josef Balazos, compañero de Ladrón, muestra un lenguaje desenfadado y se dedica a reconocer sus culpas y dejar en herencia artículos ridículos como un «plato de natillas», o el deseo de que Miguel Ladrón «coma una gallina» o de que al obispo de Oporto «le den un xicarazo». En este testamento, el verdadero protagonista es quien fuera jefe de la política josefina de Sevilla, al que se ridiculiza en estos términos:

Item, le mando a Miguel
Ladrón este gran regalo,
este plato de natillas,
que el día de San José
lo comí yo caminando,
para noble ciudad
de Sevilla, donde me hallo,
pero entre una gran tropa
de ministros y soldados,
como si fuera hombre bueno,
habiendo sido tan malo.

Por su parte, los impresos de Ladrón y Tristany reproducen supuestas donaciones de ambos a diferentes oficios y grupos sociales de la ciudad de Sevilla en el caso del primero y sin especificación en el caso del segundo. De esta manera, Miguel Ladrón da a los zapateros que le hacían los zapatos 20 ducados para que estos «coman y beban, / se emborrachen sin ciudado, / y den limosna a los pobres, / pues yo nunca les he dado»

o a los gitanos «mis chupas y mis calzones, / mis medias y mis zapatos». Por su parte, Tristany dice a los taberneros «que no pongan agua al vino, / que si lo encuentran aguado, / les podrá fuera de tinto», además de mencionar a los panaderos, sastres o zapateros recordando que «y si acaso no les pagan, / no se incomoden por esto, / que todo lo abonará / no señor Rey Carlos Sesto». El texto de mosén Tristany, como los de Ladrón y Ballazos, se ha de enmarcar dentro de la sátira política. En el primer caso son muy evidentes las alusiones de burla y descalificación al carlismo:

Y estando ya asegurados,
que no están alrededor,
al entrar darán un bando,
así por este tenor:
« Por orden del muy ilustre
y ecselso señor *Garrofa*
gobernador general
del fuerte de la *Pallofa*.³¹
[...]
Para contentar a todos,
pondremos la Inquisición,
que así podrá descansar,
ahora la Constitución.
Habrá diesmos, habrá frailes,
habrá ogueras y cadenas,
para quitaros de encima
tantos disgustos y penas.
Esto es lo que manda el Rey,
que está en Londres y Manchester,
escarbándose los dientes,
porque no sabe qué hacer».

Pero, tal y como apuntábamos, además del humor político, en este caso la clave de los testamentos decimonónicos continúa siendo la misma que los del siglo XVI: mostrar el arremetimiento del reo y la posible reconversión de su alma. Por ejemplo, Miguel Ladrón repite constantemente que fue «hombre malo» y por eso merece ser ejecutado y «que coman los gusanos, / y mis huesos a los perros / por haber sido tan malo». Tristany, por su parte, advierte que «dejo arruinados, / muchos que podrán decirme, / que lo son por defenderme / y otros por perseguirme». Hay que entender que los sentenciados pasaban tres días con los religiosos en capilla y estos últimos intentaban convencer a los primeros de que la pena máxima era una oportunidad para purgar sus delitos y que era fundamental que, antes de que llegase su hora, hiciesen un último acto de arrepentimiento y constricción que les abriera las puertas del cielo y de la vida eterna. De este modo, en otro testamento de mediados del siglo XIX, el del bandido Domingo Perdigón, ejecutado en Granada en 1853, este deja los cordeles con que será ahorcado a sus cuatro hermanos menores «para que den bien ejemplo», los zapatos que calzaba en esos instantes a los bandoleros en general «porque no sigan sus pasos», y el calzón y la chaqueta y toda su ropa de nuevo

³¹ *Garrofa* es un vocablo catalán que quiere decir algarroba en castellano y «pallofa» es una forma coloquial de referirse a la «pellofa», la forma catalana de nombrar a la membrana exterior o cubierta de algunos frutos secos. Esta segunda palabra también se suele utilizar para referirse a una persona corta de entendimientos o para mencionar que un objeto es carente de valor.

a sus hermanos para «que les sirva de escarmiento».³² Es decir, se nos muestra a un reo arrepentido que intenta redimirse haciendo unos últimos actos en pro de la sociedad para así salvar su espíritu.

Esta preocupación por la parte del culpado, que teóricamente trasciende tras su muerte, se puede ver en los testamentos analizados: Perdigón es consciente de que pierde su vida porque él se la ha destrozado a diferentes familias. Por este motivo, el salteador acepta firme y con entereza su final, incluso que su cuerpo sea descuartizado como «escarmiento» de los más jóvenes para que «se guarden de tentación / y de un mal pensamiento». El testamento concluye afirmando que: «el alma la deja a Dios / que la recoja en su reino / y perdone mis flaquezas, / con mis culpas y mis yerros, / a todos pido perdón les pido, / con mucho arrepentimiento, / me perdonen los agravios, / que el mundo haya yo hecho». En este sentido, aún es más claro el impreso titulado *Carta y testamento de los reos que han quitado la vida* (S. a., M. Martínez imp., Madrid, s. f. [S.XIX]),³³ dado que en este se especifica que las últimas voluntades de los reos trascienden al simple reparto o donación de sus bienes y piden al lector u oidor de los versos que recen por sus almas:

Rezar tres credos al Cristo
de la piedad, que es muy grande,
porque la tenga de nos
y de todos los mortales.
Otros tres credos rezar,
al Cristo de la Agonía,
porque reciba estas almas
en su amable compañía.
A la soledad una salve,
madre del inmenso Dios,
porque alcance de su hijo
para estos pobres perdón.
A la virgen del Carmelo,
rezarla con devoción,
porque reciba estas almas
allá, en su eterna mansión.

En general, los testamentos de muertos de las Españas, tantos los del siglo XVI como los del XIX, no aportan mucha información: no nos hablan de los delitos del reo, ni de detalles judiciales concretos, únicamente se reproducen las últimas voluntades del criminal en cuestión. Por ende, valoramos que estos documentos solo cobran sentido si siguen dos parámetros: el primero es que se imprimieran y circularan dentro del contexto patibulario. Así, en la mayoría de los textos se indica que el reo está en capilla esperando que llegue su hora, como el caso de Tristany. Del mismo modo, sabemos que los versos sobre los hechos de la Conca de Òdena salieron publicados los días seis y siete de abril de 1573, cuando se publicó la sentencia capital y los bandidos, tras haber sido torturados, aguardaban el momento de salir de la prisión hacia el patíbulo. Entendemos que, durante ese lapso temporal, la curiosidad de la población por recibir noticias sobre los malhechores que estaban en el penal iría en aumento, y eso fue aprovechado por los impresores, ciegos y vendedores

³² Domingo Perdigón y consorte. *Décimas compuestas por un reo condenado a muerte y testamento otorgado por él mismo* (S. a., Madrid, José María Marés imp., 1853). Disponible en el portal Calaix.

³³ BNE, VE/651/142.

ambulantes. De este modo, estos documentos, por una parte, crearían expectación entre el gran público sobre un acto que se iba a celebrar próximamente o se estaba realizando en ese momento. Por otra parte, el hecho de que los culpados reconociesen sus culpas y se mostraran con buena disposición evidenciaba la victoria de la justicia y los religiosos, los cuales lograban eliminar el pecado en la tierra y redimir un alma. Asimismo, al divulgar la autculpabilidad de un condenado se conseguía, al menos, que la opinión pública se viera menos tentada a suponer o creer que el condenado pudiera ser inocente, minimizando así la posibilidad del alzamiento de motines populares.³⁴ Un ejemplo claro de esto último lo encontramos en el texto de José Balazos, donde se invita a la población a decir «¡muera Ladrón, / y muera José Balazos!», prosiguiendo con su exaltación:

¡Viva Grasalema, Ubrique,
Viva Utrera la Real
y muera todo traidor,
y viva la cristiandad!
¡Viva el capitán valiente,
que ha cogido a este traidor,
y viva la soldadesca,
y viva la religión!

La segunda condición para que los testamentos tengan valor como documento histórico es que vayan acompañados de otras composiciones sobre el caso. Los pocos datos ofrecidos en los testamentos, que resultan demasiado escuetos para los lectores no familiarizados con el criminal castigado, obligaban a que estos se publicaran junto con otros impresos que explicaran cuestiones como los motivos que llevaron al protagonista al cadalso o la sentencia que se había promulgado contra él. Esta característica la podemos visualizar si analizamos los textos que hemos localizado: los dos testamentos de Conca de Òdena forman parte de un conjunto de, al menos, siete poemas, Joan Poc tiene otro texto donde se explica la forma en la que murió, Balazos y Ladrón tienen también otros impresos asociados. Esto mismo sucede con el caso de Benito Tristany. El mismo impresor que sacó el testamento sobre el general carlista también publicó la *Relación de las muchas atrocidades que cometió D. Benito Tristany durante su vida y el fin desastroso que tuvo el día 17 de mayo de 1847 en que fue pasado por las almas en la ciudad de Solsona como igualmente José Rosell y Valerio Roca, entrambos cogidos con las armas en la amo y muerte de Ros y Eroles con lo demás que verá el que leyere* (S. a., Barcelona, M. Borràs imp., s. f [1847?]).³⁵ Asimismo, existen algunos textos donde se añade el testamento a modo de epílogo del romance sobre el reo, como es el caso de Domingo Perdigon o de Pere Cammajó y Ramón Lluch. De esta forma, entendemos que si el texto principal sobre el protagonista en cuestión tenía una función informativa, de entretenimiento y ejemplarizante, los testamentos vendrían a reforzar y enfatizar esta última, siendo, en definitiva, unos textos complementarios vinculados al perdón y a la remisión del alma del sentenciado (Prosperi, 2013:515).³⁶

³⁴ Cuando se ejecutaba a un reo se tenía que convencer a público que la justicia había obrado con rigurosidad y clemencia, ya que si esta creía que el castigo era excesivo podía intervenir de manera violenta, tal y como pasó en más de una ocasión.

³⁵ Disponible en el portal Calaix.

³⁶ En todos los países de Europa la reconversión del alma del reo tuvo tanta importancia como la propia aplicación de la pena máxima, a pesar de que el sentido o el significado de cuestiones como la confesión, el arrepentimiento no fuera exactamente el mismo en lugares católicos y protestantes (Prosperi, 2013:523).

3. COMPOSICIÓN, VENTA Y CIRCULACIÓN DE LOS TESTAMENTOS DE AJUSTIADOS

Ya hemos comentado los posibles motivos por los que solo hemos podido localizar, por el momento, diez testamentos impresos desde del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX. Tanto los del Barroco como los decimonónicos, con las obvias diferencias como el uso del humor, los grabados, etc., cumplen las mismas funciones. Asimismo, también hemos mencionado que dichos versos serían vendidos y divulgados antes y durante la ejecución pública en cuestión. No tenemos noticias del proceso de venta o del nivel de difusión de este tipo de textos más allá de saber que los testamentos sobre los hechos de la Conca de Odena se estamparon pocos días antes de que se realizara la ejecución múltiple de más de 30 bandoleros. A pesar de eso, dentro del contenido de algunos poemas aparecen muestras de oralidad y se remarca que estos fueron voceados en su momento por los ciegos de diferentes ciudades. De este modo, el texto sobre Ladrón empieza diciendo «escúcheme todo el mundo / con atención y cuidado, / el testamento que hace, / Miguel Ladrón, hombre [...]». Por su parte, los romances sobre José Balazos nos informan del precio y la condición de la persona que vendía dicho papel: «y el ciegucecito que vende, / estas coplas con primor, / pide por el papelito, / tres quartos que es su valor». Dicho de otro modo, en este texto se incluye una coetilla que formaría parte de las formas de recitación de los ciegos, la cual se plasmaba por escrito. En esta misma línea se expresan las últimas estrofas sobre el general carlista Benito Tristany:

Item, les encargo a todos,
que compren mi testamento,
que es el solo recurso
que queda a los pobres ciegos.

Hemos apuntado los posibles usos de estos textos, pero en cuanto a su composición cabe preguntarse si estaban basados, realmente, en testamentos de los reos que fueron ajusticiados. Es una cuestión difícil de precisar, pues no hemos podido localizar, entre los fondos notariales, las últimas voluntades de los protagonistas que aparecen en los textos. A pesar de eso, hemos consultado 15 testamentos de reos ajusticiados, de mediados del siglo XVI hasta la década de 1830, para saber qué parámetros se solían reproducir en este tipo de escritos. Por no desviarnos del tema, no nos entretendremos en explicar todos los pormenores de los testamentos que hemos localizado, pero sí apuntaremos algunas características que nos puedan ayudar a comprender el proceso de creación de los impresos que hemos analizado en el presente trabajo.

Lo primero que sería importante remarcar es que era usual que los reos, una vez conocida y publicada su sentencia, testaran. Si este no sabía escribir, se buscaba a uno que supiera, y en el acto habían de estar presentes, al menos, dos testigos que dieran fe de que lo que se apuntaba concordaba con lo que expresaba el culpado. El Padre León explica que los reos solían decir: «Digo, yo, fulano, que por el paso que estoy para morir, que es verdad que yo dije tal cosa contra fulano y lo que me dijo, o fue de esta manera y no tuvo él culpa algunos, sino yo [...]» (Herrera, 1974: 182). De igual forma, León remarca que los padres confesores instaban a los reos a que dejaran por albaceas a los religiosos que los atendían cuando entraban en capilla. De esta manera, Ángel Rodríguez ha estudiado el comportamiento de los personajes ejecutados en Extremadura entre 1792 y 1909 a través de algunos testamentos. Este investigador constata que, por lo general, todos pedían que se celebrasen misas por sus almas, se referían a advocaciones que les resultaban familiares por onomástica o lugar de origen, y algunos daban todos sus bienes a algún compañero de prisión o a los religiosos que les atendían (Rodríguez, 1980: 47-50).

En este sentido, la mayoría de los sentenciados a la pena capital que testaron, además de dar sus bienes a familiares o allegados, se preocuparon por la salvación de su alma y por obrar de manera correcta antes de morir. Por ejemplo, las últimas voluntades de Pere Màrtir Sala, natural de Puigcerdà y condenado a muerte en Barcelona en 1562, dejan constancia de que era un sujeto con posibles económicos, que legó sus bienes no solo a sus familiares, sino también a una tal Joana Gasona, la cual había parido en su casa hacía poco y a quien quería ayudar con los gastos de la crianza. También hay varias cláusulas donde decidió dar cantidades económicas «a la capella de la Verge Maria», a un hombre que le había pedido prestado dinero o al monasterio de predicadores de Puigcerdà y, por añadidura, estipula que «tres doblons de or y quatre anells de or, que de dits anells ni ha alguns que valen vuit y sinc reals y un ducat y diunyt reals [...] sien donades a dit fra Francesc Palleja, pare confessor».³⁷ Por su parte, el gaditano Julio de Narváez y el gibraltareño, pero residente en Málaga, Juan Mateo, declaran la «devoción y fervor que tengo a la Ilustrísima Virgen de los Desamparados y a los hermanos de dicha hermandad» y lo primero que buscan dejar por escrito son las deudas que fueron contrayendo hasta ese momento para que estas fueran abonadas.³⁸ En el caso de que no dispusieran de liquidez, solicitaban que sus adeudos les fueran perdonados recurriendo a la «caridad cristiana», tal y como consta en las últimas voluntades del sevillano Pedro Acosta en 1791, quien dice deber el alquiler de un cuarto, declarando «no tengo dinero ni caudal» solicitando que se le perdona la deuda «para descargo de mi consciencia».³⁹

Observamos que tanto en los testamentos del archivo como en los impresos los reos muestran una clara preocupación por su alma y por entrar en el cielo. De la misma manera, sabemos con certeza que las ejecuciones que relatan los textos aportados versan sobre casos reales, que ciertamente tuvieron lugar, a pesar de que algunos tienen elementos edulcorados o fingidos, como los de Ladrón, Poc o Balazos, todos intentan reproducir el esquema que siguen las últimas voluntades de los condenados que hemos hallado en los archivos. Los impresos siempre están escritos en primera persona y cada estrofa suele empezar por «item», como pasa con los testamentos y varios de estos, como el de Joan Poc, desprenden una cierta prosa notarial «*Item* man en testament / no·s publica a ningú encara / per ésser lo colp calent: / a de acudir molt més gent, / no són vinguts tots encara»⁴⁰, aludiendo al hecho de que las últimas voluntades de un fallecido se leen cuando el que testa ha muerto, pero entendemos que esto pudo ser también un recurso del autor para atraer al público el día de la pública ejecución. Asimismo, también se suele aludir a los notarios o escribientes a los que se dicta el testamento en cuestión. Por ejemplo, en el poema de Joan Poc este dice: «*Item*, escriuiu, notari, / que tots ferem mala fi»⁴¹, lo mismo que sucede con el impreso sobre Benito Tristany, el cual empieza diciendo:

Viendo que iba a morir
de uno a otro momento,
quiso el célebre Tristany
arreglar su testamento.

³⁷ Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona [AHPB], Notario, Pere Roure, 373/1, s. f.

³⁸ Archivo Histórico Provincial de Cádiz [AHPC], Protocolo: 1540 de Cádiz, ff.197r-198v (Narváez) y ff.195r-196v (Mateo).

³⁹ AHPC, Protocolo: 1881 de Cádiz, ff.394r-397v.

⁴⁰ «*Item*, asimismo pido que el testamento, / no sea público para nadie todavía, / per estar el golpe reciente: / tiene que venir más gente; / aún no han venido todos».

⁴¹ «*Item*, tomad nota notario, que todos acabremos mal».

Aunque se halla en capilla,
con salud, robusto y sano,
encargó buscaran pronto
un entendido escribano.
Y habiendo llegado este,
se pudo luego a escribir,
el siguiente testamento,
que voy fiel a transquibir.

Justamente el testamento de Tristany empieza con la adaptación de la fórmula típica de los testamentos manuscritos que hemos consultado:

PLIEGO DE BENITO TRISTANY	TESTAMENTO DE DON ANTONIO DE LA RIVA Y GOMAR (1839)
Empiezo en nombre del padre hijo y espíritu santo, las tres personas distintas y solo Dios uno y Santo. Conociendo en este instante, mi crítica situación, con entero y cabal juicio, y fiel uso de razón. Encargo mi alma a Dios y a la virgen soberana y el cuerpo a los gabilanes, porque celebren la pasqua.	Conservando mi memoria, juicio y entendimiento natural, tal cal Dios nuestro señor ha sido servido darme, creyendo como firme y verdaderamente creo en el alto y soberano misterio de la santísima Trinidad, padre, hijo y espíritu santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero y un todos los demás ministerios y sacramentos que tienen, creen, confiesa nuestra Santa Madre la Iglesia C[atólica], A[postólica], R[omana] en cuya verdadera fe y creencia he vivido y vivo [...] como católico y fiel cristiano que soy, temeroso de Dios y de la muerte, que es natural a toda criatura y queriendo que cuando llegue este caso me encuentre dispuesto y arregladas las cosas con concernientes al bien de mi alma y descanso de mi consciencia [...].

Recuadro de elaboración propia con los datos de impreso de Tristany y el documento: AHPC, Protocolo: 234 San Roque, ff.18-20.

De igual forma, en una anotación simple de un diario hispalense de 1813 se especifica que los ciegos de dicha ciudad están cantando el testamento de Miguel Ladrón, situación que no agradó al que fuera jefe de la política josefina:

[...] como al famoso Miguel Ladrón, cuya causa y cuyos efectos dan mucho que hablar y algo más que censura. ¿Por qué se retarda? Porque.... Dos mil porquees se repiten continuamente al día: y el bueno del hombre aún se queja de que los ciegos le cantan su testamento: ¡si se creará en estado de no tener que hacerlo! Se susurra que acaso se contentarán con echarle por 7 años a Filipinas, esto es a un paraíso terrenal en el día; ¡bravo castigo! (*El Conciso*, n.º 26, viernes 26 de marzo de 1813, pp.7-8).

En general, los testamentos estampados pretenden dejar constancia de que estos son resultado de un escrito personal realizado por los propios reos, aunque la mayoría de las veces era dictado a una tercera persona.⁴² Dicho de otro modo, los impresos de

⁴² En la mayoría de los protocolos notariales consultados el reo es analfabeto e incluso el documento era firmado por un testigo, ya que se argumentaba que el declarante no sabía hacerlo.

cordel que venimos estudiando, *a priori*, serían testamentos y cartas elaboradas por los propios sentenciados cuando se encontraban en capilla. Esta circunstancia se especifica, en algunos casos en los propios títulos, como por ejemplo en los *Últimos momentos de los reos Pedro Cammajó y Ramon Lluch en la capilla, testamento que hicieron y cartas que escribieron dichos reos estando en la misma, las que se han puesto en verso* (S,a, Barcelona, Imprenta de José Tauló y venta en Casa Juan Llorens, 1857).⁴³ Estos reos, junto a tal Jaume Espinàs, fueron acusados de diferentes robos con violencia, entre ellos entrar en la casa de un vecino de Sant Martí de Provençals (Barcelona), por lo que fueron agarrotados el día 7 de octubre de 1857.⁴⁴ Esta causa fue seguida por diferentes periódicos, los cuales copiaron la noticia que apareció el mismo día de la aplicación de la pena capital, en la edición de mañana y tarde, en el *Diario de Barcelona*. A las ocho menos cuarto de la mañana expiraron dichos reos, pero sabemos que antes de hacerlo ambos dirigieron unas palabras al público para, de esta manera, hacer de su muerte un acto más ejemplarizante y edificante, la misma función que tendría la difusión de sus últimas voluntades y de su testamento:

Han marchado al suplicio con bastante serenidad, aunque sin hacer alarde de una imprudente jactancia. Había un gentío inmenso.

Según se nos ha referido, antes de sentarse en la fatal banqueta, Cammayor, con voz robusta y clara ha pedido perdón de sus faltas y ha recomendado a la caridad pública a su infortunada hija. Lluch ha preguntado por tres veces a los espectadores si entre ellos había quien le conociese, y como a la última se oyeron algunas voces que le contestaron afirmativamente, entonces les ha exhortado a que no imitasen su conducta, que se mirasen en su ejemplo, confesando que sus culpas y extravíos le habían conducido a tan trágico fin.

(*Diario de Barcelona*, miércoles 7 de octubre de 1857 [edición de tarde], p. 8285).

En el mismo diario se explica la visita que recibió Lluc en el penal barcelonés, los bienes que legó y que ambos hicieron testamento un día antes de su ejecución. A continuación, reproducimos la información aparecida en el *Diario de Barcelona* y en el pliego de cordel:

⁴³ Biblioteca de Catalunya [BC], Ro. 181 B.

⁴⁴ La causa estos reos fue publicitada en diferentes diarios barceloneses y estatales. Por ejemplo, en *La Corona* de 5 de octubre de 1857, p.6, se hacía un resumen de los delitos por los cuales eran acusados estos personajes y se especificaba que la información que tenían la extrajeron de la escucha de la causa judicial: «de lo que hemos comprendido al oír la lectura de la causa y de la razonada acusación fiscal, hemos podido hacer el extracto siguiente que creemos bastante exacto. Si cómo es posible contemos alguna equivocación estamos prontos a rectificarla». Asimismo, hemos podido localizar el manuscrito donde los hermanos de la *Caritat* de Barcelona anotaron la limosna recaudada para sufragar los gastos de dichos sentenciados: « Limosnas recogidas para dar sepultura a Pedro Cammayor (a) Quimet, casado, de edad de 40 años, a Ramon Lluc (a) Ringo, casado de edad de 26 años y a Jayme Espinàs (a) Barbasa, casado de edad de 38 años que en virtud de sentencia proferida por la comisión militar están en capilla los dos primeros en las cárceles nacionales de esta ciudad y el último en el barrio el Clot, termino de san Martín de Provencals para sufrir la última pena aquellos en esta plaza en el sitio de costumbre [...] mañana 7 de octubre de 1857». Arxiu Parroquial de Santa Maria del Pi [APSP], C.235, s. f.

PLIEGO DE PEDRO CAMMAJÓ Y RAMON LLUC	<i>DIARIO DE BARCELONA</i> , MIÉRCOLES 7 DE OCTUBRE DE 1857 [EDICIÓN DE TARDE], P. 8.285
A la cinco de la tarde, entrar se ha permitido, en la capilla a una hermana de Lluch y a un sobrino. Escena desgarradora de sollozos y suspiros que a todos los que allí estaban a dejado conmovidos. Pidió la hermana le diera de sus cabellos un rizo, a lo que el desgraciado, accedió muy afligido. Un devoto escapulario le hechó al cuello un sobrino, llenos los ojos de lágrimas, vivamente conmovido. [...] Deseaba ver a su madre y a su esposa también, para evitar otra escena no se lo pudo acceder. Así pasaron el día, día de tanto tormento y a los siete de la noche, hicieron testamento. Cammajó nombró heredera a su amada hija Elvira, legándole de la virgen del Pilar una sortija. Por sufragio de su alma algunas misas dejó, y una faja que tenía a un amigo legó. Lluch el suyo ordenó más no pudo recordar el nombre de una hija de unos pocos años de edad.	A las cinco de la tarde se ha permitido entrar en la capilla a una hermana y a un sobrino de Lluch, escena terrible y desgarradora que ha conmovido viva- mente a todos los espectadores. Entre suspiros y sollozos, la afligida hermana le pidió le permitiera cortar un mechón de sus cabellos a los que accedió el in- fortunado. Su sobrino le pasó entonces alrededor del cuello y entre sollozos un escapulario. [...] Su esposa, a quien deseaba dar también el último abrazo, se ha negado a presentarse, pretestan- do (<i>sic</i>) que no tendría valor para verle. Cammayor ha suplicado se le permitie- ra ver a su hija [...] Así pasaron hasta las 7 a cuya hora se disponían para hacer testamento [...] Los dos reos otorgaron anoche testa- mento, Cammayor después de disponer se celebren algunas misas para sufragio de su alma. nombró heredera a su hija Elvira, legándole además una sortija con una imagen de la Virgen del Pilar. También dispuso que su faja fuese en- tregada a un amigo. Lluch al ordenar el suyo no pudo recor- dar el nombre de su única hija, de edad de dos años.

Recuadro de elaboración propia con los datos que se indican en el título de cada parte.

Observamos que lo que relata el diario sobre el contenido del testamento coincide a la perfección con el impreso, pudiendo suponer que el poeta del pliego suelto debió de tener acceso a dicho documento y a las cartas personales que Cammajó y Lluc enviaron a sus seres queridos y que se transcriben en el impreso de cordel, según se especifica: «en estos iguales términos, / poco más o menos». La difusión de las últimas voluntades y palabras de los reos, documentos, *a priori*, de carácter privado y redactados o dictados cuando estos se encontraban en capilla, se ejemplifica muy bien en algunos grabados del inicio de los pliegos que hemos tratado, como el de Benito Tristany o Pedro Cammajó y Ramon Lluc. En este segundo caso incluso se hace una relación pormenorizada de los sujetos que se encontraban en la capilla en el momento en que ambos ladrones dictaron sus respectivas cartas y la cesión de sus bienes,

estando presentes, además de los citados anteriormente, dos testigos de los hermanos de la *Caritat*, un confesor, un mozo de *esquadra* y un centinela. Véanse imágenes 1 y 2:

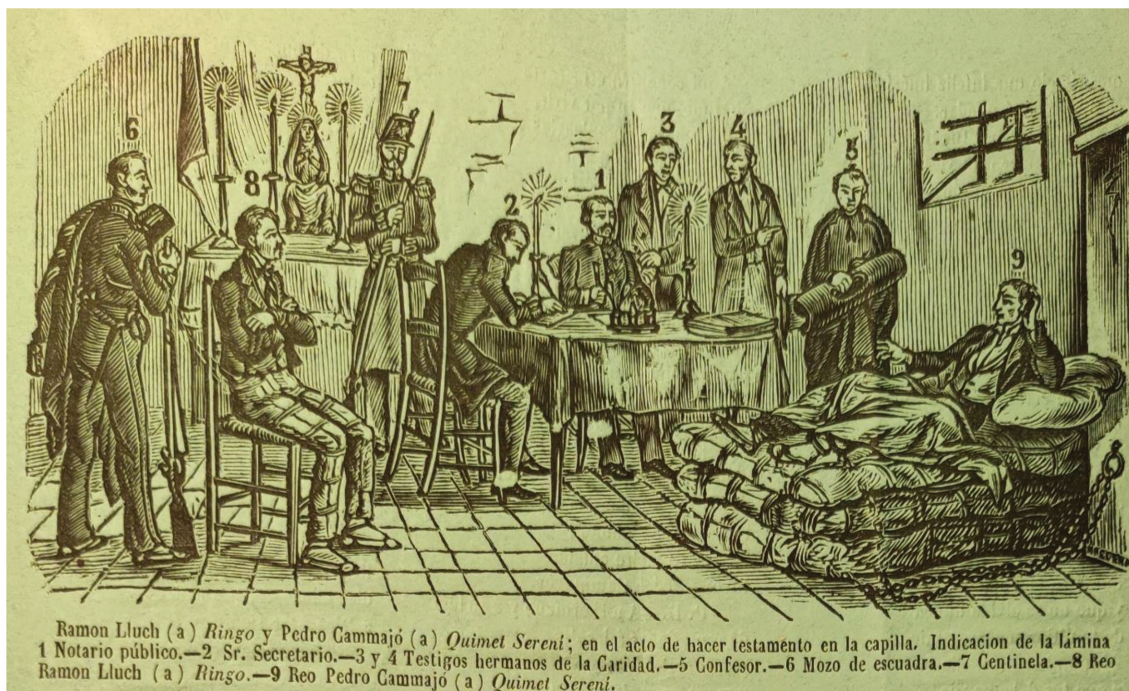


Imagen 1. Grabado del pliego: *Últimos momentos de los reos Pedro Cammajo y Ramon Lluch en la capilla, testamento que hicieron y cartas que escribieron dichos reos estando en la misma, las que se han puesto en verso* (S, a., Barcelona, Imprenta de José Tauló y venta en Casa Juan Llorens, 1857). BC, Ro. 181 B.



Imagen 2. Grabado del pliego: *Testamento de D. Benito Tristany, mandado hacer por él mismo hallándose en capilla en la ciudad de Solsona, pocas horas antes de ser pasado las armas* (S.a., M. Borràs imp., s. f. [1847]). Disponible en «Calaix».

4. REFLEXIONES FINALES

En el presente trabajo hemos podido observar la existencia de los *testaments de mort* como un subgénero de las coplas de ajusticiados dentro del cajón de sastre que supone la literatura popular impresa hispánica de los siglos XVI y XIX. Estas composiciones se encuentran a medio camino entre los *last Dying Speech* británicos y los *testaments de mort* franceses, debido a que cuentan con sus propias particularidades.

Además, hemos podido encontrar y analizar diez testamentos de ejecutados: tres en la Cataluña del 1573, los cuales formaron parte de la literatura propagandística al servicio de las instituciones en su lucha contra el bandolerismo, y siete durante el siglo XIX, sobre todo en la primera mitad y años centrales de la centuria. A pesar de las particularidades de cada momento histórico, se trata de impresos complementarios sobre el caso y siempre fueron creados y cantados a la sombra del cadalso. En líneas generales, estos poemas, escritos en primera persona, sirvieron para hacer ver a la población que el reo en cuestión se encontraba arrepentido y que afrontaba la muerte con valor y resignación para purgar sus pecados en la tierra y, por ende, poder entrar en el reino de Dios. Era lo que en la documentación de la época se calificó como una «muerte ejemplar», aquella que suponía la victoria plena de la justicia y de los religiosos que atendían a los condenados: donde se eliminaba a un criminal o rival político y este, de manera real o fingida, aceptaba la pena y conseguía redimir su alma.

A pesar de que los relatos del siglo XVI y del XIX tienen elementos comunes, en los primeros los coplistas no solo versificaron, sino que reelaboraron las últimas voluntades de algunos bandoleros para encajarlas dentro del ritual punitivo de las penas capitales y, de esta forma, hacerlas aún más aleccionadoras y edificantes para el gran público. Por su parte, en el siglo XIX se recuperó este subgénero con fines políticos, puesto que dichos pliegos no parecen solo querer escarmentar, sino ridiculizar y denigrar a facciones concretas del panorama político del momento, en una clara lucha por querer decantar o ganar a la opinión pública para el bando que en esos momentos ostentaba el poder.

De esta forma, hay textos que seguramente no se basaban en últimas voluntades reales y cumplían únicamente los roles de los panfletos propagandísticos de la época. A pesar de eso, hay una insistencia en estos impresos de cordel por recrear los testamentos y documentos notariales, reproduciendo su contenido con el uso de términos como «*item*» al inicio de cada estrofa, mencionando fórmulas jurídicas o haciendo referencia al notario y escribano. También hemos podido comprobar que en algunos pliegos se incorporan referencias que ayudarían al ciego o al vendedor en cuestión a divulgar oralmente el impreso, por ejemplo, mencionando el precio de este o que era vendido por los invidentes, los cuales vivían de las ganancias que les reportaba la compraventa de las menudencias.

Por último, hemos corroborado que diferentes romances son simples adaptaciones o transcripciones de documentos redactados o dictados por los propios condenados a muerte cuando estaban en capilla. Dicha cuestión la hemos analizado a través del pliego sobre la ejecución Pedro Cammajó y Ramon Lluc y la información que se publicó en el *Diario de Barcelona* sobre el caso, además de la consulta diferentes protocolos notariales con testamentos de ajusticiados de varias centurias para poder observar mejor que las últimas voluntades impresas se asemejan a estos manuscritos.

Igualmente, a pesar de destacar los usos «oficiales» u «oficialistas» de los testamentos de ajusticiados, es bien probable que, tal y como pasó con los romances de guapos del siglo XVIII, los consumidores interpretaran de manera diferente estos impresos, pudiendo hacer, incluso, una lectura «subversiva» de los mismos. En este

proceso, pudieron incluir múltiples variables como el contexto personal del sujeto en cuestión, el panorama sociopolítico del momento, el componente de género e ideológico, etc., circunstancia que propicia que de un mismo escrito se puedan hacer multitud de interpretaciones y la mayoría de ellas nunca las llegaremos a conocer (Chartier, 1993).

En conclusión, el presente artículo rescata y estudia un corpus, un subgénero, de la literatura de patíbulo, como son los testamentos de ajusticiados impresos. Los equivalentes de dichos pliegos son conocidos y han sido analizados en otras latitudes como Francia o Reino Unido, pero, hasta este momento, se ignoraba su existencia para la Monarquía Hispánica. De esta manera, consideramos, que, dando a conocer estas «menudencias» patibularias, se da un paso más en la tarea de análisis y puesta en valor de las coplas de ajusticiado en España, un tema del que quedan muchos interrogantes aún por despejar y del que nos estamos ocupando desde hace años.

FINANCIACIÓN

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación: «Las barricadas del recuerdo. Historia y memoria de la Era de las revoluciones en España e Hispanoamérica (1776-1848)» (PID2020-120048GB) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del gobierno de España. Agradecemos a los profesores Antonio Calvo y Juan Gomis la lectura, comentarios y consejos sobre las primeras versiones del artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUTIS, Cesare (1978): «Fogli volanti spagnoli: dalla piazza del patibolo alla piazza del carnevale», *Rivista quadrimestrale Sigma*, 11, 2-3, pp. 163-180
- BASTIEN, Pascal (2006): *L'exécution publique à Paris au xviii^e siècle. Une histoire des rituels judiciaires*, Seyssel, Champ Vallon.
- BASTIEN, Pascal (2011): *Une histoire de la peine de mort. Bourreaux et supplices, 1500-1800*, Paris, Seuil. DOI: <https://doi.org/10.14375/NP.9782020797542>
- BUTRÓN, Gonzalo (2022): «Humor, sátira y opinión pública antiliberal en el Cádiz de las cortes (1811-1813)», en *El humor y su sentido* (España, siglos XVIII-XXI), Antonio Calvo Maturana (ed.), Madrid, Cátedra, pp. 97-114.
- CALVO MATURANA, Antonio (2022): «De cómo los españoles desafiaron la gravedad: el debate sobre el carácter nacional en el siglo XVIII» en *El humor y su sentido* (España, siglos XVIII-XXI), Antonio Calvo Maturana (ed.), Madrid, Cátedra, pp. 25-40.
- CHARTIER, Roger (1993): *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza Editorial.
- CIVIL, Pierre (1989): «La mort du bandolero à travers les pliegos sueltos des XVI^e et XVII^e siècles: mise en scène et exemplarité» en *El bandolerismo y su imagen en el siglo de oro*, Madrid, Casa Velázquez.
- CRÉPIN, Marie-Yvonne (1992): «Le chant du cygne du condamné: les testaments de mort en Bretagne au XVIII^e siècle», *Revue historique du droit français et étranger*, 70, pp. 491-509.
- DEYÀ, Miguel (2016): «Un bandoler català en una illa en calma aparent: l'estada de Monteserrat Poc a Mallorca» en *El Bandolerisme a la Corona d'Aragó*, Àngel Casals (ed.), Galerada, Barcelona, II, pp. 83-98.

- EVANS, Richard (1996): *Rituals of Retribution: Capital Punishment in Germany, 1600-1987*, Oxford, Oxford University Press.
- FUENTES, Juan Francisco (2008): «“Yo no valgo nada”: Rafael del Riego y la revolución liberal española», en *Liberales eminentes*, Manuel Pérez Ledesma e Isabel Burdiel (ed.), Madrid, Marcial Pons, pp. 3-41.
- FOUCAULT, Michel, (1978): *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo veintiuno.
- GOGNIAT, Emmanuel (2004): «Avouer au seuil du gibet. Enjeu social et judiciaire du testament de mort d'un brigand pendu à Genève en 1787», *Crime, Histoire et Sociétés*, 8, pp. 63-84. DOI: <https://doi.org/10.4000/chs.463>
- GOMIS, Juan (2016): «Los rostros del criminal: una aproximación a la literatura de patíbulo en España», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 22, 2016, pp. 9-33. DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2016.i22.02
- GRATELL, Vic (1996): *The Hanging Tree. Execution and the English People, 1770-1868*, Oxford, Oxford University Press.
- HERRERA, Pedro (1974): *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Católica.
- LLINARES PLANELLS, Alejandro (2017): «El final del bandoler: aproximació a la literatura de patíbul de la Corona d'Aragó», *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 10, 2017, pp. 108-125. DOI: <https://doi.org/10.7203/scripta.10.11085>
- LLINARES PLANELLS, Alejandro (2018): «Plecs poètics de bandolers a la Catalunya del barroc. Un exemple de literatura propagandística», *Manuscrits. Revista d'Història Moderna*, n°37, 2018, pp. 53-80. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/manuscrits.213>
- LLINARES PLANELLS, Alejandro (2021 a): «From “bloodthirsty thief” to “brave thug”: two models of bandits in popular printed literature», en *Approaches to New Trends in Research on Catalan Studies: Linguistics, Literature, Education and Cultural Studies*, Jordi M. Antolí Martínez y Antonio Cortijo Ocaña (eds.), Berlin, Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, pp. 139-156.
- LLINARES PLANELLS, Alejandro (2021b): «Els germans Poc i Mateu Vicent Benet: dos tipus de bandolers en la literatura popular impresa», en *De la innovació al cànon: noves tendències de recerca en Filologia Catalana: llengua, literatura, educació i cultura*, Elena Sánchez y Antonio Córtillo (eds.), Catarroja-Barcelona, Afers, pp. 211-236.
- LLINARES PLANELLS, Alejandro (2021c): «Bandolers, execucions i cobles populars, arran d'uns fets ocorreguts a la Conca d'Òdena (1573)», en *Biografies invisibles / Invisible Biographies*, Vicent Josep Escartí (ed.), Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, pp. 105-128.
- LÓPEZ, Juan (2001): *Los famosos traidores. Los afrancesados durante la crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1982): «La letteratura del patibolo. Continuità e trasformazioni tra '600 e '800», *Quaderni Storici*, 49 (abril), pp. 284-301
- MCILVENNA, Una (2015): «The Power of music: the significance of contrafactum in execution ballads», *Past and Present*, 229, 2015 (noviembre), pp. 47-88. DOI: <https://doi.org/10.1093/pastj/gtv032>
- MCILVENNA, Una (2022): *Singing the news of death. Execution ballads in Europe 1500-1900*, Oxford, Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197551851.001.0001>

- McILVENNA, Una; GOMIS, Juan y GØRIL BRANDTZÆG, Siv (2021): «Singing the News of Punishment. The execution ballad in Europe, 1550-1900», *Quaraendo*, 51, pp. 123-159. DOI: <https://doi.org/10.1163/15700690-12341485>
- PROSPERI, Adriano (2013): *Delitto e perdono. La pena di morte nell'orizzonte mentale dell'Europa cristiana*, XIV-XVIII secolo, Torino, Einaudi, 2013.
- PUERTO, Laura (2022): «Prácticas sociales, editoriales y literarias en torno al testamento burlesco en pliegos: Cristóbal Bravo y sus testamentos de animales (siglos XVI-XIX)», en *De los cantares de gesta a los cantares de ciego*, Constance Carta y Abraham Madroñal (ed.), New York, IDEA, pp. 349-367.
- PUERTO, Laura (2023): «“El estilo he de tener que tuvieron mis abuelos.” Tradición y recreación del testamento de animales desde la latinidad tardía hasta el siglo XXI: textos y contextos», *Cuadernos del CEMYR*, 31, pp. 269-305. DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cemyr.2023.31.12>
- ROCAFORT, Josep (1945 ed.): *Libro de cosas notables de la villa de Castellón de la Plana*, Eduardo Codina Armengot (ed.), Castelló, Societat Castellonenca de Cultura.
- RODRÍGUEZ, Ángel (1980): *Morir en Extremadura. La muerte en la horca a finales del Antiguo Régimen, 1792-1909*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense».
- S.A. (1805): *NOVÍSIMA RECOPIACIÓN DE LAS LEYES DE ESPAÑA*, libro VIII, título XVIII, Madrid.
- SALZBERG, Rosa y Rospoher, Massimo (2017): «Murder ballads. Singing, hearing, writing and reading about murder in renaissance Italy», en *Murder in Renaissance Italy*, Trevor Dean y Kate Lowe (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 164-185. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316480045.009>
- SÁNCHEZ, María (2008): «La muerte por entregas», *Via Spiritus*, 15, pp. 75-110.
- SHARPE, James (1985): «Last dying speeches: religion, ideology and public execution in seventeenth-century England», *Past & Present*, 107, pp. 144-167. DOI: <https://doi.org/10.1093/past/107.1.144>
- TORRES, Xavier (1993): *Nyerros i cadells: bàndols i bandolerisme a la Catalunya moderna (1590-1640)*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona / Quaderns Crema.
- VALSALOBRE, Pep (1998): «Plec solts poètics catalans dels segles XVI i XVII relatius al bandolerisme. Un inventari», *Llengua & Literatura*, 9, pp. 287-364.
- VALSALOBRE, Pep (2021): «Mass media contra bandolers: «A foc i a sang» o Serrallonga i l'últim plec en català», *Boletín De Literatura Oral*, 4 ext, pp. 81-126. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.vextra4.6331>

TESTAMENTOS DE AJUSTICIADOS IMPRESOS CONSULTADOS

- CARTA Y TESTAMENTO DE LOS REOS QUE HAN QUITADO LA VIDA* (S. A., M. Martínez imp., Madrid, s. f [S.XIX]).
- DOMINGO PERDIGÓN Y CONSORTE. DÉCIMAS COMPUESTAS POR UN REO CONDENADO A MUERTE Y TESTAMENTO OTORGADO POR ÉL MISMO* (S. A., Madrid, José María Marés imp., 1853).
- SUMMA DEL TESTAMENT DE PART DELS BANDOLERS DE LA COMPANYIA DE MOREU PALAU, Cascavell y Camadall, a sis de abril, 1573* ((S. a., Barcelona, s. imp., venta en la casa de Joan Burguès, 1573).
- TESTAMENT Y CODICIL, en lo qual sa legats la presó de Barcelona, als bandolers de la companyia de Lanima pecadora, fet a set de abril de 1573* (S. a., Barcelona, s. imp., venta en la Plaza del Blat, 1573)

TESTAMENT Y CODISILY LEGATS DE JANOT POC, bandoler y sus companyons (S. a., Barcelona, S.im, librería de Joan Burgués, s. f [1573]).

TESTAMENTO DE D. BENITO TRISTANY, mandado hacer por él mismo hallándose en capilla en la ciudad de Solsona, pocas horas antes de ser pasado las armas (S. a., M. Borràs imp., s. f [1847]).

TESTAMENTO DE DON RAFAEL DE RIEGO, que ha hecho en vida hallándose en la prisión (S. a., S. l, Imprenta de D. N. A. Rodríguez, s. f.).

TESTAMENTO QUE HA HECHO EL TRAIADOR AL REY Y LADRÓN JOSEF BALAZOS, dexándole a todos sus amigos las davivas que merecen (S. a., Sevilla, Anastasio López imp., s. f [1813]).

TESTAMENTO QUE HACE MIGUEL LADRÓN DESPIDIÉNDOSE DE TODOS SUS AMIGOS Y DÁNDOLES A CADA UNO LO QUE LE TOCA, para que queda gustoso todo el pueblo sevillano habiendo sido tan malo para todos (S. a., Sevilla, Anastasio López imp., 1813).

ÚLTIMOS MOMENTOS DE LOS REOS PEDRO CAMMAJÓ Y RAMON LLUCH EN LA CAPILLA, testamento que hicieron y cartas que escribieron dichos reos estando en la misma, las que se han puesto en verso (S. a., Barcelona, Imprenta de José Tauló y venta en Casa Juan Llorens, 1857).

Fecha de recepción: 26 de abril de 2023
Fecha de aceptación: 9 de octubre de 2023



Doña Isabel, la ladrona:
una jácara en el centro del ritual punitivo

Doña Isabel, la ladrona:
a «jácara» in the centre of the punitive ritual

Clara BONET PONCE
(Universidad Católica de Valencia)
clara.bonet@ucv.es
<https://orcid.org/0000-0002-9849-0698>

RESUMEN: ¿Qué sucede en un corral de comedias cuando se entona una jácara? A partir de una breve pieza cantada de Quiñones de Benavente, este trabajo propone ubicar el género teatral entremesado de la jácara dentro del ritual punitivo, esto es, más allá de los límites de la pura ficción literaria. La íntima relación que se produce entre el público del cadalso y el del patio de comedias se estudia aquí tomando como referencia una hipotética pero verosímil reconstrucción de la interpretación de la *Jácara de Isabel, la ladrona* (1645). La representación de la criminalidad entraña, como se argumenta, la creación de un espacio liminal en el que público y actores se vuelven, también, susceptibles de participar en el ritual judicial. Así, el espectáculo de una jácara en directo desborda el texto que la contiene: mediante un proceso de identificación con los jayanes, se prolonga la sombra del poder judicial sobre el público teatral. No obstante, el tono estoico de la jácara y la sorna que la caracterizan amenazan, permanentemente, con desviar a los espectadores de asumir como propia la reprehensión moral de la que son, en teoría, objeto.

PALABRAS-CLAVE: Jácara, Quiñones de Benavente, Ritual punitivo, Espectáculo, Poética de lo criminal

ABSTRACT: What happens in a «corral de comedias» when a «jácara» is intoned? Based on a short sung piece by Quiñones de Benavente, this paper proposes to place the interluded theatrical genre of the «jácara» within the punitive ritual, that is, beyond the limits of pure literary fiction. The intimate relationship between the audience of the scaffold and that of the «corral de comedias» is studied here taking as reference a hypothetical but plausible reconstruction of the performance of the *Jácara de Isabel, la ladrona* (1645). The representation of criminality entails, as argued, the creation of a liminal space in which audience and actors become, also, susceptible to participate in the judicial ritual. Thus, the spectacle of a live «jácara» overflows the text where it is contained: through a process of identification with the «jayanes», the shadow of judicial power is prolonged over the theatrical audience. Nevertheless, the stoical tone of the «jácara» and its mockery threaten, permanently, to divert the spectators from assuming as their own the moral reprehension they are aimed to.

KEYWORDS: «Jácara», Quiñones de Benavente, Punitive ritual, Performance, Criminal poetics

INTRODUCCIÓN (O DEL INTERÉS DE CONOCER A ISABEL)

La actriz Francisca Paula está a punto de salir al escenario de un corral de comedias situado, con seguridad, fuera de la corte. Se dispone a entonar la *Jácara de doña Isabel, la ladrona* delante de un público que ha presenciado ya más de dos horas de representación. Los espectadores han visto, en este orden, la loa introductoria, la primera jornada, el entremés y la segunda jornada. Los primeros galanes y damas de la comedia principal se han recogido ya tras el escenario: el auditorio sabe que es el turno de la jácara, o así lo espera, por lo que bulle agitado. En otras ocasiones, Quiñones de Benavente, el brillante entremesista y autor de esta pieza, señala en la acotación inicial que sea el público el que «pida jácara» o que se infiltren los miembros de la compañía entre los mosqueteros o en la cazuela para agitar los ánimos de los asistentes. *A priori* no es el caso de la obra que nos ocupa, o no se especifica en el texto, pero el ambiente caldeado resulta inherente a este género entremesil, lo que se intuye desde su misma apertura.

Francisca Paula, la intérprete para quien se había escrito esta pieza, aparece maquillada y vestida como una coima¹. El pelo, con toda probabilidad, cae desecho en señal de la moral ligera que se atribuye a quien cantase una jácara, especialmente si se trataba de una mujer.² Según se adivina en otras piezas similares, es más que probable que la actriz jugase al inicio con la posibilidad de negarle al público la jácara que pide, fingiendo, por ejemplo, salir del escenario. En cualquier caso, cabe imaginar una kinésica brusca, extrovertida, pues la intérprete debe imponerse sobre el bullicio del público para hacer oír los primeros compases de la pieza, que canta en un tono de jácara³ que el patio reconoce y espera:

En ese mar de la corte,
donde todo el mundo campa,
toda engañifa se entrucha
y toda moneda pasa; (vv. 1-4⁴)

Esta no es una jácara al uso. Su título es de hecho bien distinto del de las otras cinco que se recogen en la *Jocosería* de Quiñones. Los otros encabezamientos suelen limitarse a especificar la compañía que la representó: «que se cantó en la compañía de Olmedo», «... de Bartolomé Romero», «... de Ortegón», etc. Sin embargo, en este trabajo me propongo abordar de manera exclusiva la *Jácara de doña Isabel, la ladrona, que azotaron y cortaron las orejas en Madrid*, tal y como reza su nombre completo. Esta obra presenta, como se observa, un largo título informativo, similar a los que se popularizaron en años posteriores en un tipo concreto de pliegos sueltos, que Elena di Pinto (2010) ha denominado «jácara de sucesos», de corte noticioso y sensacionalista. Así, como en los primeros compases de tantas películas, esta jácara parece querer advertir que está basada en hechos reales. Para producir dicho efecto de verosimilitud da una serie de detalles

¹El de daifas, coimas, marcas, izas, etc. era el nombre que se les daba a las mujeres que acompañaban a los jaques. Con frecuencia se especifica que eran prostituidas por ellos, que les daban parte de sus ganancias, como aparece en esta misma jácara. La Méndez, la daifa de la *Carta de Escarramán a la Méndez* (Quevedo, 1612), se erige en el paradigma de este tipo de personaje.

²Para las técnicas de aproximación de la actriz barroca al espectador, se recomienda encarecidamente leer a Rodríguez Cuadros (1998: 606-625).

³Varios trabajos en el campo de la musicología han abordado la sonoridad de la jácara, como el de Torrente (2014) o Waisman (1996).

⁴La jácara se citará por la edición de Quiñones de Benavente (2001: 575-586).

poco habituales en las jácaras: refiere el nombre de la delincuente, la pena a la que fue condenada y el lugar de aplicación de la misma. No se trataría, pues, de una de tantas composiciones que versan sobre las andanzas imaginarias —ya clásicas cuando se escribe esta pieza— de Escarramán, el Mellado de Antequera o el Zurdillo de la Costa, personajes de maleantes que saltan de una jácara a otra y que recorren la primera mitad del XVII con una excelente acogida.⁵

La particularidad del título, su buscado efecto de realidad, nos llevan a considerar los 212 versos de esta pieza (en su doble dimensión textual y performativa) como un elemento de la llamada literatura de patíbulo de la España moderna, cuya existencia y estudio se viene asentando en la historiografía reciente (Gomis, 2016). En este sentido, ya hemos argumentado en un trabajo anterior (Gomis y Bonet 2022) que la jácara (como tantos otros productos culturales, impresos o representados) se halla inserta dentro del heterogéneo conjunto de obras que siguen al ritual punitivo y cuya esperable función ejemplarizante es cuando menos cuestionable. Para singularizar este compuesto de piezas, que abordan la temática del delito y que conducen desde la sala de justicia a los impresos y a las representaciones escénicas, proponemos la expresión de «poética de lo criminal»; esta se caracteriza principalmente por extenderse a través de varios siglos y adoptar muy diversas formas alrededor del eje de la criminalidad y su castigo. Resulta de especial interés acentuar la ambigüedad inherente a la recepción de estos textos, pues se escapa de forma inevitable de los extremos (de la represión o el aplauso) en que se suelen enmarcar las representaciones de la transgresión.

En los últimos años, otros autores han abordado este fértil terreno del crimen y su representación: Ted Bergman (2021) apunta, en este mismo sentido, a la idea de «*criminal baroque*», a través de la cual enfatiza sobre todo la dimensión espectacular de la representación de la criminalidad. Subraya una serie de piezas, entre las que figuran las jácaras, en tanto que funcionan como celebraciones festivas del desorden. Como resume Bergman de forma excelente, «*criminal baroque is the intersection between theatrical fiction and public reality in the context of criminal behavior and potential prosecution*» (2021: 3). Como es natural, las representaciones del delito eran estéticamente atractivas, dado que tenían el fin principal de entretener al público. Pero la representación de la criminalidad va más allá de la mera diversión. Son numerosos los estudios recientes (como el de Peters, 2022) que subrayan la relación entre la justicia y su representación, esto es, la dimensión performativa de la ley. En este sentido, contemplamos las manifestaciones literarias del crimen dentro de un corpus amplio —y, por tanto, más heterogéneo y difícil de definir— que recoge en su interior los hechos delictivos reales junto con los ficcionales, la represión histórica del crimen junto con la literaria.

Por lo tanto, para caracterizar la *Jácara de doña Isabel, la ladrona, que azotaron y cortaron las orejas en Madrid* y determinar el modo en que funciona dentro del ritual punitivo histórico, se va a partir en primer lugar del propio género teatral, la jácara entremesada, cuyo triunfo sobre las tablas se produce en las décadas de 1630 y 1640. De este éxito da cuenta la publicación del volumen que contiene nuestra jácara: la *Jocoseria* (1645) está compuesta por varios entremeses y jácaras de un solo autor, Luis Quiñones de Benavente. Acto seguido, se abordará la propia historia textual y paratextual de la pieza; se hará hincapié en la circulación de la jácara y en la información que se maneja

⁵ Incluso las figuras de estos jaques, casi míticas a mediados del siglo XVII, tuvieron un probable origen en criminales reales, como lo atestigua la referencia al Mellado de Antequera en la crónica de Ariño de 1597, donde se refiere su ahorcamiento (Di Pinto, 2014: 199)

acerca de su datación y posibles representaciones. Luego, detendremos nuestro análisis en la composición referida, subrayando sus propiedades más significativas como lo es, por ejemplo, la presencia de un diccionario de germanía original dentro de la propia obra teatral. En última instancia, nuestra mirada se fijará en el castigo de doña Isabel; la representación de la pena de la ladrona nos permitirá afinar ciertas intuiciones relativas a la «poética de lo criminal» en la España áurea, cuyos efectos sobre los lectores —por no mencionar a los espectadores de una representación en directo— resultaban difícilmente predecibles o fáciles de controlar. De este modo, pretendemos pulir la vinculación entre el cadalso y el patio de comedias, describiendo a este último como una prolongación del patíbulo en el contexto de la representación de la criminalidad.

EL TRIUNFO DE LA JÁCARA ENTREMESADA. LA *JOCOSERIA* DE LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE

Como se ha adelantado, en 1645 se publica la *Jocoseria*, un volumen que contiene exclusivamente piezas teatrales breves de un solo autor, Quiñones de Benavente, cuya fama como entremesista nos lleva a considerarlo hoy como «el Lope de Vega del género chico» (Bergman, 1965: 9)⁶. La impresión de esta obra da cuenta, en primer lugar, de que los llamados «entremeses», que se interpretaban entre las jornadas de la comedia principal, tienen ya a mediados del XVII suficiente entidad artística como para considerarse su edición en un producto de lujo como un libro. Del ascenso social de la jácara da cuenta la obra misma que abordamos:

¿Qué casada no la gruñe?
¿qué doncella no la labra?
¿qué viuda no la pellizca?
¿qué soltera no la carda?
¿qué mancebo no la tunde?
¿qué mozo no la batana?
¿qué hombre mayor no la roza?
¿qué muchacho no la masca?
¿qué estudiante no la hace?
¿qué seglar no la traslada?
¿qué sano no la engulle
y qué enfermo no la pasa? (vv. 25-36)

Dicho de otro modo, no había quien pasase el día sin cantar, sin tararear una jácara. Su triunfo se debe, paradójicamente, al gusto popular por la vulgaridad y la criminalidad. En cualquier caso, estas composiciones recorren ya la sociedad de forma transversal; han viajado desde el ámbito puramente popular de las cocheras a la sala de recibir de los señores, el estrado:

y las que antes en cocheras
apenas hablar osaban,
ya en indianas barandillas
le dan silla y almohada. (v. 21-24)

⁶ Sobre el teatro breve de Quiñones de Benavente, se recomienda la obra de Abraham Madroñal (2003).

Cuando en la misma obra se señala que la jácara «desde los morteruelos / se ha subido a las guitarras» (vv. 19-20), el texto de Quiñones apunta no sólo a una mayor consideración social de los romances sobre jayanes, sino también artística, como ha acentuado Waisman (1996): la guitarra presenta una sonoridad más rica y universal que las castañuelas o morteruelos,⁷ pequeños instrumentos de percusión. Del mismo modo, esta creciente consideración social y afición a las jácaras trae consigo su previsible éxito comercial. Ya a comienzos de la década de 1640, se advierte la pujanza de las colecciones de entremeses de varios autores, como había sucedido previamente con las partes de comedias.

En tanto que producto editorial, se ha escrito de manera abundante sobre el subtítulo de la obra, elegido por Vargas, su editor: *Burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*. Mientras que Hannah Bergman (1965: 70-75) defendía la intención edificante de la pieza únicamente por motivos literarios, Gómez Sánchez-Ferrer (2014: 35) hace hincapié también en las consecuencias comerciales que tendría titular de este modo a «la primera colección exclusivamente de teatro con unidad autorial». La moralidad de las jácaras y otras piezas entremesiles se encontraba seriamente cuestionada en 1645, cuando se imprime la *Jocoseria*. Resulta casi obligatorio, en este caso, mencionar su prohibición en un Edicto del Consejo Real, en 1646:

que no se cantasen jácaras ni sátiras ni seguidillas ni otro ningún cantar ni baile antiguo ni moderno ni nuevamente inventado que tuviera indecencia, desgarro ni acción poco modesta, sino que se usase de la música grave y de los bailes de modestia, danzas de cuenta y todo con la medida que en teatro tan público se requería (Pellicer, *Tratado histórico*: 219).

A mediados del siglo XVII, la jácara despunta entre el resto de los entremeses: su «indecencia», «desgarro» o falta de modestia, generalmente vinculados con el trabajo de las actrices que interpretan a las daifas, resultan más acusadas por la temática representada. En efecto, las jácaras de Benavente difieren del resto de sus entremeses en tanto que criminalidad y violencia son ingredientes clave de las primeras: en estas abundan las amenazas y alusiones a la violencia (Bergman, 2021: 26). En la edición crítica más reciente de la *Jocoseria*, se señala que «el título que se pone a la colección [...] parece querer subrayar la dimensión de enseñanza y provecho moral en un momento en que el teatro está poco menos que proscrito» (Quiñones, 2001: 47).

Tanto es así que el libro pudo presentarse a la censura sin el título con el que hoy lo conocemos, *Jocoseria*, pues la aprobación de Vélez de Guevara menciona únicamente la segunda parte del mismo: *Burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos* (Quiñones, 2001: 105-106). Según Gómez Sánchez-Ferrer, al incidir en la carga moral de los entremeses, el editor (Vargas) trata de evitar de este modo «las críticas propias del género entremesil, también con la intención de abrirle a su obra un mayor hueco en el mercado del libro» (2014: 37), fuertemente marcado por la demanda de volúmenes religiosos. En efecto, la mayoría de los censores de la obra no encuentra nada contra las buenas costumbres en ella, sino «muchos avisos morales para instruir a la juventud». No obstante, en otras aprobaciones se intuye una cierta problemática de orden moral, pues el

⁷ El morteruelo es instrumento «que consta de una esferilla hueca puesta en la palma de la mano y percutida con un bolillo, lográndose diversos sonidos con la compresión del aire y el movimiento de la mano» (Waisman, 1996: 6).

tono de la obra de Quiñones no sería tan unívoco como lo sugiere el subtítulo (Bergman, 2021: 31-32).

Por tanto, y a pesar de contar con un favor creciente por parte del público, una compilación como la que nos ocupa resulta en cierto modo excepcional en tanto que producto comercial. De hecho, sería la «única colección exclusivamente de teatro breve que conoció tres ediciones diferentes» (Gómez Sánchez-Ferrer, 2014: 39). Esto puede explicarse, sobre todo, por la popularidad de Quiñones de Benavente como entremesista, que resultó francamente notoria: entre 1636 y 1639 es este dramaturgo quien aparece con mayor frecuencia en los libros de gastos secretos, por delante de nombres como el de Calderón de la Barca. En estos tomos de cuentas figuran las cantidades que les eran retribuidas a los poetas por componer bailes y entremeses a cargo del Sitio del Buen Retiro. En el caso de Quiñones, la remuneración era elevada: casi doscientos reales por pieza, como ha señalado Madroñal (1994: 775).

En los últimos años, Ted Bergman (2014) ha propuesto otra interpretación al subtítulo ya tantas veces mencionado que podría complementar a las anteriores, aunque lo hace sobre todo en virtud de la dimensión performativa de las jácaras de Quiñones. Según arguye, lo que el público habría esperado no era tanto esa «reprehensión festiva» sino precisamente los desórdenes públicos que estaban aparejados a la representación. Esto es, el atractivo de la jácara para los espectadores estaría muy vinculado, ya a principios de la década de 1640, con el alboroto que se producía en el corral cuando se avecinaba el momento de la jácara, en torno al segundo tercio de la fiesta. La expectación del auditorio se refleja por tanto en unas piezas que, en muchas ocasiones, están pensadas para acentuar, más si cabe, su alborozo.

Se ha analizado recientemente (Bonet, en prensa) los modos de regular las pasiones en el universo de la jácara a través del cuerpo de los actores y de las actrices, esto último de un modo más específico. Los cómicos áureos, aunque resulte sorprendente, podrían equipararse a las *celebrities* actuales, tal era su presencia en los rumores y noticias que viajaban de villa en villa (García-Reidy, 2018). Este público, tantas veces calificado como enfermo de teatro, proyectaba de algún modo su identidad sobre la de los actores en un movimiento ciertamente muy moderno, pero extendido también por el resto de los países donde el teatro conoció un desarrollo tan potente como en España. Así, Reynolds califica este proceso de identificación con las identidades inventadas de los artistas de «identity becomings», procesos sobre los que especifica que «people do not consciously submit to identity becomings but are infected by them» (visto en Bergman, 2021: 35). En definitiva, una de las identidades imaginarias pero más fuertemente anheladas en el Barroco español sería la de los jaques teatrales y, en general, la de toda representación de la criminalidad.

PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN DE LA *JÁCARA DE DOÑA ISABEL, LA LADRONA*

Según la cronología canónica que estableció Hannah Bergman (1965), la fecha de composición de toda la *Jocoseria* oscila entre 1636 y 1640. Las piezas cantadas por la actriz que nos ocupa habrían sido de las más tardías, escritas en torno a 1640. No obstante, el argumento principal para datar nuestra jácara en el mismo intervalo que el resto de las piezas de la *Jocoseria* es que en 1638 y 1640 (pero no en 1639) la actriz Francisca Paula y su marido, Diego de Mencos, trabajaban para la compañía de Bartolomé Romero, con quien consta que representaron otras piezas. Con cautela, Bergman señala que «aunque no se precisa la compañía en el caso de doña Isabel, es bien posible que fuese la misma, y la fecha también» (1965: 288). La propia investigadora pone el acento en las diferencias

que observa entre el título de esta obra (largo y descriptivo, como ya hemos apuntado) y el resto de los títulos de Quiñones, mucho más sucintos: «si el episodio es histórico, como me parece, cabe esperar que se recuerde, además, en algún documento contemporáneo, cuyo hallazgo arroje más luz sobre la fecha de esta composición» (*loc. cit.*).

Ciertamente, esta horquilla de años daría al traste con la fascinante conjetura de Agustín de la Granja (1987: 259) que, unos años más tarde, aventuraba que podríamos encontrar en un *Aviso* de Pellicer del 16 de febrero de 1644 el «motivo que pudo inspirar» la jácara sobre la ladrona. La similitud entre el título del entremés de Quiñones y el aviso resulta innegable:

Muerte de dos ladrones y de una mozuela, su cómplice.

El miércoles de Ceniza ahorcaron a dos mozos de sangre bien conocida por ladrones y una mozuela que era cómplice con ellos; por no tener edad no los acompañó, mas diéronla 200 azotes y debajo de la horca la cortaron las orejas y la tuvieron todo el día colgada de los cabellos a la vista del pueblo, y del castigo quedó tal que murió dentro de dos días (pp. 248-249).

A pesar de la aparente disonancia de fechas, ¿podría haberse equivocado Bergman y ser esta última pieza, la de Isabel, posterior al suceso que refiere el aviso? De acuerdo con lo que se conoce del proceso de imprenta, especialmente a tenor del paratexto de la *Jocoseria*, la preparación del volumen osciló entre agosto de 1644 y octubre de 1645, cuando se obtiene el privilegio de impresión. De este modo, el margen temporal resulta muy ajustado para refrendar la hipótesis de Agustín de la Granja y, aunque la relación histórica con el *Aviso* de Pellicer sería idónea y fértil para el objeto de este trabajo, los textos no parecen mantener un vínculo de causalidad. Además, hay otros motivos para sostener que no fuera ese el castigo que dio lugar a la jácara de Quiñones: como veremos después, el fin de la ladrona resulta bastante más desdichado en boca de Pellicer que el que refiere la pieza entremesada de Quiñones sobre doña Isabel. De ese modo, en el final alternativo (por inesperado) de la pieza teatral podríamos encontrar una interesante desviación con respecto del final previsto para un reo en manos de la justicia.

A pesar de nuestra ligera decepción, la datación en torno a 1640 produce otro efecto interesante que ya señaló Ted Bergman (2014) en un trabajo donde apuntaba al buscado solapamiento entre la actriz y el personaje que esta representaba. Los frecuentes altercados de los cómicos con la justicia, como es el caso de Francisca y de su marido, Diego de Mencos, podían incluso haber añadido una capa de complejidad en la recepción de una obra cuya temática es, precisamente, los problemas con la justicia de una criminal. Esto es lo que recoge una noticia del 12 de marzo de 1640, seguramente contemporánea a la supuesta composición y representación de la *Jácara de doña Isabel*: «Diego de Mencos, comediante, está preso en la Cárcel real de esta villa porque ni él ni su mujer [Francisca Paula] no quieren representar en la compañía de Bartolomé Romero, autor de comedias, en las fiestas de este año [de 1640]» (Shergold y Varey, 1961: 21-22).

Como resultado de esta oposición a representar en el Corpus, a ella se le confiscaron los bienes: «una calderilla de plata, más cinco bueltas de cordoncillos de oro de Portugal» (Ferrer Valls, 2008), mientras que él habría sido encarcelado durante un breve espacio de tiempo. Ella se le unió en la trena dos días después. Como acredita un documento notarial fechado el 23 de marzo de 1640, el matrimonio de actores accedió finalmente a representar en la fiesta (*loc. cit.*). Los desvíos como el de Francisca Paula eran bastante habituales en el universo de los representantes: como apuntaba García-

Reidy (2018), los espectadores, apasionados por la vida privada de los actores, esperaban de ellos comportamientos excéntricos, fuera de la norma. No resulta infrecuente encontrar testimonios contemporáneos que tildan a los cómicos de camorristas o de marrulleros, por sus habituales encontronazos con la fuerza de la ley. Según Bergman (2021: 35), tratar de ausentarse de las representaciones del Corpus era una práctica habitual, «a common yet unlawful practice» en la profesión. Así, como tantos otros tantos comediantes, Francisca Paula ejerció no tanto una revolución política como una resistencia mundana a la ley. Esta actitud transgresora, unida al fervor que suscitaban los actores entre su público, bien podría haber dado como resultado una interpretación de la jácara cargada de dobles sentidos que, dentro del espacio alegre de la ficción, apuntase a sus propios altercados con la justicia, fuera del corral (Bonet, en prensa). De este modo, si la hipótesis inicial de fechas que se maneja es adecuada, tendríamos en escena a una actriz cuyos bienes han sido recientemente confiscados y cuyo marido está en la cárcel, como una Méndez cualquiera con su Escarramán en la trena. El binomio actriz-personaje, pues, se enriquece de una biografía no especialmente escandalosa, pero sí disruptiva y revoltosa, que podemos asumir que el público conocería y de la que Francisca sacaría provecho, jugando con la autoconciencia actoral propia del actor de entremés.

Cabe mencionar los puntos de contacto de un fragmento de la *Jácara de doña Isabel* con un baile, primera versión de aquella, que aparece manuscrito en el cartapacio Sequeira. Este documento está fechado con anterioridad a la *Jocoseria*, y su autoría se atribuye también a Quiñones de Benavente (Estepa, 1992). El *Baile de Maripulga*, la pieza XXI, contiene el germen de uno de los rasgos más sobresalientes de la obra sobre la ladrona: el diccionario de términos de germanía. En la jácara que trabajaremos, ese «diccionario», como lo llama Estepa (1992: 359), ocupa veintitrés versos, mientras que era más breve en el baile, donde se limita a catorce. El baile del manuscrito Sequeira añade además algunos términos que no figuran en el célebre léxico del marginalismo de Alonso Hernández (1978): «cura», «tenedor», «zarandajas» y «bajuca». Queremos apuntar, además, que en el primer texto se encuentran otros cinco versos idénticos a los que aparecerán después en la *Jácara de doña Isabel, la ladrona*. Sea como fuere, la ocurrencia debió de tener éxito, pues años más tarde Quiñones reutiliza y extiende la idea de presentar su propio léxico del marginalismo, como veremos después.

Por último, cabe señalar que la jácara siguió circulando tras abandonar los tablados, a veces incluso de forma apócrifa. Así lo atestigua el repertorio de coplas manuscritas de un ciego, ya aprobado por la censura y listo para la imprenta, que Rodríguez-Moñino (1968: 49) fechó entre 1654 y 1659. El investigador indica que un tal Miguel López de Honrubia, que se atribuye varios de los textos del repertorio del ciego, también el que nos ocupa, «debió de ser un aprovechado explotador de obras ajenas». En efecto, el comienzo de la *Jácara de Isabel, la ladrona* pasa ahora a abrir la pieza manuscrita XIII, titulada *Xacara de vna famosa Cosaria / en el mar de esta corte, y de las / presas que hizo, y / fin q. tuvvo Compuesta por Miguel López de Honrub[ia]*. De la misma se conservan los cuatro folios (en 4º) y unos primeros versos que ya nos resultan familiares: «en esse mar de La Corte / donde todo el mundo campa... » Podemos suponer que, unos quince años después de su estreno, la jácara de Isabel habría perdido actualidad y por tanto su cariz informativo inicial, por lo que sus primeros versos y las referencias marinas que en ellos se encuentran habrían posibilitado un cambio de título y, seguramente, de contexto. Como es bien sabido, los pliegos populares tratan de satisfacer los fervientes

deseos de novedad del público que los compra, en muchas ocasiones reciclando material ya preexistente. Sería pues interesante, aunque no es el objeto de este trabajo, hacer un análisis comparativo del motivo de la criminalidad femenina en ambos textos, que lleva a la ladrona a convertirse en corsaria⁸.

ESTRUCTURA INTERNA DE LA PIEZA. EL LÉXICO DEL HAMPA DE QUIÑONES

La *Jácara de Doña Isabel, la ladrona, que azotaron y cortaron las orejas en Madrid* es una pieza conformada por 212 versos, todos ellos en romance, y escrita para ser cantada por la actriz Francisca Paula. Tanto el espectáculo como el texto, según hemos adelantado, parecen proyectarse sobre un trasfondo con indudables visos de realidad: esta obra parece tratar de asemejarse y de producir el mismo efecto que los papeles que se vendían a los pies del cadalso.⁹ Sea como fuere, este tipo de jácara se caracteriza por ser cantada por un solo actor. En este sentido, se produce escénicamente de manera distinta a las llamadas «jácara entremesadas», que alternan partes interpretadas con otras cantadas en tono de jácara. Las primeras solían ser, como es natural, más breves. Ted Bergman (2021: 32-38) ha analizado por extenso la estructura de la pieza, de la que destaca un inicio que recuerda a los primeros poemas de jaques recogidos por Hidalgo en sus *Romances de Germania* (1609). En efecto, nuestra jácara comienza con una descripción de la corte, («ese mar», la llama en el primer verso), por lo que intuimos que la representación del estreno se produjo fuera de la gran urbe. Madrid (también tachada de «charco soberbio», v. 41) aparece como una Nueva Babilonia en la que campan a sus anchas los delincuentes; entre ellos destacan las coimas y sus jaques. Como hemos señalado al principio, el texto recurre a un *tropo* metateatral propio del entremés: la propia jácara hace alarde de su absoluto triunfo. Como canta Francisca Paula, su popularidad hace que les «quit[e]n las telarañas» (v. 40) a las jacarandas viejas y que nazcan otras nuevas, como la que está entonando.

Entonces, se introduce en tercera persona la historia de «cierta mocita / coimera» (vv. 45-46) mediante una adivinanza. El texto plantea el enigma de la identidad de la ladrona, delito típicamente femenino, aludiendo a santa Isabel (vv. 49-52), ejemplo que no puede estar más alejado del de una daifa. Tras relatar las diversas apariencias que tomaba la delincuente, la jácara refiere cómo entra a servir de criada en una casa y el modo particular que tenía de limpiarla:

al aparecer del día
barrida tiene la casa
aunque lo que barre en ella
no es basura, sino alhajas. (vv. 77-80)

⁸ Sobre las distintas modalidades y representaciones de crímenes excepcionales en la Edad Moderna, se recomienda el volumen de Del Río Parra (2019).

⁹ Aunque resulta complejo acreditar esta práctica, se encuentran progresivamente evidencias de la cercanía entre las ejecuciones de las penas y la venta de pliegos al respecto: en Barcelona se ajustició a 28 bandoleros el 18 de junio de 1616. Se han hallado dos ejemplares de pliegos relacionados con el ajusticiamiento, anotados por su comprador. Este indicó su fecha de adquisición, los días 18 y 19 de junio de ese mismo año en la ciudad Condal, coincidiendo con la ejecución. (visto en Llinars Planells (2023: 175).

Quiñones recurre en varias ocasiones a estos juegos conceptistas que tanto agradaban al público barroco para referir el delito de la ladrona:

limpia luego la cocina,
y antes que rebulla un alma,
como una plata la deja,
dejándola sin la plata. (vv. 81-84)

El amo denuncia a Isabel y, al fin, la meten presa:

Por aquestas niñerías,
anda la inocente dama
de la gura perseguida
y de esbirros acosada.
Agarránronla una noche,
y en la trena la embanastan (vv. 93-98)

Hasta aquí, el léxico del marginalismo empleado aparece en el *Vocabulario de germanía* de Hidalgo (1609): «gura», «trena» o «embanastar», por poner algunos ejemplos, son términos conocidos y usados en torno a 1640, más de treinta años después de que quedaran recogidos en aquel particular recopilatorio de voces de germanía. No obstante, uno de los elementos que mayor atención crítica ha concitado de la pieza sobre doña Isabel es el breve diccionario propio que presenta a continuación Quiñones. Para demostrar la pericia de la coima (y del autor, por extensión) en el universo del hampa y su habilidad para comprender la jerigonza de los jaques, el texto hace alarde de una serie de equivalencias léxicas, algunas de las cuales resultan brillantes y exclusivas de esta pieza. El dramaturgo presume de estar al día en los usos criminales, hazaña que no era sencilla, *a priori*, pues la lengua de los maleantes tenía precisamente por objeto que no les entendiesen los demás. Discúlpese esta larga cita, pero la considero pertinente por contener detalles muy reveladores acerca de la percepción de la justicia:

Cisne llama al que confiesa,
que para morirse canta;
al potro, confesionario
donde sus culpas relatan;
postillón al pregonero,
papel blanco a las espaldas,
al verdugo sello real.
a la penca lacre llama,
terror a los alguaciles,
como a los corchetes zarza,
lima sorda al escribano,
y a todo soplón castaña,
a los letrados profetas
judiciarios de las causas,
cometas a los testigos
que ruinas amenazan;
noli me tangere al juez,
juicio final a la sala,
a los pleitos sanguijuelas,

como al relator balanza,
al destierro romería,
a las galeras gurapas,
mosqueado a los azotes
y a la horca postrer ansia. (vv. 109- 132)

La lengua de germanía constituye una riqueza extraordinaria de gran valor documental. En general, los términos del léxico de los hampones que han llegado a nosotros a través de glosarios y diccionarios han sido tomados de la novela picaresca, pero esta no es desde luego la única fuente: los romances (leídos o interpretados) fueron sin duda causa de deleite de un público áureo que podía acercarse así a los usos coloquiales del mundo del crimen. La jácara teatral, posteriormente, también surtirá de términos a los interesados en la lengua de germanía. El volumen de Hidalgo,¹⁰ al que nos hemos referido, comparte con la *Jocoseria* de Quiñones una idéntica voluntad, la de ejercer su supuesta función de reprehensión: el prólogo de aquel se dirige al amigo lector, al que alienta a conocer la jerga de los matones «pues no se pierde nada de sabella, y se arriesga mucho de ignoralla especialmente a los iueces, y a ministros de iusticia: a cuyo cargo está limpiar las repúblicas desta perniciosa gente».

En cualquier caso, entre finales del siglo XVI y principios del XVII, con el despegue de la lexicografía y, paralelamente, de la temática hampesca, se publica una serie de diccionarios que recoge, también, términos de germanía: aparte del de Covarrubias (1620), Redondo Rodríguez (2008) menciona los diccionarios bilingües del español de Oudin (1607), Franciosini (1620) y el posterior de John Stevens (1706), que incorpora incluso la marca diastrática «cant», esto es, argot o jerga.

Contodo, el breve «diccionario» de la jácara de Quiñones presenta dos características sugerentes que deseo desarrollar antes de abordar la cuestión —central— del ritual punitivo de la ladrona. En primer lugar, el entremesista emplea vocablos relativamente comunes, aunque con sentidos novedosos relacionados con el universo del crimen que se explican con relativa claridad. En efecto, algunas acepciones de los términos son propias de esta obra y así lo señalan en su *Diccionario de germanía* Hernández Alonso y Sanz Alonso (2002), que indican la *Jácara de doña Isabel, la ladrona* como fuente de varios usos germanos originales. Las interpretaciones que aquí figuran están extraídas en su mayoría del diccionario de Hernández Alonso (*op. cit.*), así como de la edición crítica de la *Jocoseria* de 2001.

En la obra de Quiñones, aparece la acepción de delator aplicada al «cisne» (v. 109) y se llama «confesionario» al potro de tortura (v. 111). A los funcionarios que prenden a los presos («alfileres», para Quevedo) los denomina de forma cómica «zarza» (v. 118). A los soplonos se les califica de «zarza» (v. 120), porque la ingesta de este fruto provoca ventosidades. Además, se tacha de manera sarcástica de «profetas» a los letrados (v. 121) y de «cometas» a los testigos (v. 123), por los funestos presagios que anuncian. Los pleitos son tildados de «sanguijuelas» (v. 127), por la sangre (o dinero) que los acusados pierden en manos de la justicia. La importancia (y parcialidad, tal vez) del relator en el discurrir del proceso judicial se deja sentir en su apelativo de «balanza» (v. 128). Más convencional resulta la calificación de «romería» (v. 129) para referirse al destierro de forma irónica, aunque después despunte el cómico hallazgo de llamar «mosqueado» (v.

¹⁰ Hernández Alonso (2002) sostiene que el nombre de Hidalgo fue un pseudónimo, un heterónimo de Cristóbal de Chaves, procurador de la cárcel de Sevilla y autor de la relación con el mismo nombre.

132) a los azotes; de forma metafórica, el verdugo espanta las moscas de las espaldas de los condenados.

Encontramos, además, colocaciones usuales que adquieren matices nuevos en este contexto: por ejemplo, se aplica la expresión de «papel blanco» (v. 114) para las espaldas del reo sobre las que se escribe con azotes. El verdugo sería el «sello real» (v. 115), pues deja la marca indeleble de la justicia; el escribano es llamado “lima sorda” (v. 119) en base a su actitud; «*noli me tangere*» (v. 125) designa a los jueces que destruyen a los reos con solo tocarlos y el «juicio final» (126) apunta a la sala de justicia. El breve glosario concluye con la voz de «postrer ansia» (v. 132), referida con sorna a la horca. Estas expresiones adquieren, en el entorno de esta jácara, sentidos novedosos, connotaciones originales. Como puede observarse, la mayoría de los versos de este peculiar «glosario de lo criminal» dan con asociaciones casi inéditas hasta la fecha. Sin embargo, aun cuando ya se hubieran vuelto más comunes estos usos, la jácara de Quiñones tiene la virtud de estructurar un sistema sólido de equivalencias que debió de agradar al público, como se desprende del hecho de que lo reutilizase y ampliase a partir de su *Baile de Maripulga*. De hecho, no parece dejar ningún elemento del proceso penal fuera de su descripción sistemática del funcionamiento de la justicia penal.

En relación con los significados antes mencionados, y en relación con el juego popular de darle a los espectadores las claves para entender la jerga de sus admirados (y temidos) jaques, se proyecta una imagen de la justicia que bebe sin duda de la celeberrima *Carta de Escarramán a la Méndez* (Quevedo, 1612). Sin abundar en excesivos matices, la representación de las fuerzas legales no deja lugar a dudas: se daña al reo que entra en contacto con la justicia, institución que se representa de modo violento y cruel. Las menciones al tormento y al castigo físico de los reos son constantes. Además, la imparcialidad del proceso se ve constantemente amenazada: este se deja, de manera sin duda perjudicial para el acusado, en manos de funcionarios arbitrarios y manipulables.

En definitiva, este pequeño vocabulario localizado en el centro de la jácara tiene la virtud de situar a la ladrona en el meollo de la germanía, cuyos secretos «entrava» (entiende) y da a conocer. Además, la representación de la justicia coincide con la que el público esperaría: corresponde a lo que algunos han llamado «la esencia escénica del jaque» mostrar los usos brutales de la justicia a través del sentido del humor. Por último, al nivel del espectáculo, el glosario jacaresco concede una tregua en la historia de Isabel, a la que habíamos dejado en la cárcel esperando, como buen personaje de jácara, su pena. Esta constituye la segunda parte de la pieza.

EL CASTIGO DE LA LADRONA Y SU PAPEL EN EL RITUAL PUNITIVO

La justicia penal en el Antiguo Régimen español ha sido descrita en tantos estudios que excede a la naturaleza de este análisis tratar siquiera de sintetizar las aportaciones principales de estos últimos. Desde el libro seminal de Tomás y Valiente (1969), se han publicado numerosísimos trabajos que perfilan el funcionamiento de la justicia penal en la España moderna¹¹. Estos coinciden en presentar un sistema judicial que detenta el monopolio de una violencia que se ejerce, casi siempre, de forma ceremonial. Así, la visualidad del castigo tiende pues a subrayarse de forma sistemática, con el objetivo

¹¹ Citamos, entre otros muchos, los trabajos de Rodríguez Sánchez (1994), Alonso Romero (1996), Alloza Aparicio (2001), Llanes Parra (2012) y Madrid Cruz (2013). Para una síntesis razonada sobre los rituales punitivos en Europa y su literatura de patíbulo, ver Gomis (2016).

de escarmentar a aquellos que presenciasen el ritual punitivo. Como refiere Rodríguez Sánchez (1994: 25-26), la horca era el espectáculo favorito del gran público y se reservaba para

homicidas, asesinos ladrones, salteadores, amancebados notorios, falsificadores corruptos, deudores de poca monta, reincidentes de toda clase, presidiarios incorregibles y hombres de toda clase a quien la duda de la justicia convierte en personajes inconvenientes de los que es mejor deshacerse.

Alonso Romero (1996: 203) apunta al papel central de la Corona en este uso propagandístico de las penas judiciales: «la monarquía de los siglos modernos buscó ante todo una justicia efectista, coyuntural, de impacto, muy dura y con gran alboroto en los desórdenes públicos». En la misma línea abunda Llanes Parra (2012: 1961), quien pone además el acento en el papel ambivalente del reo en las «escenificaciones» de las ejecuciones públicas, asimiladas a una «ceremonia punitiva de naturaleza catártica para el reo, quien se convertía en protagonista y víctima del ritual, y de finalidad ejemplarizante para el público observador». Estas funciones del castigo se ven sin duda reforzadas por una reseñable dimensión festiva del espectáculo, propia de la edad moderna. Por otra parte, al margen de las propias ejecuciones, también puede interpretarse el documento judicial (la causa completa, la sentencia) en clave de fuente de «discursividades», según las últimas tendencias historiográficas (Madrid Cruz, 2013).

De este modo, exactamente igual que en el teatro, tenemos un texto (la «huella en bruto»¹² de la causa, como la llama Arlette Farge, con su sentencia) que ha de llevarse a escena, en este caso en el espectáculo de la ejecución pública. Entre aquellos dos espacios, la sala de justicia y el cadalso, era de suma importancia la figura liminal del relator, como hemos subrayado en el análisis del glosario de *La jácara de doña Isabel, la ladrona*, donde se le llama «balanza». Tal y como explica Alonso Romero, los relatores tenían el encargo de resumir las actas procesales en una relación que se constituía en base del fallo judicial, «entonces la relación se convertía en relato y era sobre esta versión de la “verdad procesal” sobre la que el juez basaba su sentencia» (1996: 212). Queremos poner el acento en este actor secundario, pues no solo mediaba entre la sentencia y su aplicación, sino que, además, podía facilitar su relato a terceros, como sería el caso de los ciegos que, a partir de este, difundirían las nuevas acerca del criminal sentenciado (generalmente, recogieron las fechorías del delincuente y su castigo).¹³

La jácara de la ladrona podría corresponderse, a partir del verso 142, con cualquiera de estos pliegos que se vendían antes y durante las ejecuciones. Aquí se refiere su castigo de forma cómica, alternando presente con pasado para hacer más vívido el relato. En primera instancia, ella únicamente es condenada a que le corten las orejas. Podríamos imaginar, como sucedía en el *Aviso* de Pellicer, que no se le aplicase la pena capital por ser todavía demasiado joven:

Por no tenella encerrada,
la sacan a pasear [...]

¹² Hallazgo feliz de Arlette Farge en *La atracción del archivo*.

¹³ Esto sucedía en el Madrid del XVIII: «desde 1748 hasta 1767, año de extinción del monopolio, los ciegos recibieron del relator de las causas criminales en la Sala de Alcaldes de Casa y Corte un extracto de los procesos que habían culminado en sentencia de muerte, a fin de componer una relación en verso que pudieran vender antes de la ejecución» (Gomis y Bonet, 2022: 288).

con grande acompañamiento
 salió en cuerpo por la plaza,
 y porque no la embaracen
 al revolver en la cama,
 le cortaron los asientos
 en que andan las arracadas.
 Sintió el dolor por estonces;
 pero no sintió la falta;
 que no la hacen las orejas
 donde hay laderas rizadas (vv.142-156)

Aunque el castigo de Isabel no se paga todavía con la vida, el cumplimiento de la pena levanta la expectación de ese «grande acompañamiento» (v. 147). Con respecto del paseo, se describe en términos de «exposición vergonzante y pública que se hacía de los delitos del preso mientras se le azotaba por las calles» (Hernández Alonso, 2002: 371). A pesar de lo que la justicia esperaba, el paseo no servía tanto de escarmiento como de oportunidad para ponderar al detenido: los vecinos, y especialmente los conocidos del reo, «le iban encareciendo su valentía, compadeciéndolo y, en fin, aliviándole en cierta manera el castigo. Por ello, para un rufián era peor no tener concurrencia que el dolor físico en sí» (Hernández Alonso, *ibid.*).

El texto de la jácara sugiere que la ladrona era atractiva o que llevaba, cuando menos, una larga cabellera rizada con que tapar los huecos sanguinolentos donde antes habían estado esos «molestos» pendientes. El texto no nos ahorra la descripción del suplicio físico por completo («sintió el dolor por estonces», v. 153), pero lo expresa en el tono casi estoico, aunque con marcados tintes de comicidad, que colorea por lo general las jácaras. A pesar de que le otorgan la libertad, como buena ladrona vocacional, Isabel no escarmienta y retoma el camino del hurto en Toledo, donde la apresa de nuevo la justicia, en este caso, «un ministro de la muerte» (v. 167).

Sin embargo, lo que al principio era una pena menor por hurto se convierte en una sentencia de muerte por reincidente. Es de nuevo encarcelada y torturada: le mandan «poner clavijas / y cuerdas, sin ser guitarra» (vv. 173-174), a raíz de lo cual la ladrona confiesa sus culpas («vomitó la cuitada», v. 176). A pesar de que el vómito no sea literal, esta referencia al cuerpo bajo el tormento (tanto por el instrumental empleado como por las consecuencias del mismo) remite a lo que Rodríguez Sánchez (1994: 13) denomina «violencia contra los cuerpos». Es decir, a pesar de que no se acaba con la vida, el horror de esta violencia no escatima en detalles, pues lo deseable era conseguir la confesión del reo (mejor si era espontánea, aunque obtenerla bajo tortura no suponía un impedimento legal):

Convencida, la sentencian
 a que eche en pública plaza
 bendición con los talones,
 y haga pasos de garganta.
 Para que salga lucida
 pónenla una ropa blanca [...]
 En la capilla la encierran,
 y otro día de mañana,
 no hay quien pase por las calles,
 de la gente que la aguarda. [...]

La piedad hizo su oficio,
aunque la justicia clama,
y calmando los rigores,
la justicia se dilata.
General es el contento
de saber que no la sacan,
aunque burlada se quede
tanta gente convidada. (vv. 177-204)

La condena a la horca, «emblema de la pena civil destinada al gran público» (Rodríguez Sánchez, 1994: 25), concita a una enorme muchedumbre. Tanto es así que apenas se puede pasear a la presa por las calles. El lugar para ahorcar a los reos era distinto de donde se les quemaba: cada condena tenía su propio escenario y el de la soga era con mucho el más frecuente. No por habitual, sin embargo, dejaba de ser atractivo para unos espectadores que habían acudido en masa. La jácara menciona también que la ladrona sale con «una ropa blanca» (v. 182), sobre la que no he encontrado referencias más que en códigos penales del siglo XIX. A pesar de esto, resultan obvias las connotaciones de pureza o arrepentimiento del color. Además del simbolismo del atuendo, en el ritual punitivo hay espacio también para la sonoridad: la jácara especifica que durante la procesión «suenan las campanillas» (v. 191) que anunciaban el paseo de un condenado a muerte.

En relación con la sonoridad de la jácara, la noción de «resonancias» que evoca Bergman (2021: 42) parece muy fructífera, en tanto que resulta perfectamente extrapolable al ámbito de representación de este tipo de entremés: durante la representación de una jácara se conjugan (y resuenan) los sonidos que emiten los actores, los instrumentos, el espacio que los envuelve, los materiales estructurales del teatro y el público. Este último, separado en los diferentes espacios del corral, produce diversidad de sonidos: gritos femeninos en la cazuela, amenazas de trifulca en el patio, murmullos en los aposentos, etc. Así, el auditorio se convierte también en fuente de sonidos, además de funcionar como caja de resonancia del juego actoral que se desempeña sobre las tablas. Dicho de otro modo, la agitación, la violencia sonora de la masa son también un personaje en las jácaras que ayuda a que estas funcionen teatralmente.

Llega entonces el momento álgido, postergado durante toda la jácara, que es el del castigo definitivo de la ladrona. Su «postrer ansia», como se cantaba en la pieza. Sin embargo, algo detiene el instante cumbre de la ejecución. Aunque la actriz que canta la jácara ha estado lamentando la imposibilidad de que la ladrona pueda librarse de su destino («mucho harás si desta escapas», v. 190), en el último instante «la sentencia se dilata» (v. 200). El relato no da razones para ello, y tampoco parece relevante, pero no cabe ambigüedad posible en la interpretación de la reacción del público: «general es el contento» (v. 201) de unos espectadores que habían ido ahí a verla morir. En el banquete de la muerte (regulada, pero no por ello menos violenta), el público toma el partido de la ladrona. La decepción (la «burla» de tanta gente) no es más poderosa que la alegría de saber que doña Isabel se libra de la pena capital. La jácara concluye entonces, de forma abrupta, en una esperable advertencia moral:

Avizor, señores míos:
gaviones de anchas faldas,
gachos de vista y cabeza,
sobre el hígado de las armas,

que hay silbatos y alfileres
que os sigan, hasta que el alma
de entre cáñamo y esparto
a ver otro reino salga. (vv. 205-212)

La interpretación de Bergman (2021: 35) es que esta advertencia final es una especie de intento desanimado, poco creíble, de apaciguar los mentados desórdenes públicos, una conclusión casi de compromiso, máxime en boca de una actriz que había tenido sus conocidas idas y venidas con las autoridades. Esta suerte de amenaza (esto es, que la justicia no descansa nunca) se dirigiría no solo a los potenciales criminales, sino también al público de a pie. Mencionábamos al principio de este trabajo la idea de «identity becomings» de Reynolds: la actriz de la jácara advierte al público de las consecuencias inevitables del delito, por lo que, sin duda, proyecta una identidad hampesca imaginaria sobre un auditorio heterogéneo, sí, pero que *a priori* se encuentra en su mayoría dentro de los márgenes razonables de la legalidad.

CONCLUSIONES

Tras recibir los aplausos del público y hacerle seguramente algún donaire, Francisca Paula se retira, dando paso así al comienzo de la tercera jornada de la comedia principal, en la que se resolverán los conflictos planteados. Este breve entremés, de unos quince minutos de duración, concluye con una advertencia moralizante, aunque necesariamente ambigua, como se ha ido argumentando. Del mismo modo que en una ejecución, en toda jácara despunta, incluso cuando únicamente es leída, la dimensión del espectáculo de masa. Sin embargo, para entender una pieza como esta en el interior del ritual punitivo, debemos situarnos siempre en el marco de su representación. *In vivo*. Si al caracterizar el funcionamiento de la justicia penal en la España moderna poníamos el acento en su relación con las artes escénicas («espectáculo», «representación», etc.) es porque estos dos espacios (el corral y el cadalso) están íntimamente unidos. Peters (2022: 9), desde el ámbito de la historia del derecho, afirma: «recognizing law as a performance practice, it identified theatre as both a source of law's power and an embarrassment».

Claro que la justicia real y la representada en la jácara no son la misma, pero sostengo que de algún modo vinculado con la performatividad sí lo son. Por una parte, porque la máxima barroca de que el mundo es un teatro impregna a la sociedad toda, pero se infiltra de un modo particular en el ámbito judicial durante los siglos XVI y XVII. La sala de justicia se ha llenado de intérpretes embebidos de teatralidad que desempeñan de forma magnífica sus papeles (Peters, 2022), pero lo fascinante es que, por otra parte, los teatros están atestados de personajes de maleantes, de un lado, y de figuras de la justicia que los castigan, de otro lado. De manera paradójica, los criminales en escena son aclamados, queridos por un público que está de su lado, que los jalea, que responde a sus provocaciones, a sus guiños. Eso es exactamente lo que sucedería en el patio de comedias cuando, al escuchar *La jácara de doña Isabel, la ladrona*, se entendiese que finalmente esta se había librado *in extremis* de la aplicación de la pena. La instrucción moral conlleva un claro peligro que parece estar fundamentado en el caso de la jácara: al exponer al público a los comportamientos negativos que se quieren erradicar, se corre el riesgo de que este quede contaminado, infectado de deseo de parecerse a los hampones castigados (Bergman, 2021: 35).

En este sentido, la pieza que nos ocupa es un claro ejemplo de la «poética de lo criminal» que se mencionaba al principio: la actriz se sitúa a sí misma y al propio público en un contexto de crimen generalizado, en una ciudad trufada de jayanes y daifas. Se posiciona además desde el lugar de quien da al público lo que tanto espera: el género breve de moda, la jácara, triunfa sobre los escenarios, además de gozar de una enorme popularidad transversal. Con esos primeros versos, los asistentes al entremés se reconocen de inmediato en esa identidad imaginaria que proyecta la actriz sobre ellos: sedientos de jácaras nuevas, van a escuchar por fin una historia actual. El cuerpo central de la pieza plantea este juego conceptista del enigma de la identidad de la protagonista y de sus delitos. Estos últimos, bastante discretos (robar plata y limpiar de alhajas una casa), provocan que sea descubierta y la metan presa. En el «cesto de culpas», la ladrona manifiesta que la germanía no tiene misterios para ella: en boca de la actriz, les da a los espectadores las claves del argot que causa furor entre el público. En última instancia, se relata el primer castigo al que fue sometida —le cortaron las orejas— y cómo, tras reincidir y ser condenada a la horca, se libró de la pena capital. No obstante, la aparente sencillez de la composición podría ocultar parte de lo que sucede en el momento de la escenificación.

Al margen de que el público conociese el caso real que inspiró la jácara o no, el título donde se especifican el crimen y la pena resulta lo suficientemente verosímil como para situar a esta pieza dentro del imaginario de los papeles que seguían a una condena judicial. Por una parte, se enaltece el universo del crimen para proyectar, mediante un original glosario, una imagen simultáneamente cruel y cómica de la justicia que lo persigue. La ladrona, de hecho, se libra del ahorcamiento en un movimiento sorprendente de la jácara que, de este modo, convierte a su público en la misma muchedumbre que Quiñones describe aliviada por este feliz desenlace. Con todo, la advertencia final parece actuar como válvula de contención del alboroto desatado un verso antes y reajusta la interpretación moral de la pieza.

No se pretende retomar el eterno dilema relativo a los efectos del ajusticiamiento en el público que oscilan, según los autores a los que se siga, entre la inversión carnavalesca y la función ejemplarizante de la pieza; considero de mayor relevancia subrayar la sencilla pero efectiva dimensión ritual de una jácara como esta que hace que un espectador, a través del cuerpo mediador de una actriz, pase del espacio del corral al del cadalso. Ahí puede revivir, aunque sin el riesgo de asistir a una muerte real, los tormentos de una presa perseguida por la justicia y con quien, con toda probabilidad, están sus simpatías. En cierto modo, los ecos del ritual punitivo se hacen sentir en esta jácara y prolongan las funciones catárticas del mismo. Mediante el contraejemplo, pero también la identificación con la víctima, se garantiza una futura cohesión social basada en la recuperación del orden establecido. Las tesis de René Girard acerca del papel pacificador del chivo expiatorio resultan totalmente ilustrativas de esta función religiosa de los rituales civiles.

Sin embargo, la jácara presenta un final ligeramente desviado, puesto que ella escapa de la muerte: “La piedad hizo su oficio, / aunque la justicia clama” (vv. 197-198).¹⁴ Esta conclusión inesperada, junto con la indudable sorna del espectáculo, saturado

¹⁴ Agradezco el lúcido comentario de un revisor de este trabajo, que apunta a una posible actuación del sistema de reinserción, seguramente a través de alguna institución religiosa. Estas habrían mediado en otras causas similares, en las que se negociaba la conmutación de la pena a cambio de hacerse cargo del reo. Sin embargo, considero que el final de la ladrona de ficción, Isabel, no deja adivinar las causas de la dilatación de la pena y que, antes bien, se pone el acento en la alegría del público por su final (casi) feliz.

de ambivalencias y dobles sentidos, infectan al público de deseos de *ser* esos jaques descarriados (de moverse, de hablar, de manejarse en la existencia como ellos). Así, la representación pública de una repetición al infinito del ritual judicial (esto es, delito, prisión, tormento y pena) resultaba tremendamente gozosa para unos espectadores que podían moverse, ellos también, en el espacio liminal de la jácara: entre el debido respeto a ley que a todos alcanzará tarde o temprano, como subraya el final de la pieza, y la pasión por la vida de los actores-jaques que teatralizaban, sobre el escenario, la posibilidad de que la existencia de los jayanes fuera, de algún modo, la suya. Como afirmaba Goodrich, «performance is a form of “minor jurisprudence”. And sometimes not minor at all» (visto en Peters, 2022, 23). En cierto sentido, la jácara de Quiñones recurre en el espacio teatral del corral el fallo judicial y sienta un precedente alternativo: a diferencia de la ladrona del *Aviso* de Pellicer (1644), Isabel se libra de la muerte, por lo menos en esta ocasión, para deleite de sus admiradores.

FINANCIACIÓN

Este trabajo se ha escrito para el Proyecto I+D «Figuras del mal: marginalidad, dominación y transgresión en los siglos XVII-XIX», CIAICO/2022/226, de la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLOZA APARICIO, Ángel (2001): «En busca de las causas del crimen. Teorías y estudios sobre delincuencia y justicia penal en la España Moderna», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Hª Moderna*, 14, pp. 473-489. DOI: <https://doi.org/10.5944/etfv.14.2001.3412>
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1978): *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII, la germanía: introducción al léxico del marginalismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ALONSO ROMERO, Mª Paz, (1996): «El proceso penal en la Castilla Moderna», *Estudis*, 22, pp. 199-215.
- BERGMAN, Hannah (1965): *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia.
- BERGMAN, Ted L. (2014): «La criminalidad como diversión pública y las jácaras entremesadas», en María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, pp. 77-91.
- BERGMAN, Ted L. (2021): *The criminal Baroque. Lawbreaking, Peacekeeping, and Theatricality in Early Modern Spain*, Woolbridge, Tamesis. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvrdflkd>
- BONET, Clara (en prensa): «El trabajo de la actriz en la jácara entremesada: el (des)control de la violencia en la fiesta teatral barroca», en Mónica Burguera y Gloria Espigado (eds.), *Saber y crear en femenino: género, cultura y modernidad entre los siglos XV-XIX*, Granada, Comares.
- DEL RÍO PARRA, Elena (2019): *Exceptional Crime in Early Modern Spain: Taxonomic and Intellectual Perspectives*, Leiden and Boston, Brill. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004392397>

- DI PINTO, Elena (2010): «Jácaras de sucesos, otra modalidad (*El Caso* en jácaras)», en María Inmaculada Osuna Rodríguez y Eva Elena Llergo Ojalvo (coords.); José María Díez Borque (dir.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, pp. 217-242.
- DI PINTO, Elena (2014): «El mundo del hampa en el siglo XVII y su reflejo en la jácara: ¿realidad o ficción literaria?», en María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, pp. 195-217.
- ESTEPA, Luis (1992): «Versiones primeras de dos obras de Quiñones de Benavente». *Revista de Literatura* 54,107, pp. 335-362.
- FERRER VALLS, Teresa et al., (2008): *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro (2018): «Celebrities and the stage: theatrical stardom in early modern Spain», *Renaissance Studies*, 32 (2), pp. 165-182. DOI: <https://doi.org/10.1111/rest.12251>
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo (2014): «La *Jocoseria* y otras colecciones de entremeses barrocos: la configuración de un género editorial», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, special issue, pp. 29-43. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2014.v32.44622
- GOMIS, Juan (2016): «Los rostros del criminal: una aproximación a la literatura de patíbulo en España», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 22, pp. 9-33. DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2016.i22.02
- GOMIS, Juan y BONET, Clara (2022): «Crimen y castigo en pliegos de cordel: hacia una poética de lo criminal», en Abraham Madroñal y Constance Carta (eds.), *De los cantares de gesta a los cantares de ciego*, New York, IDEA, pp. 275-292.
- GRANJA, Agustín de la (1987): «Una mojiganga inédita de Calderón sobre ciegos y jácaras», en *Amistad a lo largo. Estudios en memoria de Julio Fernández Sevilla y Nicolás Marín López*, Granada, Universidad, pp. 256-278.
- HERNÁNDEZ ALONSO, César y SANZ ALONSO, Beatriz (2002): *Diccionario de germanía*, Madrid, Gredos.
- LLANES PARRA, Blanca (2012): «El castigo público como espectáculo punitivo: ritual y control social en el Madrid de los Austrias», en María José Pérez Álvarez, Laureano M. Rubio Pérez, Alfredo Martín García (eds.); Francisco Fernández Izquierdo (col.), *Campo y campesinos en la España Moderna. Culturas políticas en el mundo hispano*, Fundación Española de Historia Moderna, pp. 1957-1966.
- LLINARES PLANELLS, Alejandro (2023): «*Semillas de delinquir*»: apropiaciones culturales de la literatura popular impresa de bandoleros en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVIII), tesis doctoral, Universidad de Málaga.
- MADRID CRUZ, M^a Dolores (2013): «Relatos y narraciones en los procesos criminales: La construcción de lo verosímil en el espacio judicial», *Clío & Crimen*, 10, pp. 225-243.
- MADROÑAL, Abraham (1994): «En torno a la *Jocoseria* de Luis Quiñones de Benavente», en Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 773-786. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pumi.942>
- MADROÑAL, Abraham (2003): «Quiñones de Benavente y el teatro breve», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, vol. I, pp. 1025-1068.
- PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, José (1965): Enrique Tierno-Galván (ed.), *Avisos históricos que comprenden las noticias y sucesos más particulares ocurridos en nuestra Monarquía desde 7 de enero de 1642 a 25 de octubre de 1644*, Madrid, Taurus.

- PELLICER, Casiano (1804: 1976): José María Díez Borque (ed.) *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Barcelona, Labor.
- PETERS, Julie Stone (2022): *Law as performance*, Oxford, Oxford University Press.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis (2001): *Entremeses completos*. Arellano, Ignacio; Escudero Baztán, Juan M; Madroñal Durán, Abraham (eds. lits.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865279248>
- REDONDO RODRÍGUEZ, M^a Jesús (2008): «El léxico de germanía en los diccionarios de los Siglos de Oro y en el “A new Spanish and English Dictionary” de John Stevens», *El diccionario como puente entre las lenguas y culturas del mundo. Actas del II Congreso Internacional de Lexicografía Hispánica*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervante, pp. 575-581.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1998): *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1968): «Archivo de un jacarista (1654-1659)», en *Homage to John M. Hill. In memoriam*, Valencia, Indiana University, pp. 45-58.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Ángel (1994): «La sogá y el fuego. La pena de muerte en la España de los siglos XVI y XVII», *Revista de estudios extremeños*, 50, 1, pp. 139-170.
- SHERGOLD, Norman y VAREY, John (1961): *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681: estudio y documentos*, Madrid, Ediciones de historia, geografía y arte.
- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco (1969): *El Derecho penal de la Monarquía absoluta (siglos XVI-XVII-XVIII)*, Tecnos, Madrid.
- TORRENTE, Álvaro (2014): «¿Cómo se cantaba al “tono de jácara”?», en María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, pp. 157-177.
- WAISMAN, Leonardo J. (1996): «Una aproximación al villancico de jácara». Ponencia presentada en la *X Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Santa Fe, 22/25-VIII.

Fecha de recepción: 1 de julio de 2023
Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2023



«El privado que nació de su ruina». Rodrigo Calderón
y Robert Devereux en *execution ballads*
y romances de ajusticiados

«The favourite who was born from his ruin».
Rodrigo Calderón and Robert Devereux in
execution ballads and *romances de ajusticiados*

Juan GOMIS
(Universitat de València)
juan.gomis-coloma@uv.es
<https://orcid.org/0000-0003-0458-5555>

RESUMEN: Este trabajo propone el análisis comparado de las *executions ballads* y los romances que dieron cuenta de las caídas de Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias, y Robert Devereux, conde de Essex, producidas con una diferencia de veinte años, en 1621 y 1601. En primer lugar, se trazan las semblanzas de ambos personajes, su ascenso político, el ejercicio del poder y las causas que precipitaron su desgracia. A continuación, nos centramos en la punición que sufrieron y su comportamiento en el cadalso, que acabó por convertirse en el emblema de sus vidas. Finalmente, se estudian las composiciones que, difundidas en *broadside*s y pliegos sueltos, configuraron sendos nuevos retratos para Essex y Calderón que perdurarían durante siglos.

ABSTRACT: This essay aims to analyze in a comparative way the *executions ballads* and romances of *ajusticiados* that told the fallen of Rodrigo Calderón, marquis of Siete Iglesias, and Robert Devereux, Earl of Essex, which took place in 1621 and 1601. First, there is a general approach to the lives of both men: their political rise, exercise of power and the causes that provoked their ruin. Second, the article focuses on their punishment and their behaviour on the scaffold, which became at last the symbol of their lives. Finally, it analyzes the broadside ballads and the pliegos sueltos that built new portraits of both Essex and Calderón, which lasted for centuries.

PALABRAS CLAVE: Literatura de patíbulo, Conde de Essex, Rodrigo Calderón, Robert Devereux, Imprenta popular

KEYWORDS: Gallows literature, Earl of Essex, Rodrigo Calderón, Robert Devereux, Cheap Print

INTRODUCCIÓN

Madrid, 21 de octubre de 1621¹. Sesenta alguaciles de Corte, veinte religiosos, pregoneros y campanillas se abren paso entre la multitud que se aglomera en calles y

¹ Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto I+D para grupos consolidados «Figuras del mal: marginalidad, dominación y transgresión en los siglos XVII-XIX», CIAICO/2022/226, de la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital.

plazas para contemplar el paso de una mula a cuyos lomos va atado un hombre que, vestido con un capuz y cubierto con una caperuza de bayeta, aferra con sus manos un crucifijo en el que tiene fija la mirada. La comitiva se dirige hacia la Plaza Mayor, donde aguarda el cadalso. El pueblo nunca falla cuando se celebra una ejecución pública en la Corte, pero la de hoy es especial, un acontecimiento único y destinado a ser grabado en los anales de la Monarquía hispánica. Nadie en Madrid quiere perderse la muerte en el patíbulo de quien fuera uno de los personajes más poderosos del reinado del difunto Felipe III. El hombre sobre la mula no es otro que Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias, conde de la Oliva, comendador de Ocaña, capitán de la Guarda Alemana, caballero de Santiago.

Londres, 25 de febrero de 1601. Acompañado por tres clérigos que se han ocupado de consolar su alma desde el alba, y en presencia de tan solo algunos nobles, Robert Devereux atraviesa el patio de la Torre hasta llegar al cadalso levantado allí mismo para la ocasión. Aunque su condena ordenó que fuera arrastrado por las calles de Londres hasta el patíbulo, donde debía ser ahorcado, destripado y hecho cuartos, Isabel I ha intervenido para impedir que su ejecución fuera pública. Devereux agradece el gesto de la reina pues, según expresa, prefiere que el estallido de fervor popular que provocaría su paso entre la multitud no enturbie la quietud de su espíritu. A pesar de su caída en desgracia, a pesar de la visión del verdugo aguardándolo, el otrora todopoderoso conde de Essex parece seguir confiando en la fama de su nombre.

A juzgar por la eclosión de papeles manuscritos, impresos y canciones elegíacas que se produjo tras su muerte, diríamos que no se equivocaba. Casi dos años después de la decapitación, un viajero alemán de paso por Londres exclamaba asombrado que toda la ciudad cantaba con entusiasmo las baladas compuestas a la muerte de Essex (Tipton, 2002: 75). Los versos dedicados a la memoria de Rodrigo Calderón fueron, asimismo, desbordantes. A la memoria no tanto de su figura política como, más concretamente, de su muerte, que fue el hecho por el cual el marqués se convirtió en leyenda. Lo afirmó Francisco de Quevedo con su habitual agudeza: «la muerte de D. Rodrigo Calderón fue lo que vivió, y su vida no fue más que su muerte. Oíd la historia de dos hombres en una vida, y atended a la historia del privado que nació de su ruina: veréis uno que se edifica con su caída»². El impacto que causó en la Corte esa caída y, sobre todo, la presteza con que Calderón la afrontó, inspiraron un caudal de poemas y relaciones en prosa laudatorios, que contrastaron con las incisivas críticas que había merecido el personaje mientras estuvo en lo alto. De nuevo Quevedo: «Siguieron a la muerte de D. Rodrigo elogios muy encarecidos, y los poetas que le fulminaron el primer proceso en consonante, le hicieron otros tantos epitafios como décimas, llorando como cocodrilos al que se habían comido»³.

Veinte años separan, pues, el dramático ocaso de dos figuras políticas poderosas y controvertidas, que compartieron el destino póstumo de ver su imagen para la posteridad asociada a su muerte, configurada por los escritos emanados del patíbulo que puso fin a sus vidas. El conjunto de obras que dieron cuenta de las ejecuciones de Calderón y Devereux son un ejemplo idóneo de lo que en otro trabajo hemos venido a denominar «poética de lo criminal» (Gomis y Bonet, 2022). Entendemos esta como el heterogéneo corpus de formas escritas y géneros literarios que, tomando sus argumentos y personajes de las salas de justicia, alimentó la demanda voraz de información que sobre el crimen

² Francisco de Quevedo, *Grandes Anales de quince días que pasaron en un mes: Memorias que guarda a los que vendrán*. D. Francisco de Quevedo y Villegas, caballero del hábito de Santiago [manuscrito], Real Academia Española, RM-4856, fol. 59v.

³ *Grandes Anales de quince días*, fol. 66v.

y su castigo conoció la Europa moderna. Constituyó, asimismo, una pieza más del ritual punitivo, contribuyendo a la función ejemplarizante atribuida a las ejecuciones públicas por el poder establecido. Aunque dicha contribución fuera con frecuencia ambigua o desviada, como bien muestran los dos casos de los que se ocupan estas páginas.

Dos de las tipologías impresas que en mayor medida contribuyeron en España e Inglaterra a esa memoria colectiva del crimen fueron, respectivamente, los romances de ajusticiados y las *execution ballads*. Su importancia deriva de la proliferación de ejemplares que posibilitaba su rápida publicación y bajo coste, así como del componente oral y musical asociado a estas composiciones poéticas, que permitía su difusión entre el mayoritario público analfabeto. En el conjunto de la literatura de patíbulo (Lüsebrink, 1982; Gomis, 2016), las baladas ocuparon un lugar principal, fueran cuales fueran las formas que adoptaran en los diversos territorios europeos (*ballads*, *complaintes*, *Bänkelsang*, romances). Las *broadside ballads* dedicadas a la muerte de Robert Devereux conocieron un extraordinario éxito, y los romances sobre Rodrigo Calderón se seguían imprimiendo en España siglos después de su ejecución. Aunque su memoria inspiró otras muchas composiciones poéticas, en prosa o teatrales, fue la literatura popular impresa la que contribuyó definitivamente a moldear la fama de ambos prohombres.

Este trabajo propone una aproximación comparada a la literatura de patíbulo que suscitaron las ejecuciones de Devereux y Calderón. Tanto las *ballads* como las relaciones y romances dedicados a uno y otro cuentan con algunos estudios (Tipton, 2002; Pérez Gómez, 1955; Cruz, 2014; Caporossi, 2006)⁴, pero nunca se han abordado conjuntamente. En la última década se ha intensificado la adopción de un enfoque transnacional para el análisis de la imprenta popular, que ha permitido la renovación de un campo de investigación tradicionalmente circunscrito a las fronteras nacionales (Rospoche, Salman y Salmi, 2019). Los estudios sobre un subgénero popular como la literatura de patíbulo no han permanecido ajenos a esta aproximación comparada (McIlvenna, Brandtzaeg y Gomis, 2021), que ha conocido un punto álgido con la reciente publicación de Una McIlvenna *Singing the News of Death. Execution Ballads in Europe, 1500-1900* (2022)⁵. Esta obra aborda el análisis de las baladas de ajusticiados en inglés, francés, alemán, holandés e italiano que se publicaron en Europa entre el siglo XVI y los inicios de la contemporaneidad. McIlvenna singulariza entre los diversos temas de las *execution ballads* de contenido político aquellas centradas en narrar «la caída del favorito» (McIlvenna, 2022: 289-297). Los retratos que estas canciones ofrecen de personajes como el francés Pierre de la Broce, los daneses Johann Friedrich y Enevold Brandt, o los ingleses Thomas Cromwell, Walter Raleigh y, precisamente, Robert Devereux, son analizados para concluir que las reacciones que buscaban suscitar entre el público no eran unívocas, y podían ir desde el lamento por la pérdida de un héroe militar hasta la carcajada por la imagen ridícula a la que se veía reducido el protagonista.

Los romances de ajusticiados no entran en el ambicioso análisis desplegado por McIlvenna, aunque en efecto existió una prolífica literatura de patíbulo en la España moderna, como sucesivos estudios vienen demostrando en los últimos años (Gomis, 2016; Llinares Planells, 2017; Sánchez Pérez, 2021; Gomis y Bonet, 2022). Este trabajo pretende contribuir a cubrir esta ausencia y enriquecer el panorama investigador, aportando un nuevo caso de estudio a este renovador y estimulante enfoque comparado en torno a la literatura de

⁴ Sobre el conde de Essex véase también el proyecto digital de Hank Dobin “*A Thousand Times Worse Than Death*” *A Thanatography of Robert Devereux, 2nd Earl of Essex* (<https://essex.academic.wlu.edu>)

⁵ Véase el artículo de McIlvenna en este monográfico.

patíbulo. No se trata solo de incorporar a los debates internacionales tanto las fuentes como la historiografía españolas, sino de mejorar nuestra comprensión de un fenómeno cultural transfronterizo, que solo puede ser entendido íntegramente desde un punto de vista global, tal y como sucede a nivel general con la literatura popular impresa (Botrel y Gomis, 2019). Poner en relación conjuntos editoriales de distintos países, estableciendo contrastes y similitudes entre aspectos como materialidad, textualidad, procesos de producción y circulación, o públicos lectores, se ha demostrado una metodología eficaz para iluminar ángulos que hasta ahora permanecían en la sombra (Gomis y Durá, 2018; Gomis y Salman, 2021).

Así pues, en las páginas que siguen desarrollaremos el análisis comparado de las *executions ballads* y los romances que dieron cuenta de las caídas de Robert Devereux y Rodrigo Calderón: en primer lugar, trazaremos las semblanzas de ambos personajes, su ascenso político, el ejercicio del poder y las causas que precipitaron su desgracia; a continuación, nos centraremos en la punición que sufrieron y su comportamiento en el cadalso, que acabó por convertirse en el emblema de sus vidas; finalmente, estudiaremos las composiciones que, difundidas en *broadsides* y pliegos sueltos, configuraron sendos nuevos retratos para Essex y Calderón que perdurarían durante siglos.

AUGE Y CAÍDA DE DOS PROHOMBRES

A pesar de compartir el mismo trágico final y la condición de favoritos caídos en desgracia, las biografías de Rodrigo Calderón y Robert Devereux tienen poco más en común. Uno de modestos orígenes y otro procedente de un gran linaje aristocrático, el gris cortesano de despacho frente al soldado ambicioso e impulsor de grandes campañas militares, la astucia del contemporizador frente al carisma del guerrero poeta. La distancia entre los personajes históricos subraya, precisamente, el interés por los versos que contribuyeron, en ambos casos, a configurar su fama póstuma.

Nacido el 10 de noviembre de 1565, Robert Devereux (fig. 1) fue el primogénito de Walter Devereux, primer conde de Essex, y de Lettice Knollys, hija de un consejero de confianza de Eduardo VI y de Isabel I, de quien era además prima⁶. Su padre murió en 1576, en una campaña militar en Irlanda, y al poco tiempo su madre contrajo de nuevo matrimonio con Robert Dudley, conde de Leicester, favorito de la reina. Dudley, que ya era el padrino de Robert, lo tomó como su protegido y desempeñó un papel clave en su promoción: fue él quien lo acompañó en su presentación en la corte, en 1585, donde pronto le cayó en gracia a Isabel I; fue él quien le dio a conocer el campo de batalla en la guerra contra España en Flandes, campaña en la que el joven conde de Essex recibió ya el rango de coronel general de caballería. Cuando Leicester murió, en 1588, la senda ascendente de Devereux no se detuvo, ahora gracias al apoyo directo de la reina, de cuya mano recibió sucesivos honores y cargos: Caballerizo Mayor, Caballero de la Orden de la Jarretería, miembro del Consejo Privado de Su Majestad, Maestro de Artillería, Conde Mariscal, canciller de la universidad de Cambridge. Atesoró también lucrativos privilegios, especialmente el monopolio sobre la venta de vino dulce, que se convirtió en su principal fuente de ingresos.

Essex no fue un mero favorito asentado en la corte y dependiente de los favores de la reina, sino que basó sus ambiciones en el éxito militar, para lo que se embarcó en sucesivas campañas bélicas. Era buen conocedor de las teorías sobre el arte de la guerra y pretendió

⁶ Estas líneas biográficas de Robert Devereux se basan en el estudio introductorio de Annaliese Connolly y Lisa Hopkins (2013), así como en Younger (2012) y Tipton (2002).



Figura 1. *Robert Devereux, 2nd Earl of Essex*, por Marcus Gheeraerts el Joven (hacia 1597). National Portrait Gallery, Londres.

reformular el ejército inglés, particularmente su sistema de reclutamiento, con el fin de crear una milicia lo suficientemente potente para derrotar a la monarquía hispánica, enemigo principal de Inglaterra. Su impulso reformista le granjeó no pocos oponentes, tal y como ha demostrado Younger (2012). Participó activamente en numerosas acciones bélicas: intento de conquista de Lisboa en 1589, mando de un ejército en Normandía entre 1591 y 1592, saqueo de Cádiz en 1596, ataque a la flota española en las Azores en 1597. En varias de estas campañas Devereux mostró su personalidad indómita, desoyendo las órdenes de la reina o mostrando su desacuerdo con las mismas. Fueron precisamente estas disensiones las que marcaron el inicio de la caída del conde de Essex: en 1599 se le concedió el mando de un inmenso ejército enviado a Irlanda para sofocar la rebelión liderada por el conde de Tyrone. La campaña fue un fracaso sin paliativos, Devereux fue censurado por la reina por reunirse con Tyrone sin su permiso, y atizó todavía más el enojo real al abandonar Irlanda para ofrecer explicaciones, a pesar de no haber sido llamado a la corte. Famosa es la anécdota de un Essex accediendo a las estancias de Isabel I de improviso, sorprendiendo a la monarca sin peluca ni maquillaje. Furiosa, esta le ordenó abandonar Londres y le arrebató el monopolio sobre la venta de vino dulce, dejándole sin ingresos.

Devereux fue incapaz de aceptar que había perdido el favor de la reina y de asumir en silencio su caída en desgracia. Desquiciado, se encaminó a la corte al frente de un

grupo de fieles seguidores con el objetivo de desatar una insurrección armada contra el gobierno, dando por sentado que el pueblo de Londres tomaría las calles en su apoyo. Se equivocó. Los londinenses se mantuvieron en sus casas, tal y como se les había ordenado de antemano, sin que los gritos de Essex clamando que estaba siendo víctima de un complot provocaran el mínimo conato de levantamiento popular. Así, tras algunas escaramuzas, regresó a su casa, donde fue prendido de inmediato, acusado de alta traición. No ignoraba el castigo que le aguardaba.



Figura 2. *The I Count of Oliva de Plasencia, D. Rodrigo Calderón de Aranda*, por Pieter Paul Rubens (hacia 1612). Royal Collection.

El hecho de que desconozcamos el año de nacimiento de Rodrigo Calderón (fig. 2) es revelador, en sí mismo, de la modestia de sus orígenes⁷. Hijo de Francisco Calderón, capitán de una de las compañías del ejército de Flandes, y de María de Aranda Sandelín, nació en Amberes hacia 1576. La familia se trasladó pronto a España, donde al poco tiempo falleció su madre. Francisco Calderón se casó de nuevo en Valladolid, ciudad

⁷ Lo que sigue se basa en la principal biografía de Rodrigo Calderón, escrita por Santiago Martínez Hernández (2009).

que se convertiría en el bastión del linaje, y encontró acomodo para su hijo en la casa del marqués de Denia, donde entró a servir como paje en 1589. Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, futuro duque de Lerma, no tardó en apreciar las aptitudes del joven Calderón, que en 1598 ya ejercía como su secretario principal. Cuando, en ese mismo año, Lerma se convirtió en el valido del rey Felipe III, Rodrigo Calderón vio alzarse ante él una escalera que conducía directamente al cielo del poder.

Los cargos no tardaron en llegar: ya en 1599 recibió el nombramiento de contino de la Casa de Aragón y el de ayuda de cámara del rey, pero fue 1601 el año que supuso su ascenso definitivo, pues fue nombrado secretario de cámara de Felipe III. Como tal, entre sus principales competencias estaban recibir los memoriales enviados al monarca, examinarlos y remitirlos al ministro correspondiente, así como tramitar las audiencias del rey, dando paso o reteniendo a cualquiera, por Grande que fuera, que quisiera tener acceso a Felipe III. Este puesto le otorgó un poder mayúsculo, tal y como expresó Francisco de Quevedo: «arrimóse al servicio de su Majestad, y agotó en sí todo el despacho, y redujo la monarquía a su voluntad»⁸. Y con el poder llegó el enriquecimiento, pues Calderón aprovechó su privilegiada situación para lucrarse extraordinariamente con los regalos y sumas de dinero que unos y otros le ofrecían para que agilizará sus asuntos. La creación de un gran mayorazgo apenas siete años después de acceder al cargo de secretario evidenció el patrimonio que consiguió acumular en tan breve tiempo.

El ascenso de Calderón corrió paralelo al volumen de sátiras, rimas y papeles burlescos e infamantes que circularon sobre él. Entre sus enemigos destacó la reina Margarita, crítica con el inmenso poder de Lerma y de su círculo, quien motivó una investigación encubierta sobre las acciones de Rodrigo Calderón. La enemistad entre ambos era de sobra conocida en la corte, por lo que cuando la reina murió de sobrepeso, en 1611, de inmediato proliferaron los rumores sobre una supuesta implicación de Calderón en el trágico acontecimiento. Si bien se trataba de una acusación infundada, se unió a otras que resultaron ciertas sobre varias muertes ordenadas por él para silenciar a personajes cuyos testimonios podían comprometerle gravemente.

El apoyo de Felipe III al favorito de su valido fue ambivalente: tan pronto le prohibía a Calderón aceptar regalos y dinero, o le ordenaba abandonar la corte, como le garantizaba la inmunidad o le otorgaba nuevos títulos (conde de la Oliva de Plasencia, marqués de Siete Iglesias, caballero de la Orden de Santiago). Pero las críticas y sospechas constantes sobre sus actividades ilícitas le fueron despojando de todos sus apoyos, a lo que también contribuyó su ocasional falta de prudencia: es bien conocido el incidente que en 1615 le enfrentó con Fernando Verdugo, miembro de una facción contraria a Calderón, durante una corrida de toros celebrada en la plaza Mayor de Madrid. El rey se enfureció con él por este exceso y Lerma tuvo que esforzarse por apaciguar sus iras. La fama de este episodio se debe a unos célebres y premonitorios versos que el conde de Villamediana le dedicó: «en ocasión que D. Rodrigo Calderón / tuvo un disgusto con don Fernando / Verdugo, sobre el lugar / pendencia con Berdugo y en la Plaza / mala señal sin duda amenaza» (Martínez Hernández, 2009: 196).

En 1618 el duque de Lerma consiguió por fin su ambicionado cardenalato y se retiró de la corte, dejando a Rodrigo Calderón sin ninguna protección. Apenas un año después, el confesor del rey e Inquisidor General, Fray Luis de Aliaga, convenció a Felipe III de que ordenara su detención con el fin de investigar la corrupción que se le atribuía.

⁸ Francisco de Quevedo, *Grandes Anales de Quince Días*, fol. 49v.

En la noche del 20 de febrero de 1619, Calderón fue despertado en su propia casa de Valladolid y arrestado por un grupo de veinte soldados encabezados por el licenciado Fernando Ramírez Fariñas, quien le notificó los cargos que pesaban sobre él.

DE VILLANO A VÍCTIMA: LA DIMENSIÓN DRAMÁTICA DEL PATÍBULO

Essex fue detenido el 8 de febrero de 1601, su juicio tuvo lugar en Westminster el 19 del mismo mes y la ejecución de su sentencia llegó apenas seis días después. A las ocho de la mañana del 25 de febrero la decapitación se había consumado. Los 17 días transcurridos entre la absurda tentativa de rebelión de Robert Devereux y su muerte en el patíbulo contrastan con los cerca de tres años de prisión (de febrero de 1619 a octubre de 1621) que sufrió Rodrigo Calderón hasta ser ejecutado. El marqués de Siete Iglesias fue trasladado de Valladolid a Madrid, donde se le recluyó en una alcoba de su residencia, situada entre las calles de la Luna y de la Estrella, esquina con Convalecientes de San Bernardo (Martínez Hernández, 2009: 262). El largo proceso de Calderón, imputado en 244 causas de naturaleza civil y criminal, implicó una minuciosa investigación en la que entraron en juego cientos de documentos oficiales y particulares, numerosos interrogatorios y variadas consultas. También la tortura: Rodrigo Calderón fue sometido a tormento en dos ocasiones⁹. La muerte de Felipe III pudo interrumpir la causa, pero su sucesor, Felipe IV, mostró bien pronto que el caso Calderón figuraba entre sus prioridades inmediatas: ordenó que le entregaran el proceso el mismo día del fallecimiento de su padre, convocó a la junta que llevaba la causa y le encargó que «abreviasen con justicia» (Martínez Hernández, 2009: 286). El nuevo rey y su valido, el conde-duque de Olivares, buscaron convertir el castigo a Calderón en símbolo del fin de la corrupción asociada a la privanza de Lerma. Por fin, el 6 de julio de 1621, Felipe IV firmó la sentencia de muerte, que le fue notificada a Calderón tres días después. Su reclusión se alargó todavía hasta octubre cuando, una vez desestimadas las súplicas y argumentos de la defensa, se ratificó la sentencia y se fijó el día de la ejecución.

Essex apenas contó con unos pocos días para asimilar el giro definitivo que había tomado su vida y para afrontar su muerte inmediata. Calderón vio deteriorarse su salud física y mental por el prolongado encierro, durante el cual sus esperanzas quebradas, remordimientos y temores finalmente cumplidos no le impidieron asumir con resignación su destino fatal.

A pesar del contraste entre ambas situaciones, tanto uno como otro desempeñaron con dignidad y señorío el papel que el ritual punitivo les tenía reservados. La identificación del patíbulo como espacio performativo, su dimensión teatral, ha sido subrayada por autores como Bergman (2021)¹⁰. El espectáculo que rodeaba la pena de muerte en los siglos modernos era concebido por el poder como un medio de reafirmación de su autoridad, un ceremonial dramático de cuyos personajes (verdugo, clérigos, corchetes, pregoneros, muchedumbre, y especialmente el reo) se esperaba una actuación ajustada a tal fin. Sharpe se refirió a este papel interpretado por los ajusticiados en su clásico estudio sobre los *last dying speeches*: ellos eran «*the willing central participants in a theater of punishment*» (Sharpe, 1985: 156).

⁹ El potro, la toca -obligar a tragar agua a través de una delgada gasa-, torniquetes en brazos y piernas (Martínez Hernández, 2009: 281).

¹⁰ Véase el artículo de Clara Bonet en este mismo número.

Devereux y Calderón eran bien conscientes de cuál era su papel en la trama. Ambos conocían a fondo los códigos dramáticos: el teatro no solo era una de sus principales aficiones (Calderón tenía adquiridos sendos palcos en los corrales de comedia de Madrid y de Valladolid), sino que los dos fueron promotores de espectáculos, compañías y actores. Rodrigo Calderón colaboró con el duque de Lerma en la organización de numerosas fiestas conmemorativas que, por supuesto, incluían representaciones teatrales, y Robert Devereux siguió patrocinando la compañía de actores fundada por su padre en 1572, llamada comúnmente «Los hombres del conde de Essex» (Ioppolo, 2013), financió autores y obras, e incluso fue alabado por Shakespeare en su *Enrique V*. Pero, además, ambos favoritos eran perfectamente conscientes del poder del teatro como herramienta para movilizar a la opinión pública: Lerma y Calderón conocían el «valor de la pompa para promocionar la monarquía» (Bergman, 2021: 174), y Essex demostró su confianza en la capacidad de movilización de la dramaturgia cuando, en la víspera de su conato de rebelión, mandó que la Compañía del Chambelán representara en Londres el *Ricardo II* de Shakespeare. Una obra sobre un regicidio era, a ojos de Devereux, el combustible necesario para incendiar los ánimos de un pueblo que, estaba seguro, apoyaría la inminente sublevación que se disponía a encabezar (Gajda, 2013).

Así pues, cuando el conde de Essex y el marqués de Siete Iglesias salieron de su encierro para dirigirse al patíbulo, en cierto modo asumían que estaban saliendo a escena. Y recurrieron, para desempeñar su papel de manera óptima, a los códigos dramáticos que tenían interiorizados.

Robert Devereux recibió desde primera hora de la mañana del 25 de febrero de 1601, miércoles de ceniza, la asistencia de tres clérigos¹¹. Cuando el teniente de la Torre anunció que había llegado el momento, los tres lo acompañaron en el recorrido hasta el cadalso. Conforme se aproximaba, Essex rogaba a Dios que le diera verdadero arrepentimiento, paciencia y humildad y que borrara de su mente todo pensamiento vano. Algunos nobles estaban sentados en un estrado situado frente al patíbulo, contemplando la ejecución: los condes de Cumberland y Hertford, el vizconde Howard de Bindon, los lores Howard de Walden, Darcy de Chiche y Compton, varios concejales de Londres y sir Walter Raleigh, uno de los principales enemigos de Essex. La reina había intercedido y modificado la sentencia para evitar que la muerte de Devereux fuera un espectáculo de masas, y apenas hubo un centenar de testigos presenciándola: aun así, el reo se esforzó por interpretar su papel ante tan insigne audiencia. Ya sobre el patíbulo, vistiendo una túnica de terciopelo labrado, un traje de raso y un sombrero de fieltro, todo de negro, dirigió una nueva plegaria a Dios mirando en primer lugar a los clérigos: «Oh, Dios, ten piedad de mí, la criatura más desdichada sobre la faz de la tierra». Entonces se giró hacia los nobles, se quitó el sombrero, hizo una reverencia y, mirando fijamente hacia el cielo, declamó sus últimas palabras, su *last dying speech*¹². El discurso constaba de tres partes: primero,

¹¹ Para la reconstrucción de los últimos instantes del conde de Essex, me baso en los *accounts* recogidos en *Calendar of State Papers, Domestic Series, Elizabeth, 1598-1601* (London, Longmans, Green and Co., 1869), así como en la descripción ofrecida en «The Trial of Robert Earl of Essex, and Henry Earl of Southampton, before the Lords, at Westminster, for High Treason: 43 Eliz. Feb. 19, A.D. 1600», incluido en *A Complete Collection of State Trials and Proceedings for High Treason and Other Crimes and Misdemeanors from the Earliest Period to the Year 1783, with Notes and Other Illustrations: Compiled by T. B. Howell, Esq. F.R.S.F.S.A* (London, T. C. Hansard, vol. 1, pp. 1333-1360).

¹² Recojo la versión ofrecida en el Account of the execution of the Earl of Essex at 8 a.m. in the Tower (*Calendar of State*, pp. 592-593). Según Langston (1950: 109), se trata de un documento cuya veracidad es difícilmente cuestionable.

una muestra de contrición por todos los pecados cometidos («*more in number than the hair of my head*»), frente a los que rogaba a Cristo que fuera su mediador ante Dios, especialmente frente al último («*this great, this bloody, this crying, and this infectious sin*»), es decir, el intento de rebelión que lo había conducido a la perdición; segundo, unas palabras referidas a la reina, por un lado pidiendo para ella todas las bendiciones celestes («*the Lord grant Her Majesty a prosperous reign, and a long one, if it be his Will. O, Lord, grant her a wise and an understanding heart; O, Lord, bless her and the nobles and ministers of the Church and State*»), y por otro negando que hubiera pretendido nunca causarle ningún mal con su acción, aunque admitiendo inmediatamente que la sentencia era justa; finalmente, una confesión de fe anglicana («*I was never; I thank God, Atheist nor Papist*»), gracias a la cual podía afrontar el trance en que se hallaba.

Una vez otorgado el perdón que le solicitaba el verdugo («*thou art welcome to me; I forgive thee; thou art the minister of true justice*»), llegó el momento de hacer una plegaria personal, si bien Devereux declaró que la pronunciaría en alto para que pudieran acompañarle los asistentes. Rogó a Dios que le asistiera en ese «último combate», rezó el padrenuestro repitiendo la petición «perdona nuestras ofensas como también nosotros perdonamos a *todos* los que nos ofenden». Se inclinó por sí mismo hacia el bloque, ofreciéndose como víctima del sacrificio: «*Lord God, as unto thine altar do I come, offering up my body and soul for a sacrifice, in humility and obedience to thy commandment [...] O God, I prostrate myself to my deserved punishment*». Y en el instante final, estas fueron las últimas palabras de Robert Devereux: «*Executioner, strike home. Come, Lord Jesus, come Lord Jesus, and receive my soul; O Lord, into thy hands I commend my spirit*». Aunque el primer golpe del hacha bastó para arrebatarse la vida, el verdugo necesitó dos más para cortar su cabeza, que levantó y mostró al público exclamando: «Dios salve a la Reina».

A diferencia de Essex, a Rodrigo Calderón no se le ahorró la exposición a la muchedumbre agolpada tanto en su recorrido hacia la plaza Mayor como en torno al patíbulo allí dispuesto¹³. Sin embargo, al contrario de lo que con seguridad esperaban sus jueces, Olivares y Felipe IV, esa interacción con las masas no supondría para Calderón un suplicio humillante adicional, sino que jugó un papel clave en su memorable final. Como cualquier actor que se crece en el escenario cuando conecta con su público, el marqués de Siete Iglesias encontró en el gentío entregado un apoyo esencial para ejecutar su última *performance*¹⁴.

Durante los tres meses transcurridos entre la notificación de la sentencia y su ejecución, Calderón se dedicó noche y día a prepararse para el desenlace fatal: ayunos y privaciones, oración mental, actos de contrición, conversaciones con religiosos, lecturas piadosas (santa Teresa, *Flos Sanctorum*). A las once de la mañana del 21 de octubre de 1621 supo llegada por fin su hora. En la salida de su residencia le aguardaba una mula, sobre la que recorrió las calles de Madrid partiendo de San Bernardo, atravesando la plaza de Santo Domingo y la plazuela de los Herradores hasta llegar al cadalso. Según Manojó, Calderón

¹³ Lo que sigue se basa en la descripción que de la muerte de Calderón ofrecen Fernando Manojó en su *Relación de la muerte de D. Rodrigo Calderón, Marqués que fue de Sieteyglesias, &c.* (Madrid: Viuda de Fernando Correa de Montenegro) y Francisco de Quevedo en su citada *Grandes Anales de Quince Días*.

¹⁴ Fernando Manojó afirma, en efecto, que Calderón «subió al teatro» (*Relación de la muerte de D. Rodrigo Calderón*, fol. 6). Quevedo se refiere a la importancia de este apoyo del público para la actuación de Calderón: «como él esperaba, por su condición, por su vida, por sus delitos el castigo anticipado en la violencia del pueblo, y halló lágrimas y ruegos y aclamación general, se alentó con esfuerzo generoso y agradecido» (*Grandes Anales de Quince Días*, fols. 64v-65).

tenía especial temor a ese momento («lo que más solía sentir y dificultar, que era el yr por las calles»¹⁵) pero, para su sorpresa, conforme avanzaba no se encontró con los insultos y las burlas de la gente, sino con exclamaciones de ánimo, piedad y lamento. Todos los cronistas coinciden al describir esta reacción de compasión del pueblo de Madrid hacia Calderón, por lo que no cabe dudar de que se comportara realmente así. Francisco de Quevedo buscó la explicación a esta espontánea respuesta de favor popular en el escueto pregón que precedía al condenado, «porque como la gente estaba azorada con los delitos tan enormes como se habían creído, y oyeron el pregón momentáneamente, arrebató los corazones de todos, y de la venganza los trajo a piedad encarecida con tantas demostraciones, que las lágrimas y los ruegos públicos echaban a la justicia moderada nombre de tiranía. Tanto pudo lo conciso del pregón [...]»¹⁶. Fuera como fuese, Calderón pudo pulsar desde los primeros pasos a lomos de la mula que la muchedumbre estaba con él.

Una vez en la plaza Mayor, bajó de su cabalgadura sin necesidad de ayuda y subió al patíbulo por su propio pie. La actuación que siguió, sobre el tablado, conmovió hondamente a los presentes. En palabras de Manojó, «aquí comenzó el acto más heroico y más digno de la estimación de los siglos de quantos han visto las edades, más tremendo de parte de los que le vieron, más glorioso de parte del que padezía»¹⁷. Según Quevedo: «admiraron todos el valor y entereza suya, y cada movimiento que hizo le contaron por hazaña, porque murió no solo con brío sino con gala, y si se puede decir con desprecio»¹⁸. ¿Cuáles fueron esos gestos y palabras que el público interpretó como testimonio de tal grandeza? Las relaciones publicadas sobre el hecho dieron buena cuenta de todos ellos: Calderón no mostró turbación ante la visión de la silla ni del cuchillo; se sentó para orar, rodeado de todos los religiosos que lo acompañaban; pidió confesión y al recibir la absolución se postró en el suelo y besó los pies de su confesor; se sentó en la silla y se echó el capuz hacia atrás, rezando oraciones; llamó y abrazó al verdugo, ofreciéndole pies y manos para que se los atara, y pidiéndole que no tirara del tafetán negro que le cubría los ojos para inmovilizarle, pues se estaría quedado; levantó la cabeza ofreciendo su garganta y repitiendo «tomadla, Señor, tomadla, Señor»¹⁹; se mantuvo sereno hasta el mismo instante en que fue degollado.

Más que estos hechos, fue esa apariencia de serenidad mostrada por Calderón en cuanto puso el pie en el patíbulo lo que cautivó a la muchedumbre, según leemos una y otra vez en la relación de Manojó: «no se vio ni turbación en su semblante, ni desaliento en sus palabras»; «todas sus acciones y movimientos eran obra de naturaleza pura, bien que gobernada por acuerdo más superior»; «tan sin arrebatarse a ningún afecto que le estorbaba la atención o la inteligencia, tan dueño de lo que hacía»; «con semblante tan majestuoso, tan pacífico, todo tan regulado por el compás de la virtud», etc.²⁰. Esta dignidad con la que Calderón afrontó la muerte, su resignación que parecía convertir «en voluntario lo forzoso», dio al antiguo favorito esa apariencia de víctima sacrificial o de mártir que también asumió, como hemos visto, Robert Devereux²¹.

¹⁵ *Relación de la muerte de D. Rodrigo Calderón*, fol. 5.

¹⁶ *Grandes Anales de Quince Días*, fols. 63v-64.

¹⁷ *Relación de la muerte de D. Rodrigo Calderón*, fol. 6.

¹⁸ *Grandes Anales de Quince Días*, fol. 65.

¹⁹ *Relación de la muerte de D. Rodrigo Calderón*, fol. 7v.

²⁰ *Relación de la muerte de D. Rodrigo Calderón*, fols. 6-7.

²¹ Manojó emplea explícitamente ambos términos: «¡Oh, víctima la más agradable a Dios! ¿Que una resignación tan vehemente convierte en voluntario lo forzoso, y puede imitar algún género de martirio?» (*Relación de la muerte de D. Rodrigo Calderón*, fol. 6v).

La ejemplaridad que Felipe IV había pretendido asociar al castigo de Rodrigo Calderón no resultó del tipo esperado. La actuación del reo dio lugar a una situación del todo imprevista, pues su muerte sirvió precisamente para rehabilitar y engrandecer su figura. Los romances que fueron compuestos con ocasión de su ejecución contribuyeron a ello notablemente. Las *ballads* sobre la muerte del conde de Essex, por su parte, no sirvieron tanto para enaltecer su nombre (ya afamado en vida), como para resignificar al personaje. De cualquier modo, unos y otros impresos desempeñaron un papel fundamental en la configuración de la memoria post-mortem de ambos favoritos.

BALLADS Y ROMANCES A LA SOMBRA DEL CADALSO

Uno de los indicios más claros del extraordinario éxito que tuvieron las *execution ballads* conocidas del conde de Essex es, sin lugar a dudas, el hecho de que hasta una decena de copias haya sobrevivido hasta nuestros días, una cantidad muy elevada en comparación con tantos otros títulos de los que apenas quedan uno o dos ejemplares. Otro indicio es que la casi totalidad de los impresos conservados fuera publicada a finales del siglo XVII, lo que evidencia que su popularidad seguía viva casi cien años después de la muerte de Robert Devereux. Se trata de dos composiciones: por un lado, *A lamentable Dittie composed upon the death of Robert Lord Devereux late Earle of Essex*²². El ejemplar conservado más antiguo se remonta a 1603, y fue publicado en Londres por Margret Alde, recién sentado Jacobo I en el trono inglés tras el fallecimiento, en ese mismo año, de la reina Isabel. Así lo demuestra la sentencia «God save the King», añadida al final y desgajada de los versos. El grabado que ilustra este impreso nada tiene que ver con su contenido, pues representa una simple estructura arquitectónica ajardinada.

Por otro lado, la segunda pieza es *A lamentable Ballad on the Earl of Essex Death*²³, y en este caso no conservamos ninguna copia tan cercana a los hechos como la anterior. Ambas *ballads* tuvieron una vida editorial independiente, pero a finales del siglo XVII se imprimieron juntas en una misma *broadside*, dada la coincidencia temática (fig. 3)²⁴. La mayoría de ejemplares que han llegado hasta nuestros días proceden de esta edición, que por lo visto tuvo éxito entre el público. Los impresores que idearon esta composición binaria, A.M.W.O y T. Thackeray, consiguieron encajar ambas *ballads* en la misma plana: *A lamentable Dittie* ocupa cuatro de las seis columnas de versos del impreso, mientras que las otras dos columnas pertenecen a *A lamentable Ballad*. La primera cuenta en la cabecera con una imagen creada por un solo taco xilográfico de tosca factura, donde se representa el patíbulo rodeado de lanceros y sobre él el verdugo, un clérigo y Robert Devereux en el suelo, ya decapitado²⁵; la segunda está ilustrada por otro taco con un solo

²² *A lamentable Dittie composed vpon the death of / Robert Lord Deuereux late Earle of Essex, who was beheaded in the / Tower of London, vpon Ashwednesday in the morning. 1601* (EBBA 32221 -Remitimos al portal web English Broadside Ballad Archive -EBBA- y al número de referencia de la *ballad* por si el lector quiere acceder a su reproducción digital-).

²³ EBBA 34574.

²⁴ EBBA 35962.

²⁵ El mismo grabado se empleó en las *execution ballads* sobre Carlos I: *The Kings last Speech at his time of Execution, as he made upon the Scaffold, / a little before his Death* (EBBA 20815) y *The manner of the Kings Tryal at Westminster-Hall, by the High Court of Justice, from the twentieth day of January, 1648* (EBBA 20816), pero también en otros títulos que nada tenían que ver con el patíbulo, como *A Pattern of true Love to you I will recite, / Between a Fair young Lady, and a Courteous Knight* (EBBA 21236).

personaje masculino con atuendo nobiliario, que fue empleado indistintamente en un gran número de *ballads* de diversa temática²⁶. La primera se cantaba al tono de *Welladay*, la segunda al de *Essex Last Goodnight*.



Figura 3. *A Lamentable ditty made on the death of Robert Devereux, Earl of Essex, who was beheaded in the Tower of London, on Ash-wednesday, 1603* (London, A.M. W.O. and T. Thackeray, 1695). Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

La mención a la melodía con la que se cantaban ambas *ballads* merece que nos detengamos un momento en el aspecto musical de estas piezas, siquiera porque marca una clara diferencia con respecto a los romances de Rodrigo Calderón, cuyo tono desconocemos (como el de la gran mayoría de romances anteriores al romancero tradicional)²⁷. Una McIlvenna ha subrayado en distintos trabajos la importancia que el contrafactum, es decir, el uso de una misma melodía para composiciones distintas, tenía para la construcción del sentido de las *execution ballads* por parte de sus públicos (2022: 49-88). Las asociaciones culturales y emocionales implícitas en cada melodía, según los títulos en los que se hubiera empleado previamente, condicionaban el significado atribuido a los textos. En palabras de McIlvenna, «*the deliberate choice of certain melodies reveals a sophisticated ability on the part of ballad-writers to consciously exploit complex emotional reactions around an already emotive topic*» (2022: 50). Para el caso que nos ocupa, de los dos tonos aplicados a cada *ballad*, el de *Welladay* ilustra magistralmente esta idea. El origen de esta melodía se sitúa en 1570, año de publicación de *A ballad intituled, A newe well a daye as a playne*

²⁶ EBBA reconoce hasta 24 *ballads* con la misma imagen.

²⁷ Puede escucharse una reproducción musical de ambas *ballads* en EBBA.

maister papist as Donstable way, escrita por William Elderton²⁸. Se trata de una obra sobre la ejecución de Thomas Pluntree, un sacerdote católico que fue ahorcado en Durham por su participación en la Rebelión del Norte de 1569 (Hyde, 2018: 23). La melodía de esta *ballad* se hizo inmensamente popular y fue conocida, tomando la expresión del propio título del impreso, como “*well a daye*“, o “*welladay*“. Así pues, este fue un tono compuesto expresamente para una pieza vinculada al patíbulo, y desde entonces quedó asociado a esta temática: fue empleado en las *execution ballads* de Robert Devereux, pero también en las de Walter Raleigh (irónicamente, uno de los enemigos acérrimos de Essex) y Thomas Wentworth, ambos favoritos caídos en desgracia, así como en la del rey Carlos I²⁹. No obstante, la unión entre el tono de *Welladay* y la *ballad* del conde de Essex debió de ser especialmente estrecha, pues otra *ballad* publicada en 1603 sobre la coronación del rey Jacobo I³⁰ indicaba que debía cantarse al tono de «*Englands pride is gone*». Este era el primer verso de *A lamentable Dittie*, que debía de haberse cantado tantas veces durante los dos años que siguieron a la ejecución de Devereux que resultaba, para muchos, el nombre por el que se conocía la tradicional melodía (McIlvenna, 2022: 295).

Analicemos los textos de ambas composiciones. Como se ha mencionado, la principal sería *A lamentable Dittie* por el espacio que ocupa en la *broadside*. Esta *ballad* consta de 25 estrofas de ocho versos cada una, que siguen el patrón métrico ABAC DDDE. Las estrofas tienen una estructura duplicada de tres versos hexasílabos y un cuarto tetrasílabo:

*Sweet Englands pride is gone,
welladay, welladay,
Which makes her sigh and groan,
evermore still,
He did her fame advance,
In Ireland Spain and France,
And by a sad mischance,
is from us tane.*

Como puede apreciarse, el tono elegíaco de la *ballad* es patente desde el primer verso. No es baladí que esta canción que tanto contribuyó a perpetuar la memoria de Essex tomara la forma de lamento, pues hasta entonces su figura se había asociado con otros atributos muy distintos, como eran el éxito y el valor militar. En vida, el nombre de Robert Devereux había sido exaltado por poetas y artistas. Recibió más dedicatorias en libros durante la década de 1590 que cualquier otro personaje de la Inglaterra moderna, incluida la reina Isabel I (Connolly y Hopkins, 2013). Tipton (2002) ha apuntado cómo las obras que se escribieron sobre Essex mientras vivió destacaron por encima de todo su ardor guerrero y configuraron su imagen en torno a esta dimensión marcial. De ahí la

²⁸ EBBA 37033.

²⁹ *Sir Walter Rauleigh his lamentation: / Who was beheaded in the old Pallace at Westminster the 29. / of October. 1618* (EBBA 20046); *The true manner of the life and Death of Sir Thomas Wentworth, late Lord Lieutenent Deputy of Ireland, Lord Generall of his Majesties Army, Knight of the Noble order of the Garter, who was beheaded the 12 day of this present moneth of May, 1641* (McIlvenna, 2022: 295); *King CHARLES / His Speech, and last Farewell to the World. / made upon the Scaffold at White-hall-gate, on / Tuesday, Ianuary 30 1648* (EBBA 36104).

³⁰ *A new song to the great comfort and reioycing of all true English harts, at our most / Gracious King IAMES his Proclamation, vpon the 24. of March last past in the / Cittie of London* (EBBA 34448).

importancia del nuevo cariz que las *execution ballads* imprimieron a la memoria de Essex, vinculada ya no con la milicia sino con la humildad, el arrepentimiento y la dignidad ante la muerte (Tipton, 2002). El hecho de que su comportamiento sobre el patíbulo fuera sobredimensionado por esta *ballad* queda de manifiesto al comprobar que, de sus 25 estrofas, 18 se dedican a su ejecución. Las cinco primeras lamentan la pérdida de Essex exaltando su figura con los tradicionales rasgos del orgullo, el valor y las victorias en el campo de batalla: «*pride is gone*», «*he did her fame advance / in Ireland, Spain and France*», «*brave honour grac'd him still*», «*for valor there was none / like him before*». Las tres siguientes estrofas se centran en la condena a muerte de Devereux: aluden de manera oblicua a su fallida rebelión («*that he to the city came / with all his troops*») y mantienen una posición ambigua sobre su castigo. Por un lado, se permiten cuestionar sutilmente la justicia de la sentencia («*he was condemn'd to dye / for treason certainly, / but God that sits on high, / knoweth all things*»), pero por otro tratan de compensar dicho amago de crítica con una alabanza a la magnanimidad de Isabel I. A partir de aquí se inicia la crónica de la ejecución del conde de Essex, que pasa a ser el motivo principal de la composición. El teniente de la Torre anuncia al preso Devereux, en la noche del martes, la muerte que le aguarda al día siguiente. La reacción de Essex muestra de inmediato su actitud piadosa y compungida, y se hace eco de la anécdota recogida por los *accounts* sobre las palabras de ánimo que dio a los guardias que lo custodiaban:

*I pray you pray for me,
welladay, welladay.
That God may strengthen me
against that hour,
Then straightway he did call
To the Guard under the wall,
And did intreat them all
for him to pray.*

Ya sobre el patíbulo, la representación sacrificial de Robert Devereux se apoya en varios rasgos: primero, acepta la justicia que se ejecuta sobre él por sus muchos pecados, aunque defiende su inocencia («*Know I ne'r lov'd Papistry*», «*yet never wrong'd my Queen, / in all my life*», «*to the state I ne'r meant ill*», «*neither wisht the commons ill, / in all my life*»). Segundo, proclama su amor por la reina Isabel, a pesar de su condena, y le desea larga vida y un reinado en paz:

*And then he pray'd again,
mournfully, mournfully.
God to preserve his Queen,
from all her foes.
And send her long to reign,
True Justice to remain,
And not to let proud Spain,
once to offend her.*

Tercero, reza continuamente para que Dios le dé fuerzas para afrontar con coraje su muerte y para que acoja su alma en el cielo («*he then pray'd heartily, / and with great fervency*»). Cuarto, perdona tanto al verdugo («*forgive me I you pray, / for this your death: / I here do thee forgive, and may true justice live*») como a sus enemigos («*that*

he would forgive all them, / that hath him wrong'd). Finalmente, la *ballad* proclama la entrada de Essex en el cielo: «*his soul is now at rest, / in Heaven among the blest, / where God send us to rest / when it shall please him*».

Por lo que respecta a la segunda pieza, *A lamentable ballad on the Earl of Essex Death*, el tono melancólico se impone desde el primer verso, como en la anterior: «*All you that cry O hone, O hone, / come now & sing O hone with me / For why our Jewel is from us gone*». La estructura de la *ballad* es muy simple y toma la forma de un diálogo: en las primeras siete estrofas, el pueblo inglés da las buenas noches al conde de Essex, ensalzando su figura, y en las cinco últimas este responde dando a su vez las buenas noches. De Devereux se enaltecen sus hazañas bélicas en Portugal, Francia y España, presentándolo como un «*valiant Knight of Chivalry*». Se contraponen estos éxitos al fracaso de su campaña en Irlanda, deseando que jamás hubiera conocido aquellas tierras («*would God he ne'r had Ireland known*»). La *ballad* proclama el amor del pueblo inglés por Essex («*of rich and por belov'd was he*»), manifestado en los llantos que ha provocado su muerte («*trickling with salt tears in our sight, / to hear his name in our ears to sound*). El conde responde desde el patíbulo, despidiéndose del pueblo, de la reina, de los nobles, de sus soldados. Se despide también de su familia («*farewel dear wife and children three, farewel my kind and tender son*»), una muestra de ternura con la que el autor pretende humanizar la figura de Devereux, y que no encontramos en las crónicas de su ejecución. De hecho, Francis Bacon, que formó parte del tribunal que juzgó a Essex y escribió *A Declaration of the Practices and Treasons* como respuesta a toda la información «falsa y corrupta» que circulaba sobre el proceso, se esforzó por negar ese rostro humano que se ofrecía del conde: «*he neuer mentioned nor remembered there, wife, children or friend*» (Tipton, 2002: 78). Rechazó, asimismo, los atributos de humildad, arrepentimiento y amor a la reina que sobreabundan en las *ballads*.

La última estrofa de la pieza es una proclamación de fe anglicana de Devereux, que extiende sus brazos hacia Dios rogándole que acoja su alma.

Quizá el aspecto más interesante de esta *ballad* es que la toma de partido del autor a favor de la inocencia del conde de Essex es más explícita que en la anterior. En primer lugar, niega que sea un traidor, a diferencia de otros conspiradores de la historia inglesa como Edmund Campion, Anthony Babington y sus hombres, o Charles Neville, conde de Westmorland:

*Count him not like to Champion,
those Traytorous men of Babington,
Nor like the Earl of Westmerland,
by whom a number were undone.*

Por el contrario, proclama la *ballad*, Essex es inocente: «*he never yet hurt Mothers Son, / his quarrel still maintains the right*». Y, por tanto, solo cabe llorar ante su adversa fortuna: «*which makes the tears my fase down run / when I think on his last good night*».

Con énfasis distintos, ambas composiciones cuestionan la culpabilidad de Robert Devereux, que es representado como un súbdito fiel y devoto cristiano que acepta con humildad y resignación la condena de la que ha sido objeto. La tristeza que impregna estas *ballads*, tanto por sus textos como por sus melodías, pretendía conmover a sus lectores y oidores y producir en ellos un sentimiento de devoción hacia Essex. El Consejo Privado detectó con alarma esta oleada de simpatía hacia el traidor ajusticiado y procuró prohibir la difusión de las *ballads* en los años que siguieron a la ejecución (Tipton, 2002: 75-80).

Sin embargo, la imagen de Devereux configurada por estos impresos populares tendría, en palabras de Bernard Capp, «*an immense and lasting appeal*» (1985: 227).

El primer problema que hay que afrontar al analizar la poesía emanada de la ejecución de Rodrigo Calderón es su extraordinaria prolijidad. Como demuestra la investigación de Diallo (2009), las composiciones que inspiró la caída del favorito fueron muy numerosas y variadas. De hecho, a pesar de su pretensión de exhaustividad, en ese y también en otros trabajos se echa en falta un criterio claro sobre la selección de los poemas, y sobre todo una descripción bibliográfica de los impresos, atenta a su materialidad³¹. Por nuestra parte, en este estudio acotamos el foco a cuatro pliegos sueltos: en primer lugar, dos obras impresas (o, más concretamente, reimpresas) por Esteve Liberós: la compuesta por Sebastián Flores *Aquí se contienen dos romances en los cuales se trata de la prisión y caída de Don Rodrigo Calderón, y la sentencia que le fue publicada por el Secretario Real delante de su presencia*, y la titulada *Aquí se contienen tres romances, en que se da cuenta del modo como se hizo la justicia en don Rodrigo Calderón, Marqués de Siete Iglesias y Conde de la Oliva. Compuestos por el Doctor Ioan Gonçalez, vezino de Toledo*³². En segundo lugar, la obra de Simón Herrero *Aquí se contienen quatro romances muy curiosos, los tres primeros de cómo degollaron a don Rodrigo Calderón en la plaza mayor de la villa de Madrid*, impresa en Córdoba por la viuda de Juan Martín (fig. 4). Finalmente, los *Siete romances de don Rodrigo Calderón, con algunas cosas de su muerte, y un romance muy famoso de la muerte del rey Felipe Tercero*, obra salida del taller de Agustín Laborda, en Valencia³³.

Las razones que justifican la elección de estas composiciones son tres, todas referidas a su alto impacto: uno, se trata en todos los casos de romances impresos en pliegos sueltos, es decir, tanto su forma métrica como su materialidad son las propias de la literatura de amplia circulación de la España moderna. Dos, los datos que conocemos sobre su publicación confirman que fueron obras de éxito, difundidas más allá de la corte: las dos primeras contaron con una edición previa a la conocida de Esteve Liberós (en Córdoba y en Toledo, respectivamente), y el hecho de que el tipógrafo barcelonés las publicara es ya de por sí indicio de su popularidad, tal y como veremos a continuación. De las otras dos obras conocemos distintas ediciones por ejemplares que han llegado a nuestros días, lo cual nos habla de su intensa diseminación. Y tres, la cronología de estos pliegos sueltos nos permite conocer la vitalidad editorial que disfrutó el motivo de la muerte de Calderón a lo largo de los siglos: los publicados por Liberós vieron la luz en el mismo 1621, apenas ocurridos los hechos narrados; de la obra de Simón Herrero conocemos, asimismo, una edición de 1621, pero también otras posteriores (con modificaciones) de 1642, 1653 y principios del siglo XVIII; en cuanto al cuarto pliego suelto, cuya primera edición localizada data de 1676, cuenta con ejemplares salidos de distintas imprentas durante el siglo XVIII y siguió imprimiéndose hasta bien entrado el XIX.

Veamos en primer lugar los romances publicados contemporáneamente a la ejecución de Rodrigo Calderón. Si los colofones compuestos por Esteve Liberós son veraces y, tal y como indican, ambas obras fueron impresas con anterioridad en Córdoba y en Toledo, esos pliegos sueltos originales debieron publicarse muy poco después de la

³¹ El estudio más completo y sistemático en este sentido sigue siendo el de Antonio Pérez Gómez (1955).

³² Pueden verse las reproducciones digitales de ambos títulos en el Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos.

³³ Reproducción digital de esta y otras ediciones del mismo título en el portal Mapping Pliegos.

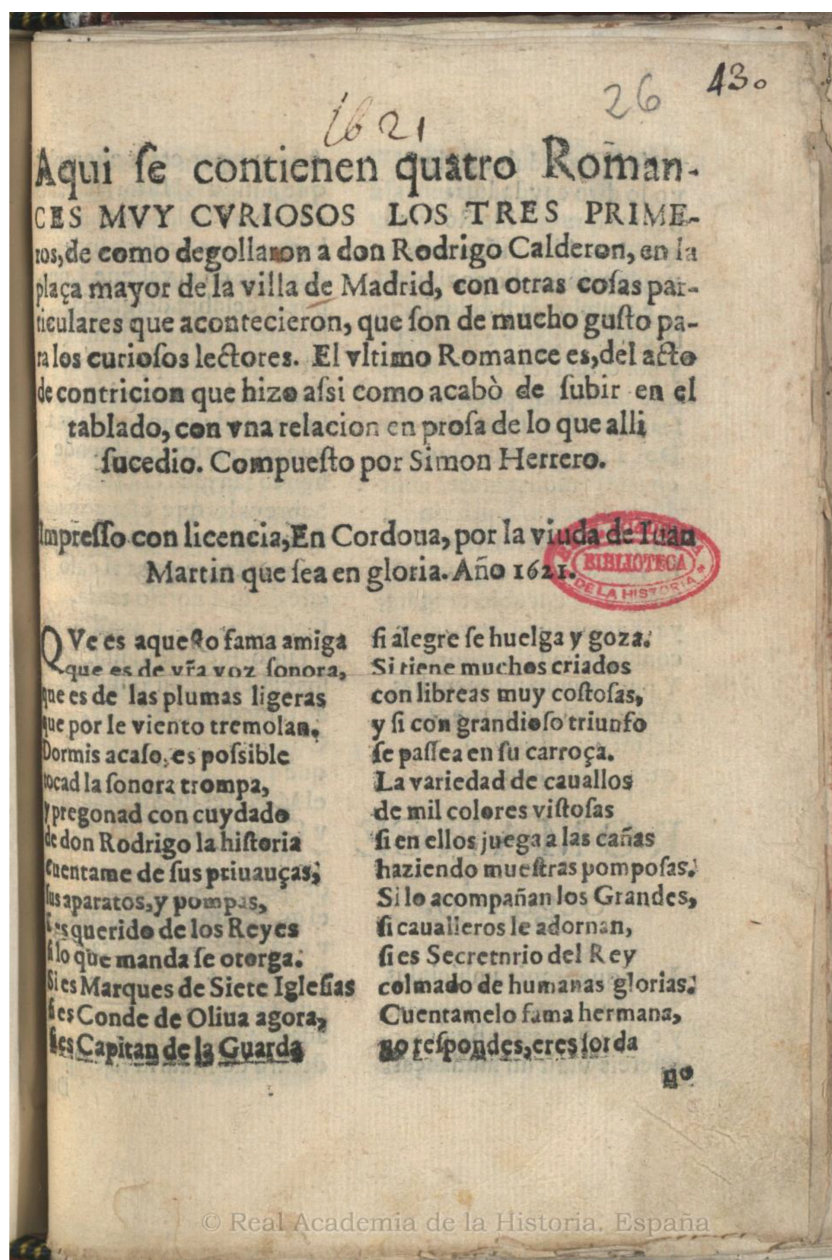


Figura 4. *Aquí se contienen quatro romances muy curiosos, los tres primeros de cómo degollaron a don Rodrigo Calderón en la plaza mayor de la villa de Madrid*, por Simón Herrero (Córdoba, viuda de Juan Martín, 1621). Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

muerte del favorito, teniendo en cuenta que los ejemplares barceloneses son todavía de 1621. Como decíamos, el hecho de que Liberós imprimiera estos textos demuestra tanto el extraordinario interés suscitado por el caso Calderón como el éxito de las primeras ediciones de ambas composiciones, que impulsaría al tipógrafo a reeditarlas. Si algún impresor demostró tener olfato para pulsar la demanda de noticias por parte del público, ese fue Esteve Liberós. En el centro mediático en que se convirtió Barcelona durante el siglo XVII (Ettinghausen, 2007), la oficina de Liberós destacó por encima del resto por la

cantidad de relaciones de sucesos salidas de sus prensas, que superaron los dos centenares (Expósito, 2014: 315-317; Gomis, 2022: 72-76).

De Sebastián Flores, autor de *Aquí se contienen dos romances en los quales se trata de la prisión y cayda de Don Rodrigo Calderón*, tan solo conocemos lo que nos dice el impreso, que era vecino de Ciudad Real. Materialmente, hablamos de medio pliego en formato cuarto, con un escudo en la primera plana como única imagen, sin aparente relación con el contenido. El primer romance se refiere a la adversa fortuna del marqués de Siete Iglesias, a quien despierta de noche «una voz ronca y de espanto» que le recuerda su caída:

La fortuna os levantó
A señor, siendo criado,
Mas como la piedra al centro
Os vuelve al primer estado.
Quién os vido por la Corte
En un brioso cauallo
Cercado de alabarderos,
Las calles desempedrando.
Quién os vido noche y día
Salir y entrar en palacio,
Con mil lacayos y pages,
De los Grandes respetado.

Calderón responde a la voz dirigiendo una oración a un crucifijo en la que confiesa sus faltas, reconoce su soberbia y ruega por la salvación de su alma. Tal y como anuncia el título, el segundo romance se centra en la comunicación de la sentencia al marqués por parte del secretario real: por un lado se justifica sin matices la decisión real («los rectísimos Iuezes / dan y pronuncian sentencia»), y por otro se describe la actitud contrita, sumisa y piadosa con la que Rodrigo Calderón responde a la comunicación fatal.

La segunda obra impresa por Esteve Liberós se compone de tres romances escritos por «el Doctor Ioan Gonçalez vezino de Toledo». Como en la primera, lo desconocemos todo del autor. El formato, la extensión y el grabado son idénticos a los descritos para la anterior, en lo que podemos ver la voluntad de Liberós de unificar la apariencia de sus impresos referidos al caso Calderón. No podemos descartar que existieran otros ejemplares pertenecientes a una hipotética serie ideada por el activo impresor sobre la caída del valido. En este caso, el impreso adopta un tono narrativo para dar cuenta de la prisión, proceso judicial y sentencia de Rodrigo Calderón, subrayando su entereza al recibir la noticia de su condena: «Oyó con semblante graue / la sentencia que le daua, / y dixo si ello es justicia / razón es que en mí se haga». El segundo romance describe la devota y penitente actitud con que Calderón se prepara durante la víspera de su muerte, así como su itinerario por las calles de Madrid hasta llegar al cadalso. El tercero se ocupa propiamente de la ejecución, adoptando un tono admirativo desde los primeros versos: «Dizen varios religiosos / de diferentes conventos / que jamás morir a nadie / con mayor perfección vieron». La dignidad del marqués sobre el patíbulo despierta el asombro del público reunido en la plaza Mayor, que acaba convencido de estar ante un elegido de Dios:

Todos tienen esperança
De que goza del eterno
Premio de los escogidos,
Que es el premio verdadero,

Que estaua predestinado
Por este camino creo
Y que Dios lleuar le quiso
A su celestial consuelo.

Si de los autores de estos dos impresos lo ignoramos todo, no ocurre lo mismo con Simón Herrero, responsable de nuestro tercer título, del cual conocemos varias obras publicadas durante la primera mitad del siglo XVII: loas, romances, entremeses, testamentos y relaciones impresos en pliegos sueltos³⁴. Fue, sin embargo, el de Rodrigo Calderón su asunto principal, sobre el que volvió en sucesivas obras y por el que más éxito obtuvo, a juzgar por las varias ediciones y por los ejemplares que han sobrevivido. El pliego suelto que analizamos en estas páginas, no mencionado por Gallardo, lleva por título completo *Aquí se contienen quatro romances muy curiosos, los tres primeros de cómo degollaron a don Rodrigo Calderón en la plaza mayor de la villa de Madrid, con otras cosas particulares que acontecieron, que son de mucho gusto para los curiosos lectores. El último romance es del acto de contrición que hizo así como acabó de subir en el tablado, con una relación en prosa de lo que allí sucedió. Compuesto por Simón Herrero*³⁵. Uno de los aspectos más interesantes de esta obra es su fecha de publicación, 1621, porque nos permite sumar una pieza más al rompecabezas que supone el proceso seguido por Simón Herrero para componer sus obras sobre la ejecución de Calderón. De Herrero conocíamos mejor, por el número de copias conservadas, la *Primera y segunda parte de los romances e historia de don Rodrigo Calderón*. Cada parte se componía de seis romances y se imprimió por separado en un principio: tenemos ejemplares datados en 1642 y 1653 de la *Primera parte de los romances de Don Rodrigo Calderón. Los seis primeros tratan de cómo lo degollaron en la plaza de Madrid, con algunas cosas de su muerte, muy curiosas para los lectores. Y al cabo otro romance muy famoso de la muerte del Rey Felipe Tercero. Todo compuesto por Simón Herrero*. Por su parte, de la *Segunda parte de los romances de Don Rodrigo Calderón* solo nos ha llegado, hasta donde yo sé, una copia de 1653, aunque Gallardo cita otra edición posterior de Francisco Sanz. Ambas partes fueron impresas conjuntamente en el siglo XVIII por Alonso de Riego, de Valladolid³⁶, pero no es descartable que hubiera ediciones anteriores.

Como decíamos, el hecho de que los *quatro romances muy curiosos* fueran impresos en 1621 tiene su importancia, pues nos permite saber que Simón Herrero comenzó a componer sus piezas sobre Calderón desde el mismo momento de su muerte. Podemos imaginar que dio a las prensas estos primeros cuatro romances y que, visto el éxito de venta de la obra, decidió ampliarla hasta dar con la fórmula de los doce romances divididos en dos partes. Sin duda existieron ediciones de estas dos partes anteriores a 1642.

³⁴ Para una descripción bibliográfica de las obras de Simón Herrero véase Bartolomé José Gallardo (1888), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 2513-2519, a las que cabe añadir la *Verissima relacion, en que se da cuenta del cerco que los ingleses y olandeses pusieron a la ciudad de Cadiz dia de todos los Santos, primero del mes de Noui' ebre, este año de mil y seiscientos y veinte y cinco. Tambien se dà cuenta de las batallas, y escaramuças que huuo, con otras cosas que sucedieron durante el tiempo que estuuo cercada compuesta por Simon Herrero* (Cádiz: Gaspar Vecino, 1625), así como la que tratamos a continuación.

³⁵ Agradezco a Asunción Miralles, de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, su amabilidad al facilitarme una reproducción del ejemplar de la obra de Herrero conservado en su institución.

³⁶ *Primera y segunda parte de los romances e historia de D. Rodrigo Calderón, con algunas cosas de su muerte y un romance muy famoso de la muerte de el Rey Felipe Tercero*.

De los cuatro romances de 1621, uno de ellos es el mismo que encontramos en la obra de Juan González analizada arriba, y dos de ellos los incorporará Herrero a la *Primera y segunda parte*. No podemos saber si fue el autor de todos los poemas o se limitó a recogerlos de aquí y de allá para ensamblarlos en una única obra. Lo que está claro es que Simón Herrero aprovechó el momento de extraordinaria demanda de información sobre la muerte del marqués de Siete Iglesias, y terminó acertando con un formato editorial que seguiría contando con el favor del público décadas después de los hechos referidos.

El tono del lamento recorre todos los romances de Simón Herrero, independientemente del momento descrito o del tema tratado: la mudable fortuna aparece en varios de ellos, a modo de advertencia para los que buscan las glorias terrenas («los que seguís ambiciosos / la grandeza cortesana / y en los alcázares reales / queréis vivir sin mudanças»). Se narran los principales hechos del proceso judicial y del castigo público de Rodrigo Calderón. Su actitud resignada, arrepentida y digna es similar a la descrita en las dos obras anteriores. Como novedad, Herrero explota dos temas de modo recurrente: por un lado, el encuentro de Calderón con su esposa e hijos, que el autor (o compilador) emplea para aumentar la carga dramática de la situación del favorito:

Adiós mi querida esposa
Del alma querida prenda,
Cuyo rostro más que el sol
En mi pecho reverbera.
Adiós cara prenda mía
Adiós hermosa Amaltea,
Ya no esperéis más de verme
Porque mi muerte se acerca.
Hijos míos de mi alma
Exemplo dexo en la tierra,
No ay seguridad humana
Por ser tan flacas sus fuerças.

Al parecer, el motivo tuvo éxito, porque en las dos partes que Herrero publicó posteriormente le dedicó hasta tres romances. El otro tema novedoso es la devoción religiosa de Calderón, que si bien aparecía en las obras anteriores, en esta cobra protagonismo al ocupar la totalidad de un romance: se trata del «Acto de contrición que dixo don Rodrigo Calderón a un devoto crucifixo», donde pide perdón por sus pecados e implora la salvación eterna:

Padre mío, Iesús bueno,
Mira tu grande clemencia,
Gusanillo soy humilde,
El más vil que ay en la tierra.
Déxame entrar en la llaga
Que está en el costado abierta,
Pues es una fuente franca
Para los que a él se llegan.

Este romance fue incluido en las dos partes, y se le sumó otro dedicado a la devoción a la Virgen María para completar el perfil de fervorosa piedad que esta y otras obras atribuyen a Rodrigo Calderón.

El impreso de Herrero de 1621 concluye con una breve relación en prosa que refiere los últimos instantes de Calderón sobre el patíbulo, declarando que «tuvo una muerte digna de embidiarle, por los actos de contrición que hizo». Esta relación en prosa ya no se incluyó en la primera y segunda parte de los romances de Rodrigo Calderón.

La fórmula de Simón Herrero fue, como decíamos, exitosa, y no solo por las sucesivas ediciones. También porque se convirtió en un modelo que sería copiado décadas después. A primera vista, uno diría que el cuarto impreso objeto de nuestro análisis, publicado por Agustín Laborda, es en realidad la primera de las dos partes de los romances de Herrero. Así lo parece indicar su título: *Siete romances de don Rodrigo Calderón, con algunas cosas de su muerte, y un romance muy famoso de la muerte del rey Felipe Tercero* (fig. 5). Coinciden tanto el número de poemas como el tema del último, dedicado al fallecimiento de Felipe III. De hecho, la expresión «siete romances de don Rodrigo Calderón» se repetirá una y otra vez en las sucesivas ediciones de esta obra: la de Laborda, la de los herederos de Juan Jolís, la de Juan Forns, la de los herederos de la viuda Pla. Sin embargo, no se trata de la composición de Simón Herrero, de la que solo conserva el romance a la muerte de Felipe III.



Figura 5. *Siete romances de don Rodrigo Calderón, con algunas cosas de su muerte, y un romance muy famoso de la muerte del rey Felipe Tercero* (Valencia, Agustín Laborda). British Library.

El origen de esta colección de romances que transmitiría la memoria de Rodrigo Calderón a lo largo de los siglos XVIII y XIX se encuentra en un casi desconocido impreso publicado en 1676 en Zaragoza, por los herederos de Diego Dormer. Su título es *Seys romances de la muerte de D. Rodrigo Calderón. Ahora nuevamente compuestos por Miguel de Torles, natural de Valladolid*. Solo he localizado un ejemplar de esta obra, conservado en la Biblioteca diocesana del Seminario de Girona³⁷. A los seis romances escritos o reunidos por Miguel de Torles se les añadió como séptimo, en el siglo XVIII, el último de la obra de Juan González que hemos analizado, así como el ya mencionado romance de la muerte de Felipe III procedente de la composición de Simón Herrero³⁸. Y de este modo quedó configurado el último pliego suelto de nuestro corpus.

Es el único impreso de los analizados que contiene una ilustración referida al tema: en el caso del publicado por Laborda, la imagen consta de tres tacos xilográficos en los que identificamos al rey (¿Felipe IV, que firma su sentencia, o Felipe III, a cuya muerte se dedica el último romance?), a una mujer (la esposa de Calderón, sin duda), y al favorito en el centro, asomado a una torre. En todas las demás ediciones conocidas del pliego, salidas de prensas catalanas, la mujer ha desaparecido y el rey ocupa el lugar central, flanqueado por Calderón y por un edificio que es identificado como la cárcel.

La obra tiene más ritmo narrativo y orden secuencial que la composición de Simón Herrero, algo más deslavazada. El primer romance comienza con la descripción de un Rodrigo Calderón presentado ya casi como un santo penitente:

La barba hasta la cintura,
Rubio el cabello y muy largo,
Pálido y mudado el rostro,
De ayunos el cuerpo flaco.
Y una gruesa disciplina
En sus delicadas manos,
Cubierta de roja sangre,
Que de su cuerpo ha sacado.
Estaba el de siete Iglesias
Delante de un Cristo orando,
Que la oración es consuelo
De un triste y atribulado.

Esta primera pieza se dedica a la comunicación de la sentencia de muerte a Rodrigo Calderón. En el segundo romance, este protesta porque se le atribuye la muerte de la reina, cargo que él niega (no así el de otros muchos asesinatos, que el poema fija en 33). Este lamento por la acusación infundada del asesinato de Margarita de Austria es recurrente a lo largo de toda la composición. La sentencia definitiva confirma la condena y a partir de ese momento todos los versos hasta llegar al sexto romance describen cómo Calderón se prepara para su ejecución: sus reflexiones sobre la vanidad y la soberbia que le han llevado a la ruina, la despedida de su esposa e hijos, la pérdida de la Cruz de Santiago, sus ruegos a Dios. El sexto romance se dedica al ritual punitivo: el itinerario

³⁷ Agradezco a Anna Bancells su amabilidad al facilitarme una reproducción del ejemplar.

³⁸ En las ediciones de Jolís, Forns y herederos de la viuda Pla no se incluye el romance sobre la muerte de Felipe III.

del reo hasta al patíbulo, el apoyo de la gente a su paso, la subida al cadalso, el perdón al verdugo, su entrega final a Dios:

Al crucifijo le dijo
En voz baja estos requiebros:
Alto Dios y Señor mío,
O alto Dios y Señor nuestro,
Yo soy la oveja perdida,
Que por el despeñadero
De los deleytes del mundo
Me despeñé; mas confieso
Que sois Dios del cielo y tierra
Uno, Trino y Dios eterno,
Y en vuestras manos, Señor,
Mi espíritu os encomiendo.

El último romance, que lleva por subtítulo «Pondera el autor la buena muerte de Rodrigo Calderón», es como se ha dicho uno de los poemas de Juan González y describe, con palabras de entregada admiración, la compungida dignidad con que Calderón afrontó el trance.

A pesar de las diferencias entre los cuatro pliegos sueltos que han sido objeto de nuestro análisis (en cronología, en extensión, en perdurabilidad), todos compartieron el mismo tono elegíaco, sobrecogido ante la actitud de Rodrigo Calderón, a quien retratan como un mártir que acepta la justicia del rey. Desde esta perspectiva, los romances subvirtieron la finalidad ejemplarizante que Felipe IV asignó a la ejecución del antiguo favorito. No llegamos al extremo de pensar que esta poesía popular constituyó un desafío o una advertencia a la monarquía, como sugiere Cruz (2014: 63-64). Pero, sin duda, estas y otras composiciones de amplia circulación contribuyeron a amplificar los ecos de la impactante performance que protagonizó Calderón sobre el patíbulo y, de este modo, a resignificar la memoria del marqués de Siete Iglesias, aproximándola a la santidad.

CONCLUSIONES

Robert Devereux y Rodrigo Calderón fueron dos figuras prominentes de los reinados de Isabel I y de Felipe III. Ambos gozaron del favor de sus monarcas, lo que les otorgó un enorme poder pero también una amplia nómina de enemigos, que aguardaron la ocasión propicia para hacerlos caer en desgracia. Una caída fatal, estrepitosa, que terminó con ambos ante el verdugo. Sin embargo, tanto en uno como en otro caso, su actuación sobre el patíbulo, rebosante de dignidad, humildad y devoción, según describen las crónicas, conmovió a los asistentes a su ejecución e inspiró relaciones en prosa y piezas poéticas que actuaron como cajas de resonancia del acontecimiento. Entre el abultado número de composiciones sobre las muertes del conde de Essex y del marqués de Siete Iglesias destacaron, por su alto nivel de difusión, las *ballads* y los romances.

Estos impresos de amplia circulación contribuyeron decisivamente a configurar la memoria colectiva de ambos favoritos en España e Inglaterra, y son ejemplo de esa poética de lo criminal que fue configurándose en Europa durante los siglos modernos: escritos cuya principal inspiración fueron los casos criminales emanados de las salas de justicia, que desempeñaron una función en el seno del ritual punitivo y que contribuyeron a moldear la opinión pública en torno a la justicia real. En los casos de Devereux y

Calderón, la imagen difundida por *ballads* y romances se desvió del discurso del poder y del propósito ejemplarizante de sus condenas, exaltando sus figuras y alentando sentimientos de admiración y compasión entre su público. Las autoridades británicas reaccionaron alarmadas ante la difusión de las *ballads* sobre Essex, y en España los romances sobre Calderón no debieron dejar indiferentes a las elites políticas, a juzgar por la crítica que hizo Quevedo contra la proliferación de estos impresos: «Y ya en España su voz decienta las horas, o sus coplas siguen las calumnias y no sirven sino de adestrar calamidades, y luego canonizan los delincuentes por ofender la reputación de los jueces. Y si esto no se ataja, las musas serán más criminales que sonoras»³⁹.

Sin embargo, *ballads* y romances siguieron circulando décadas e incluso siglos después de las muertes de Devereux y Calderón, transmitiendo esa imagen de ambos ligada ya para siempre a su comportamiento sobre el patíbulo. Imagen que llega a nuestros días, tal y como afirma Tipton (2002: 80) en referencia al conde de Essex: «*The legacy of the ballads and poems written after the execution of the earl of Essex remains with us today, as some of the images that spring to our minds when somebody mentions 'the earl of Essex' derive ultimately from these largely obscure works*». Algo parecido podríamos decir sobre la memoria de Rodrigo Calderón, cuya expresión más conocida sería el tradicional refrán «tener más orgullo que Rodrigo en la horca», que todavía puede oírse en la actualidad.

Orgullo y dignidad, pero también contricción y piedad, fueron los sentimientos asociados a ambos favoritos por parte de unos y otros impresos. El enfoque comparado desarrollado en este trabajo demuestra, a mi entender, que una adecuada comprensión de un subgénero transfronterizo como la literatura de patíbulo requiere una mirada amplia, atenta a las similitudes y contrastes entre distintas tradiciones nacionales pero que no pierda de vista que el crimen y su castigo, y todo el ritual a ellos aparejado, son parte intrínseca de las sociedades humanas, por diversos que sean sus tiempos, formas y significados.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGMAN, Ted L. L. (2021): *The Criminal Baroque: Lawbreaking, Peacekeeping, and Theatricality in Early Modern Spain*, Londres, Tamesis. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvrdflkd>
- BOTREL, Jean-François y GOMIS, Juan (2019): «"Literatura de cordel" from a Transnational Perspective. New Horizons for an Old Field of Study», en *Crossing Borders, Crossing Cultures. Popular Print in Europe (1450-1900)*, Massimo Rospocher, Jeroen Salman and Hannu Salmi (eds.), Berlin, De Gruyter, pp. 127-142. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110643541-008>
- CAPOROSI, Olivier (2006), «El discurso sobre el crimen de lesa majestad en la Corte de España: las relaciones de ejecuciones públicas en el Madrid de Felipe IV (1621-1665)», en *Las relaciones de sucesos. Relatos fácticos, oficiales y extraordinarios. Encuentro internacional sobre relaciones de sucesos. Besançon, 19-20 de septiembre de 2003*, Patrick Bégrand (ed.), Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 179-198.
- CAPP, Bernard (1985): «Popular Literature», en *Popular Culture in Seventeenth-Century England*, Barry Reay (ed.), New York, St. Martin's.

³⁹ *Grandes Anales de Quince Días*, fol. 66v.

- CONNOLLY, Annaliese y HOPKINS, Lisa, eds. (2013): *Essex: The Cultural Impact of an Elizabethan Courtier*, Manchester, Manchester University Press.
- CRUZ, Anne J. (2014): «Popular Poetry and the Fall from Power: The Romances on Rodrigo Calderón», *CALÍOPE*, Vol. 19, N. 2, pp. 51-70. DOI: <https://doi.org/10.5325/caliope.19.2.0051>
- DIALLO, Karidjatou (2009): «La figura de Don Rodrigo Calderón a través de la literatura (siglos XVII-XXI)», tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- ETTINGHAUSEN, Henry (2007): «Barcelona, un centro mediático a principios del siglo XVII», en *Cervantes, el “Quijote” y Barcelona*, Carme Riera y Guillermo Serés (coords.), Barcelona, Fundación La Caixa, pp. 149-167.
- EXPÓSITO I AMAGAT, Ricart (2014): «Informació i persuasió: en els orígens de la premsa catalana (c. 1500-1720)», tesis doctoral, Universitat de Girona.
- GAJDA, Alexandra (2013): «The Earl of Essex and “politic history”», en *Essex: The Cultural Impact of an Elizabethan Courtier*, Annaliese Connolly y Lisa Hopkins (eds.), Manchester, Manchester University Press, pp. 237-260.
- GOMIS, Juan (2016): «Los rostros del criminal: una aproximación a la literatura de patíbulo en España», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 22, pp. 9-33. DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2016.i22.02
- GOMIS, Juan (2022): «El tipógrafo como autor. Cuatro impresores, cuatro siglos de edición de pliegos de cordel», en *La literatura de cordel en la sociedad hispánica (siglos XVI-XX)*, Inmaculada Casas-Delgado y Carlos Collantes Sánchez (coords.), Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, pp. 65-90.
- GOMIS, Juan y BONET, Clara (2022): «Crimen y castigo en pliegos de cordel: hacia una poética de lo criminal», en *De los cantares de gesta a los cantares de ciego*, Constance Carta y Abraham Madroñal (eds.), Nueva York, IDEA, pp. 275-292.
- GOMIS, Juan y SALMAN, Jeroen (2021): «Tall Tales for a Mass Audience. Dutch Penny Prints and Spanish Aleluyas in Comparative Perspective», *Quaerendo*, 51, pp. 95-122. DOI: <https://doi.org/10.1163/15700690-12341484>
- GOMIS, Juan y SERRANO Durá, Antonio (2018): «Una aproximación comparada a la imprenta popular del siglo XVIII en España e Inglaterra: Agustín Laborda y Cluer Dicey», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 24, pp. 303-326. DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2018.i24.14
- HYDE, Jenny (2018): *Singing the News. Ballads in Mid-Tudor England*, New York y London, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315148601>
- IOPPOLO, Grace (2013): «Robert Devereux, 2nd Earl of Essex, and the practice of theatre», en *Essex: The Cultural Impact of an Elizabethan Courtier*, Annaliese Connolly y Lisa Hopkins (eds.), Manchester, Manchester University Press, pp. 63-80.
- LANGSTON, Beach (1950): «Essex and the Art of Dying», *Huntington Library Quarterly*, vol. 13, n. 2, pp. 109-129. DOI: <https://doi.org/10.2307/3816406>
- LLINARES PLANELL, Alejandro (2017): «El final del bandoler: aproximació a la literatura de patíbul de la Corona d’Aragó», *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, núm. 10, pp. 108-125. DOI: <https://doi.org/10.7203/scripta.10.11085>
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1982): «La letteratura del patibolo. Continuità e trasformazioni tra ‘600 e ‘800», *Quaderni Storici*, n. 49, pp. 285-301.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago (2009): *Rodrigo Calderón. La sombra del valido. Privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons.

- McILVENNA, Una (2022): *Singing the News of Death. Execution Ballads in Europe 1500-1900*, Oxford, Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197551851.001.0001>
- McILVENNA, Una, BRANDTZAEG, Siv Goril y GOMIS, Juan (2021): «Singing the News of Punishment. The Execution Ballad in Europe», *Quaerendo*, vol. 51, num. 1-2, pp. 123-159. DOI: <https://doi.org/10.1163/15700690-12341485>
- PÉREZ GÓMEZ, Antonio (1955): *Romancero de don Rodrigo Calderón, 1621-1800*, Valencia, La fonte que mana y corre.
- ROSPOCHER, Massimo, SALMAN, Jeroen y SALMI, Hannu, eds. (2019): *Crossing Borders, Crossing Cultures. Popular Print in Europe (1450-1900)*, Berlin, De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110643541>
- SÁNCHEZ PÉREZ, María (2021): «Entre la chancillería y los pliegos de cordel: la declaración de Brianda Pérez sobre la Guerra de las Alpujarras (1568-1571)», *Boletín de Literatura Oral*, vol. 4, pp. 281-295. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.vextra4.6372>
- SHARP, J. A. (1985): «Last Dying Speeches: Religion, Ideology and Public Execution in Seventeenth-Century England», *Past and Present*, 107, pp. 144-167. DOI: <https://doi.org/10.1093/past/107.1.144>
- TIPTON, Alzada (2002): «The Transformation of the Earl of Essex: Post-Execution Ballads and “The Phoenix and the Turtle”», *Studies in Philology*, 99-1, pp. 57-80.
- YOUNGER, Neil (2012): «The Practice and Politics of Troop-Raising: Robert Devereux, Second Earl of Essex, and the Elizabethan Regime», *English Historical Review*, vol. CXXVII, num. 526, pp. 567-591. DOI: <https://doi.org/10.1093/ehr/ces095>

Fecha de recepción: 13 de julio de 2023
Fecha de aceptación: 14 de octubre de 2023



El efecto *Newgate*: la recuperación de la memoria de los enviados al patíbulo en *En el último azul* y en *Por el cielo y más allá* de Carme Riera

The *Newgate* Effect: the recovery of the memory of those sent to the gallows in *En el último azul* and *Por el cielo y más allá* by Carme Riera

Emilio RAMÓN GARCÍA
(Universidad Católica de Valencia)
emilio.ramon@ucv.es
<http://orcid.org/0000-0002-6658-0728>

RESUMEN: De entre el corpus de literatura de patíbulo europea, los *Newgate Calendars* suponen un hito por su popularidad y por su difusión desde el siglo XVII. Pese a estar planteado originalmente como relato con un claro propósito moralista y para validar el *statu quo*, pronto se convierte en un fenómeno de audiencia. Llegado el siglo XIX, la concepción del crimen como pecado es reemplazado por el de ruptura del contrato social y atentado contra la propiedad privada, convirtiéndose lo *Newgate* en fenómeno de masas y publicándose en verso para ser cantado y en prosa para la clase alta. Como resultado, aparecería un nuevo tipo de ficción, la *Newgate Novel*; en la que los criminales son vistos con buenos ojos. El propósito del presente trabajo es establecer una comparativa entre *En el último azul* y *Por el cielo y más allá* y el proceso seguido por las narraciones *Newgate* entre los siglos XVII y XIX. Comenzando por los autos de fe de 1691 y continuando por los descendientes en el siglo XIX de una de las quemadas en aquella hoguera, las novelas secularizan gradualmente la relación oficial, plantean la falta de veracidad de esta y se posicionan del lado de los reos.

ABSTRACT: Amongst the European corpus of *dying speeches*, the *Newgate Calendars* are paramount due to their popularity since the seventeenth century. Originally thought of as a narration with a moralistic tone to validate the *status quo*, it soon became a mass phenomenon. In the nineteenth century, the role of Destiny and the conception of crime as a sin is replaced by a break of the social contract and an attempt against private property. It is then published in verse to be sung for the masses and in prose for the high class. As a result, a new type of fiction is born; the *Newgate Novel*. One in which the criminal is portrayed as a hero. The goal of this article is to establish a comparison between *En el último azul* and *Por el cielo y más allá* and the process followed by the *Newgate* narrations between the seventeenth and the nineteenth centuries. Beginning with the autos de fe of 1691 and continuing in the nineteenth century with the descendants of one of those burnt at the stake, the novels gradually depart from the religious discourse, problematize the veracity of the official texts and position themselves in favor of the accused.

PALABRAS-CLAVE: Carme Riera, *Dying speeches*, *Newgate Calendars*, *Newgate Novel*, la 'Providencia', Literatura de patíbulo

KEYWORDS: Carme Riera, *Dying speeches*, *Newgate Calendars*, *Newgate Novel*, Destiny, Gallows literature

En la Nota Final de *En el último azul* (publicado originalmente en catalán como *Dins el darrer blau* en 1994¹) Carme Riera afirma haberse basado en lo ocurrido en los autos de fe de 1691 en Mallorca y en la tradición oral mallorquina, además de servirse de la ayuda de especialistas como Aina Pascual y Perico de Montaner. La historia de los descendientes de aquellos ajusticiados continúa en *Por el cielo y más allá*, iniciando la novela con una nota dedicada «A la clara memoria de mi abuela Catalina cuya historia no me quedó otro remedio que continuar» (2000: 7) y valiéndose también de documentación histórica y de tradición oral. De hecho, en una reciente conversación con la autora esta me comentó que el origen oral del que partió fue lo que le contaban «mi abuela, mi tía... en Mallorca se hablaba de los *xuetas*²» (Entrevista, 2023). Conforme se avanza de una novela a otra, se observa la adecuación a la época representada, así como una progresión que va desde el papel fundamental que desempeña la ‘Providencia’ en el relato oficial de la primera hasta el papel que juega el azar en la segunda; dejando de considerarse el crimen como pecado para entenderlo como un incumplimiento del pacto social, una ofensa contra la ley. Con todo esto en mente, el objetivo del presente trabajo es analizar el paso de las relaciones oficiales a la literatura oral en las dos novelas, así como la progresión de los modelos narrativos de ambas, partiendo del modelo de la literatura de patíbulo europea del siglo XVII, con especial atención a la inglesa del *Newgate Calendar* y a su posterior evolución, la *Newgate Novel* del siglo XIX, hasta llegar a la literatura folletinesca y a los romances de ciego.

EL EFECTO NEWGATE: DESDE LAS “DYING SPEECHES” Y LAS “BALLADS” A LOS NEW GATE CALENDARS Y LAS NEW GATE NOVELS

Michel Foucault, en su influyente estudio *Discipline and Punish. The birth of the Prison (Surveiller et punir)* (1979), da cuenta de la importancia de las ejecuciones públicas para mantener el *statu quo* de quienes gobiernan. En torno a ellas se montaba una gran celebración a la que asistían todos los ciudadanos: mayores y pequeños, hombres y mujeres. Poco después, Hans-Jürgen Lüsebrink (1982), en un estudio sobre la literatura francesa de patíbulo de los siglos XVII, XVIII y XIX, llega a la conclusión de que esta podía dividirse en dos categorías: la ‘complainte criminal’ que narraba en verso la historia delictiva del criminal, y la ‘relation’, escrita en prosa y describiendo los hechos que habían llevado al reo hasta el cadalso. James Sharpe (1985) haría lo propio con la literatura de patíbulo inglesa analizando las ‘dying speeches’, las últimas palabras de los convictos. Desde entonces, encontramos numerosos trabajos relacionados tanto con el estudio de la pena de muerte en general (Gatrell, 1996: 109-221; Prosperi, 2013: 503-536), como con determinados conjuntos impresos (Sharpe, 1985; Crépin, 1992; Gogniat, 2004, Bastien, 2006 y 2011). En este orden de cosas, Juan Gomis señala que

Junto a las ‘ballads’ y a las ‘relations’, desde 1674 comienza a difundirse en Londres una literatura jurídica y criminal oficial constituida por los ‘proceedings’, que daban cuenta de las causas juzgadas en la corte de Old Bailey. En París, a pesar de que el secreto del procedimiento judicial impedía una divulgación similar a la londinense de

¹ Carme Riera, *En el último azul*, Madrid, Alfaguara, 1996 traducida por ella y por Luisa Cotoner del original catalán *Dins el darrer blau*, Barcelona, Destino, 1994. La novela obtuvo el Premio Josep Pla en 1994, el Premio Creixells en 1995, la Letra D’Or en 1995 para el mejor libro del año en catalán, el Premio Nacional de Narrativa de 1995 y el premio internacional Elio Vittorini para la mejor novela extranjera publicada en Italia en 2000.

² Las declaraciones de Carme Riera respecto a las cuestiones orales en las que se basó son fruto de una serie de preguntas a las que me fue respondiendo a lo largo de la elaboración de este artículo.

los procesos criminales en su totalidad, se imprimen sistemáticamente las sentencias de muerte, o ‘arrêts de mort’, en grandes formatos destinados a colgar de los muros, o como pequeño libro en octavo. Los ‘arrêts’ se suman a las ‘relations’, ‘complaintes’, ‘canards’ y otras hojas volantes del tipo ‘Circonstances effroyables’, ‘Horrible crime’ o ‘Histoire extraordinaire’, que remiten en sus textos imágenes al suplicio final del criminal. (2016: 11)

Así pues, tanto en Francia como en Inglaterra nos encontramos desde el siglo XVII con textos que recogen las últimas palabras del condenado, los ‘*dying speeches*’ y los ‘procès-verbaux d’*exécution*’ o ‘testaments de mort’. De los segundos, señala Gomis, se conservan pocos manuscritos, pero el caso de los ingleses, los provenientes de la prisión de *Newgate*, es muy diferente y su legado todavía perdura.

La creciente difusión de la imprenta y del periodismo en la Inglaterra del siglo XVII da lugar a un fuerte crecimiento de noticias que, mezclando realidad y ficción, dan cuenta de hechos criminales. Su demanda es tal que se llegan a presentar como hechos fehacientes relatos que, en no pocas ocasiones, son fruto de la imaginación, por lo que no es de extrañar que las últimas confesiones, ‘*dying speeches*’, de aquellos que iban a ser ejecutados en la prisión londinense de *Newgate* se hicieran también famosas. Entre las funciones del capellán, ‘*Ordinary*’, de la prisión de *Newgate* estaba la de consolar a los reos y procurarles su salvación eterna, para lo cual se ayudaban, no pocas veces, de sermones. Una labor que también realizaban en España los sacerdotes encargados de la salvación eterna de los reos y de la fortaleza moral de la gente que los vería morir en ejecución pública, según se desprende de relaciones como el de los Avisos de la ejecución de Miguel de Molina por estafa y falsificación en 1641:

El sábado a tres del corriente ahorcaron en la Plaza de Madrid al traidor Miguel de Molina, que tanto daño ha hecho en la cristiandad. Concurrió a este espectáculo toda la Corte [...] Por las calles fue desmayado. Al pie de la escalera cobró aliento. Dijo cuánto debía a la piedad de Su Majestad en darle muerte tan blanda y suave, mereciéndola tan atroz. Murió con valor, y antes dio al Padre Andrés Manuel, jesuita, que le asistió en aquel trance, unos papeles que leyó en público y contenían sus delitos. Era natural de Cuenca: de su vida y maldades se espera relación impresa. (Di Pinto, 2014: 203)

Una relación en la que, señala Gomis, cabe subrayar

por un lado, la mención a los papeles escritos por el reo y leídos por el clérigo que le asistió, al modo de los ‘last dying speeches’ o a los ‘testaments de mort’, y por otro, la seguridad con la que [...] anuncia la inminente publicación de una relación sobre el criminal, que sugiere a las claras que la circulación de este tipo de impresos a la sombra del patíbulo era algo habitual. (2016: 16)

Lo cual continuará siendo así durante tiempo, según se desprende de los 35 sermones que pronunció el sacerdote Juan Gascó en la Plaza del Mercado de Valencia entre 1780 y 1801 con motivo de las ejecuciones públicas que allí tuvieron lugar (Pérez, 2011).

El capellán de *Newgate* contaba entre sus labores la de escribir las vidas, los crímenes, las confesiones y las ejecuciones de los criminales que estaban a su cuidado. Estas eran publicadas, en un primer momento, en unos panfletos baratos herederos de las ‘*ballad sheets*’, unas baladas impresas en una única hoja y acompañadas de una o varias

ilustraciones para que resultasen asequibles para el público más sencillo. Había un gran mercado para este tipo de literatura y los editores pronto se percataron de su potencial, por lo que, aunque siguieron publicándolas en formato de panfletos en verso, ante el interés de las clases más pudientes, fueron también reunidas en caras compilaciones de mayor tamaño (1728, 1748, 1773, 1779, 1795, 1826) y escritas en prosa.

Independientemente de si estaban escritas en verso para las clases humildes o en prosa y encuadradas para las altas, se trataba de unas biografías con un carácter ampliamente moralista, a veces incluyendo los sermones del capellán, y con ‘La Providencia’ siempre presente, pues se procuraba el arrepentimiento del condenado y el fortalecimiento moral de la congregación. Un ejemplo típico de esta biografía sería la de Mary Young, alias Jenny Diver, ahorcada en 1740. El capellán, ‘*Ordinary*’, ofrece una pequeña historia, un tanto alterada, de Mary seguida por la confesión de esta en primera persona y, posteriormente, una mini biografía escrita en tercera persona, como si Mary intentase distanciarse de sí misma y de su pasado criminal. Este sería el patrón general (Worthington, 2020: 14) y la confesión del criminal, explícita o implícita, serviría no sólo para guiar las almas de los cristianos, sino para validar el sistema penal y recordarle al lector que el crimen siempre acaba siendo castigado. Algo que, como ya expresó Michel Foucault, era una práctica común en toda Europa (1979) y requería un buen manejo de los mecanismos discursivos (1970). En este sentido, los relatos de *Newgate* manejaban tan bien estos mecanismos que el entretenimiento que proporcionaban superaba a cualquier otra intención. Tanto los publicados en los panfletos en verso para la clase baja como los publicados en prosa para la clase alta, contaban con unos versos que el vendedor de la calle cantaba para atraer la atención del comprador (Worthington, 2020: 15). Era tal el interés de la gente por este tipo de ficción que, cuando no había nuevos crímenes que contar, se recurría a crímenes viejos para reimprimirlos cambiando algún detalle de modo que la gente pensara que era algo nuevo (Worthington, 2020: 15).

El crimen vende y, siendo el entretenimiento el motor de este tipo de ficción, se abrían las puertas a nuevas posibilidades que provocarían el final del carácter moralista de este. Daniel Defoe, por ejemplo, tras pasar por *Newgate* acusado de ofensas políticas, se vale del papel de la ‘Providencia’ en *The Life, Adventures and Pyracies of Captain Singleton* (1720) pero alejándose del tinte moralista. De hecho, el tono irónico y las pinceladas cómicas que la adornan provoca que el lector sienta empatía por el criminal. Y no sería el único, pues el entretenimiento que proporcionaba este tipo de ficción criminal, refrendado por la gran aceptación del público, era superior al interés moral que pudiese despertar (Rzepka & Horsley, 2020)³.

En este orden de cosas, la segunda mitad del siglo XVIII supone un punto de inflexión en el mundo sajón. En el caso norteamericano, la ficción criminal comienza a dejar atrás el didactismo moral promulgado por los pastores puritanos; siempre preocupados de dejar claro que el pecado de un miembro de la comunidad era reflejo de

³ El relato del crimen, de hecho, sigue estando de moda y no sólo en la ficción. Los aficionados al *true crime* crecen en número, como lo demuestran los *influencers*, *youtubers*, *tiktokers*, *instagramers* y usuarios de *Reddit*, *Twitter* y *Facebook* que se acercaron física o virtualmente a Moscú, Ohio, para compartir sus teorías y opiniones acerca de los asesinatos que tuvieron lugar el pasado 13 de noviembre de 2022. Mientras la policía realizaba su investigación, ellos acusaron de los asesinatos a una profesora de universidad y/o al exnovio de una chica que acabaron siendo linchados en las redes. Cuando seis semanas después arrestaron al sospechoso, estos seguidores del crimen pasaron a hablar y a escribir acerca del posible motivo del crimen (Goitia, 2023: 20-23).

que la comunidad en su conjunto no era lo suficientemente buena a ojos de Dios. Al igual que ocurre con los sermones de patíbulo ingleses, la comunidad de las colonias parece estar más interesada en el entretenimiento criminal que en la cuestión moral, sentando las bases para los inicios de la ficción gótica pese a la furibunda oposición de los pastores anglicanos (Moudrov, 2020).

En el caso de la España del siglo XVIII, las Cofradías y Hermandades de ciegos habían sido las principales beneficiadas de las relaciones de los ajusticiados durante mucho tiempo (Gomis, 2016: 15) y procuraban hacerse con estas lo antes posible, pues de ellas dependía, en gran parte, su sustento. El decreto promulgado por Carlos III en 1767 con la prohibición de imprimir pronósticos, piscadores, romances de ciegos y coplas de ajusticiados por resultar perjudicial «en el público, además de ser una lectura vana y de ninguna utilidad a la pública instrucción» (Gomis, 2016: 15), refleja claramente la atracción que sentía el público español por estos relatos y la preocupación de la monarquía por controlarlo. Por ese motivo se crea la figura del relator de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, encargado de

elaborar el extracto de la causa que se entregaría a los ciegos junto con la sentencia, así como revisar el texto en verso que estos compondrían, pues su conformidad era imprescindible para que el juez de imprentas concediera la licencia de impresión de la relación. (Gomis, 2016: 15)

Las Hermandades y Cofradías de ciegos seguirían cantando las relaciones de los ajusticiados, pero, según consta en una solicitud de 1767 para la impresión de estas relaciones firmada no por los ciegos sino por el impresor José Martínez Abad, este pide se le haga llegar un

apuntamiento de la causa [para] formar una relación arreglada a dicho apuntamiento, la que dándose al público y viendo el castigo, se abstendrán otros en cometer semejantes delitos (Consejos, Libro 1355, fol. 385), los impresores españoles también querían entrar en el negocio del crimen (Gomis, 2016: 16),

siguiendo así la estela de los impresores británicos y estadounidenses.

De vuelta al mundo británico, la llegada de los abogados Andrew Knapp y William Baldwin a la edición de los *Newgate Calendars* en 1824 supone no sólo un importante estímulo a las publicaciones, sino un cambio de paradigma en la percepción del crimen. Este ya no se considera un pecado, sino el incumplimiento del pacto social, una ofensa contra la ley en general y contra la propiedad privada en particular en una sociedad cada vez más mercantil. Son reflejo de un mundo en el que cada vez es más frecuente encontrar reflexiones y nuevos planteamientos acerca del crimen. En Francia, por ejemplo, Pierre-Simon Laplace se plantea en *Essai Philosophique sur les probabilités* (1814) si es realmente posible tener un juicio justo, por lo que aboga por abolir la pena de muerte. Laplace defiende, además, que el castigo debe resultar proporcional al peligro que representa el acusado para la sociedad. Esta progresiva secularización del crimen se ve refrendada por el ensayo del británico Thomas De Quincey «On murder as One of the Fine Arts» (1827) en el que, siguiendo una lógica kantiana, defiende que el asesinato, si se perpetra sin ningún objetivo, sino como mera realización del acto, debe ser considerado de igual modo que el arte: algo que existe por sí mismo. Así las cosas, el siglo XIX abunda en ficciones que relatan horribles e impactantes crímenes, rayanos en lo sádico (Moudrov, 2020: 134).

Tal vez por esto, cuando los lectores británicos del siglo XIX, especialmente en la década de 1830 y 1840, empezaron a encontrarse con un número creciente de novelas que tenían que ver con lo criminal, se produjo una división social. Hubo quienes respondieron de manera desfavorable aduciendo que aquello alentaba la indecencia y la amoralidad, mientras que otros que se deleitaban con ellas. Estas novelas, cada una de ellas con un estilo diferente y con una estructura diferente, fueron tildadas de manera despreciativa como *Newgate Fiction*, en referencia a las biografías que se habían publicado en los *Newgate Calendars*. En este nuevo tipo de ficción, lejos de la moral con la que se escribían las biografías originales, el protagonista era representado abiertamente de un modo positivo, lo cual había despertado tal interés por una parte de la población que preocupaba mucho a los moralistas. De hecho, muchos relatos fueron publicados en serie, reeditados e, incluso, llevados a los teatros de Londres, pues se habían convertido en verdaderos fenómenos culturales. Algunos personajes, como el escapista Jack Sheppard (cuya historia fue escrita por William Harrison Ainsworth en 1839), disfrutaron de tal fama que la gente se volvía loca por seguir leyendo sus historias y comprar productos que estuviesen relacionado con él (Gillingham, 2020: 93). No se trataba de un fenómeno totalmente nuevo pues, en cierta manera, el ‘*merchandising*’ había nacido con la venta de productos de *The Pickwick Papers* (1836-7) de Dickens, pero, el gusto por conseguir objetos relacionados con el crimen y los criminales, sí que era algo nuevo. En este sentido, W. M. Thackeray escribió que, en una de las representaciones, la gente hacía cola para comprar «Shepherd-bags [sic] – a bag containing a few pick-locks that is, a scredriver, and an iron lever (Ray, 1980: 395)» (en Gillingham, 2020: 93). A este respecto, una pluma anónima escribió en *Fraser’s Magazine* lamentándose de que un vulgar rufián como Sheppard fuese convertido en héroe melodramático tanto en la novela como en la adaptación teatral.

Para Gillingham este ejemplo no es sino reflejo de la preocupación que había en la sociedad victoriana ante el peligro de que los lectores de clase baja que se acercasen a este tipo de ficción llegaran a pensar que cometer crímenes era algo posible y/o deseable (Gillingham, 2020: 94). En este orden de cosas, no faltó quien criticara la novela *Oliver Twist* (1839) de Charles Dickens por ensalzar la vida de rufianes, ladrones, criminales y prostitutas, pese a que esta novela refleja una realidad más miserable y desgraciada que otra cosa. Otro caso sería el de autores como Ainsworth, Goodwin, Byron y Walter Scott que sí que romantizaron a sus criminales haciéndoles héroes. De hecho, se dio el caso de que un criado, B. F. Courvoisier, le cortó la garganta a su señor, Lord William Russell, y cuando lo apresaron alegó que había aprendido a hacerlo en la novela de Ainsworth *Jack Sheppard*, provocando gran conmoción y preocupación en la sociedad inglesa (Hollingsworth, 1963: 145-6). A partir de este momento muchas novelas del tipo *Newgate* fueron consideradas no apropiadas por la sociedad y, por presión popular, el propio Ainsworth dejó de posicionarse de manera tan clara a favor de un protagonista criminal. La conmoción fue tal que las críticas sobre Dickens y su *Oliver Twist*, que no era un criminal per se sino un personaje que intenta sobrevivir como puede en un mundo injusto y cruel, no hicieron sino arreciar.

Para la década de 1840 en Gran Bretaña, la ficción denominada *Newgate* empezaba a ir desapareciendo. No obstante, el gusto del público por el crimen hizo posible que continuasen publicándose ficciones que giran alrededor de los criminales, las llamadas ‘*penny dreadful*’ por su poca categoría, y, también, a buscar nuevas maneras de ficción como la, por entonces, incipiente literatura detectivesca; aquella ficción que, en vez de centrarse en la vida y hechos del criminal, narra las investigaciones alrededor de un crimen.

EL EFECTO NEWGATE EN EN EL ÚLTIMO AZUL Y EN POR EL CIELO MÁS ALLÁ: DE AJUSTICIADOS, LA ‘PROVIDENCIA’, RELACIONES, ROMANCES DE CIEGOS Y EMPATÍA HACIA EL REO

En el último azul está basado en los hechos históricos acontecidos en Ciutat de Mallorca entre los años 1687 y 1691 a raíz de que un grupo de judíos conversos mallorquines, *xuetas*⁴, temerosos de que les abriesen procesos a causa de las delaciones de un *malsín*⁵, decidieran embarcarse en un navío rumbo a Livorno el 7 de marzo de 1687. El mal tiempo impidió que zarparan y, cuando intentaron volver a sus casas, fueron descubiertos, apresados, conducidos hasta las cárceles del Palacio de la Inquisición, llamado por los mallorquines la Casa Negra, y todos sus bienes les fueron confiscados. Las causas no fueron cerradas hasta 1691, año en el que se celebraron cuatro autos de fe (7 de marzo, 1 de mayo, 6 de mayo y 2 de julio) «en el que 37 personas fueron condenadas al brasero. Tres de ellas, Rafel Valls y los hermanos Caterina y Rafel Benet Tarongí, como no quisieron abjurar de su religión fueron quemadas vivas» (Riera, 1996: 386).

La escritora mallorquina se basó en la tradición oral de Mallorca, en «los legajos del AH [y] el libro de Francisco Garau sobre los Autos de fe» (Entrevista, 2023) *La Fee triunfante en quatro autos celebrados en Mallorca por el Santo Oficio de la Inquisición [...] expresada por el R. P. Francisco Garau*» y en sus consultas «con algunos especialistas como Aina Pascual y Perico de Montaner a quienes agradezco mucho sus informaciones y sugerencias» (Riera, 1996: 387) para recrear lo que aconteció con aquellos judío conversos. Hay personajes inventados como Joao Pérez o

Blanca María Pires la dama portuguesa que procede de fuentes literarias suficientemente manifiestas. [...] Otros protagonistas se inspiran en personajes históricos que tomaron parte en los terribles acontecimientos o fueron víctimas de estos como Rafel Valls, llamado Gabriel en la novela, Rafel Cortés de Alonso, convertido en Rafel Cortés, Costura, Pere Onofre Cortés de Guillermo, cambiado en Rafel Cortés Cap de Trons. Del jesuita padre Sabater sale el padre Ferrando, y el autor de la abominable *Fe Triunfante* Francisco Garau da pie al personaje del padre Amengual. (Riera, 1996: 387)

Todo lo que aconteció con los *xuetas* y los Autos de Fe está ampliamente estudiado y, desde el influyente trabajo de Angela Selke (1972)⁶, muchos han emprendido esta labor: Anónimo; Pérez, Lorenzo (transcripción, introducción y notas) (1974), Braustein y Massot (1976), Pérez Martínez (1983), Cortès y Serra (1985), Moore (1987), Porcel

⁴ Según Baruch Braunstein, la procedencia de la palabra *xueta* puede provenir de *xuia*, *xulla* (tocino), -en mallorquín pronunciado *xuia* o *xua*-, y hacer referencia a los hábitos alimenticios de los conversos con relación al consumo del cerdo, o a la costumbre, presente en diversas culturas, de usar nombres ofensivos relacionados con el cerdo para designar a los judíos y los conversos. Por otra parte, podría proceder del catalán *juetó*, diminutivo de judío que habría derivado en *xuetó* —expresión aún vigente—, y que habría evolucionado en *xueta*. El principal argumento para defender esta propuesta es que su uso primigenio era autodefinitorio y eso excluiría connotaciones denigratorias.

⁵ (Del hebr. *malšín*). Cizañero, soplón. *DRAE*. Los malsines o delatores, entre los cuales también se encontraban chuetas, se convirtieron en una especie de nuevo sector de la sociedad mallorquina, temidos hasta por los cristianos viejos.

⁶ Afirma Selke que en el claustro de la iglesia de Santo Domingo se conservaron durante más de un siglo los retratos pintados en lienzo de todos los reos de 1691 y con los nombres de los quince linajes de *xuetas*. Dice que todavía a principios del siglo XIX se llenaba el claustro los días de fiesta de familias, cuyos padres, según la versión de Miguel de Forteza y Pinya, los mostraban a sus hijos repitiendo “Veis, fills meus, aixó son els xuetons que enclavaren el Bon Jesús”.

(2002), Riera (2003), Porqueres (2004), Picazo (2006), Font (2007) y Cortijo y Durán-Cogan (2011), entre otros. En aquellos cuatro autos de fe, ochenta y ocho personas fueron condenadas, de las cuales, cuarenta y cinco fueron relajadas, cinco quemadas en estatua, tres sus huesos y treinta y siete ajusticiadas a muerte: tres de ellas, Rafael Valls y los hermanos Rafel Benet y Caterina Tarongí, quemadas vivas por no abjurar de su fe. Se estima que lo presenciaron unas treinta mil personas. Las condenas dictadas por la Inquisición comportaban la confiscación de bienes y otras penas que debían mantenerse durante al menos dos generaciones, como el que ni los condenados ni sus familiares directos ocuparan cargos públicos, se ordenaran sacerdotes, llevaran joyas o montaran a caballo. Si bien no parece que la cuestión de las joyas y la montura se cumpliera, otras siguieron vigentes de facto más allá de las estipuladas dos generaciones.

LOS AUTOS DE FE

Las relaciones de los ajusticiados fueron publicadas en 1691 por el Calificador del Santo Oficio Francisco Garau en *La Fee Triunfante en quatro autos celebrados en Mallorca por el Santo Oficio de la Inquisición en qué an salido ochenta i ocho reos, i de treinta, i siete relaiados solo uvo tres pertinaces*. Su objetivo era el de controlar el discurso oficial respecto a las transgresiones en materia religiosa y recordar al público lector u oyente que quien se atreviese a saltarse el *statu quo* será castigado. Por ese motivo, sería reeditado en 1755 y usado en el argumentario para intentar limitar los derechos civiles de los *xuetas* décadas después.

El libro se abre con las palabras de Sebastián Guaite, Calificador del Santo Oficio más antiguo, quien compara «las glorias de los triunfos [de] los Romanos Césares» con los triunfos de la fe católica y califica las confesiones de los ajusticiados de

blasfemas censuras, que, o se vieron pronunciadas por la terquedad de los protervos judaizantes, o se oyeron relatadas en las sentencias de los pertinaces y reducidos. Mas unas y otras engrandecieron el triunfo, o con el desagravio tomado en el horroroso castigo de los unos, o con la felicidad lograda en la dichosa reducción de los otros. (Garau, 2010: s. p.)

Guaite se felicita no sólo de que varios de los acusados se retractaran de su judaísmo, sino, también, de que esta «obra corona [...] la grandeza de su autor» (Garau, 2010: s. p.) por haber sido capaz de aunar doctrina y erudición con gran ingenio.

Continúa la relación con las palabras de Diego José de Liñan y Muñoz, Regente en la Real Audiencia del Reino de Mallorca, quien afirma que, gracias al buen estilo de Garau, quienes lean este «papel [...] nada [tendrán] que envidiar a lo que asistimos a la función [por] lo poderoso de la moralidad [y por el modo en que] su autor adorna, hermosea y suaviza lo horroroso del asunto» (Garau, 2010: s. p.); por lo que exhorta a la imprenta a que se apresure en sacar el libro a la luz.

Francisco Garau, por su parte, comienza aplaudiendo a la fe que «triunfó hasta cuarta vez en cuatro meses este año, [...] a beneficios del Olivo y la Espada, blasones que apoyan la Cruz del Santo Oficio, logrando aquel en los reconciliados, la piedad; y esta en los relapsos, o protervos, la Justicia» (Garau, 2010: s. p.). Compara los cuatro autos de fe con las «cuatro ruedas, o misteriosas pías del Carro Triunfante de Ezequiel» (Garau, 2010: s. p.) y, aunque, asegura que no es de su gusto escribir de estos juicios, pues «el Cielo sabe que nunca fue de mi genio mojar en hieles la pluma para escribir amargas [dice hacerlo

porque] Preservar del mal es un beneficio de monta, y tiene mucho de preservativo un escarmiento» (Garau, 2010: s. p.).

El Abogado Fiscal Patrimonial, Diego Jerónimo Costa, justifica estos autos partiendo de diversos acontecimientos que se remontan a

Sisebuto⁷, Rey de los Godos, [quien] les compelió con pena de muerte, a dejar su error y falsa secta y a seguir la ley de Cristo. Fueron echados de Inglaterra, con público edicto por los años 1295. En el de 1498, se desterraron de España por pertinaces, ciento veinte mil, según afirma Sabelico Pedro Gregorio. El Rey Filipe de Francia, en el año 1182, sacó de ella a todos los judíos. El Señor Rey Don Fernando mandó saliesen de sus dominios todos, y según refiere Graciano, fueron en número de cuatrocientos veinte mil. (Garau, 2010: s. p.)

Todos ellos sientan las bases de la relación de los autos de fe: el papel de Dios, la Justicia divina y su aplicación desde antiguo de esta por parte de los hombres.

En el inicio de la relación del primer auto de fe, 7 de marzo de 1691, Garau compara la necesidad de este con la dura vara que sustenta la flor; alegoría de la fe cristiana. Así, y apoyándose en diferentes versos de Lucas, en la simbología de la espada de Elías y en una sucinta historia de la Justicia desde Roma hasta la instauración de la Inquisición en España, argumenta la necesidad de los juicios.

Siguiendo el modelo de las relaciones de reos anteriormente mencionadas, Garau se vale de la ‘Providencia’ para dar cuenta de cómo fueron descubiertos y apresados, pues Dios, «que lo ve todo [...] quiso declararles en breve con bien singular demostración, lo mucho que se ofendía» (Garau, 2010: s. p.). De esta manera, explica, la muerte de Margarita Martí, viuda de Miguel Tarongí, que cayó en un aljibe de aceite tras el desplome del techo de su casa la noche en que habían decidido abandonar la isla, era un aviso de Dios. Pero los judeoconversos, en vez de hacer caso de la señal divina y quedarse en sus casas, intentaron huir alentados por «Rafael Valls, que lo pagó después vivo en las llamas, y pagará para siempre en el infierno» (Garau, 2010: s. p.). Siguiendo con esta línea de argumentación, cuando se desata una tormenta justo antes de zarpar el barco, Garau percibe

el efecto de la predestinación eterna, que quiso librarles de perderse en el agua para que pereciendo en las llamas se lograran para siempre. Dejándolos ir les dejaba perecer en su perfidia; prendiéndoles en las cárceles les dió tiempo, oportunidad y luz para conocer sus delitos y llorar arrepentidos su pecado, y en todo caso así justificó Dios en los unos su causa, y lució en los otros su clemencia. (Garau, 2010: s. p.)

A continuación, da relación de la composición del Tribunal, veintidós personas entre religiosos, militares y civiles, y alaba el celo con que se aplicaron para lograr «tener ochenta y ocho causas de Fe concluídas, votadas, consultadas y despachadas

⁷ Los dos siglos que siguieron a la conversión del rey visigodo Recaredo al cristianismo, 587, fueron nefastos para los judíos al declarar este que gobernaba un país unido bajo el estandarte de la religión. Empezaron a limitar sus derechos, a prohibir que se casaran con cristianos y a prohibir su acceso a puestos públicos. En el año 613, el rey Sisebuto exigió su conversión forzada bajo pena de 100 latigazos, y si, pese a esto, no se bautizaban, el exilio y la pérdida de todas sus propiedades. Algunos clérigos como San Isidoro de Sevilla protestaban esta medida porque pensaban que la conversión a la fuerza no podría ser sincera. Se calcula que unos noventa mil judíos se convirtieron mientras que miles lograron escapar.

para la ejecución, en tres años, sin otras muchas, que es verosímil, que por falta de probanzas no saldrían» (Garau, 2010: s. p.). De los veinticinco reos del primer juicio, a quienes se les confiscaron sus bienes, quince abjuraron formalmente de la fe mosaica y fueron reconciliados, cinco abjuraron, pero fueron penitenciados al destierro y a los cinco restantes se les impuso, además de las anteriormente mencionadas penas, la de doscientos azotes.

En el Segundo Auto de Fe, celebrado el 1 de mayo de 1691, se

mandó levantar un brasero de ochenta piés en cuadro y ocho en alto y disponer en él a buena proporción, veinte y cinco palos con su tablita para asiento de los que habían de morir a garrote y prevenir la leña necesaria para tan grande hoguera. Eligió para esto un campo yermo, que se ensancha espacioso entre Lazareto, está sobre la orilla del Mar y las faldas del collado, que llaman del Castillo de Bellver: así por la capacidad del puesto, como por la distancia de la Ciudad, para que no sintiera la pesadumbre del humo. (Garau, 2010: s. p.)

Los condenados tenían esperanza de salvar la vida gracias a la misericordia de la Iglesia, pero, afirma Garau, sus crímenes ameritaban un castigo mayor y lo justifica aduciendo que, incluso con «la ley vieja, el más manso de los hombres de su siglo, Moisés, vengó, y castigó el primer desmán de idolatría en el becerro con el último suplicio de muerte violenta, en pasados de veinte mil israelitas» (Garau, 2010: s. p.).

La mayoría de los reos accedieron al sacramento de la confesión, salvo dos; Pedro Onofre Cortés de Guillermo, alias Moxina, y Miguel Valls, alias de Campos, quienes, explica Garau, se aferraban a unos pocos textos de la Biblia mal entendidos por su parte y no se atenían a las razones que les expusieron los diferentes religiosos que los trataron. A todos ellos «dió el Juez Real [...] la sentencia e intimó por su fiscal la sentencia de muerte a vueltas de un garrote y de ser quemados e incinerizados después» (Garau, 2010: s. p.), lo cual fue presenciado por «pasadas de treinta mil almas [...] Estaba aquel dilatado espacio, ocupado todo de muchas tiendas, tablados, coches, calesones, carros, que por entre la gente hicieran una alegre perspectiva a no ser tan funesta la función» (Garau, 2010: s. p.).

En el tercer Auto de Fe, celebrado el 6 de mayo de 1691, morirían catorce reos, a quienes se les asignaron «tres o cuatro» (Garau, 2010: s. p.) sacerdotes para intentar salvar sus almas. A estos se les suman «otros siete en estatua o en sus huesos» (Garau, 2010: s. p.). En esta ocasión, contaron además con la presencia de uno de los más altos representantes del poder monárquico, pues se les unió «al lado del Ilustrísimo Señor Virrey, la benigna y grata asistencia del Excelentísimo Señor Marqués de Leganés, que hallándose aquí de paso para el gobierno de Milán se dignó autorizar el Auto» (Garau, 2010: s. p.). Resulta significativo mencionar que, ante la confesión entre lágrimas de Beatriz Cortés, mujer de Melchor José Forteza, arrepintiéndose de sus pecados y alabando a Jesucristo y a la Virgen María, el Marqués de Leganés mostró «generosa piedad» (Garau, 2010: s. p.) y solicitó, en vano, que se le perdonase la vida. Ante la negativa del tribunal, Garau explica que los designios del tribunal son de tal naturaleza que escapan incluso a la comprensión de una persona tan culta como el marqués.

Respecto a los que no abjuraron, menciona que Catalina Terongí, cuando se le preguntaba por qué «se apartaba de la fê católica, o en qué consistía ser judía, dijo, que solo sabía que era judía y que lo quería ser» (Garau, 2010: s. p.). Tanto ella como sus hermanos, fugitivos, sufrieron la misma suerte.

Garau explica la determinación de Rafael Valls de autodenominarse rabino, pese a los múltiples intentos de convencerle de su error, aduciendo que, «aunque murió Judío, no fue por serlo del todo de entendimiento, ni aún por quererlo de veras ser, sinó por quererlo parecer. Rastreóse que le entró el Diablo» (Garau, 2010: s. p.). Su muerte es la única que describe y lo hace con saña: «estaba gordo, como un lechonazo de cría y encendióse en lo interior de manera, que aun cuando no llegaban las llamas, ardían sus carnes como un tizón y rebentando por medio se le cayeron las entrañas como a Judas» (Garau, 2010: s. p.). Una descripción que desdice lo escrito pliegos atrás de que escribir de esto no es de su agrado.

En el cuarto Auto de fe, 2 de junio de 1691, fueron ajusticiadas veintiuna personas y, tras dar una relación sucinta de quienes murieron reconciliados o sin reconciliar, en persona o en estatua, Garau señala que, de las ochenta y ocho personas ajusticiadas, «ya en persona, ya en estatua, en los cuatro Autos, las cincuenta fueron mujeres y si quitamos las cuatro que salieron por otros crímenes de los ochenta y cuatro que quedan, mujeres fueron las cuarenta y seis y solo treinta y ocho los hombres» (Garau, 2010: s. p.), estableciendo así la superioridad moral del hombre.

Una vez concluida la relación de los ajusticiados, el autor aporta una serie de reflexiones. La primera, acerca del origen de los judíos en las islas de Menorca y Mallorca, remontándose a los tiempos del imperio romano. En su segunda reflexión da cuenta de la cantidad de veces que, afirma, han tenido los judíos para abrazar la verdadera fe y las veces en las que, algunos de ellos, sí que lo han hecho, mientras que otros permanecen en su fe caduca. Su tercera reflexión resulta realmente interesante dado que, explica cómo, a su parecer, los judíos optaron por recluirse en una zona de la ciudad, en La Calle, a lo largo de los siglos y cómo intentaron por todos los medios ir acrecentando sus fortunas, su poder y sus relaciones con los grandes de Mallorca.

En el texto recuperado de *La Fe Triunfante* del Proyecto Gutenberg continúan cuatro apéndices con la relación de propiedades y dineros confiscados y un quinto apéndice en el que, en 1755, se renuevan los sambenitos de todos los ajusticiados desde el año 1655, lo que afecta a un total de doscientas setenta y ocho personas. El sexto apéndice, fechado en 1786, da cuenta de la Real Cédula que permite a los «individuos vulgarmente llamados de La Calle» poder acceder a la Armada o a la Marina Reales (Garau, 2010: s. p.). Cierra el mismo con unos grabados complementarios entre los que se encuentra uno con la ubicación del brasero en que quemaron a los reos en el mapa de la isla.

La insistencia de Garau en representar a los judíos conversos como criminales de la peor calaña, apoyándose constantemente en referencias históricas y bíblicas, y el hecho de que se volviese a reimprimir su libro sesenta y cuatro años después y se renovasen los sambenitos de una cantidad tan alta de personas, no hace sino fomentar la división de la sociedad mallorquina a lo largo de los siglos. De hecho, Riera recuerda en *Temps d'innocència* cómo en el colegio las niñas se reían de las compañeras que tenían apellidos judíos y les gritaban «Xueta, xuetonarro, mostra-mos sa coa» (Riera, 2013: 62) para que les enseñaran el rabo que, supuestamente, tenían por haber hecho un pacto con el demonio. A ellos se les achacaban todos los males desde que las inundaciones en Palma de 1480 acabaran con la vida de tres mil personas. Y se les seguía humillando. Cuando tenía doce años, su abuela Catalina le contó todo lo que ella sabía al respecto, y a ella, a su vez, se lo había contado «la seva i tal vegada a n'aquesta també li ho havia fet avinent la mare de sa mare i qui sap si la transmissió en cadena no arribava a alguna aventpassada que, en efecte, va viure l'horror» (Riera, 2013: 59). Desde entonces y, al menos hasta que Carme Riera era pequeña, era común expresar insultos como el anteriormente mencionado,

usar expresiones del tipo «ja ha fet sa xuetonada» (ya ha hecho una chuetada) cuando hacían algo mal» (Entrevista, 2023) y cantar rimas ofensivas en los que se referían a este colectivo como la que sigue a continuación:

En senyor Miró
diuen que es xueta
i te una coeta
com un dimonió
En Miró miraba
en Picó picaba
en Valls duia su bandera
i tots es xuets ana en darrera. (Entrevista, 2023)

Huelga decir que, en la isla, «Todo el mundo [...] sabía» (Entrevista, 2023) quién era *xueta* pues la tradición oral se había encargado de estigmatizar a todo aquel que tuviera apellidos de ascendencia judía. Así las cosas, no es de extrañar que, incluso a finales del siglo XX, una mallorquina solicitase el cambio de apellido al Tribunal Supremo para borrar esa huella de su linaje: «Ahora no hay hogueras físicas, pero hay mucha intransigencia y crispación» (Castilla, 1996: 40), comenta al respecto la autora.

Por ese motivo, por las «injustícies i humiliacions que havien patit una part dels jueus conversos mallorquins per part de la resta de compatriotes» (Riera, 2013: 63), y porque «quizá aún peores que los hechos de 1691 fueron sus trágicas consecuencias que marginaron y humillaron durante siglos hasta hoy mismo a los descendientes de aquellos mártires judíos quemados en los autos de fe» (Riera, 1996: 389), escribe Riera *En el último azul* (*Dins el darrer blau* 1994). Recoge así el testigo del efecto *Newgate*, pasando del relato moralizador de la ‘Providencia’ y secularizándolo de manera gradual a lo largo de las dos novelas. Empezando por humanizar a los reos, empatizando con ellos como lo hacía el público con los relatos de tipo *Newgate*, al final acaba cantando las hazañas de una reia, descendiente de una *xueta* quemada en la hoguera, por boca de un ciego en *Por el cielo y más allá* (*Cap al cel obert* 2000).

LA FICCIONALIZACIÓN

En el último azul presenta de manera gradual los mecanismos del poder de la isla, despojándolos de vehemencia y majestuosidad, hasta poner en entredicho su justicia, pero sin caer en el maniqueísmo de buenos y malos. La obra comienza con la sección llamada *Dramatis personae* en la que, a la moda de los textos del barroco, da cuenta de los personajes que van a aparecer como, por ejemplo, «Bonnín, Caterina: madre de María Aguiló, casada con Gabriel Valls. Tiene perturbadas sus facultades mentales. Ayuda, sin querer, a la detención de los falsos conversos» (Riera, 1996: 9), o «Rodríguez Fermosino, Nicolás: Inquisidor de Mallorca. Insobornable y recto. A diferencia del alcaide y de otros carceleros y familiares» (Riera, 1996: 11), huyendo así de cualquier falsa pretensión de objetividad.

La mayoría de los personajes relacionados con el poder, a excepción de Sebastia Palou y del Inquisidor, muestran su debilidad por diversos pecados capitales, especialmente la soberbia, la gula y la ambición, en línea con el tono de la moral religiosa del siglo XVII. En las tertulias del padre Amengual, elenco de estos tres pecados, suelen reunirse varios contertulios para comer dulces, con especial predilección por los *quartos embetumats* que las clarisas preparaban para la ocasión, por lo que, ni siquiera cuando el tiempo apremia,

se los saltan. El Juez de Bienes, por ejemplo, con una junta de Teólogos comenzando en media hora y preocupado por qué hacer con los bienes incautados a los judíos, fue a la tertulia con el único móvil de comerse «cuántos *quartos* [pudiera] engullir» (Riera, 1996: 212). Su ansia hace que coma deprisa y corriendo, «con las pupilas dilatadas del placer y el papo más temblón que nunca» (Riera, 1996: 218), mientras que el cronista Angelat, «que ya había hecho el cálculo mental de las raciones que le correspondían a cada uno» (Riera, 1996: 218), lo miraba divertido. Su gula es tal que, mientras se está comiendo los *quartos*, se le hace la boca agua «sólo de pensar en todas y cada una de las delicias que un libro [que le envía un amigo] incluía en potencia» (Riera, 1996: 122). Significativamente, cuando le llega el libro y ve que está en francés, se queda compungido pues, aunque él pasaba por ser quien mejor hablaba dicho idioma en la isla, en realidad, no entiende nada.

El caballero Sebastia Palou, sobrino del Virrey, abandonó a su prometida para casarse con una mujer, la hermana menor de su tía la Virreina, que poseía una fortuna considerable. Y lo hizo porque las actuaciones del Santo Oficio, sabedor de sus simpatías para con los judíos, le buscaban las cosquillas y no verían mal «una donación, una limosna generosa» (Riera, 1996: 306), pues su prometida no poseía fortuna suficiente. Aún con todo, pese a estar en el punto de mira de la Inquisición, ayudó a Blanca María Pires para intentar salvar a los *xuetas*.

Al inquisidor Nicolás Rodríguez Fermosino lo presenta como persona insobornable y recta que siente «una profunda antipatía» (Riera, 1996: 147) por el padre Ferrando, pues sabe que su única preocupación es alcanzar el cargo de rector y no el celo apostólico. Ante la insistencia de Ferrando de que debe velar por el triunfo de la fe católica, el inquisidor, mucho más humano y cristiano, se preocupa de si se quemará a gente inocente por culpa de falsos testigos y les pide a estos que obren en conciencia recordándoles el mensaje del Evangelio: «¿No había dicho Cristo que primero buscasen la viga en el propio ojo y luego la paja en el ojo ajeno?» (Riera, 1996: 153).

Tampoco queda mejor parado el otro aspirante al rectorado, el padre Amengual; alter ego ficcional de Francisco Garau. Su intención era hacer méritos con un libro sobre la vida de la madre Eleonor Canals, quien «al parecer no tenía resabios de hija de Adán. Aún de pocos meses, los días de ayuno rechazaba el pecho de su nodriza, y fueron sus primeras palabras: Quiero ser monjita» (Riera, 1996: 91). En esta línea, Amengual no duda en afirmar que «Jesús sacramentado desde el sagrario le tiró unas naranjitas, como hacen los enamorados de la tierra, y ella las recibió sobre su regazo con beata unción. Después se le aparecieron los santos ángeles capitaneados por su Custodio y le dieron confitura de moras» (Riera, 1996: 293). La vida de esta santa era tan extraordinaria que «saltó por la ventana para acudir con mayor rapidez al patio donde se la requería, sin hacerse daño alguno, aunque la distancia medía seis varas, cosa que la madre abadesa tomó por muy milagrosa pues parecióle que los ángeles del cielo hubieron de sostenerla» (Riera, 1996: 99)⁸. Todo ello documentado por boca de «la hija de la nodriza, que todavía vive, y ella me lo ha asegurado. Es una buena mujer, en verdad, de toda confianza [...] de sangre limpia, cristiana vieja por los cuatro costados» (Riera, 1996: 92). Cuando comparte este y otros datos con sus contertulios, provoca la mofa de Palou, quien no puede dejar de expresar su asombro apuntando que fue una suerte que la santa cayera de pie pues, «Si llega a caer de cabeza, se mata y adiós santa» (Riera, 1996: 99), amén de otros comentarios jocosos.

⁸ Una historia similar cuenta Riera respecto a una «tal Rosemunda» en *Temps d'innocència* (2013: 229)

La vida de la venerable madre Eleonor Canals, muerta en loor de santidad tuvo una acogida discreta, por lo que, al no servirle de aval para alcanzar el Rectorado, se puso a escribir *El triunfo de la fe, en tres actos*, en clara referencia al libro real en cuatro actos. Fue para él una suerte que le pusieran a cargo de la crónica oficial de aquellos autos, pues era la posibilidad de escribir su «gran obra. No puedo dejar pasar, de ningún modo, este golpe de suerte» (Riera, 1996: 293). Amengual presenta un relato lleno de clichés y prejuicios que el público esperaba oír. Para él, si Valls se mostraba firme ante el tribunal inquisidor, no era más que puro teatro, puesto «que, aunque murió judío, no fue por serlo del todo de entendimiento, ni aún por quererlo de veras, sino por quererlo parecer» (Riera, 1996: 47). Siguiendo el modelo del relato moralista en el que la Providencia juega un papel fundamental, Garau, comenta que:

Bien pudiera Dios rigurosamente piadoso dejarles apartar de estos mares y, sepultarles después en golfos de agua para eternizar su muerte en las llamas que merecían. Mas los adorables juicios de la Providencia Divina [le hacen pensar] que el embarazarles de la fuga fue efecto de la predestinación eterna, que quiso librarles de perderse en el agua para que pereciendo en las llamas se logaran para siempre. (Riera, 1996: 21)

No obstante, lo que percibe el lector es que todo ha sido producto del azar, al que también recurre Riera en la siguiente obra. Con esto, aclara la autora en su Nota, no aspira a decir la «verdad» de la «Historia», sino que, al incluir múltiples historias, cuestiona, como dice Pierre Menard, autor del Quijote, que la verdad sea la madre de la Historia.

Por parte de los ajusticiados, la mayoría de ellos no serían culpables de nada en un Estado secular, pues son acusados de practicar el judaísmo a escondidas. No así Gabriel Valls, «el más respetado de los nuestros» (1996 60), que se ensañó, junto con un grupo de gente de La Calle, propinando una paliza al capitán Harts hasta dejarlo hecho «un guiñapo ensangrentado» (1996 61), y que participó, además, en el envenenamiento de Costura. Pero nada de esto se presenta en el auto de fe.

Valls es quien incita a los *xuetas* a escapar de la persecución huyendo a Livorno, por lo que, ante el fracaso de la huida, se siente culpable de haberlo organizado todo y de, además, haber convencido a más de un indeciso. Las largas jornadas en su celda, aislado, sin luz, le llevan al borde de la desesperación hasta el punto de preguntarse en qué le ha fallado a Adonai para que esto haya ocurrido. Al final, llega a cuestionar la existencia de Dios:

¿Y si todo no fuera más que un engaño?... ¿Si no hubiera cielo ni infierno, y si todo terminara al acabar esta vida? ¿Si el más allá no fuera más que una ilusión de los hombres, obstinados en esperanzas inútiles? [...] ¿Y si yo hubiera acelerado el final de Costura para enviarle a la nada, en vez de hacia el juicio de Adonay, como sin querer, estoy a punto de mandar a aquellos desgraciados que conduje al embarque? ¿Qué sentido tendría tanta miseria?. (Riera, 1996: 360)

Ante esta tesitura, Valls opta por no renegar de su religión, a pesar de que le va a llevar a morir en la hoguera, para evitar que todo lo sufrido por los *xuetas* haya sido en balde.

Mientras que el relato oficial de Amengual (Garau) se vale de las confesiones de los reos y del papel de la 'Providencia' para guiar las almas de los cristianos y para validar el sistema penal, recordándole al lector que el crimen siempre acaba siendo castigado, la manera en que la novela presenta las múltiples historias personales, sus

ambiciones y la manera en que los cronistas oficiales se documentan pone en tela de juicio su fiabilidad.

Riera concluye su ciclo a los *xuetas* en *Por el cielo y más allá (Cap al cel obert* 2000) dando voz a dos ramas familiares descendientes de Isabel Tarongí, quemada en la hoguera del auto de fe de 1691, los Forteza y los Fortaleza, en Mallorca y Cuba entre 1850 y 1860. Una obra que dedica «A la clara memoria de mi abuela Catalina cuya historia no me quedó otro remedio que continuar» pues, según cuenta en *Temps d'innocència* (2013), su abuela fue «la persona més important de la meva infantesa» (Riera 2013: 19). Mujer culta, «sobrina carnal del general Weyler» (Entrevista 2023) y con un carácter digno de su tío; Capitán General con destinos en Canarias, Filipinas y Cuba. Significativamente, Weyler estuvo en esta última hasta un año antes de su independencia y su sobrina, la abuela de la autora, le contaba historias de allí y de los mallorquines que allí emigraron cuando Riera era pequeña (Entrevista, 2023). Para hacerse una idea del carácter de esta mujer, basta con leer las páginas del capítulo «La senyora-àvia» de *Temps d'innocència* (2013) en las que cuenta su intento fallido de escaparse a sus catorce años con su novio de dieciocho, con soborno al cochero incluido (Riera 2013: 21-23).

Este nuevo ejemplo de metaficción historiográfica se vale de la técnica del folletín para contar esta historia del siglo XIX con las técnicas literarias del momento; presentando los treinta y dos capítulos como entregas en las que la intriga se concentra al final para alimentar la curiosidad y sin el tono moralista de la anterior. De hecho, no sólo la palabra azar es empleada en numerosas ocasiones, sino que la narración comienza con los dos hermanos Fortaleza jugándose a las cartas quién se ha de casar pues su padre les obliga a ello para asegurar la descendencia. Gabriel, el vencedor, decide hacerse pintor en París, y Miguel ha de casarse con la mujer que le ha elegido su padre: Isabel de Forteza.

La narración cuestiona también lo que se cree saber pues, mientras el notario, Don Álvaro Medina y Sotogrande, va camino de la casa de los Forteza predispuesto a encontrarse el mundo de perdición del que había oído hablar en la iglesia, la realidad que le espera es diferente. El claretiano padre Taltavuh había tronado desde el púlpito que en esa casa «se encierran los siete pecados capitales y toda iniquidad tiene su asiento, [con voz] rebosante de indignación sacrosanta» (Riera, 2001: 11), por lo que el notario asumía, «como mucha gente, que el predicador manejaba una información de primera mano, Dios sabe si obtenida en el confesionario» (Riera, 2001: 11). Ya fueran meras habladurías o resultado de una confesión, lo cierto es que Taltavuh aclamaba que «las orgías del tiempo de los romanos eran *peccata minuta* comparadas con las desvergüenzas a las que aquellos jóvenes vivían entregados [usando la mesa de billar] a modo de altar sacrílego» (Riera, 2001: 12). También proclamaba que en aquella casa había «conciliábulos secretos, sociedades sospechosas, ligadas a la francmasonería o al espiritismo, que la Iglesia condenaba sin paliativos» (Riera, 2001: 12). Pero lo que encuentra el notario son habitaciones abigarradas de muebles y artefactos, cuadros de paisajes y de naufragios, una espléndida librería con centenares de volúmenes que asemejaban devocionarios y misales, y olor a cuero y a tabaco. Todo lo proferido desde el púlpito provenía de las difamaciones de un pariente, la mujer de Custodio, que pretendía quedarse con la mayor parte de la herencia.

La protagonista de esta novela, María, solía reunirse en Mallorca con otras tres o cuatro mujeres que sabían leer, lo cual era tan raro en la isla que «parecían clandestinas» (Riera, 2001: 56). Le angustiaba pensar quién la recordaría en Ciutat cuando se hubiera marchado y se lamentaba de que «Si al menos, en vez de publicar cuatro poesías en el almanaque de fin de año le hubieran permitido imprimir dos docenas, las posibilidades

de que alguien leyéndola la tuviera vagamente en cuenta hubieran aumentado» (Riera, 2001: 68). Aun siendo la mayor, su padre se había inclinado por su hija menor para el matrimonio concertado en Cuba porque su hermana ofrecía más garantías de poder traer hijos al mundo; los ahogos que María sufría de pequeña podrían, quizás, complicarle los partos. Para demostrarle que no había tomado su decisión por desafecto, don José «la hizo depositaria de lo único que verdaderamente consideraba propio: su memoria» (Riera, 2001: 37-8); la memoria de los descendientes de Isabel Tarongí. José de Forteza le confió, además, que el motivo principal por el ella que no pudo profesar como monja había sido por cuestión de dinero. Dados sus «orígenes infamantes» (Riera, 2001: 38), las monjas no la aceptaban en la isla y sólo le permitían profesar si se iba a uno de sus conventos en la Península y exigiendo una dote demasiado alta:

Al parecer, solo el milagro de los dineros contantes y sonantes podía disminuir la afrenta que suponía llamarse María Forteza y Forteza, hija de José Forteza Valls y de Isabel Forteza Martí, nieta de Gabriel Forteza Miró, de María Fuster Valleriola, biznieta de Miguel Martí Tarongí y Ana Bonnin Bonnin, descendiente directa de Isabel Tarongí, quemada en el primer Auto de Fe de 1691 por judaizante convicta y confesa. (Riera, 2001: 38)

Dos siglos más tarde, aún continúa la discriminación contra los descendientes de aquellos.

La infancia de su pariente José de Forteza tampoco fue fácil pues, corriendo ya el siglo XIX, sus familiares aun sufrían insultos por la calle e incluso dentro de la misma Iglesia. Ante tanta humillación, José Joaquín Forteza y cinco hombres más intentaron poner fin a aquello quemando los cuadros de sus antepasados que seguían colgados en la sacristía de la iglesia, pero fracasaron en su intento, y tuvieron que huir⁹. Perseguido por la Justicia, huyó de la isla y se fue a Cuba donde, gracias a su apellido cambiado, -Fortaleza-, y a su capacidad emprendedora logró hacer buena fortuna con los negocios. En reconocimiento de la ayuda que le prestaron para escapar, José de Fortaleza establece en su herencia que sus descendientes están obligados a ayudar a sus parientes mallorquines hasta la tercera generación en cuanto estos lo precisaran.

El destino de María, dependiente de un azar¹⁰ folletinesco, la lleva a acompañar a Isabel a Cuba tras la repentina muerte de su padre y acuciada por los recientes saqueos que los descendientes de *xuetas* habían sufrido en viviendas y talleres. Tras un penoso viaje en el que muere su hermana, María se despierta en sitio extraño y sin terminar de recordar qué había pasado. Una vez recuerda quién es y dónde está, intenta explicar a la familia que ella no era su hermana Isabel por medio de una carta al prometido de esta, Miguel, pues aún no había recuperado la voz. Pero Miguel, cuyo interés por Isabel era nulo, sólo estaba esperando una oportunidad para poder quedarse con su nueva conquista: «la hermana de un amigo venida de Tampa, con aires de domadora de circo y ojos verde claro» (Riera, 2001: 96). Su desinterés es tal que, incluso las cartas que supuestamente

⁹ Un relato con claros ecos de lo que aconteció en el Claustro del Real Convento de Santo Domingo en 1820, cuando un grupo de hombres quemó los sambenitos allí expuestos de reos relajados, y reconciliados públicamente por el tribunal de la Inquisición desde el año 1645.

¹⁰ No sólo menciona la autora el azar en varias ocasiones a lo largo de ambas novelas, sino que en *Temps d'innocència* declara su admiración por la importancia del «azar, que tan important és a les nostres vides quotidianes» (Riera, 2013: 49).

le escribía, se las redactaba su hermana Ángela. Esta había logrado adquirir tal destreza que, «estimulada por su capacidad de escoger palabras y la facilidad con que estas se iban acoplando a sus intenciones [acabó constatando] una evidencia: las palabras están al alcance de todos y cualquiera podía utilizarlas gratis» (Riera, 2001: 30-1); sentando el tono de ambas novelas.

Cuando María descubre que era Ángela quien las había escrito, pasado el estupor inicial, decide contarle la verdad acerca de la muerte de su hermana Isabel porque, después de año y medio carteándose, suponía «que entre ellas dos se habría establecido un nexo tan fuerte que, estaba segura, le daría el coraje necesario para esperar el porvenir con la confianza de su apoyo» (Riera, 2001: 112). Pero lo cierto es que, «a medida que iba escribiendo, se sentía prisionera de sus propias palabras, las palabras iban enseñoreándose de su persona, las palabras la atenazaban hasta convertirla en su esclava y nunca podría quitarse de encima sus grilletes» (Riera, 2001: 112). Cuando Ángela encuentra a María dormida y la habitación llena de papeles escritos, algunos de ellos hechos añicos, los lee con avidez, tratando de descubrir «en el mosaico que iba recomponiendo con diminutos pedazos [...] un tesoro robado» (Riera, 2001: 118); un mosaico que se escapa de las manos de quien lo compuso originalmente, como apunta Roland Barthes, para pasar a ser usado por el receptor. En el caso de María, la problemática de la recepción del texto y la esclavitud que este puede suponer para el emisor se hacen aún más patente puesto que, no sólo se sirve del género epistolar, sino que también hace uso de la palabra por medio de la poesía: género polisémico por excelencia y muy popular en la segunda mitad del siglo XIX.

Siguiendo el modelo folletinesco, tras una elipsis el lector descubre que María se ha casado con don José Joaquín de Fortaleza y esperan un hijo. Con motivo del nacimiento del niño, escribe un poema en el que menciona el calor y el cariño con que este la acogió, usando símiles como patria y tierra para referirse a él:

Esposo:
Mi patria son tus brazos [...]
pero también la tierra
donde crece la palma [...]
donde morir quisiera.
Yo me siento cubana [...]
patria que me libera
de mi peregrinar.
Hoy me siento su hija,
No me siento extranjera
Y por el suelo patrio
Quiero siempre luchar. (Riera, 2001: 226-7)

Cuando su marido los lee, agradecido, manda los versos a *El Diario de la Marina*, a cuya fundación había contribuido con dinero. Su publicación provocó «un empalagoso entusiasmo» (Riera, 2001: 227) que más tarde, por cosas del azar, le costará muy caro.

En la fiesta organizada en honor al nacimiento de su hijo, pretende anunciar la adquisición de su título nobiliario; un marquesado que pretende ofrecerle a María en venganza de «las humillaciones a las que habían sido sometidos en Mallorca los suyos. El marquesado acreditaría que descendían de personas limpias de sangre, pese a que sus antepasados hubieran sido quemados en la hoguera» (Riera, 2001: 280), pero el azar, que no la ‘Providencia’, se encarga de cambiar el rumbo de los acontecimientos. El Capitán

General abandona la fiesta sin despedirse tras recibir un billete urgente, lo cual provoca todo tipo de rumores alimentados, además, porque el chocolate provocó dolor de tripas a varios invitados.

Poco después, el general Simpson es expulsado de la isla acusado de conspirador, si bien el estadounidense había venido a invertir en la construcción de viviendas. Su problema fue que el Capitán General ya no se contentaba «con un tanto por ciento sobre los sacos¹¹ importados, ni con los regalos [pues] ambiciona ser el único y exclusivo explotador de los barrios nuevos» (Riera, 2001: 333-4) que se iban a construir. Aprovechando la sensación de inseguridad ciudadana causada por unos tumultos, convoca el estado de excepción, arma un batallón de voluntarios con el dinero de los Fortaleza y censura toda actividad de los intelectuales del Liceo, de la Universidad y del colegio de San Carlos. Pero lo cierto es que los tumultos no tenían sesgos secesionistas, sino que surgieron a raíz de que un capataz matara a latigazos a un esclavo viejo por haber tirado un cubo con agua. La casualidad quiso que, además, tuviera lugar al mismo tiempo una pelea en un corral clandestino de apuestas de gallos (Riera, 2001: 343-4). Pero nada de eso importaba. Él era de los que creían que «el prestigio de un Capitán General en colonias era directamente proporcional a la justicia que fuera capaz de impartir y las sentencias de muerte dimanaban como atributos de tal justicia» (Riera, 2001: 338), por lo que necesitaba buscar cabezas de turco «que fueran del agrado de la mayoría y en especial que no incomodaran a Madrid, que siempre se podía descolgar con un indulto de última hora y así mermarle la autoridad» (Riera, 2001: 338). Y aquí entra en escena una cantante de ópera, Carla Durante, despechada por no haberse sentido tratada con la deferencia que ella creía merecer por parte de María y por el muy poco provechoso escarceo amoroso que había mantenido con Gabriel de Fortaleza. Ella difunde el bulo de que el billete que recibió el Capitán le avisaba de una conspiración contra su vida esa noche en el palacio de los Fortaleza.

De manera extraña, don José Joaquín es asesinado por unos desconocidos y, en su herencia, aparecen unos papeles que incriminan al Capitán General por su enriquecimiento ilegal junto a otro documento, fechado en Washington, en el que se afirma que pretenden destituirle pues ha llegado a oídos de Madrid que confraternizaba con los miembros del Club de La Habana: esto es lo que ponía el billete recibido en la fiesta. Ante su inminente destitución, el Capitán General procura recuperar los favores de Madrid mostrándose inflexible con alguno de sus antiguos aliados del Club, y la elección del chivo expiatorio es fortuita: al estar consiguiendo el marquesado para don José Joaquín, descubrió que su apellido «no provenía de cristianos viejos, como aseguraban los papeles presentados como pruebas de limpieza de sangre, de señores antiguos de Mallorca, sino de conversos infamantes, quemados en la hoguera» (Riera, 2001: 402). De ahí a incriminar a María, a quien desprecia pues, «en las letras de su apellido llevan ustedes escrita la mancha del oprobio, el crimen de los judíos que mataron a Cristo, el estigma de los traidores de Judas Iscariote» (Riera, 2001: 402), no hay más que un paso. En su expediente oficial figuran sus poemas y una nueva versión del billete en el que se asegura que lo iban a envenenar con el chocolate en la fiesta. Mientras el Capitán General la está acusando, el jefe de policía hace un registro ilegal en su casa para apoderarse de las cartas y documentos inculpativos contra su superior.

María, consciente de que su suerte ya había sido decidida, quiso dejar constancia de su inocencia y de la farsa que estaban montando con ella en los archivos del juicio

¹¹ esclavos

con la esperanza de que, tal vez sus hijos o sus nietos, pudieran algún día acceder «a sus palabras entre las de sus acusadores. [...] A ellas fiaba su inocencia. Tal vez al cabo de cien años o de ciento cincuenta. Alguien acabaría por hacerle justicia» (Riera, 2001: 415). A fin de cuentas, María no es más que una «víctima escogida con el mayor cuidado posible, sopesando pros y contras entre más de dos docenas de candidatos» (Riera, 2001: 416) que no fueron escogidos por contar con la ayuda de poderosos amigos o familiares. Si la noticia de su inminente destitución «le hubiera llegado en otro sitio o en otro momento, admite el Capitán General, todo hubiera sido distinto» (Riera, 2001: 416-7). Lo mejor que podía pasarle, ironiza, era que le conmutaran la pena por la expulsión de la isla y le confiscaran todos sus bienes como hicieron con sus antepasados. Incluso si sus versos no eran comprometidos, continúa el Capitán General, «¿cómo podía ser tan inocente de no imaginar que en aquellas precisas circunstancias cabía la posibilidad de que fueran malinterpretados, variados o difundidos como santo y seña de la insurrección a espaldas suyas?» (Riera, 2001: 421). María, efectivamente, acaba siendo esclava tanto de las palabras que escribió como de las letras que forman su apellido.

Ante el desarrollo de esta preocupante farsa, Parker, un hombre de negocios afincado en la isla, salva al hijo de María llevándoselo a los Estados Unidos. La ejecución de esta se celebra al mismo tiempo que un espectáculo aerostático para que la gente prefiriera ir al segundo, pero, curiosamente, durante la exhibición, el globo bajó velozmente sobre el castillo: «Quizá era una maniobra preparada para salvar a la víctima, en el último momento. Algunos ya veían a Puget de la Sauvage ofreciendo su mano a la señora de Fortaleza para ayudarla a subir y elevarse de nuevo, deprisa, muy deprisa, hasta perderse por el cielo y más allá» (Riera, 2001: 441). Meses después de la ejecución, Parker logra, mediante sus influencias, acabar con la carrera del Capitán General y, en su testamento, deja su fortuna al hijo de María, José Joaquín de Fortaleza y Forteza.

José Joaquín consigue recuperar la parte que le correspondía de la herencia de su padre y dedica su vida a restituir el buen nombre de su madre, lo cual le lleva a Mallorca para reunir los versos que publicó en la isla. Allí escuchó un romance tristísimo de boca del ciego Raúl, el único que supo ver que ella «no sólo era joven y bonita, sino buena y dulce, y blanca de cuerpo y de espíritu» (Riera, 2001: 69). Un romance en el que se da cuenta con todo lujo de detalles de cómo María fue salvada en un globo y cuya «letra le impresionó hasta el punto de aprendérselo de memoria» (Riera, 2001: 443). Siguiendo la tradición de sus antepasados, José Joaquín le contaría a su hija María la historia de su abuela quien, a su vez, se la contaría a la abuela Catalina. Esta asegura estar convencida de que Parker y María se casaron años después y plantea al lector la siguiente cuestión: «¿Quién sino [María] podía saber todos aquellos detalles de su vida? [Por eso] compuso [el romance] y se lo mandó a Raúl» (Riera, 2001: 449).

CONCLUSIONES

Desde el siglo XVII, momento en que tiene lugar los hechos de *En el último azul*, encontramos textos que recogen las últimas palabras de los condenados en diferentes partes de Europa, con especial profusión en Inglaterra. Los *Newgate Calendars*, redactados por el capellán de la prisión, procuraban dar una versión de los hechos en los que la ‘Providencia’ había actuado para consuelo del reo y para servir de guía de las almas de los cristianos y como validación del sistema penal; pero su popularidad superaba cualquier cuestión moral. Así comenzaron a publicarse en verso para la clase baja y encuadrados y en prosa para la clase alta, pero siempre acompañados de unas rimas cantadas por los

vendedores. En el caso de España, sin llegar a tanta sofisticación, las relaciones de la vida y obras de los reos también eran publicadas y cantadas por las cofradías y hermandades de ciegos. En este orden de cosas, *En el último azul* narra la vida y obra de los condenados por los autos de fe de 1691 pero subvierte el papel de la ‘Providencia’ y deja en entredicho la fiabilidad del discurso oficial, facilitando la empatía hacia los reos; siendo esto último algo muy popular en la población inglesa aficionada a la literatura de patíbulo en general y a todo lo *Newgate* en particular.

Con la llegada de los abogados Knapp y Baldwin a los *Newgate Calendars* en el siglo XIX, las publicaciones se secularizan y pasan a prestar atención a las cuestiones económicas y de la propiedad; algo en torno a lo que gira *Por el cielo y más allá*. El efecto *Newgate* supone, además, la aparición de la denominada *Newgate Fiction*, en la que entran obras como *Oliver Twist*, con un protagonista que no es un criminal propiamente dicho, pero al que es fácil acusar de cualquier delito. Este es también el caso de la protagonista de *Por el cielo*, María, quien es acusada de traición a la Corona por ser fácil cabeza de turco. Al igual que ocurre con el personaje de Dickens, la historia es acogida por un público que, lejos de apreciar el objetivo del relato oficial de la Justicia, empatiza con los acusados. Para terminar de contar su inocencia y de subvertir la intención de validar el sistema penal por parte del discurso oficial, la historia de María es cantada por un ciego que alaba tanto la belleza física como la espiritual de la condenada, enlazando así el efecto *Newgate* con los romances y coplas de ciegos y recuperando la tradición oral.

Tomadas en su conjunto, las novelas se hacen eco de la evolución de la literatura del tipo *Newgate* desde el siglo XVII hasta el siglo XIX, pero añadiéndole un progresivo deterioro de la fiabilidad del discurso oficial y del proceso judicial y sumándole el papel de la tradición oral española.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO; PÉREZ, Lorenzo (transcripción, introducción y notas) (1974): *Anales judaicos de Mallorca*, Palma de Mallorca, Luís Ripoll.
- BASTIEN, Pascal (2006): *L'exécution publique à Paris au xviiiè siècle. Une histoire des rituels judiciaires*, Seyssel, Champ Vallon.
- BASTIEN, Pascal (2011): *Une histoire de la peine de mort. Bourreaux et supplices, 1500-1800*, Paris, Seuil. DOI: <https://doi.org/10.14375/NP.9782020797542>
- BRAUNSTEIN, Bàruch y MASSOT i MUNTANER, Josep (prólogo) (1976): *Els xuetes de Mallorca*, Barcelona, Curial.
- CASTILLA, Amelia. «Carme Riera: Ya no hay hogueras, pero persiste la intransigencia», *El País*, 7 de marzo de 1996.
- CORTÈS CORTÈS, Gabriel y SERRA, Antoni (1985): *Historia de los judíos mallorquines y de sus descendientes cristianos*, Palma de Mallorca, Miquel Font.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio y DURÁN-COGAN, M. (2011): *Religión y economía. Los chuetas y la Inquisición mallorquina. Nuevos documentos*, Santa Barbara, CA, Publications of eHumanista.
- CRÉPIN, Marie-Yvonne (1992): «Le chant du cygne du condamné: les testaments de mort en Bretagne au xviiiè siècle», *Revue historique du droit français et étranger*, 70, pp. 491-509.
- DE QUINCEY, Thomas (2020), [1827]: *On Murder Considered as one of the Fine Arts*, Glasgow, Good Press.

- DI PINTO, Elena (2014): «El mundo del hampa en el siglo XVII y su reflejo en la jácara: ¿realidad o ficción literaria?», en *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, Luisa Lobato y Alain Bègue (coords.), Madrid, Visor, pp. 195-217.
- DRAE, <https://dle.rae.es/>
- ENTREVISTA A CARMÉ RIERA (2023): EMILIO RAMÓN GARCÍA.
- FONT POQUET, Miquel S. (2007): *La fe vençuda. Jueus, conversos i xuetes a Mallorca*, Palma de Mallorca, Miquel Font.
- FOUCAULT, Michel (1970): *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*, Anónimo (trad.), London, Tavistock Publications.
- FOUCAULT, Michel (1979): *Discipline and Punish. The birth of the Prison*, Alan Sheridan (trad.), New York, Vintage Books.
- GARAU, Francisco (1691): *La fe triunfante en quatro autos celebrados en Mallorca por el Santo Oficio de la Inquisición en que han salido ochenta y ocho reos, y de treinta y siete relajados sólo hubo tres pertinaces*, Mallorca, Viuda Guasp, The Project Gutenberg EBook July 22, 2010 [EBook #33227] <https://www.gutenberg.org/files/33227/33227-h/33227-h.htm>
- GATRELL, Vic (1996): *The Hanging Tree. Execution and the English People, 1770-1868*, Oxford University Press.
- GILLINGHAM, Lauren (2020): «The Newgate Novel and the Police Casebook», en *A Companion to Crime Fiction*, Charles Rzepka y Lee Horsley (eds.), Hoboken, Wiley, Blackwell, pp.93-116.
- GOGNIAT, Emmanuel (2004): «Avouer au seuil du gibet. Enjeu social et judiciaire du testament de mort d'un brigand pendu à Genève en 1787», *Crime, Histoire et Sociétés*, 8, pp. 63-84. DOI: <https://doi.org/10.4000/chs.463>
- GOITIA, Fernando (2023): «El crimen de los obsesos del True Crime», *XLSemanal*, 1850, pp. 20-23.
- GOMIS, Juan (2016): «Los rostros del criminal: una aproximación a la literatura de patíbulo en España», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 22, pp. 9-33. DOI: 10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2016.i22.02
- HOLLINGSWORTH, Keith (1963): *The Newgate Novel. 1830-47: Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray*, Detroit, Wayne State University Press.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1982): «La letteratura del patibolo. Continuità e trasformazioni tra '600 e '800'», *Quaderni Storici*, 49, pp. 285-301.
- MOORE, Kenneth (1987): *Los de la calle. Un estudio sobre los chuetas*, Madrid, Siglo XXI.
- MOUDROV, Alexandre (2020): «Early American Crime Fiction: Origins of the Urban Gothic», en *A Companion to Crime Fiction*, Charles Rzepka y Lee Horsley (eds.), Hoboken, Wiley, Blackwell, pp. 128-40. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781444317916.ch9>
- PÉREZ GARCÍA, Pablo (2011): «Los sermones del patíbulo (1780-1801) del Dr. D. Juan Gascó», *Estudis*, 37, pp. 413-428.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Lorenzo (ed.), RIERA i MONSERRAT, Francesc (Intro.) (1983): *Reivindicación de los judíos mallorquines*, Palma de Mallorca, Fontes Rerum Balearium.
- PICAZO MUNTANER, Antoni (2006): *Els xuetes de Mallorca: grups de poder i critojudaisme al segle XVII. Sobre jueus i conversos de les Balears*, Palma de Mallorca, El Tall.
- PORCEL, Baltasar (2002): *Los chuetas mallorquines. Quince siglos de racismo*, Barcelona, Península.
- PORQUERES I GENÉ, Enric; Riera i Montserrat, Francesc (2004): *Xuetes, nobles i capellans (segles XVII-XVIII)*, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner.

- PROSPERI, Adriano (2013): *Delitto e perdono. La pena di morte nell'orizzonte mentale dell'Europa cristiana, xiv-xviii secolo*, Turín, Einaudi.
- RAY, Gordon N. (ed.) (1980): *The Letters and Private Papers of William Makepeace Thackeray. Vol 1: 1817-1840*, New York, Octagon Books.
- RIERA, Carme (1995): *En el último azul*, Madrid, Alfaguara.
- RIERA, Carme (2001): *Por el cielo y más allá*, Madrid, Alfaguara.
- RIERA, Carme (2013): *Temps d'innocència*, Barcelona, Edicions 62
- RIERA I MONTSERRAT, Francesc (2003): *Els xuets des de la intolerancia a la llibertat*, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner.
- SELKE, Angela (1972): *Los chuetas y la Inquisición. Vida y muerte en el ghetto de Mallorca*, Madrid, Taurus ediciones S. A.
- SHARPE, James A. (1985): «Last dying speeches: religion, ideology and public execution in seventeenth-century England», *Past & Present*, 107, pp. 144-167. DOI: <https://doi.org/10.1093/past/107.1.144>
- WORTHINGTON, Heather (2020): «From *The Newgate Calendar* to Sherlock Holmes», en *A Companion to Crime Fiction*, Charles Rzepka y Lee Horsley (eds.), Hoboken: Wiley, Blackwell, pp. 13-27.

Fecha de recepción: 30 de mayo de 2023

Fecha de aceptación: 4 de septiembre de 2023



Sueños y delirios de «La Chiquita» y la «Mujer verdugo»:
las mujeres criminales en las hojas de Vanegas Arroyo.
Entre la prensa y la voz

Dreams and delusions of «La Chiquita» and the «Executioner
Woman»: Criminal Women in Vanegas Arroyo's broadsheets.
Between the press and the voice

Mariana MASERA
(UDIR, UNAM)

marianamasera@yahoo.com.mx
<https://orcid.org/0000-0002-5092-1292>

RESUMEN: A finales del siglo XIX, la prensa y las hojas volantes de Vanegas Arroyo informan sobre los crímenes cometidos por dos mujeres: María Villa, «La Chiquita» y Guadalupe Martínez Bejarano, «la Mujer verdugo». En ambos casos, no solo sufren la sanción penal, sino que también se las condena por transgredir la norma social del rol de la mujer. El presente trabajo aborda las representaciones de las mujeres transgresoras tanto en la prensa como en la literatura de cordel —así como el proceso de adopción y adaptación de las noticias a las hojas volantes realizadas por el editor mexicano—. Esto último a través del análisis de elementos fundamentales en los impresos populares, como las representaciones de las mujeres en las imágenes, las formas y los géneros poéticos utilizados en el discurso y el uso de la voz femenina

ABSTRACT: At the end of the 19th century, the press and Vanegas Arroyo's broadsheet reported on the crimes committed by two women, María Villa, "La Chiquita," and Guadalupe Martínez Bejarano, "la Mujer Verdugo". Both cases did not solely punish women through criminal sanctions but condemned them for transgressing the social norm of women's roles. This paper deals with the feminine representations of transgressive women, both in the press and in the *literatura de cordel*, as well as the adoption and adaptation of the news to broadsheets made by the Mexican editor. This is done through a comparative analysis of fundamental elements of the broadsheets, such as the representations of women in the images, the poetic forms and genres used in the discourse and the use of the female voice.

PALABRAS CLAVE: Cultura popular, Literatura de cordel, Mujeres transgresoras, Voz femenina

KEYWORDS: Popular culture, String literature, Transgressive women, Female voice

La intensa actividad editorial de Vanegas Arroyo (1880-191) se halla enmarcada mayormente bajo el largo mandato del general de Porfirio Díaz, que comienza en 1877, con la derrota a los lerdistas e iglesistas, y finaliza en 1911, cuando estalla la Revolución y sale al exilio. La primera etapa del porfiriato se caracterizó por la «construcción, pacificación, unificación, conciliación y negociación, pero también [por la] represión» (Speckman, 2004: 204). En tanto que la segunda, que comprende de 1890 a 1908, se distinguió por «un

acentuado centralismo y por un gobierno cada vez más personalista y autoritario por parte de Porfirio Díaz y de los gobernadores de los estados» (Speckman Guerra, 2004: 210).

Durante el porfiriato suceden grandes cambios en México, entre los que se destacan: la modernización del país y, como consecuencia el crecimiento de las ciudades, el impulso a la educación y la ciencia, aunque sin mucho éxito; así como una terrible escisión social donde existían las élites adineradas y refinadas frente a una gran mayoría de la población analfabeta y que vivía en la pobreza. Todo ello resultó en el derrocamiento de Porfirio Díaz y el advenimiento de la Revolución¹.

Las élites de la sociedad porfiriana retomaron los modelos políticos y sociales, así como los códigos de conducta y morales, que prevalecían en la Europa de su tiempo donde, para ser considerado como persona civilizada, se «debía ser moderado en sus hábitos (incluyendo acciones como el hablar, el vestir o el comer), controlar la expresión de sus sentimientos y, sobre todo, regular sus impulsos y actuar de forma templada» (Speckman Guerra, 1998: 113). Estas concepciones eran más rigurosas cuando se aplicaban a las mujeres, pues predominaba el ideal femenino cristiano de humildad y sumisión:

Se creía que la familia debía fundarse en el matrimonio, de preferencia religioso. El esposo era visto como la cabeza, y la legislación le permitía manejar los bienes de su esposa sin su autorización (mientras que ella necesitaba el permiso del marido para manejar los bienes comunes) [...] al hombre le correspondía el mundo de lo público, es decir, lo político y lo laboral, mientras que la mujer debía restringirse al ámbito privado u dedicarse a las tareas domésticas (Speckman Guerra, 2004: 234).

A lo anterior se suma la mala opinión de las élites sobre el pueblo llano, como uno de los obstáculos para la lograr la modernización del país, por su falta de moral y su propensión a la violencia. De esta manera para fines del Porfiriato fue común

Identificar al llamado «pueblo bajo» con los estratos más peligrosos y menos educados de la sociedad mexicana, es decir, con aquellos que podían tener todo menos una cultura. Los sectores dirigentes y estudiosos de la sociedad mexicana le adjudicaban a ese pueblo bajo un tono melancólico, sufrido, resignado, desconfiado, apático, cuando no violento y criminal (Perez Monfort, 2005: 68).

En este mismo sentido fueron los trabajos del criminólogo Julio Guerrero, quien basó sus opiniones en la observación de ciertos elementos culturales de la vida privada y de la vida sexual de algunos individuos. De ahí emanó su clasificación que incluye cuatro categorías que comprenden desde la monogamia hasta la promiscuidad según los distintos estratos sociales:

La clase 1, la monogámica, era representada por el estereotipo de la “señora decente o beata”; la clase 2, la poligámica, se componía de artesanos, gendarmes, empleados de comercio, y burócratas; la clase 3, la poliándrica, la formaban la tropa y las soldaderas, los obreros nuevos, los sirvientes, los campesinos migrantes a las ciudades y sus hijos; y la clase 4, la de total promiscuidad, era la de los mendigos, traperos, papeleros, seberos, hilanderas, fregonas y los indígenas (Pérez Monfort, 2005: 63).

¹ Véase sobre este tema Speckman Guerra (2004: 202-237).

Durante este periodo, asimismo, fueron muy difundidos los manuales de modales, como el conocido «Manual Carreño»², donde se refrendaban los valores de las élites que se sentían amenazadas ante los grandes cambios sociales y que pretendieron con estas normas «establecer tipos de virtudes morales» (Lander, 2002: 86-87). Entre ellos, por ejemplo, se enfatiza la regulación de las conductas de las mujeres, a quienes se les consideraba como la «reina del hogar», asimismo debían circunscribir su vida al matrimonio y preservar su virtud (Carreño, 1859: 46, 91)³.

A pesar de que las mujeres de las clases marginadas también se ocuparon de los espacios privados, dichos valores eran imposibles para la gran mayoría ya que las condiciones sociales eran contrastantes (Saloma Gutiérrez, 2000: 14) Esto se aprecia sobre todo en el predominio del concubinato, así como en que pocas mujeres vivían en casas propias y la gran mayoría debía trabajar fuera del hogar (Speckman Guerra, 2001 y Pérez Montfort, 2005)

Las grandes innovaciones tecnológicas facilitaron la creación de periódicos con amplias tiradas a un menor precio. Ejemplos notables de esto incluyen los periódicos oficialistas como *El Universal* y, posteriormente, *El Imparcial* (fundados por el empresario Rafael Reyes Spindola), así como las publicaciones como *Gil Blas* y *El Popular* (producción de Francisco Montes Oca). Todos se distinguieron por un periodismo truculento y amarillista que apelaba al escándalo y a las imágenes para ampliar su público⁴.

Una de las estrategias utilizadas por los periódicos mencionados fue la incorporación de imágenes, sobre todo aquellas asociadas a los temas criminales, lo que resultó ser un gran éxito que le permitió llegar a la prensa a un número más amplio de usuarios, como Helia Bonilla y Maria Lecouvey explican detalladamente:

Hasta antes del último tercio del siglo XIX (1872-1879), las temáticas del crimen, la desgracia y la anormalidad, protagónicas en los impresos populares, habían sido francamente marginales en la prensa, pero posteriormente inició un cambio gradual pero consistente, inspirado en la pujante prensa norteamericana, en buen grado amarillista y sensacionalista, que tuvo como objetivo acrecentar el número de lectores y convertir a los periódicos en negocio viable. Empezaron a quedar en el pasado las páginas grises y monótonas, generalmente carentes de imágenes y encabezados de columnas, ocupadas por largos, serios y densos editoriales de carácter doctrinario, y también la añeja costumbre de refundir escuetas noticias una tras otra en la monótona sección de la gaceta. Los temas sensacionalistas empezaron a ocupar un lugar privilegiado trasladándose a las primeras planas. Más tarde, al parecer en los últimos años de la década de 1880 y sobre todo a principios de la de 1890, se implantó la costumbre de incorporar –por lo menos, ocasionalmente– ilustraciones; sobre todo, para acompañar a las noticias que más cimbraban a la opinión pública. En la medida en que las nuevas tecnologías de la imagen impresa lo fueron permitiendo la incorporación de ilustraciones fue cada vez más sistemática (Bonilla-Lecouvey, 2017: 181).

² El manual fue publicado por el venezolano Manuel Antonio Carreño, pero gracias a su amplia difusión se le conocía como el «Manual Carreño».

³ Sobre este tema véase Masera (en prensa).

⁴ El tema de la relación entre los impresos populares y la prensa ha sido ampliamente estudiado tanto en España como en México, destaco de la extensa bibliografía los siguientes trabajos. Para los pliegos españoles véanse Botrel (1993), Cátedra (2002), Díaz Viana (2000 y 2001a), Ettinghausen (1993, 1995 y 2012), García de Enterría (1973 y 1995) y Redondo (1995), entre otros. Para los impresos populares mexicanos y su relación con la prensa véanse Bonilla (2012 y 2017), Bonilla y Lecouvey (2017), Carranza (2017 a y b), Girón (2005), González (2001), Masera (2017) y López Torres (2017 y 2021).

Las imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, sobre todo entre los años 1880 y 1917, compartió y compitió el espacio con las publicaciones periódicas. Sin embargo, la colaboración constante de dos grandes artistas del grabado —Manuel Manilla y José Guadalupe Posada—, además de un perspicaz editor que conocía bien el gusto de una mayoría de la población, redundaron en un éxito incommensurado de sus impresos populares, como se aprecia en la nota fúnebre realizada por Nicolás Rangel a la muerte de Vanegas Arroyo, en 1917:

El folklore nacional está de duelo... Uno de sus más genuinos representantes en México, don Antonio Vanegas Arroyo, dejó de existir el día 14 del mes actual, y es justo consagrarle un tierno recuerdo al que bien pudiéramos llamar el bardo, el escritor y el editor del pueblo mexicano.

En efecto: hasta las más apartadas regiones del país, el nombre de Vanegas Arroyo es conocido y las producciones por él editadas se adquieren con gran estima, toda vez que en ellas palpita el alma del pueblo: sienten y dicen como él. El acervo literario es variado y pintoresco. El amor, los celos, los crímenes pasionales, la nota sensacional del día, relatada en versos desmañados pero llenos de ese sabor peculiar del bajo pueblo mexicano: o bien la nota cómica y escandalosa [...]

¿Qué composiciones pueden llegar más directamente al alma del pueblo que las hasta aquí enumeradas? ¿Cuál ha sido la labor fecunda, constante y dilatada que pueda superar a la de Vanegas Arroyo? Ninguna. Y durante 37 años ha sido la misma, así literaria como tipográficamente. Porque hay que advertir que las impresiones de 1917, casi son las mismas de 1880 en que se fundó la casa editorial. Los grabados son los mismos: toscos, pero muy insinuantes⁵.

Se desprende de la nota de Nicolás Rangel el gusto del «pueblo» por los temas criminales y pasionales de las hojas volantes de Vanegas Arroyo en versos «desmañados pero llenos de sabor». Este último refiere al estilo «tremendista» que distingue a las publicaciones donde prevalece la narración exagerada de hechos violentos:

La exageración, el hiperbolismo, el «mal gusto», la violencia y lo pasional, [...] marcan el estilo único de los impresos, que comprende desde los más violentos y horribles sucesos hasta las cursilerías más recalcitrantes de los poemas románticos. Todo ello muestra un regodeo de los pliegos por la «desviación» de la norma y del buen gusto según la academia (Maser, 2021: 144).⁶

Dentro de las narraciones de crímenes presentes en las hojas volantes, se observa una particular atención a los cometidos por mujeres. Estas transgresiones reciben una condena especialmente enfática, ya que implican tanto la violación de la norma social como la del papel tradicionalmente asignado a su género.⁷ Es decir, cuando estas mujeres abandonaban las expectativas sociales que las instaban a asumir un rol pasivo y, en su lugar, optaban por un comportamiento que desafiaba la concepción convencional de esposa y madre.

las pasiones femeninas no siempre eran vistas como legítimas y además, aún frente a causas justificadas, se pensaba que las mujeres debían recurrir a la resignación en lugar de

⁵ Véase en el sitio <https://retratosliterarios.colsan.edu.mx/?pageid=162>

⁶ Véanse sobre el sensacionalismo y la violencia los trabajos de García de Enterría (1973), Caro Baroja (1990), Ettinghausen (1993 y 2012), Sánchez Pérez (2006 y 2008) y Carranza Vera (2017 y 2021).

⁷ Véase mi trabajo sobre las mujeres parricidas (Maser 2021).

a la violencia. Por ello, las homicidas que mataban por amor no encontraban comprensión, sobre todo si antes de cometer el crimen se alejaban del modelo de conducta que se consideraba como deseable, generando mayor simpatía las que se ajustaban al papel de esposa-madre (Speckman Guerra, 2019: 309).

Este trabajo se centra en el análisis de las representaciones femeninas en los impresos populares de Vanegas Arroyo de dos mujeres criminales, que recibieron una amplia cobertura en la prensa nacional y que tuvieron eco en las hojas volantes. La primera de estas figuras es María Villa, conocida como «La Chiquita», una prostituta que cometió un crimen por celos, un acto pasional. La segunda, Guadalupe Martínez Bejarano, apodada «la Mujer verdugo», provenía de la clase media, quien cometió infanticidio y cuya crueldad contrastaba fuertemente con el ideal maternal femenino de la época⁸.

Estos casos representan ejemplos paradigmáticos que nos brindan una visión más profunda de cómo se retrataba a las mujeres en los impresos populares de Vanegas Arroyo frente a la prensa convencional y sus mutuas influencias. Sobre todo se enfoca este análisis en el uso de imágenes, los rasgos del discurso empleado y las formas poéticas utilizadas para entender la construcción de la imagen femenina transgresora en las hojas volantes.

Finalmente, este trabajo aborda un seguimiento de dos casos criminales y sus procesos —desde la captura, el juicio y la sentencia—, que, si bien no se pueden incluir de lleno en la literatura de patíbulo, como los fusilamientos, aportan al conocimiento de la relación de la literatura de cordel como expresión de los valores sociales de una época frente a la transgresión y el castigo.

El corpus está constituido por dos publicaciones de Vanegas Arroyo: el pliego de cordel *Sueños y delirios de María Villa (a) La Chiquita, en la cárcel de Belén*, y la hoja volante *Guadalupe*, a los que cabe sumar dos grabados, sin texto, sobre Guadalupe Bejarano, que representan su crimen y su linchamiento. Las publicaciones de Vanegas Arroyo se pondrán en relación con las notas ofrecidas en los periódicos *El Imparcial*, *El Mundo*, *El Nacional*, *La Patria Ilustrada*, *El Popular*, *El Siglo Diez y Nueve*, y *El Universal*.

LAS HOJAS VOLANTES FRENTE LA PRENSA

Una de las ventajas de los impresos fue su carácter híbrido, ya que las fuentes que los nutrían provenían tanto del mundo del libro como de la tradición oral (Botrel, 2000: 44). Estos formatos han sido descritos asimismo como la «superficie de contacto entre la oralidad y la escritura» (Cátedra, 2002: 61). Inmersos en los dos ámbitos, su multimedialidad y multifuncionalidad les permitió ser uno de los mejores artefactos poéticos para apresar los pulsos sociales de cada época. Como ha señalado Jean-François Botrel, «el género de cordel se encuentra, pues, en una encrucijada de textos y formas y prácticas y no se puede disociar de su ambiente: la perspectiva ha de ser necesariamente ecológica» (2000: 43).

⁸ Estos casos han sido tratados ampliamente por Speckman Guerra (2014 y 2019). Véase el artículo de Morales López (2012). En LACIPI se tienen aproximadamente 42 hojas volantes mixtas de tema de crímenes, 76 si se cuentan las variantes de cada una, seis hojas de crímenes en prosa y una en verso. Entre los trece impresos que hablan sobre mujeres asesinas prevalecen las parricidas (seis), luego los crímenes pasionales e infanticidio (tres cada uno) y un pliego donde una mujer, la mujer tigre, asesina a cinco personas (<https://laciipi.humanidades.unam.mx/>). Sobre los estudios sobre las mujeres protagonistas y receptoras de los impresos, véase Gómez Mutio (2023).

En el caso de la casa editorial de Antonio Vanegas Arroyo, como en otras imprentas mexicanas del periodo de entresiglos, se desarrolla, por ejemplo, un género oral y musical como es el corrido mexicano, que tuvo como soporte a las hojas volantes que ampliaron su difusión.⁹ Al mismo tiempo, la imprenta reproduce contenidos provenientes de una tradición impresa y/o libresca en formatos como son los cuadernillos de cancioneros, las hojas volantes, las estampas religiosas.

Una vez establecido su carácter híbrido, también es importante señalar su carácter multimedial, en tanto que en su difusión toman parte la vista, la voz, el oído y los gestos. Debido a ello, la relación entre la oralidad y el impreso es compleja, siendo diversa según la fuente, oral o escrita, de donde provenga el texto que se transforma en impreso, así como según su oralización. Diversos estudiosos como Julio Caro Baroja, Jean-François Botrel y Luis Díaz Viana coinciden en que «estas composiciones —en verso o prosa— estaban enfocadas en su mayoría hacia la transmisión oral», para ser leídas o recitadas a través de una *performance*.

Este eje oral de su transmisión condiciona (en muchos de los subgéneros difundidos y particularmente en los poemas) una retórica especial que hace referencia —a menudo— a lo dicho y cantado, a lo que se ve y se escucha, a la voz y al oído, pero puede que determinara también la transformación de los asuntos que se estaban transmitiendo (Díaz Viana, 2001b: 19).

Se puede decir que, si atendemos a que estos impresos son una escritura para la voz, entonces sus tipografías y puestas en página son concebidas como una notación de la voz y para la voz, independientemente de su contenido (Masera, 2022: 296). En este sentido, y a pesar de que sea el texto impreso, se puede afirmar que este también «se encuentra inmerso en la cadena de la transmisión oral, se alimenta de los productos de una oralidad colectiva y se integra a la difusión de los mismos aunque de una nueva manera condicionada por su carácter impreso» (297).

No se puede soslayar tampoco que el impreso no sólo era texto sino también imagen, lo que involucra un sistema complejo de lecturas, como ha señalado Botrel (2000: 44). Estas incluyen desde la lectura iconográfica hasta la lectura en voz alta que, a su vez, se integraban en una *performance* donde se oralizaba el texto¹⁰.

⁹ Sobre este aspecto comenta Aurelio González «En la difusión de este tipo de textos tiene parte importante la transmisión impresa, hasta hace unas décadas a través de pliegos y hojas volantes vendidos por sus transmisores habituales (intérpretes ambulantes, en ocasiones ciegos, más o menos profesionalizados), hoy en día cancioneros y otros medios de reproducción como las grabaciones de intérpretes profesionales. Esto explica en muchos casos que su variación sea casi nula, pues el lenguaje no se ajusta exactamente al que es natural de la oralidad y, por tanto, sólo se pueden memorizar. En algunos casos, sin embargo, se modifican, se descartan elementos y adoptan otras formas integrándose verdaderamente en la cadena de transmisión oral, con juegos de variantes, y en efecto pasan a formar parte del saber permanente de una comunidad; esto es, se tradicionalizan» (González 2011: 21).

¹⁰ Véase también Carranza (2017). Margit Frenk también ha comentado sobre la oralización de los textos, es decir, sobre las culturas donde la escritura se convierte en voz en referencia al Siglo de Oro español. Sin embargo, *mutatis mutandis*, se puede extender asimismo a los impresos de Vanegas Arroyo. De esta manera la estudiosa señala que «las circunstancias concretas en las que se lee, recita o canta un poema o cualquier otro texto, quién o quiénes los presentan, quiénes escuchan, cómo participan, en qué momento, en qué lugar: todo ello es parte del fenómeno» (2005: 35).

A lo anterior se suma que los impresos populares del siglo XIX conviven dentro de un sistema de publicaciones periódicas impresas con las que existe una relación estrecha e influencias en ambas direcciones. Por una parte, tienen el mismo objetivo de comunicar con un formato de tipo literario, es decir, pertenecen a la denominada «literatura de noticias».¹¹ Y, por otra parte, las noticias tienen que ser sensacionales: «no hay noticia que no sea, hasta cierto punto, sensacional. Una noticia, para llegar a tal, necesita como mínimo interesar a su emisor lo suficientemente como para emitirla» (Ettinghausen, 1993: 96)¹².

Una gran diferencia de las hojas volantes frente a la fijeza de los textos de la prensa es la versatilidad de los textos de la literatura de cordel, aun cuando utilizan noticias impresas (Cortés, 2006: 299). La escritura en el impreso se transforma continuamente por su oralización, está en un proceso continuo de cambio y, como señala Margit Frenk para los cancioneros de los siglos XVI y XVII pero que se puede retomar para nuestro caso, estos pliegos son «hitos dispersos en el circuito de la difusión, el cual solía ir del texto a los ojos de un lector, de los ojos a la voz y al oído, o a la memoria, a la voz, al oído» (Frenk, 2005: 123).

Todo ello indica que el impreso popular desempeñó una función esencial en la cultura no sólo en cuanto a la adopción, adaptación y puesta en circulación de temas reservados a la prensa y los libros; sino también como un soporte que permitió la amplia circulación de los contenidos de modo escrito y oral. De este modo, gracias a la adaptación de muchas noticias a los formatos de las hojas volantes, estas se conservaron en la memoria durante largos años a pesar de haber perdido vigencia en la prensa escrita.

LAS HOJAS VOLANTES DE VANEGAS ARROYO: CRIMEN Y CASTIGO

La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo tuvo una especial relación con la justicia y los jurados, ya que el editor fue llamado numerosas veces a formar parte de estos en distintos casos —robo, lesiones, aborto, homicidio, tanto de mujeres como de varones—, tal y como se aprecia en las imágenes de los oficios de abril a octubre de 1897, año del crimen de María Villa.¹³ Como se aprecia en las siguientes imágenes 1 y 2 de un citatorio:

¹¹ Ettinghausen aclara su propuesta sobre la literatura de noticias: «De forma análoga a la creación literaria implícita en el género autobiográfico (que también pretende comunicar “hechos”), las noticias (todas las del Siglo de Oro y la inmensa mayoría de las del XX) se cuajan en moldes y modos literarios. Por ello, “literatura de noticias” me parece una expresión muy feliz. La única diferencia de peso entre una relación y un cuento es la que permite distinguir entre una autobiografía y una novela escrita en primera persona, o sea la pretensión por parte del emisor, y la suposición por la del receptor, de que la narración ofrecida por el primero se refiere a hechos ocurridos de verdad, y no a productos de la imaginación del primero» (Ettinghausen, 1993: 96).

¹² Sobre el sensacionalismo véase arriba nota 6.

¹³ El jurado de delitos comunes funcionó de 1869 a 1929. Se le criticaba porque «los veredictos del jurado se inspiraban en factores ajenos a las pruebas presentadas en el proceso». Y además «sus miembros se dejaban influir por sentimientos, emociones, prejuicios, temores, expectativas, falsas impresiones o alegatos de los abogados» (Speckman, 2014: XIII). Castro Pérez (2015: 23) menciona que Antonio Vanegas Arroyo había sido jurado, aunque sin embargo no tuvo acceso a documentos.

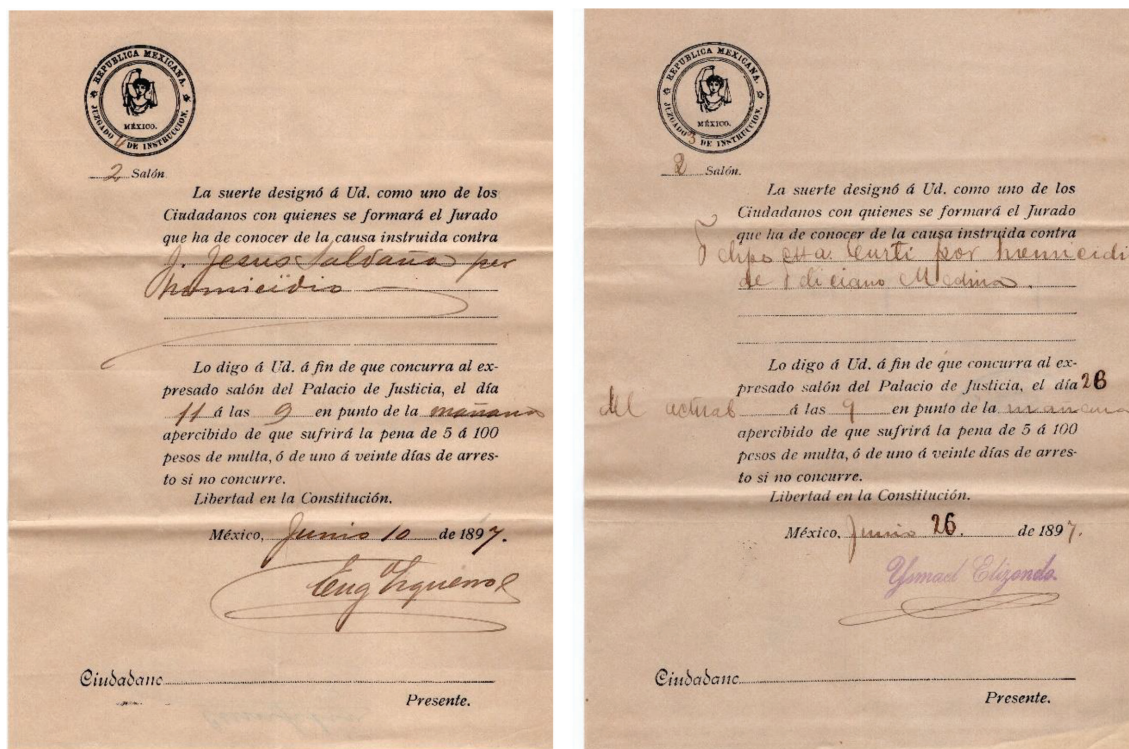


Imagen 1 y 2. Ejemplos de citatorio de jurado de Antonio Vanegas Arroyo (Colección Chávez Cedeño).

Dado lo anterior se comprende el interés del editor por dar a conocer los crímenes cometidos por María Villa y Guadalupe Bejarano¹⁴. Por una parte, el término *crime passionel* proviene de una expresión popular francesa del siglo XIX (Núñez Cetina, 2016). Por otra parte, como afirma Piccato:

La mayor parte de las clasificaciones criminológicas se referían a los «criminales pasionales» como el tipo definido por la excepcionalidad del acto criminal; un resultado de la ira sin premeditación. Según Lombroso, el criminal pasional era distinto de los ofensores comunes porque sus celos respondían al amor y «[lo] urgían a violar las leyes motivado por un puro espíritu de altruismo». Los criminales pasionales, por lo tanto, no eran propiamente criminales: sus rasgos faciales eran nobles y actuaban en respuesta a causas legítimas. En México también eran excepcionales, sostenían los especialistas. Carlos Roumagnac, quien dedicó un libro a este tipo de crímenes «perfectamente definidos», sostenía que los casos mexicanos nunca alcanzaron la «monstruosidad» de aquellos cometidos en «naciones más civilizadas» (Piccato, 2010: 170).

De acuerdo con la justicia durante el porfiriato, estos crímenes se calificaron como homicidio simple, es decir que no involucra alevosía, ventaja o traición, y fue castigado con una pena de 12 años de prisión, aunque «si se demostraba que había sido cometido con culpa se sumaba a la pena entre nueve días y dos años más de prisión» (Nuñez Cetina, 2016: n. 7,

¹⁴ En este sentido Joaquín Marco señala que «la violencia física y la sexual ejercida en muchos pliegos muestra la represión de la que es válvula de escape el pliego de cordel en paralelo con otros géneros populares» (Marco 1977: 49).

p. 32)¹⁵. En tanto que durante en este periodo «el infanticidio se definía como el asesinato de un infante al momento de su nacimiento o durante las siguientes 72 horas, y merecía una pena de cuatro años de prisión si el niño era ilegítimo y lo cometía su madre, siempre y cuando ésta no tuviera mala fama, hubiera ocultado su embarazo y parto, y no hubiera inscrito a la criatura en el Registro Civil. Por cada una de estas circunstancias faltantes la pena aumentaba un año y ascendía hasta los ocho años si el niño era legítimo, es decir, si sus padres estaban casados ante las autoridades civiles» (Speckman Guerra, 2019: 301).

Acorde con la tipología mencionada, el crimen de María Villa se entiende como crimen pasional si lo tomamos en su amplia acepción. En tanto que el crimen de Guadalupe Bejarano, a pesar de tener visos de agresiones sexuales, se inscribe dentro de la categoría de infanticidio.

A pesar de la condena impuesta por la justicia, en una sociedad cristiana, existe la necesidad de un castigo divino. Así, mediante el reconocimiento de la culpa, aún desde el más allá, y la imposición de un castigo eterno, se permite la reintegración del individuo a la sociedad. Henry Ettinghausen ha señalado esta perspectiva en el contexto de las hojas españolas del Barroco, pero es igualmente aplicable a las hojas mexicanas. A pesar de las diferencias temporales y geográficas que existen entre estas dos tradiciones, existe una continuidad en la tradición editorial y moral que las conecta.

en las relaciones de crímenes de sexo y violencia la motivación no son los celos, sino la lujuria o sencillamente la maldad. Al mismo tiempo que servían para apuntalar la moral oficial, las visiones horribles que proveen estas narraciones poseen también el poderoso atractivo de liberar, sublimándolos, instintos sanguinarios y libidinosos, de manera parecida a como lo hacen hoy día las películas de horror o los sucesos que salen cada día en la prensa y que llenan publicaciones especializadas tipo «El Caso». Estas relaciones ostentan poderosas imágenes de impulsos reprimidos convertidos en pasiones desenfrenadas que permiten al lector participar emocionalmente en atrocidades horribles, sintiéndose a la vez fascinado, escandalizado, ileso y moralmente superior (Ettinghausen, 2013: 107).

En las hojas volantes de Vanegas Arroyo se entiende que la peor pena para los culpables no era la justicia sino la condena eterna en el infierno. Esta perspectiva fue compartida por una parte de la sociedad que encontraba en las hojas una forma de expresar sus valores cristianos y su preocupación por el castigo divino que se percibía como más severo que cualquier castigo terrenal¹⁶.

Las hojas estudiadas corresponden al tipo que he denominado mixto, ya que además de la imagen, se ofrece la descripción del crimen tanto en prosa como en verso. En cada una de las partes de la hoja se ofrece una lectura diferente y complementaria, que se puede expresar también como una gradación. De este modo, la imagen es el primer contacto con el lector; el texto en prosa tiende a ser más apegado al discurso de la prensa;

¹⁵ De acuerdo con Elisa Speckman, durante el porfiriato «el homicidio —entendido como la privación de la vida— era castigado con una pena media de doce años de prisión si no había sido cometido con premeditación, alevosía, ventaja o traición, pues de ser así los varones se hacían merecedores de la pena capital y las mujeres de veinte años de prisión» (2019: 301).

¹⁶ Desde la primera literatura de cordel de los siglos XV y XVI ha destacado el tema del tremendismo (véase nota 6). En especial sobre la literatura de patíbulo véase Gomis, 2016. Sobre la criminalidad en el porfiriato y la violencia a las mujeres, véanse Castro Pérez (2015), Piccato (2010), Núñez Cetina (2016) y Speckman Guerra (2003 y 2014).

por último, las coplas, las décimas y los corridos que cierran la hoja. Estos últimos utilizan el discurso poético tradicional que permite la mejor memorización del suceso.

A continuación se estudiará cada caso de manera individual comparando los discursos entre la prensa y las hojas volantes, la representación de las mujeres en las imágenes y, finalmente, se abordan las formas poéticas en verso presente en las hojas. Con todo ello, se busca facilitar una comprensión más completa de las hojas volantes y de su impacto en la narrativa de los crímenes.

MARÍA VILLA «LA CHIQUITA»: SUEÑOS, DELIRIOS Y «TEMPESTADES DE CELOS»

Entre los casos más sonados sobre crímenes pasionales de la prensa de finales del siglo XIX se halla el de la prostituta María Villa, apodada «La Chiquita», quien mató a otra prostituta, conocida como «La Malagueña», por celos. La vida de María había estado marcada por el abandono y los abusos desde niña. Proveniente de una familia muy humilde, había terminado ejerciendo como prostituta en diferentes burdeles. La historia sirvió de fuente de inspiración para la novela *Santa*, de Federico Gamboa, que fue un best-seller de la época e incluso se llevó al cine con gran éxito¹⁷.

Se analizarán a continuación las noticias sobre el caso ofrecidas por los periódicos *El Nacional*, *El Mundo* y *El Imparcial*, en su mayoría pertenecientes al mes de marzo de 1897, cuando se cometió el crimen. Asimismo, se señalará la existencia de un estilo tendencioso y por demás ficcional en la prensa.

El Nacional del 8 marzo de 1897, en una nota breve titulada «Drama por celos», informa «que una mujer de mal vivir mató a otra disparándole un tiro en el cráneo». Se aclara que no se entrará en detalles por la «índole de su periódico» y porque este «era un hecho muy común entre gente de malas costumbres». Un día después, en el periódico *El Mundo* aparece una nota más amplia bajo el título «La tragedia de ayer. Una tapatía mata a una española». ¿Quiénes eran estas mujeres? De acuerdo con la nota,

En esa casa vive hace tiempo una mujer llamada Esperanza Gutiérrez (á) la *Malagueña*. Alta, de rostro agraciado, grandes ojos negros y sumamente elegante en el vestir, y de no vulgar conversación, se hacía simpática con las gentes que la trataban.

En razón al oficio que se dedicaba, se hizo amiga de otra mujer de nombre María Villa (á) la *Chiquita* de Guadalajara. Esta mujer es también bella, y en sus ojos revela una vivacidad extraordinaria.

Una vez presentados los personajes se menciona el problema:

María Villa tenía relaciones con un individuo llamado Diego, de quien está, al decir de algunas personas, profundamente enamorada.

Diego salió un día de paseo con la *Malagueña* y durante todo el día anduvieron juntos, y en la noche se encontraron con la *Chiquita*, que llena de ira los injurió.

La contienda pronto se hizo de hecho y las dos rivales saciaron su cólera propinándose buenos bofetones y rasguños.[...] La ofendida mujer llegó a decir que tarde ó temprano había de matar á su rival.

¹⁷ Véase Speckman Guerra (1998, 2019). Sobre el caso de María Villa no se pudo consultar directamente las notas ofrecidas en *El Imparcial*, en marzo de 1897. Sin embargo, estas han sido ampliamente estudiadas en los trabajos a los que referimos.

La nota continúa narrando cómo ambas mujeres se encontraron en un baile de máscaras. Destaca la descripción acuciosa de los vestidos de las prostitutas: «María la *Chiquita* [...] iba vestida con un traje de seda blanca adornado con grandes y anchos listones del mismo color», en tanto que «Esperanza llamó la atención por el magnífico traje de seda color de rosa que portaba, adornado con unos encajes lila. En la mano llevaba un antifaz negro». Detalles que parece más bien dedicados a saciar la curiosidad de un público femenino.

A las cinco de la mañana, finaliza el baile y se van las mujeres: «Esperanza que estaba bastante ebria se fue para la casa de Tarasquillo». El reportero prosigue con una descripción detallada de la casa y de la recámara de «La Malagueña». Y, finalmente, se relata el crimen:

Serían las seis de la mañana cuando llegó a la casa de Tarasquillo María, tocó la puerta y abierta que le fue por el portero, penetró en la sala y luego en la piecita mencionada: llamó á la puerta de la recámara de su víctima; y ésta de su lecho, se paró á abrir; sin decirle una palabra, con una pistola que llevaba María, disparó sobre la Malagueña, que como herida por un rayo cayó á los pies de la cama boca abajo.

Se oyen los disparos y llega la policía, en tanto que «la matadora, sin resistencia de ninguna especie entregó el arma y se dio por aprehendida». Además, se explica que el arma era de calibre 38 y había sido proporcionada por el amante. El reportero remite a sus lectores a la nota del periódico *El Imparcial*.

Más tarde, en una brevísima nota del 10 de marzo, se anuncia que María Villa pasó a la cárcel municipal donde estaba incomunicada. En tanto que el 11 de marzo, en el mismo periódico, se da la noticia de los «Funerales de la Malagueña. ¿Cuántos años cuesta hacer una muerte?». En ella se describe la cooperación de la «matadora» y se describe la autopsia con pormenores. Después se anuncia que se veló en la casa del torero Pipo y añade: «muchas simpatías tenía esa infeliz mujer entre las de su carrera, la gente de *trueno* y los toreros», tal es así que el féretro es llevado por seis toreros.¹⁸

La narración continúa con las biografías de la víctima y la asesina: «La infeliz *demimondaine* tenía una historia de amores y vicios muy lamentable». Había nacido en Málaga y «a los quince años y siendo muy hermosa apareció en algunos escenarios de España, dándose a conocer como bailarina y cantadora de flamenco, para lo que tenía buenas aptitudes». Tuvo éxito y con ello vinieron los amantes, entre los que se encontraba «un capitalista alemán que la quería con idolatría, le compró una casa en Sevilla, se la amuebló con lujo y colmó de presentes a Esperanza que al lado de aquel hombre podía haber sido relativamente feliz». Pero, lamentablemente, según el reportero —que utiliza el tópico romántico «madona o prostituta» (Galí Boadella, 2002)— Esperanza no tenía salvación porque «la vida mundanal cautivaba a esta mujer». Más tarde, ella se fue a Lisboa donde ejerció como prostituta y se hacía llamar «Rosalía». También ejerció como prostituta en Cádiz y en Sevilla, donde conoció a Natalia Hidalgo, quien la invitó a México. A pesar de ello, siempre añoró regresar a Lisboa para visitar a su madre, con quien compartía oficio y apodo.

María Villa había nacido en Zapopan en el seno de una familia muy humilde. De niña ayudaba a su padre en las labores de campo y a los «quince años se prostituyó». El escritor de la nota añade que su pobreza e ignorancia le impedían controlar sus instintos:

como se comprenderá, tanto como tiene de atractivos físicos, carece de educación, siendo tan ignorante y de pasiones irresistibles que algunas de sus compañeras aseguran

¹⁸ En el lenguaje de germanía se conocía a los criminales y maleantes como la gente de *trueno*.

que desde hace muchos días preguntaba a todos ¿cuántos años cuesta hacer una muerte? ¿Será preferible matar con pistola o con puñal? ¿Dónde será mejor pegar, en el corazón o la cabeza? Todo esto demuestra la premeditación con que obró esta infeliz.

En otra nota del mismo periódico, titulada «La lucha por la vida. El cadáver de Esperanza y “Chon”, el “Muertero”», se describe a Esperanza como una mujer que «vendía caricias, cautivaba amantes y despertaba tempestades de celos; esa Esperanza, de cuerpo esbelto, de ojos enloquecedores y de armoniosa voz; la que con sus picantes “malagueñas” arrancaba aplausos y causaba admiración». De nuevo los escritores del periódico utilizan para su relato elementos poéticos del romanticismo, como se aprecia en las expresiones como «tempestades de celos» y «ojos enloquecedores».

No es sino hasta el 12 de marzo que se escucha la voz de «La Chiquita» en la narración del periódico, quien se muestra tímida y respetuosa. Negando, sin embargo, haber dicho muchas de las frases que se fijaron en su declaración, entre otras, aquella «si Esperanza hubiera tenido diez vidas, se las hubiera quitado una a una».¹⁹

La joven tenía la pistola por miedo a que «La Malagueña» la agrediera, y fue a la casa para pelearla porque se había burlado de ella toda la noche. Al reclamarle, esta le intentó pegar, por lo que María afirma:

Entonces así a Esperanza del camión, le puse la pistola en frente y salió el tiro sin que yo pueda explicar si preparé ó simplemente puse el dedo en el gatillo.

Al ver lo que había yo hecho —continúa María—volví la pistola sobre mi pecho y disparé con intención de matarme; pero una criada que me asió por la espalda, desvió el arma y por esa la bala no me hirió, pero el disparo causó esta quemadura.

Y se refiere como la «precoz delincuente». Más tarde, el 13 de marzo, se dan a conocer brevemente los testimonios de los testigos, siendo el más importante el de la criada, quien desdice a «La Chiquita» y cita el breve diálogo de la asesina y la víctima:

—¿Qué quieres? —preguntó Esperanza.

—Anoche te reiste de mí —contestó María— y no te reirás más.

El comentario del reportero es «la procesada se muestra cada vez más abatida y llora continuamente». En tanto que en la edición del 25 de octubre titulada «María “La Chiquita” ante la sala —¿se repondrá el procedimiento?», se narra que le impusieron 20 años de prisión y que la defensa apeló. Sin embargo, su petición fue denegada.

En cuanto a las imágenes, el 20 de septiembre de 1897 en *El Popular* se ofrecen dos grabados que identifican tanto a la asesina como a la víctima. Son retratos de tres cuartos de perfil y se anota abajo como pie de foto el nombre y su calidad de víctima o asesina. No las acompaña ninguna nota.

Por su parte, Antonio Vanegas Arroyo publica el pliego de cordel con el título *Sueños y delirios de María Villa (A.) La Chiquita. En la cárcel de Belén*.²⁰ Este es el único

¹⁹ Este tipo de frases hiperbólica también se asocian con los corridos donde los envalentonados protagonistas alardean de sus hazañas o retan a la propia muerte.

²⁰ El uso de la palabra delirio asociado a los criminales aparece en otro pliego de cordel titulado *La inauguración de la penitenciaría en México* que incluye los textos: «Tristes delirios del preso Miguel Guttman en la prisión de Ulua; Lágrimas y tristes ayes de Arturo Monterrosas y canción que canta en su bartolina». El texto *Tristes delirios de Miguel* son unas coplas que transcribo a continuación: «No se lo que

impreso que se preserva en las colecciones consultadas. El pliego consta de tres unidades textuales donde se narra el caso en prosa y en verso como es usual para estos temas. La primera es la que le da el título al pliego, está en prosa y la encabeza un grabado. La siguiente se titula *Dialogo a media noche ente la Chiquita y la Malagueña*, también ilustrado por un grabado del que se hablará más adelante. El pliego finaliza con el texto en verso que se titula *Espera del jurado de la Chiquita*.

De acuerdo con los textos, la información dada en los periódicos se concentra en la prosa, por el contrario, en los versos se aprecia la adaptación de los contenidos a los formatos poéticos que transforman a la noticia en un caso ejemplar. Se analizará a continuación cada sección por separado. En la imagen 3 se observa la puesta en página con el título, el grabado y las dos columnas escritas en prosa:



Imagen 3. Portada del pliego de cordel Sueños y delirios de María Villa (á) La Chiquita.

siente mi alma, / Solo miro una visión; / No se si estoy en mi casa / O si estoy en la prisión. // Pues que es lo que á mi me pasa / Padezco fuertes delirios, / ¡Sufrir tanto en etsa vida! / ¿Qué delito he cometido? // El sueño no lo conozco / Parece que huyde de mí. / Busco a mi hija y no la encuentro / Pues esto me mata a mí. // La sociedad me aborrece / Y me tiene por un loco, / Esto me está consumiendo / Y matando poco a poco» <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:LIMexico.tiff/2>>

En contraste con las imágenes publicadas en la prensa, donde solo se ofrecen los retratos de las protagonistas del suceso, la imagen de la portada del pliego presenta la escena del crimen en el momento justo después del disparo de «La Chiquita» en la habitación de «La Malagueña».

Si atendemos al primer plano, del lado izquierdo, aparece la asesina vestida de negro. Su cara es de horror y asombro. Tiene un brazo alzado con el que se agarra la cabeza y el otro brazo estirado con un gesto que indica haber soltado el arma. En tanto que, del lado derecho, se halla la víctima tirada de espaldas en el piso, un poco arqueada, con la cabeza hacia atrás y con la herida sangrante.

En un segundo plano, atrás, se observa una puerta abierta, por donde aparecen el gendarme y una mujer (quizás la sirvienta de «La Malagueña»), y al último se ve la figura de un hombre con sombrero de palma, de aspecto humilde (que puede ser el portero). Como los otros grabados, la imagen resume e intensifica varias escenas narradas en los testimonios, a las que se añade un dramatismo donde el lector inmediatamente entiende el hecho acaecido bajo la interpretación de Posada.

Esta imagen acompaña al texto en prosa donde se expresa el arrepentimiento que siente María en la cárcel: «se encuentra arrepentida en alto grado, aunque manifiesta lo contrario en la apariencia». Más adelante le da la voz a la mujer, que dice «mejor no hubiera visto nunca la luz del día»²¹. Para mayor énfasis del gran arrepentimiento señala: «Ha vertido raudales de lágrimas, el dolor más profundo tortura su alma y el remordimiento más agudo corroe su corazón, cual si fuera una acerada e incandescente flecha». A medida que continúa el relato, la realidad se desvanece y aparece la ficción tremendista donde se narran los sueños y delirios de María²²:

En su aterrada imaginación se presenta la aterradora imagen de la Malagueña, el espíritu impalpable y vaporoso de Esperanza Gutiérrez, reprochándole su asesinato, con acento fúnebre y solemne. La ve por lo regular, en el momento en que estaba en el suelo sobre un inmenso charco de sangre y aún percibe el olor de la pólvora que produjo el disparo de la pistola.

Más adelante en la hoja, se describen con detalle las terribles visiones de María: «llora, se arrodilla, le pide perdón y retrocede espantada, poseída de un temblor convulsivo [...] Padece horriblemente y su arrepentimiento no tiene límites».

A pesar de todo, le depara un final feliz, donde se afirma que estas amargas reflexiones y el remordimiento impedirán que se cometa un segundo crimen. Y añade: «Esto sucederá cuando salga absuelta».

Como en otras hojas y pliegos, se finaliza la lectura con unas composiciones en verso, en esta ocasión tienen un formato de diálogo, donde se da la palabra a las mujeres invocando a aquella que proviene del más allá. Lo interesante es que en esos versos la situación se revierte, ahora la asesina es la que pide perdón a su víctima y la que debe pagar su crimen con aterradoras visiones y apariciones. El texto se titula: *Diálogo a media noche. Entre La Chiquita y el espíritu de la Malagueña* y lleva una imagen donde se hace explícito el momento de la «aparición» del alma de la víctima:

²¹ https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:Sue%C3%B1os_y_delirios_de_Mar%C3%ADDa_la_chiquita.djvu/1

²² En este sentido de la mezcla de lo sobrenatural y lo sensacional véanse los trabajos de Claudia Carranza quien ha estudiado extensamente el tema (2014, 2018).



Imagen 4. Portada del *Diálogo a media noche. Entre La Chiquita y el espíritu de la Malagueña*.

En el grabado que ilustra el diálogo (imagen 4), se observa en un primer plano del lado izquierdo a una mujer vestida de negro, arrodillada y llevándose las manos a la cara. Esta se halla en un cuarto. En tanto que, del lado derecho, se observa a una mujer de pie, vestida con un camisón o ropa interior, con la mano derecha levantada y envuelta en una nube. En el extremo derecho, al fondo, una mujer de pie, que se representa de frente, se lleva un pañuelo a la cara. Se trata de la madre de la víctima.

Se presenta un diálogo extenso, con más de 112 versos, como un minidrama, donde se continúa lo expresado en la prosa y se muestra el arrepentimiento de María. Se enfatiza el perdón que María suplica a su víctima para lograr su redención. «La Malagueña» se niega a dejarla vivir en paz porque ella se ha transformado en un ser sobrenatural, en un alma en pena. En la primera cuarteta habla «La Chiquita» y resalta su desesperación ante las apariciones de su víctima. El texto está escrito en coplas octosilábicas de rima asonante en versos pares:

¡Dios mio! Ya estás aquí,
Esperanza, al lado mio!

Es esto verdad o sueño?
Es realidad o delirio?

Ante las preguntas de María, la víctima le confirma su identidad:

Es la verdad ¡oh María!
Soy tu víctima indefensa
La que mataste el día ocho,
Por tus acciones perversas.

Se integra en las coplas la presencia de la madre de «La Malagueña» para aumentar el dramatismo (como se menciona en la noticia y en la prosa). Notemos que la gran tristeza se describe con la imagen poética «de lágrimas en un mar»:

Y acaso piensas que tú
No me hiciste ningún mal?
Mi pobre madre quedó
De lágrimas en un mar.

Además la respuesta de Esperanza enfatiza y explica la razón de por la que se ha convertido en un alma en pena: la imposibilidad de confesarse antes de morir

A más de perder mi cuerpo,
A este espíritu has perdido,
Porque un momento no tuvo
De quedar arrepentido.
La vida que hemos llevado
Es indigna por demás
Y tu la muerte me diste,
Condenándome a penar.

Ya en la última hoja del pliego, en los versos finales, se describe el pleno arrepentimiento de María y la promesa de su reformatión, como es común en el tono ejemplar de las hojas de crímenes:

Yo te prometo, Esperanza,
Que cuando salga de acá,
La perversión dejaré
Haciendo vida ejemplar.
Nunca pienses que me olvide
De este crimen tan atroz,
Que siempre el remordimiento
Llevaré en mi corazón.
Jamás volveré a gozar
De la franca y pura alegría,
Y siempre al amargo llanto
Anublará mis pupilas.
Si miras que algunas veces,
Después de este negro crimen,
Me manifiesto contenta
Y hasta mis labios sonríen,

Es aparente no más,
Y la fingir estas sonrisas
Doblemente sufre mi alma
Y mis penas son más vivas.

Más adelante, María le ruega a Esperanza, de rodillas, que la deje de aterrorizar:

Perdón, perdon, Esperanza,
¡De rodillas te lo pido!
¡Compadécete de mí!
¡Qué termine mi castigo!

Sin embargo, «La Malagueña» no cede y la condena al terror eterno de sus visitas.

Mientras Dios no me perdone
Los deslices de mi vida
A visitarte vendré
¡Infortunada María!

En estos versos predomina la teatralidad y el drama, donde las mujeres se han transformado en personajes a quienes, a diferencia de las notas de prensa, se les da la voz. Una voz de penitente pero, al fin, más personal que la del narrador externo; una primera persona que busca conmover al público por una parte y tranquilizarlo por otra.

Más allá de la justicia y del castigo humano, les espera a ambas una eternidad de terror y espanto. Aquí lo sobrenatural maravilloso se justifica por el delirio, los sueños y las visiones. Ahora, Esperanza «La Malagueña» se ha transformado en un ser sobrenatural, es un alma en pena; es decir, ella forma parte de ese mundo de lo «maravilloso cristiano», como lo señalara Legoff. Referidas a los pliegos de romances, pero que se aplica también a las coplas mexicanas, explica Ettinghausen que:

Al redactarse en verso (modalidad característica de las ficciones poéticas), tiene la capacidad de convertir desgracias en minidramas. Gracias a sus técnicas, tanto métricas como narrativas, a sus fórmulas expresivas típicas del romance, a sus personajes arquetípicos, a sus situaciones y argumentos ritualistas y a su moral maniquea, dignifican los sucesos que cuentan, transformándolos en acontecimientos ejemplares y casi míticos (Ettinghausen, 1993: 106).

Cierra el pliego el texto, *Espera del jurado de La Chiquita*, donde se retoman los hechos del juicio resumidos y adaptados a los versos, es decir, el narrador utiliza las formas más familiares al público y emite su opinión —que es la del público— sobre los hechos:

Con actividad se sigue
La causa de esta mujer,
Y el juez ha sido tan recto
Que en jurado se va á ver.

Este jurado ruidoso
Debe ser de sensación
Pues el proceso lo han hecho
Sin ninguna dilación.

Las otras coplas narran las actividades de «La Chiquita» en la cárcel mostrando cómo además de escribir, ahora retoma actividades de toda mujer de bien como coser y enseñar.

Escribe con perfección
Y se ocupa en dar lecciones
En hacer ropa á los presos
Y en otras ocupaciones.

Las coplas finales se dedican a la angustiosa espera de la sentencia por parte de la acusada y se insiste en el dolor que le provoca en el «alma»:

Esperemos, pues los hechos
Obrando con toda calma,
Ya que la pobre Chiquita
Pedazos se le hace el alma.

Sentada en el banquillo
Que es de todo criminal
Allí, llena de terror,
Su sentencia escuchará!

Como se aprecia en lo arriba mencionado, el pliego de cordel se organiza de modo que los lectores y oidores tengan una visión completa de lo que está sucediendo a través de los distintos textos y las imágenes. A ello se añade el uso de formatos poéticos tradicionales que no solo informan sino que también permite disfrutar una historia.

GUADALUPE BEJARANO «LA MUJER VERDUGO»: MALDAD Y LUJURIA

Las mujeres que atentaban contra los hijos eran juzgadas duramente por contravenir con el ideal de la madre acorde con la moral cristiana y con las normas sociales de la época. Un ejemplo de ello es la noticia que aparece en *El Universal* el 4 de julio de 1888, donde el reportero afirma sobre un caso sucedido en Oaxaca: «Una mujer de instintos de hiena ó pantera estranguló a un hijo que apenas contaba días de nacido». Y a continuación pide castigo «El tormento más terrible de la inquisición no bastaría para reparar el crimen de la infanticida». La descripción de la mujer infanticida como una bestia se da en dos hojas volantes de Vanegas Arroyo: por un lado, el *¡Espantoso crimen nunca visto! ¡Mujer peor que las fieras! Una niña con la ropa cosida al cuerpo*, y por otro el *¡Horripilantísimo suceso! Una madre que descuartiza a su hijo recién nacido en dieciocho pedazos el martes 15 de agosto de 1905*. Ya en los primeros párrafos leemos: «Increíble parece que haya madres desnaturalizadas en el mundo peores mil veces que las fieras».

Este caso se trata de una mujer que infligía torturas terribles a sus víctimas, todas ellas niñas que acogía a su servicio. Su primer crimen cometido en Guadalajara, el 13 de marzo de 1879, fue contra Casimira Juárez, por quien fue condenada y se le llamó «La niña mártir y la mujer verdugo». En 1891, Bejarano vuelve a reincidir y es descubierta. En este caso martirizó a una niña indígena de 12 años.

El 16 de abril de 1891, aparece la nota «Otra vez la niña mártir y la mujer verdugo. La reo Guadalupe Bejarano. Reincidencias en el crimen. La niña Crescencia Martínez es martirizada», donde se narra la historia de su primer crimen y su reincidencia. Su primera víctima fue, como se ha dicho, Casimira Juárez, a quien tenía por hija adoptiva.

El reportero señala que «los innumerables y crudelísimos castigos que con el más leve pretexto le imponía, recordaban las torturas inquisitoriales de en tiempo de la dominación virreinal» (*El Siglo Diez y Nueve*, p. 2)

A continuación, se narran los hechos de la reincidencia y se describe con lujo de detalles la crueldad de la mujer con su nueva víctima. Bejarano había tomado a su servicio a una joven indígena: «desde los primeros días de su ingreso á aquella casa, Crescencia tuvo que sufrir un maltrato constante; la falta más insignificante servía de motivo para que su ama la golpease con excesivo rigor; esto duró por espacio de unos meses». Más adelante se especifican los tormentos a los que fue sometida:

Es casi seguro que la infortunada sucumbirá á sus sufrimientos; los piés, la parte interna de los muslos, los repliegues citáneos de la región inquina y las extremidades estan cubiertos con las huellas de terribles golpes y de quemaduras atroces; además, la permanencia en medio del fango, produjo una neumonía sobreaguda, cuyo desenlace final tendra que ser la muerte.

Guadalupe Bejarano tenía como cómplices a su hijo y a su amante, con quienes había huido a Puebla. Sin embargo, los padres de la niña la buscan y se les avisa de que está en el hospital en el estado descrito. En ese momento capturan al hijo Aurelio Bejarano y lo ponen incomunicado.

La condena social es contundente ante la crueldad y reincidencia de la mujer criminal, como se aprecia en la nota de *La Patria Ilustrada*:

Trístisima impresión cierra hoy nuestra humilde crónica: una muger, célebre ya en los anales de la criminalidad, una muger que ha sido esposa y madre y en cuya penas el estigma de la sociedad, la famosa Bejarano, terror un día de todos los hogares, ha reincidido, ha martirizado cruelmente á una nueva víctima, á una niña indefensa y desgraciada.

Ni el ambiente de la libertad tras larguísimos años de prisión, bastantes a corregir á un lobo marino, ni el remordimiento, nada, fue bastante para arrancar la cruel perversidadá ese corazón que, seguramente, solo es una entraña necesaria a la circulacion de la vida de esa infeliz.

La víctima, la pobre niña ha sucumbido, presa de los dolores del tormento y del pánico que le inspiraba su verdugo; Guadalupe Bejarano ha vuelto á la prision de donde debio salir jamás (1891: 184).

Sin embargo, el artículo que da más información sobre el caso y sus antecedentes es el publicado por *El Universal* el 31 de marzo de 1892, donde se narra el juicio —la acusación, la defensa y finalmente la sentencia—. Durante el discurso de la acusación, realizado por el abogado Antonio Ramos Pedrueza, se hace explícito el horror que el crimen ha causado a la sociedad:

Cuando privamos de la vida a un hombre por codicia, por cólera, por venganza, por algunas de esas pasiones que como tempestades agitan el alma, es más explicable el delito; pero una crueldad semejante, una falta de humanidad tan absoluta con una huérfana, con un ser infortunados, débil hasta la miseria, que no contestaba sino por lágrimas, á ese sér, inferirle lesiones brutales, horribles, desde los pies al vértice la cabeza, pasa los límites de la perversidad humana (p. 2).

Y todavía añade más adelante: «tenéis delante de vosotros á ese ser que, perteneciendo á un sexo todo ternura, abnegación, bondad; ella, por el contrario, es sordidez, crueldad, maldad inaudita». Hasta ahí la noticia que aparece en los periódicos, de la que no existe ilustración ni en *El Universal*, ni en *La Patria Ilustrada*, ni en el *El Siglo Diez y Nueve*

¿Qué sucede con la noticia cuando se transforma en hoja volante? La primera gran diferencia es la imagen. Mientras en la prensa no se ofrece ninguna ilustración, en la hoja volante ocupa casi la mitad de la hoja. Este primer acercamiento a la noticia produce el «grado cero de lectura», es decir:

Es una interpretación de signos icónicos que pueden dar lugar a efectos estéticos, emocionales parecidos a los producidos por la lectura tipográfica de un texto impreso, si bien no solicita tanto la imaginación al proceder por analogía, y era de uso mucho más generalizado y compartido de lo que se supone, por ignorancia o ceguera (Botrel, 2000: 54).

En contraste con la proliferación de notas en la prensa sobre este caso, en Vanegas Arroyo solo existe hoy una hoja lleva el título de *Guadalupe Bejarano en las bartolinas de Belén. Careo entre la mujer verdugo y su hijo* (imagen 5). Después del título, hay un grabado que ocupa la tercera parte de la página, seguida por la narración se en prosa y verso. Solo está impresa por el lado del frente.²³ A continuación se expone la imagen de la hoja:



Imagen 5. Imagen de la hoja volante de Guadalupe Bejarano <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:GBHijo.djvu/1>.

²³ Sobre el caso de Guadalupe Martínez Bejarano se publicó esta única hoja. Véase un crimen similar cometido por Tomasa Lugo en 1902 y que se relata en la hoja *Espantoso crimen nunca visto! ¡¡Mujer pero que las fieras!! Una niña con la ropa cosida al cuerpo* <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:ECCuerpo.djvu/1> y el «Martirio de una niña» publicado en la *Gaceta callejera* el 3 de octubre de 1893, núm. 13 (Avitia 2016: 125). Véase también Speckman Guerra, 2019: n. 43.

En el grabado que encabeza la hoja se representa a la asesina en la escena del crimen. De esta manera, en el primer plano, se observa a una mujer vestida de negro y de pie, con las manos hacia el lado izquierdo y su cabeza volteada hacia la derecha mirando a su víctima. Como si quisiera escapar de la escena criminal. Atrás de ella, en un segundo plano, del lado izquierdo abajo de una ventana aparecen una lechuza, unas serpientes, una calavera y una cadena con un hueso. También en el segundo plano, en el lado derecho, y en un tamaño menor, se observa a una niña de espaldas, donde se aprecian las lesiones que tiene en todo su cuerpo, cerca de una estufa y un brasero con los tizones que sirvieron para infligir el tormento. Más atrás se halla una cortina que indica otro cuarto o la puerta.

La imagen muestra ya el juicio condenatorio de la voz pública: la mujer criminal es ilustrada con rasgos asociados a las brujas y a lo demoníaco como el desorden de la cabellera, el vestido negro, la imagen del búho, las serpientes, y una cadena con un hueso aludiendo al martirio de otra posible víctima. Estos elementos, de acuerdo con Frank, tienen valores simbólicos en la pintura europea:

La calavera sugiere la muerte, al igual que el hueso de la cadena [...] El búho es un símbolo tradicional de la perfidia en el arte europeo, ya que sólo realiza sus actos carnívoros por la noche. Las serpientes, por supuesto, aluden a la tentación en el jardín del Edén, y este detalle acentúa el vínculo con Bejarano como arquetipo de la Madre Malvada (Frank, 1998: 26)²⁴

La disposición de la escena donde aparece la mujer de pie y la víctima yace acostada en el suelo remite también a un sacrificio humano. Con ello Posada acentúa la maldad y la crueldad extremas de la asesina.

Existe otro grabado similar donde también se muestra a Guadalupe Bejarano infligiendo el martirio a la víctima. Es la mitad de una hoja y no lleva ni título ni texto (Frank, 1998: 22). En esta se hallan la mujer y la víctima en primer plano. Del lado derecho hay una cortina recogida a modo de telón, como invitando al lector a adentrarse en la intimidad de la casa. La mujer está vestida de negro, en este caso se la representa peinada con el pelo recogido. Está dibujada en un tamaño grande, con el brazo levantado y con el puño cerrado como para asestar un golpe a la víctima. En una posición inclinada, se halla casi hincada sobre su víctima. Se expresa la ira en su rostro, en tanto que la niña se halla de espaldas, donde se observan las heridas, con la cara hacia el público con expresión de dolor. El grabado en conjunto deja clara la saña y la violencia cometidas por la Bejarano contra la niña.²⁵

²⁴ La traducción es mía. La cita original es: «The skull suggest death, as does the bone in the chain [...] The owl is a traditional symbol of perfidy in European art, as it does its carnivorous deeds only at night. The snakes, of course, allude to the temptation in the garden of Eden, and this detail heightens a link to Bejarano as the archetypal Evil Mother» (Frank, 1998: 26).

²⁵ Véase para los grabados de Posada sobre Guadalupe Martínez Bejarano el libro de Patrick Frank en la sección de *Shocking crimes* (1998: 22, 24 y 25). La imagen muy difundida de la Bejarano infligiendo castigo parece solo ser el grabado y se resguarda en el Carter's Museum. <https://www.cartermuseum.org/collection/los-crmenes-de-la-bejarano-19783844>. Otro grabado sobre esta criminal es el «Linchamiento de la Bejarano» en el enlace <https://www.alamy.es/posada-el-linchamiento-de-la-bejarano-mexico-image155089277.html>. Existe otra hoja «El jurado. De Doña Guadalupe Martínez Bejarano y de su hijo Aurelio Bejarano, por homicidio de la niña Crescencia Pineda», y que añade el resultado de la sentencia condenatoria. Sin embargo, no he encontrado la fuente. La imagen se puede ver en <https://www.alamy.es/foto-la-temible-bejarano-142854694.html>

Los grabados de Posada, como se ha visto, implican una lectura. En ellos se magnifica la maldad de la mujer verdugo a través de elementos descriptivos que se complementan con la narración en prosa y en verso. Todas las imágenes nos ofrecen junto con el texto una lectura intermedial e integral que completa e intensifica el significado del mensaje ejemplar.

En cuanto al texto en prosa, se muestra el careo de la asesina con su hijo, diálogo rebosante de elementos que lo identifican como narrativa de ficción. Los personajes se transforman en los tipos tradicionales de la madre y el hijo, subrayándose cómo la mala madre acusa aún de traición al hijo. De acuerdo con la narración se representa a Guadalupe Bejarano con el tipo de la madre, por eso ella lo perdona: «—Bien se dijo que esta acusación que sobre mí has lanzado —exclama la criminal mujer— hará que concluya mis días en prisión, pero nada diré respecto de su falsedad, te perdono». A lo que se suma, para completar esta aseveración del amor de madre aún en estas terribles circunstancias, la exclamación del reportero: «¡Qué terrible debe ser para esa infeliz verse acusada por su propio hijo!».

El discurso enfatiza la soledad en la que se hallará Bejarano en la cárcel, sin ninguna esperanza de poder hallar alguien «que la vea siquiera sin horror». Más adelante prosigue —y aquí la voz del narrador se debate entre la profecía y la maldición— y recuerda los tormentos infligidos y el llanto de la víctima que se ha convertido en un ánima en pena:

Quizás en esas largas noches de la prisión vea reproducirse aquellas escenas del martirio de una inocente criatura, y su imaginación le presente el yerto cadáver de Crescencia por un lado y por el otro los útiles del tormento y en el silencio de su triste encierro le parezca escuchar el llanto y los gemidos que el sufrimiento arrancaba á la desgraciada víctima.

Finalmente, y a pesar del comportamiento transgresor y antihumano, concluye el narrador: «no es posible negar á esta infeliz mujer la compasión que su triste estado tiene que inspirar. La expiación, sea la que sea, no dilatará mucho en castigar su crimen. Pronto la justicia humana pronunciará su fallo».

Las cuartetas que siguen en la otra mitad de la hoja se acomodan en tres columnas, donde se narra lo mismo que se ha contado en prosa, guardando el tono de horror y la compasión cristianos. De este modo se enfatiza la condena eterna, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

Con una crueldad atroz
La terrible Bejarano,
Ha cometidola infame
El crimen más inhumano.
[...]
Iracunda martiriza
Aquellas carnes tan tiernas
Con terribes quemaduras
En los brazos y en las piernas

Estas coplas concluyen, como en el texto en prosa, con la profética maldición de que ahora será la mujer verdugo la que sufra las consecuencias de sus actos con el remordimiento, la persecución del fantasma de su víctima y, por supuesto, el castigo eterno:

El cruel remordimiento
Debe traer a su memoria

De aquellas tristes escenas
Toda la pasada historia.

Y allá en la negra sombra
De su oscuro calabozo,
De la víctima inocente
Verá el espectro espantoso.

Y escuchará los gemidos
De aquel pecho acongojado,
Y aquel llanto lastimero
Por el tormento arrancado.

Y esta aterradora imagen
Que vivira en su delirio,
Será su justa expiación,
Será su eterno martirio.²⁶

La hoja volante permite comprender la estrecha relación que existe entre el texto en prosa y las coplas: se puede decir que ambas son noticiosas en cuanto responden o se basan en un hecho real, si bien sus rasgos textuales en cuanto forma y redacción se acercarían a la ficción. Entraríamos entonces en ese espacio ambiguo donde intervienen tanto la realidad circundante como la narración, de ahí que me parezca indicada la clasificación ofrecida por Ettinghausen de «ficciones narrativas», que en sus propias palabras comprende:

Al contrario, y por definición, lo que hacen casi todos los proveedores de noticias (y, por definición, los productores de relaciones) es relatar, y lo que relatan las relaciones son narraciones, historias noticieras, en inglés "news stories". Como tales, más aún que compartir características de las ficciones narrativas de la época, cabría reconocer sencillamente que son ficciones narrativas (Ettinghausen, 1993: 96).

A lo anterior se suma que el texto en verso se adapta al estilo tradicional, utilizando las coplas octosilábicas, en este caso con rimas consonantes en los pares. Sin embargo, a diferencia de María Villa, a Guadalupe Bejarano ni siquiera se le da voz en los versos. Al

²⁶ Sobre las coplas hallamos unas similares en la hoja referida a Tomasa Lugo de 1902: «Tomasa Lugo se llama / la humana fieras señores / que a su sobrina María / dio mil tormentos atroces. // Tomen ejemplo las tías / de este suceso horroroso, / y no imiten nunca, nunca / a este ser espantoso. // Al confiarles una niña / como hija deben tenerla, / y no abusar del estado / de una huérfana indefensa // Moderen su genio cruel, / y sus instintos de fiera, / pues serán de lo contrario / castigadas en la Tierra. // Y después en la otra vida, / allí será doblemente / pues la astucia nada vale / para salir inocentes. // Allí no hay apelaciones, / no hay excusas para nada, / y se aplica con más fuerza / la gran pena pronunciada. // Inter tanto aquí en el Mundo / sufrirán en la prisión; / y la deshonra más grande / de su crimen irá en pos. // Se captarán el desprecio / y la justa indignación / pues una mujer malvada / se ve siempre con horror. // ¿Atormentar á una niña / teniendo tan corta edad? / Esto es inicuo infamante / incapaz de descifrar. // Una gente de esta especie / es aún peor que los salvajes; / peor que las fieras sin alma / que se alimentan con sangre // Temer debemos señores / a la justicia tan clara, / y buscar en la moral / la medicina que salva. // Procuren en todo caso / la cultura que hace falta, / y reflexionen muy bien / las consecuencias amargas: // en fin, abrasen sinceras / una buena Religión, / y así no daréis cabida / a la maldad y la traición» <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:ECCuerpo.djvu/2>>.

contrario, la voz pública es la única que se escucha en la moraleja, donde se la condena a escuchar eternamente los gemidos de sus víctimas.

PALABRAS FINALES

En este artículo nos hemos propuesto estudiar las representaciones de dos mujeres criminales, María Villa, «La Chiquita», y Guadalupe Martínez Bejarano, «La mujer verdugo», quienes fueron consideradas como transgresoras morales, no solo por ser asesinas, sino también por haberse apartado de los roles femeninos según los códigos sociales de la época y la moral cristiana. El estudio se ha basado en la comparación de las fuentes en el uso de elementos como: las representaciones de las mujeres en las imágenes, los discursos y sus formas poéticas en las hojas volantes de Vanegas Arroyo como en la prensa y la existencia de la voz femenina cuando fue pertinente. Todo ello ha sido un intento de ofrecer nuevos elementos que nos permitan comprender mejor los procesos de adopción y adaptación realizados por el editor mexicano.

Las hojas volantes y la prensa comparten el sensacionalismo manifiesto en el intenso uso de epítetos de tipo moral, el uso exagerado de superlativos y la utilización de tópicos literarios románticos que señalan su pertenencia a la literatura de noticias o ficciones narrativas. Además, existe en ambas fuentes el uso del grabado para acercar al lector a la historia. Por último, se comparte la condena a las mujeres transgresoras de la ley, sobre todo por haber faltado al ideal de la mujer —madre o esposa casta— que la sociedad les exigía.

Hemos también señalado, por otra parte, que a estos dos formatos los separan varias diferencias. Desde la más evidente que es la puesta en página, ya que en el periódico se ofrecen muchas noticias en la misma hoja con tipografía más conservadora, mientras que el impreso se dedica solo a una noticia y con ella construye una historia ejemplar, formato que lo acerca más a la tradición oral. Además, el texto de la noticia se adapta a un artefacto poético multimedial y multifuncional que integra distintos elementos como la imagen, el relato en prosa, y los versos que a veces se cantaban para lograr hacer un mensaje más contundente.

Si bien la imagen es un aspecto compartido, los grabados de Posada para Vanegas Arroyo se convierten en protagonistas de la narración, la composición de las escenas ilustradas aporta elementos que conmueven al lector y que complementan la narración de los hechos provistos en los textos en prosa y verso. No así en el periódico donde se imponen más los retratos.

La presencia de la voz de las mujeres es también un elemento diferenciador. Mientras en las notas de prensa se les da un mínimo porcentaje y prevalece el juicio del narrador, en la hoja volante generalmente es en los versos donde se les da voz para expresar «en vivo y en directo» su arrepentimiento, como sucede en *el Diálogo a media noche. Entre La Chiquita y el espíritu de la Malagueña*. La aparición o no del discurso directo también involucra un juicio: así, a Guadalupe Martínez Bejarano se le niega la posibilidad de expresar un discurso en primera persona.

No hay duda que en este recorrido también se ha comprobado la importancia que se le da en las hojas volantes al castigo de las transgresoras como parte de una sociedad que comparte los valores cristianos, donde no solo se castiga al cuerpo sino también al alma.

Finalmente, los lectores de la prensa y los lectores-oidores de las hojas, a pesar de compartir una noticia, tendrán experiencias distintas. Mientras que para los primeros los fragmentos de la historia y la sanción penal son la noticia, para los segundos esta última

es un relato ejemplar, donde todos los elementos se suman para lograr intensificar el mensaje moral. Es decir, a los usuarios de la hoja volante o el pliego les quedará tranquila su conciencia, pues confían en que el crimen tendrá castigo tanto por la condena judicial como por la justicia divina.

Y por último, pero no menos importante, los lectores de las hojas además habrán disfrutado de una buena historia de sexo-violencia, suspense, lujuria, maldad y otras emociones, tal y como expresan estas coplas²⁷:

Tengan por siempre presente
Que el crimen es muy horrible,
Y en esta vida y en la otra
¡Es la justicia inflexible!²⁸

BIBLIOGRAFÍA

- BONILLA, Helia (2012): *José Guadalupe Posada: a 100 años de su partida*, México, BANAMEX-Índice Editores-Instituto Cultural de Aguascalientes.
- BONILLA, Helia Emma (2017): «Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor popular en el porfiriato», Mariana Masera Cerutti (coord.), *Colección Chávez-Cedeño: Antonio. Vanegas Arroyo: Un editor extraordinario*, México, UNAM, pp. 61-105.
- BONILLA, Helia y LECOUVEY, María (2017): «Posada: de la prensa al impreso popular», en Mariana Masera, (coord.) *Notable Suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, México, ENES Morelia, UNAM, pp. 180-202.
- BOTREL, Jean François (1993): *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- BOTREL, Jean François (2000): «El género de cordel» en Luis Díaz Viana (coord.) *Palabras para el pueblo. Aproximación general a la Literatura de cordel*, Madrid, CSIC, pp. 41-69.
- CARO BAROJA, Julio (1990): *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo.
- CARRANZA VERA, Claudia (2014): *De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos de lo sobrenatural en Relaciones de Sucesos hispánicas (s. XVII)*, San Luis, El Colegio de San Luis.
- CARRANZA VERA, Claudia (2017): «Discursos sensacionalistas: notas comparativas entre relaciones de sucesos de prodigios en España y México» en Mariana Masera, (coord.) *Notable Suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, México, ENES Morelia, UNAM, pp. 277-292.

²⁷ De acuerdo con Ettinghausen: «Al igual que relaciones de milagros, monstruos, archivejstorios orientales, etc., (muchas de las cuales también se redactaban en verso), las de crímenes de sexo y violencia suelen ofrecerse, además de como noticias sensacionalistas, como historias amonestadoras y edificantes, cargándose más la moraleja en los ejemplos más tardíos» (Ettinghausen, 2013: 106).

²⁸ La cuarteta pertenece al pliego de cordel ¡Gran sensación! ¡La mujer tigre, la fiera humana nunca vista en esta capital! Los crímenes increíbles del tigre Laura Veraza, en el cuartel cometidos con insolencia sin tasa <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:GSCapital.djvu/3>>

- CARRANZA VERA, Claudia (2018): «Del exempla medieval a la noticia. El discurso sensacionalista entorno al castigo sobrenatural en impresos populares del siglo XIX en México» en Elisa Speckman Guerra (coord.), *Horrorosísimos crímenes y ejemplares castigos. Historia cultural del crimen, la justicia y el castigo (México, siglos XIX y XX)*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 29-64.
- CARRANZA VERA, Claudia y LÓPEZ TORRES, Danira (2017): «“Siempre los alarmistas”. Escándalo y la noticia en impresos populares de principios del siglo XIX» en Marco Antonio Chavarín González y Josué Sánchez Hernández (eds) *Literatura de la Revolución mexicana: otras lecturas. A 101 años de Los de abajo*. San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 247-266.
- CARREÑO, Manuel Antonio (1859): *Manual de urbanidad y buenas costumbres*, Nueva York, Appleton.
- CASTRO PÉREZ, Verónica Briseida (2015): *De crímenes, demonios y literatura: la hoja volante en el México entre siglos*, [tesis de licenciatura], México, UNAM.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2002): *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2002.
- CORTÉS HERNÁNDEZ, Santiago (2006): «Elementos de oralidad en la literatura de cordel», *Acta Poética*, 26 (1-2), pp. 281-310. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2005.1-2.173>
- DÍAZ VIANA, Luis, (coord.) (2000): *Palabras para el pueblo. Aproximación general a la Literatura de cordel*, Madrid, CSIC.
- DÍAZ VIANA, Luis (coord.) (2001a): *Palabras para el pueblo. La colección de pliegos del CSIC: Fondos de la Imprenta Hernando*, II, Madrid, CSIC.
- DÍAZ VIANA, Luis (2001b): «La imprenta y la voz. Difusión de pliegos madrileños de los siglos XIX y XX» en Luis Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo. La colección de pliegos del CSIC: Fondos de la Imprenta Hernando*, II, Madrid, CSIC, pp. 15-24.
- ETTINGHAUSEN, Henry (1993): «Sexo y violencia en la prensa del XVII», *Edad de Oro* XII, pp. 95-108.
- ETTINGHAUSEN, Henry (1995): «Política y prensa popular en la España del siglo XVII», en María Cruz García de Enterría, (coord.) *Literatura popular. Conceptos argumentos y temas. Anthopos*, 166-167, pp. 86-90.
- ETTINGHAUSEN, Henry (2012): «Prensa amarilla y el barroco español», en Roger Chartier, Carmen Espejo Cala, *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- ETTINGHAUSEN, Henry (2013): «La prensa preperiódica española y el Barroco» en Pedro Manuel Cátedra García (dir.), María Eugeni Díaz Tena (ed. lit.), *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*, pp. 89-102.
- FRANK, Patrick (1998): *Posada's Broadsheets. Mexican Popular Imagery 1890-1910*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- FRENK, Margit (2005): *Entre la voz y el silencio*, México, FCE.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat (2002): *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. Ciudad de México, UNAM.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1973): *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Taurus, Madrid.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (coord.) (1995): *Literatura popular. Conceptos argumentos y temas*, Barcelona, Anthopos, 166-167.
- GIRÓN, Nicole, (2005): «La folletería en el siglo XIX», en Belem Clark de Lara, Elisa Speckman Guerra, (Coords.), *La República de las Letras. Asomo a la cultura*

- escrita del México decimonónico*. Vol. 2. *Publicaciones periódicas y otros impresos*, UNAM, México, pp. 375-390.
- GÓMEZ MUTIO, Ana Rosa (2023): «Mujeres protagonistas de noticias en las hojas políticas de Antonio Vanegas Arroyo», en Masera, Mariana y Miguel Angel Castro (eds), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, México, UNAM, pp. 361-397.
- GOMIS COLOMA, Juan (2016): «Los rostros del criminal: una aproximación a la literatura de patíbulo en España», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 22, pp. 9-25. DOI: <https://doi.org/10.25267/CuadIlusRomant.2016.i22.0>
- GONZÁLEZ, Aurelio (2001): «Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria», en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, pp. 449-468.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2011): «El corrido: expresión popular y tradicional de la balada hispánica», *Olivar* 15: 11-36.
- LANDER, María Fernanda (2002): «El Manual de urbanidad y buenas maneras de Manuel Antonio Carreño: reglas para la construcción del ciudadano ideal», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 6, pp. 83-96. DOI: <https://doi.org/10.1353/hcs.2011.0350>
- LÓPEZ TORRES, Danira (2017): «El Imparcial, fuente noticiosa de crímenes en hojas volantes de Vanegas Arroyo», en Mariana Masera (coord.) (2017): *Notable Suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, México, ENES Morelia, UNAM, pp. 203-221.
- LÓPEZ TORRES, Danira (2021): «Del hecho noticioso al suceso sobrenatural. Relaciones de sucesos de la Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo» en Danira López Torres (ed), *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Una diversidad de temas y formatos*. San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 137-157.
- MARCO, Joaquín (1977): *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, 2 vols., Madrid, Taurus.
- MASERA, Mariana (coord.) (2017): *Notable Suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, México, ENES Morelia, UNAM.
- MASERA, Mariana (2021): «“Yo he de matar a mi padre, / y a mi madre”: las voces femeninas transgresoras. Una cala en la literatura de cordel española y mexicana (siglos XVI-XIX)» en Laura Puerto Moro (coord). *Boletín de Literatura Oral*, Vol. Extraordinario 4. *Literatura popular impresa en la Península Ibérica durante los Siglos de Oro: transmisión, textos, prácticas y representaciones*. <http://orcid.org/0000-0002-5092-1292>
- MASERA, Mariana (2022): «Orality in Popular Prints: A Voice Palimpsest» en Susana González Aktories y Susanne Klengel (eds.) in collaboration with Karina Bailey, *Open scriptures. Notation in Contemporary Artistic Practices in Europe and the Americas*, Madrid, Iberomerica-Vervuert, pp. 293-310.
- MASERA, Mariana (en prensa): «Popular Songs as Sentimental Education. The Mexican Songbooks of Antonio Vanegas Arroyo». En *Cultures of the Popular in the Hispanic World in the Long Nineteenth Century*. Alison Sinclair (ed.). Londres, Tamesis Studies in Popular and Digital Cultures.
- MORALES LÓPEZ, Ricardo (2012): «Espejo de tinta», en Yúmari Pérez Ramos y Guadalupe de la Torre Villalpando (comps) *Memoria 5º Foro Académico 2012*, México, INAH, CONACULTA, Escuela de Restauración y Museografía,

- pp. 94-108. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/foro/issue/view/issue%2016>
- NÚÑEZ DE CETINA, Saydi (2016): «Los estragos del amor. Crímenes pasionales en la prensa sensacionalista de la ciudad de México durante la posrevolución» *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 7 (enero-junio), pp. 28-51. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n7a03>
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo (2005): «El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución». En *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas Miradas*, Raúl Béjar y Héctor Rosales (Coords.), México, UNAM, CRIM, pp. 57-79.
- PICCATO, Pablo (2010): *Ciudad de Sospechosos: Crimen en la ciudad de México, 1900-1931*. Trad. Lucía Rayas. México, CIESAS FONCA CONACULTA.
- REDONDO, Augustin (1995): «Características del “periodismo popular” en el Siglo de Oro», en María Cruz García Enterría (coord.), *Literatura popular. Conceptos argumentos y temas*. *Anthropos* 166-167, Barcelona, pp. 80-85.
- SALOMA GUTIÉRREZ, Ana (2000): «De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX», *Cuicuilco. NUEVA ÉPOCA*, 7 (18), pp. 1-15.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2006): «La retórica de las relaciones tremendistas del siglo XVI», en Javier San José Lera (ed.), *Praestans labore Victor: homenaje al profesor Víctor García de La Concha*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 217-234
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2008): «La poética de las relaciones de sucesos tremendistas en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI): construcción y reelaboración», *Etiópicas*, 4, pp. 1-20. URL: <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/1594>.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa (1998): De matadores a mujeres, amantes despechadas y otros sujetos no menos peligrosos. Crímenes pasionales en la nota roja y la literatura porfirianas, *Alipanchis*, 30 (52), pp. 113-139.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa (2001): «De amor y desamor: ideas, imágenes, recetas y códigos en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo», *Revista de Literaturas Populares*, 2, pp. 68-101. URL: <http://rlp.culturaspobulares.org/textcit.php?textdisplay=225>
- SPECKMAN GUERRA, Elisa (2004): «El Porfiriato» en *Nueva Historia Mínima de México*, México, El Colegio de México, pp. 202-237.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa (2014): *Del Tigre de Santa Julia, la Princesa italiana y otras historias. Sistema judicial, criminalidad y justicia en la ciudad de México (siglos XIX y XX)*, México, UNAM, INACIPE.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa (2019 [2003]): «Morir a manos de una mujer: homicidas e infanticidas en el porfiriato» en Felipe Castro Gutiérrez y Marcela Terrazas (coords. y eds.) *Disidencia y disidentes en la historia de México*. (publicado en línea 2019) Disponible en: https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/407/disidencia_disidentes.html

ANEXO

CORPUS DE HOJAS

¡Espantoso crimen nunca visto! ¡Mujer peor que las fieras! Una niña con la ropa cosida al cuerpo y el caso

[En línea: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:ECCuerpo.djvu#tab=Ficha_bibliogr_C3_A1fica]
[Consultada: 5 de julio de 2023]

Guadalupe Bejarano en las bartolinas de Belén. Careo entre la mujer verdugo y su hijo
[México: Antonio Vanegas Arroyo, s.a.]
[En línea: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:GBHijo.djvu>]
[Consultada: 5 de julio de 2023]

¡Horripilantísimo suceso! Una madre que descuartiza a su hijo recién nacido en dieciocho pedazos el martes 15 de agosto de 1905
[En línea: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:HSuceso1905.djvu>]
[Consultada: 5 de julio de 2023]

¡Gran sensación! ¡La mujer tigre, la fiera humana nunca vista en esta capital! Los crímenes increíbles del tigre Laura Veraza, en el cuartel cometidos con insolencia sin tasa
[En línea: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:GSCapital.djvu/3>]
[Consultada: 5 de julio de 2023]

La inauguración de la penitenciaría en México que incluye los textos: «Tristes delirios del preso Miguel Guttman en la prisión de Ulua; Lágrimas y tristes ayes de Arturo Monterrosas y canción que canta en su bartolina».
[En línea: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:LIMexico.tiff/2>]
[Consultada: 14 de septiembre de 2023]

Sueños y delirios de María Villa (a) La Chiquita, en la cárcel de Belén; Diálogo a media noche entre la Chiquita y el espíritu de la Malageña; Espera del jurado de la Chiquita
[En línea: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:Sue%C3%B1os_y_delirios_de_Mar%C3%ADDa_la_chiquita.djvu#tab=Ficha_bibliogr_C3_A1fica]
[Consultada: 5 de julio de 2023]

CARTER MUSEUM COLLECTIONS:

Los crímenes de la Bejarano
[En línea:..]
[Consultada: 5 de julio de 2023]
El Linchamiento de la Bejarano
[En línea: <https://www.alamy.es/posada-el-linchamiento-de-la-bejarano-mexico-image155089277.html>]
[Consultada: 5 de julio de 2023]

Rangel, Nicolás. “El alma popular y Vanegas Arroyo”, *Revista de Revistas*, vol. VIII, núm. 360, 25 de marzo de 1917, p. 13.

[En línea <https://retratosliterarios.colsan.edu.mx/?pageid=162>]

[Consultada: 5 de julio de 2023]

HEMEROGRAFÍA:

«*En Oaxaca*», *El Universal* el 4 de julio de 1888, p. 5.

NOTICIAS DE MARÍA VILLA:

El Mundo

«La tragedia de ayer. Una tapatía mata a una española», martes 9 de marzo de 1897, p. 3.

«El homicidio de la Malagueña. La mataría 10 veces», miércoles 10 de marzo de 1897, p. 3.

«Funerales de la Malagueña. ¿Cuántos años cuesta hacer una muerte?», jueves 11 de marzo de 1897, p. 1.

«Los asuntos del día. Elmer y la Chiquita», viernes 12 de marzo de 1897, p. 1.

«María la Chiquita nombra defensor. Los testigos presenciales», sábado 13 de marzo de 1897, p. 1.

El Nacional

«Lo del día. Drama por celos», lunes 8 de marzo 1897, p. 3.

El Popular

«Drama sangriento en Tarasquillo», miércoles 10 de marzo de 1897, p. 1.

«El drama del día. El asesinato de Esperanza Gutiérrez (á) la Malagueña. Más detalles. La autopsia. Primeras diligencias. La inhumación del cadáver», jueves 11 de marzo sw 1897, p. 1.

«El último drama. Nuevas noticias. Declaración de María Villa», viernes 12 de marzo sw 1897, p. 2.

«La matadora de Esperanza Gutiérrez (á) la Malagueña.» «El proceso de María Villa la Chiquita. Nuevas diligencias. Se levantó la incomunicación. Nombramiento de defensores», sábado 13 de marzo de 1897, p. 2.

«María Villa es morfinómana. Aprehensión de un doctor por protección de fuga. Medidas antropométricas», domingo 14 de marzo de 1897, p. 2.

«La causa de la Chiquita. Retratos. Nuevas declaraciones», lunes 15 de marzo 1897, p. 2.

«Una entrevista con María Villa la Chiquita. Proceso terminado», lunes 22 de marzo de 1897, p. 2.

«El proceso de la Chiquita. Más declaraciones», sábado 27 de marzo de 1897, p. 2.

«El careo de María la Chiquita», jueves 1 de abril de 1897, p. 2.

«María la Chiquita», lunes 12 de abril de 1897, p. 2.

«María Villa (á) la Chiquita ante el jurado. El drama de Tarasquillo», lunes 20 de septiembre, de 1897 p. 1.

«María la Chiquita ante la sala. ¿Se repondrá [sic] el procedimiento?», lunes 25 de octubre de 1897, p. 2.

NOTICIAS DE GUADALUPE MARTÍNEZ BEJARANO

«Otra vez la niña mártir y la mujer verdugo. La reo Guadalupe Bejarano. ¡Reincidencias en el crimen. La niña Crescencia Martínez es martirizada», *El Siglo Diez y Nueve*», 16 de abril de 1891, p. 2

Sin título, La Patria Ilustrada, 20 de abril de 1891, p. 184.

«El jurado de Guadalupe Bejarano. Martirio de una niña», *El Universal*, 13 de marzo de 1892, p. 2.

Fecha de recepción: 6 de julio de 2023

Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2023



Ajusticiados políticos en impresos populares mexicanos del periodo revolucionario (1912-1913)

Political executed in Mexican broadsheets of the revolutionary period (1912-1913)

Grecia MONROY SÁNCHEZ

(Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México (UDIR, UNAM))

grecia.monroy@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1029-3586>

RESUMEN: En el contexto de lucha armada y crisis política iniciado con la Revolución mexicana en 1910, la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (1880 a 1917, Ciudad de México) ofreció materiales que forman parte de una larga tradición de literatura de patíbulo en México, de la cual hay corpus identificados, así como estudios que la abordan más o menos directamente, pero sobre la cual aún hay mucho por explorar. Los impresos patibularios del periodo revolucionario coinciden en ofrecer una perspectiva hostil a los protagonistas de la Revolución y que se pueden dividir en dos subconjuntos: 1) aquellos en los que hay un uso falaz de la palabra «fusilamiento» y de algunos recursos de la literatura patibularia; y 2) noticias del fusilamiento efectivo de supuestos criminales. Del primer conjunto destaca la presencia de recursos narrativos que propician la empatía o el retrato ambiguo del potencial ejecutado. El segundo conjunto ofrece textos más cerrados y dirigidos explícitamente a que el castigo de los reos sea un ejemplo que disuada a otros que pretendan seguir sus pasos.

PALABRAS-CLAVE: Literatura popular, Literatura de patíbulo, Revolución mexicana

ABSTRACT: In the context of the Mexican Revolution started in 1910, Antonio Vanegas Arroyo's publishing house (working from 1880 to 1917 in Mexico City) offered materials that are part of a long tradition of Mexican gallows literature, of which there are corpora identified, as well as studies that address it, but about which there is still much to explore. The gallows literature of the revolutionary period, mostly broadsheets, are materials that coincide in offering a hostile perspective to the protagonists of the Revolution and that can be divided into two subsets: 1) those in which there is a fallacious use of the word "execution" and of some resources of the gallows literature; and 2) news of the actual execution of alleged criminals. Of the first set, among other aspects, the presence of narrative resources that foster empathy or the ambiguous portrait of the potential executed stands out. The second set, on the other hand, offers texts explicitly aimed at making the punishment of the so-called criminals an example that deters others who intend to follow in their footsteps.

KEYWORDS: Popular literature, Gallows literature, Mexican revolution

INTRODUCCIÓN Y ANTECEDENTES

Aunque es todavía un campo con vetas inexploradas, la literatura de patíbulo mexicana fue puesta bajo el reflector desde hace poco más de tres décadas por el trabajo compilatorio que hizo Enrique Flores en su *Unipersonal del arcabuceado y otras ejecuciones de justicia* (1988). Aunque el investigador no desarrolló propiamente una conceptualización de este subgénero de la literatura de cordel, pues son apenas cuatro páginas de prólogo las que preceden al material antologado, sí indicó tanto su pertenencia a la tradición española como algunas de sus modalidades expresivas en el ámbito mexicano. Establece Flores:

[...] la literatura mexicana abreva en la gayola sangrienta de las *ejecuciones de justicia*, que ya cantaban los ciegos desde el siglo XVI español.

[...]

La presente antología intenta dar una panorámica general de la producción aledaña a esa vieja «literatura de cordel» que hoy pervive en nuestra *nota roja*. [...] Sus hitos poéticos más relumbrantes son los monólogos (en prosa o verso) de los ejecutados: los «diarios», «despedidas» y «décimas de los ahorcados». Pero incluye también denuncias de ejecuciones injustas, de tormentos ilegales, *causas célebres* que son otras tantas formas (esta vez literarias) de ejecución pública (Flores, 1988: 6 y 7).

Dicha antología reunió materiales principalmente de la primera mitad del siglo XIX, es decir, de un contexto posterior al proceso de independencia iniciado en 1810. Sin embargo, en otros trabajos abordó el mismo autor también algunas manifestaciones de esta literatura patibularia de los siglos XVII y XVIII, todavía bajo el régimen virreinal (Flores, 1998: 13-19). Tenemos, pues, una ruta esbozada en cuanto al rumbo que esta literatura tomó en tierras mexicanas y, especialmente, de algunas de sus manifestaciones en la primera etapa de la vida independiente, que son precisamente las que se recogen en *Unipersonal del arcabuceado*...

A los valiosos materiales transcritos y compilados por Flores, quisiera añadir ahora otros dos impresos,¹ los cuales son así mismo antecedentes que nos permitirán introducirnos con más elementos en la literatura de patíbulo publicada por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, casa editorial que funcionó de 1880 a 1917 en la capital mexicana y cuyos materiales son el material del estudio que quiero exponer en estas páginas. Mi objetivo principal es ofrecer un perfil del tipo de literatura patibularia que fue publicada por esta imprenta en la segunda década del siglo XX, en un contexto de lucha armada y crisis política como lo fue la Revolución mexicana. Para ello, a manera de antecedentes, me detendré primero en los dos hallazgos mencionados. En segundo lugar, expondré brevemente el tipo de literatura patibularia publicada por Antonio Vanegas Arroyo y, finalmente, sistematizaré y analizaré las expresiones que sobre ejecutados políticos se publicó en el periodo revolucionario.

Comencemos, pues, por los dos impresos que nos servirán de antecedentes. Publicada probablemente a inicios de la segunda mitad del siglo XIX y proveniente de las prensas de la Tipografía de Sixto Casillas (LACIPI, s. f.), la hoja volante *Ejecución de*

¹ Estos dos impresos fueron localizados en el marco de la digitalización y catalogación, por parte del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI) dirigido por Mariana Masera, de la colección de impresos pertenecientes a Kena Muyaes Ogazón. Próximamente estarán disponibles para su consulta en el repositorio digital del Laboratorio (<<https://laciipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>), espacio en el cual se puede acceder al resto de los impresos que referiré en estas páginas.

justicia (s. f.) es una muestra de un fusilamiento por causas políticas, tal como se anuncia en su subtítulo:

A eso de las cinco y media de la tarde del día 18, fue pasado por las armas en Santiago Tlaltelolco, el c. Pedro Ivar [*sic*] cómplice de los conspiradores (*Ejecución de justicia*, s. f.).

Tras esta síntesis y bajo el título «Despedimento [*sic*] por el ajusticiado», se da voz precisamente al reo, Pedro Ivar [*sic*], de cuya identidad no tengo pista ni tampoco de la conspiración de la que formó parte (¿acaso en el contexto de la Segunda Invasión Francesa a México o en el marco de los múltiples enfrentamientos entre las facciones liberales y conservadoras?). La hoja no ofrece información al respecto, lo cual hace pensar o que era un caso bien conocido por el público o, tomando en cuenta la configuración literaria del impreso, que no era su objetivo ofrecer una perspectiva política, sino moral y emotiva, sobre el suceso. Por ello, lo que prima en los versos es la triste despedida del reo de su familia, amigos y patria, así como la resignada aceptación de su crimen y castigo:

Ya a mis pies está la fosa...
¡Qué habitación tan oscura!,
que al más valiente es odiosa
tan horrible sepultura.

El corazón se destroza
en pensar el trance cruel;
yo debo llegar a él
por traidor y delincuente,
y de marchar deberé
con un corazón ardiente.
(*Ejecución de justicia*, s. f.).

Una línea similar es la que sigue la hoja titulada ¡*¡Adiós al mundo!! El viaje a la eternidad* (s. f.), con pie de imprenta de la Tipografía y Litografía de Juan Flores, ubicada en la calle Corchero número 2.² Sin embargo, cabe señalar que, a diferencia de la anterior, que era de un formato más pequeño y no venía ilustrada, esta hoja incluye un grabado de un soldado abrazando a una mujer,³ la cual, siguiendo las palabras del subtítulo, se trataría de su madre:

¡Madre del alma!
¡Inclémencia! ¡El último instante!
(¡*¡Adiós al mundo!!...*, s. f.).

La imagen es importante porque, en complemento con el texto, configura muy claramente a dos personajes de gran relevancia en este tipo de literatura de fusilamientos: el soldado asesino y la madre sufriente. El primero fue un personaje prototípico de la literatura patibularia en México, presente al menos desde inicios del siglo XIX y

² No cuento con más datos sobre esta imprenta que los que ofrece la propia hoja. Sólo puedo señalar por ahora que la calle Corchero es la actual calle Regina, en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

³ El grabado está coloreado, pero es incierto si así se produjo originalmente o se trata de una intervención posterior.

persistentemente cultivado en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo, como señalaré más adelante.

Recordemos, por ejemplo, que es precisamente un soldado el protagonista del *Unipersonal del arcabuceado de hoy 26 de octubre de 1822*, firmado por José Joaquín Fernández de Lizardi, cuyas «[...] endechas de un condenado a muerte combinan la crítica ilustrada de la educación con el tremendismo [...]» (Flores, 1988: 6 y véase también Flores, 1998: 23-27). En este afán crítico, son las figuras paternas, más que el propio criminal, las culpables, tal como el reo declara al decir que sus «cruels padres»

[...]
son los que ahora me matan,
por no haber arreglado mis pasiones
allá desde la infancia.
(Fernández de Lizardi en Flores, 1988: 13).⁴

Sin embargo, los personajes paternos no funcionaron siempre de este modo en la literatura patibularia. Si volvemos a la hoja *¡¡Adiós al mundo!!...* (s. f.), veremos que en ella la figura materna no es el blanco de la crítica, sino el objeto del sufrimiento. De manera similar a lo que vemos en muchos corridos, en varios impresos sobre fusilamientos la madre es un personaje que humaniza al protagonista, ya que, sin importar que el hijo sea «[...] un hombre justo o un delincuente, la función de la madre es ser incondicional a su vástago [...]» (Zavala, 2015: 153). Esta incondicionalidad encuentra resonancia en el hijo, quien suele dedicar sus últimos pensamientos, palabras y lágrimas a su madre (Zavala, 2015: 154).

En la hoja mencionada, es precisamente la madre, junto con Dios y el mundo terrenal, la interlocutora del reo, quien se dirige alternativamente a cada una de estas figuras a lo largo de catorce décimas. A través de este monólogo, el criminal no sólo se despide y arrepiente, sino que también enuncia una especie de crítica a la pena de muerte. Dirigiéndose al «mundo» (metonimia del ámbito social), reclama:

Voy a pagar y bien caro
el delito cometido
pero estoy arrepentido
y éste es mi mejor amparo.
Tu ley, mundo, sin reparo
la existencia me arrebata,
y a la sociedad maltrata
pues que desprecia al suicida
y a mí me arranca la vida
y a mi infeliz madre mata.
(*¡¡Adiós al mundo!!...*, s. f.)

Los versos apuntan a la contradicción de que, mientras el suicidio es condenado, la pena de muerte es permitida, lo cual no sólo afecta al ajusticiado sino también a sus

⁴ Fernández de Lizardi cierra aún más al mensaje aleccionador de su texto al incluir al final una nota que explica: «Si el infeliz Celestino Ramírez, soldado del regimiento de caballería número 9, hubiera tenido mejor educación, es probable que hoy no hubiera muerto fusilado en la temprana edad de 21 años [...]» (Fernández de Lizardi en Flores, 1988: 15).

familiares, especialmente a la madre, quien «muere» al ver morir a su hijo. Es importante destacar esto, por un lado, porque la presencia de la familia del reo es un recurso narrativo que está presente en muchos otros impresos, como un modo de humanizar al personaje y de provocar empatía en los lectores-oidores, pero también, por otro lado, porque, en este caso, evidencia un horizonte de crítica, desde la literatura popular, a la pena de muerte.

Las dos hojas antes comentadas serían expresión, pues, de una modalidad de la literatura de patíbulo en México expresada únicamente en verso (usualmente en la forma de décimas), alejada de una intención informativa y cercana, en cambio, a un carácter moralizante que empleó el patetismo y la figura materna como recursos argumentativos no necesariamente orientados a la ejemplaridad, sino a señalar las consecuencias y contradicciones sociales de la aplicación de la pena de muerte. En esas manifestaciones veríamos restos todavía del espíritu didáctico e ilustrado que primó en la primera parte del siglo XIX (véase Flores, 1998: 24). Sin embargo, en las derivaciones que el género tuvo en los impresos publicados por Antonio Vanegas Arroyo a partir de 1880 estos rasgos perderán presencia y relevancia dentro el universo discursivo de la época, ocupando un segundo plano o desapareciendo por completo para dar paso a una plena función ejemplar a través del tremendismo.

EL PATÍBULO EN LOS IMPRESOS DE A. VANEGAS ARROYO

La casa editorial de Antonio Vanegas Arroyo funcionó de 1880 a 1917 en la Ciudad de México y fue la más importante productora de literatura popular impresa del periodo, no sólo por la variedad de sus materiales (véase Masera, 2017), sino también por los alcances de su distribución, que llegó a todo el país y a varias ciudades de Estados Unidos de América (Monroy, 2022a). Entre su amplia producción de hojas volantes noticiosas, hay varias que tratan sobre ejecuciones por fusilamiento. En ellas prima un carácter informativo y aleccionador que, aunque es un rasgo recurrente de la literatura de patíbulo (véase Gomis, 2016: 10), se ve también muy influido por un universo discursivo en el que la prensa noticiosa y sensacionalista tenía una presencia cada vez mayor.

Al respecto del consumo y recepción estos materiales, dado que a finales del siglo XIX y principios del XX los fusilamientos no eran actos públicos, sino que se llevaban a cabo dentro de las prisiones,⁵ podríamos imaginar que estos impresos eran comprados no por las personas que querían anticiparse o revivir la ejecución al haberla atestiguado con sus propios ojos, sino, más bien, por quienes querían saciar su curiosidad al no poder haber visto nada. Un fragmento de la crónica que ofreció en 1910 el periódico *El Imparcial* sobre la ejecución de uno de los criminales mexicanos más famosos de esa época, Jesús Negrete alias «El Tigre de Santa Julia», transmite bien la vehemencia de la gente por avistar o escuchar algo de la escena del fusilamiento:

En las afueras de la cárcel, una multitud curiosa esperaba con expectación creciente ¿ver al sentenciado? No, esto era imposible. Aquel gentío se conformaría únicamente con

⁵ En otras décadas, esto parece haber sido diferente, pues en textos anteriores a los de Vanegas Arroyo era parte del monólogo del reo expresar su sentir al verse mirado por una multitud. Así, en la hoja *¡¡Adiós al mundo!!...* (s. f), dice el reo: «Hay frente a mí mucha gente / que al mirarme me maltrata / y el espanto se retrata / en su raro continente». Algo similar expresa el soldado del *Unipersonal del arcabuceado...* de Fernández de Lizardi: «Con verme parecer, / una multitud de almas / hoy se va a divertir, / cual si fuera al circo o a una danza» (Fernández de Lizardi en Flores, 1988: 14).

escuchar el ruido de la descarga y después ver rebasar por encima de la tapia la vedija de humo en la que iría envuelta el alma del condenado.

Algunos, más curiosos y atrevidos, se habían encaramado en los postes de la luz o de los teléfonos, y desde allí, haciendo prodigiosos equilibrios, atisbaban la escena, provistos algunos hasta de cámaras fotográficas. En las azoteas de las cercanías había también compactos grupos de gentes, y otras muchas se habían subido sobre los techos de trenes eléctrico (*El Imparcial*, 22 de diciembre de 1910).

Aprovechando esta atmósfera de curiosidad y morbo, el editor Vanegas Arroyo fue hábil para, cumpliendo su papel dentro del ceremonial del castigo (véase Gomis y Bonet, 2022: 280), pero también siguiendo los ritmos de la prensa, ofrecer impresos tanto previos a la ejecución —informando de los crímenes del reo y de su proceso judicial—, como posteriores, en los que, basándose en las crónicas periodísticas,⁶ daba los detalles del fusilamiento.⁷

Respecto a quiénes eran los ejecutados en los impresos de A. Vanegas Arroyo, ya varios investigadores han abundado en la representación del crimen y los criminales en estos materiales (véase Speckman, 2002; Castro, 2015; Rodríguez, 2018; Carranza, 2018; y López Torres, 2018). En ellos es preciso distinguir entre los personajes que sí fueron ajusticiados con la pena de muerte y aquellos que sufrieron un castigo sobrenatural. Entre los primeros,⁸ hay dos conjuntos que han recibido poca o nula atención y que, a mi parecer, tienen gran interés. Uno de ellos será en el que me centraré a detalle en el siguiente apartado y el cual abarca los ejecutados vinculados al contexto político a partir del inicio de la Revolución mexicana en 1910.

El otro conjunto es el antes mencionado de los soldados asesinos, cuyo análisis ameritaría un espacio propio. Se trata de hojas volantes que dan noticia sobre el fusilamiento de soldados que cometieron un crimen, usualmente de motivación pasional, contra alguno de sus superiores o compañeros. La relevancia de estos impresos como conjunto radica no sólo en los registros a los que tenemos acceso,⁹ sino también en lo que nos dice un testimonio como el de Arturo Espinosa, uno de los escritores que trabajó para Vanegas Arroyo y quien, rememorando los muchos y variados temas publicados por esta empresa editorial, destaca los rasgos paradigmáticos de estos impresos de los que vengo hablando:

El fusilamiento de Clodomiro Costa, que fue ejecutado en los llanos de La Vaquita: un soldado que tenía una esposa muy hermosa; un coronel que la sedujo; un balazo

⁶ Briseida Castro (2015: 123) señala que otra fuente para las noticias sobre crímenes pudo haber sido la participación del editor Antonio Vanegas Arroyo en algunos jurados. Al respecto, ver el comentario de Mariana Masera en su trabajo incluido en este mismo volumen.

⁷ A manera de ejemplo, ver el seguimiento editorial del caso de Rosalío Millán, de quien, entre otras, hay dos hojas encabezadas con el mismo título *El fusilamiento de Rosalío Millán...* (s. f. y 1906). La que no está fechada es anterior a la ejecución y trata, más bien, sobre el crimen, el juicio y el ambiente expectante ante la sentencia, tal como se entiende por su subtítulo: «El asesino de su amante. Rosalío Millán es puesto en capilla. Se espera la ejecución de la sentencia de muerte. Gran sensación en Belén». La otra, en cambio, es posterior al suceso y por ello precisa que sucedió «[...] en el interior de la cárcel de Belén» y ofrece «Importantes detalles y sus últimos momentos».

⁸ Serían los casos de Jesús Negrete, Dionisio Silverio, Francisco Martínez, Ignacio Aguilar Zamudio, José Prado y Rosalío Millán, entre otros. Cabe señalar que, en este mismo volumen, Mariana Masera se enfocará en otro conjunto de gran interés: las mujeres sentenciadas a muerte.

⁹ En el repositorio del LACIPI, contamos con impresos sobre los casos de Antonio Navarro, Bruno Apresa, Julio García, Rafael Méndez, Ignacio Jiménez y Juan Díaz.

del marido ofendido y la implacable disciplina de aquellos tiempos, que castigaba el asesinato de un superior... ¿Debía haberse conformado con la cornamenta? Quizás lo hubieran ascendido... ¡vaya usted a saber! El caso es que fue fusilado... y la hojita, con su respectivo grabado, salió al día siguiente, relatando los dolorosos y conmovedores detalles del proceso y ejecución del reo, y fue casi arrebatada de las manos de los vendedores (Espinosa, 1955: s. p.).

Además de que en su última línea nos reitera el éxito del consumo y recepción de estas noticias, la síntesis es muy elocuente en cuanto a su secuencia narrativa: infidelidad, desobediencia, insubordinación, crimen, castigo. No debe pasar desapercibido el hecho de que los criminales sean militares, pues eso determinaba la necesidad de la «implacable disciplina» y del consecuente castigo, más aún en el marco de un gobierno como el de Porfirio Díaz, en el que la modernización de los cuerpos militares y policíacos fue una política muy importante. Esto se expresa claramente en el tipo de monólogo patibulario que se pone en boca de los reos, tal como en el caso del soldado Julio García, quien aconseja a su tropa

Nunca atentar a la vida
de otro compañero, no,
porque tendrán esta pena,
esta pena de talión.¹⁰

Tengan siempre muy presente
la ordenanza militar,
que es absoluta, inflexible,
en casos como el actual.

(*Fusilamiento del soldado del segundo batallón regional Julio García*, 1907).

Aunque en estos casos sin duda hay una función ejemplarizante, ésta se realiza discursivamente a través de la voz del reo y, en ese sentido, se le permite, en cierto modo, expiar su culpa, despedirse, arrepentirse y pedir por su salvación. Es decir, estos textos permiten una humanización de los criminales, ya sea a través de la resignación ante su castigo mortal, del dolor de sus familiares al verlos morir o de sus artificiosos, pero eficientes, discursos de arrepentimiento.

Enfatizo esto porque, como veremos a continuación, la irrupción de emergentes sujetos políticos de extracción popular, como los zapatistas, en el contexto revolucionario supuso una actualización de los recursos de la literatura de patíbulo, que conservó su función noticiosa y ejemplarizante, pero enfatizó su intención propagandística y fue más radical en la representación de los rostros de los criminales.

LOS AJUSTICIADOS POLÍTICOS

Los impresos de ajusticiados políticos de los primeros años de la Revolución mexicana (1910 a 1917) no han sido, hasta donde sé, estudiados como conjunto. En mi investigación doctoral, de entre un corpus mucho más amplio, identifiqué y describí brevemente algunos de ellos, como parte del intento por responder a la pregunta de

¹⁰ La frase «pena de talión» se refiere al principio de reciprocidad entre el crimen y el castigo.

bajo qué géneros y recursos literarios fueron codificados en los impresos publicados por Antonio Vanegas Arroyo los sucesos y personajes políticos del periodo de 1892 a 1916 (véase Monroy, 2022b).

Partiendo de esto, en las siguientes páginas abundaré en ellos, lo cual es pertinente, por un lado, porque como adelantaba antes, no se les ha solido incluir en los estudios de las representaciones de la criminalidad en los impresos; por otro lado, porque son manifestaciones de la literatura de patíbulo en un contexto altamente politizado y, por tanto, son expresiones reveladoras de cómo este subgénero del cordel fue uno de los modos de codificación, para una gran parte de la población, de los personajes y sucesos de un periodo tan determinante para México como lo fue la lucha armada revolucionaria iniciada en 1910 y cuya primera etapa culminó en 1917.

Los impresos de tema político que tratan sobre ejecuciones de justicia en este periodo podrían dividirse, a su vez, en dos subconjuntos: 1) aquellos en los que hay un uso falaz de la palabra «fusilamiento» y de algunos recursos de la literatura patibularia; y 2) noticias del fusilamiento efectivo de supuestos criminales.

Cabe señalar que prácticamente todos los impresos de los que hablaré a continuación se concentran en los años de 1912 y 1913, lo cual tiene que ver con que esos fueron los años de mayor radicalización del discurso antirrevolucionario del que los impresos, en gran medida, fueron cajas resonantes. Recordemos que el levantamiento armado de la Revolución mexicana tuvo inicio en noviembre de 1910, pero no fue hasta 1911 cuando su primer líder, Francisco I. Madero, entró victorioso en la capital mexicana y, pocos meses después, fue electo presidente. El enfrentamiento armado, sin embargo, no cesó y muy pronto el gobierno de Madero se vio amenazado tanto por los miembros del antiguo régimen porfirista (por ejemplo, el sobrino del derrocado presidente Porfirio Díaz, Félix Díaz), como por los propios líderes revolucionarios que antes lo habían apoyado (Emiliano Zapata y Pascual Orozco). Eso explica que grupos revolucionarios como los zapatistas sean ya en 1912 objeto de difamación y de representaciones sumamente negativas tanto en la prensa como en los impresos (véase Avechuco, 2020; y Monroy, en prensa).

En 1913, el discurso antirrevolucionario se radicalizó y tuvo un punto culmen en el asesinato de Francisco I. Madero (véase Barajas, 2019) y en el ascenso al poder de Victoriano Huerta, lo cual representó una dura derrota para la revolución. Será en 1914 cuando los ejércitos, temporalmente aliados, de Venustiano Carranza, Francisco Villa y Emiliano Zapata logren hacer triunfar de nuevo el movimiento al derrocar a Huerta y comenzar una nueva etapa del proceso revolucionario, caracterizada por las luchas internas de las facciones. Sin embargo, de 1914 y hasta 1917, año en el que muere el editor Vanegas Arroyo, no he encontrado otras manifestaciones de literatura de patíbulo.

USOS FALACES

El uso engañoso por parte de la literatura popular de títulos alarmistas, especialmente en torno al fusilamiento de ciertos personajes, había sido objeto de crítica y denuncia al menos desde inicios del siglo XIX. En su antología de textos patibularios, Enrique Flores incluye uno firmado por un tal Claro Severo en 1822, con un título sumamente elocuente: *Nuevo modo de robar o la pluma hecha ganzúa*, el cual precisamente denuncia los engañosos títulos que los escritores ponen a sus obras, con tal de venderlas más. De hecho, la crítica se hace a propósito de la circulación de una hojita que clamaba el fusilamiento de Antonio López de Santa Anna:

Como este suceso, o cosa semejante, es hoy el más ardiente deseo de los buenos mexicanos, corrían las gentes, se atropellaban, y hasta se arrebatában unos a otros de las manos los ejemplares de dicho papel, en términos que el que me trajo mi criado estaba roto [...] (Severo en Flores, 1988: 27).

Con esto, continúa el texto, el autor del engañoso impreso «[...] pudo muy bien en sola esa noche juntar algunos centenares de medios» (Severo en Flores, 1988: 27). Se trataba, pues, principalmente de una acusación contra los escritores que aprovechaban la predisposición de las personas a la noticia sobre la muerte de determinados personajes y quienes también empleaban a su favor las prácticas de lectura de la literatura popular. Bastaba un título alarmante para causar sensación, porque

[...] los que no compran ni leen papeles oyen el grito; unos son sencillos, otros maliciosos, y aun los prudentes y sensatos no adivinan cómo se desempeña este título; pero todos quedan con aquella idea en la cabeza, la propagan dentro y fuera de México, la interpreta cada uno a su modo [...]. (Severo en Flores, 1988: 28).

En las primeras décadas del siglo XX, el editor A. Vanegas Arroyo empleó en diversas ocasiones y con gran eficacia esa estrategia, demostrando la vigencia, atractivo y, de hecho, renovado interés por el discurso patibulario en pleno contexto bélico revolucionario. Este uso falaz de los títulos y puesta en página de los impresos tuvo dos derivaciones principales. Por un lado, hojas que pretendían propagar rumores o imponer una versión oficial, aunque falsa, sobre la muerte de determinados personajes; por otro lado, noticias de cómo ciertos personajes se salvaron de ser fusilados.

Entre las primeras, es trágicamente ilustrativo el caso de una hoja volante dedicada a dar noticia, en 1913, de la muerte de Gustavo A. Madero, hermano del entonces ya asesinado presidente Francisco I. Madero. La historiografía actual nos permite saber que Gustavo A. Madero, apodado «Ojo Parado» en referencia al monóculo que usaba, fue en realidad torturado y linchado por el ejército federal al mando de Victoriano Huerta (véase Knight, 2012; y Solares, 2013), pero la versión que se difundió en su momento fue que había sido fusilado tras intentar escapar de la prisión.

Esto es lo que promueve el título de la hoja en cuestión: *Triste fin que tuvo en México, pues fue presto fusilado, don Gustavo el fatídico, el famoso Ojo Parado* (s. f.). Compuesta de un texto en verso y dos en prosa, este impreso se ocupa principalmente de caracterizar a Madero como malvado y en señalar no sólo sus crímenes realizados, sino también los que estaba por realizar en el momento en el que fue capturado. Es decir, para hacer verosímil e incuestionable la necesidad de su castigo, los crímenes tenían que estar a la misma altura, sin importar si eran hechos consumados o planes en forma de rumores. De ese modo, el texto podía concluir, con incontrovertible lógica, que «[c]on la muerte de OJO PARADO quedó confirmado el proverbio que dice... QUIEN A HIERRO MATA A HIERRO MUERE» (*Triste fin que tuvo...*, s. f.); refrán que, efectivamente, era el sentido común detrás de muchas noticias de fusilamiento.¹¹

¹¹ Sirvan, a manera de ejemplo, los versos del impreso sobre el soldado fusilado Rafael Méndez: «Esta vida tan ingrata / nadie querrá interrumpir... / ¡porque aquél que a hierro mata / a hierro habrá de morir» (*El fusilamiento del soldado Rafael Méndez en los llanos de la Vaquita el 25 de julio de 1908, a las 6 de la mañana*, 1908).

Al carecer de referentes reales sobre la ejecución por fusilamiento, los versos de la hoja no abundan demasiado en ello, pero sí imaginan la escena con un tono burlón e irrespetuoso que no es tan común en otras manifestaciones patibularias:

Luego le forman cuadro
y más el «ojo» se para
aquel «ojo» que le dio
en todas partes, gran fama.

Y la descarga se escucha
y queda así fusilado
el que en vida se llamó
«El Diablo de OJO PARADO».

(*Triste fin que tuvo...*, s. f.).

También es importante el énfasis que se hace en las implicaciones ejemplares del suceso:

Sirva de ejemplo este caso,
ahora en lo sucesivo,
al que quiera abusar
y se la dé de «muy vivo».

(*Triste fin que tuvo...*, s. f.).

Además de ocultar la verdad de lo que había sido una ejecución extraoficial, los textos de este impreso también sirven a los propósitos de una ejemplaridad enunciada desde el poder hegemónico. Al respecto de esto, vale la pena recordar que las fuentes informativas de los impresos publicados por A. Vanegas Arroyo, especialmente en cuanto a los sucesos políticos, solían ser periódicos como *El Imparcial*, plenamente alineados con el oficialismo y, en general, de una tendencia conservadora que vio con recelo al movimiento revolucionario. En ese sentido, no podemos atribuir plenamente al editor Vanegas Arroyo la producción de la noticia falsa, pues él estaba, a su vez, reiterando lo difundido por los medios a su alcance. Sin embargo, la producción del engaño editorial, por así decirlo, sí es obra suya. Probablemente no lo hizo con plena conciencia de que estaba difundiendo información falsa, pero sí con un conocimiento de los recursos que el público esperaba para la difusión de un suceso de tales características.

El género patibulario, pues, seguía cumpliendo unas funciones sociales muy efectivas, lo cual lo convertía en una herramienta fundamental para transmitir un mensaje sobre la contundencia de la fuerza del gobierno en contra de las tropas revolucionarias. Este mensaje podría transmitirse con cierto desarrollo de los recursos patibularios, como en el caso de Gustavo A. Madero, o bien sólo como mención en el título del impreso, como sucede en la hoja *Derrota de Emiliano Zapata en el mineral de Huautla y fusilamiento de Felipe Neri* (s. f.). Los textos de este impreso apenas mencionan el supuesto fusilamiento del zapatista Felipe Neri —quien en realidad moriría años después, en circunstancias muy distintas (véase Betancourt, 2014: 728)—, pero sí lo caracterizan fatalmente como una de las «[...] fieras zapatistas de las más carnívoras» (*Derrota de Emiliano Zapata...*, s. f.). La propia puesta en página contribuye también al tremendismo patibulario, al mostrar el

grabado de un hombre tirado en el piso, con la lengua de fuera y una herida en la espalda y en la pierna.

Ahora bien, hubo otro interesante conjunto de hojas que ofreció noticia de sucesos que, con matices, sí son verificables en la realidad, aunque en su puesta en página resultan también engañosas. Es decir, en la enunciación de su título e incluso en el grabado que las ilustra, son impresos que parecen querer afiliarse a la tradición de la literatura patibularia, aunque su discurso termina siendo, por así decirlo, antipatibulario, pues lo que relatan es, precisamente, cómo los personajes se salvaron de ser fusilados.

Son dos las hojas con personajes políticos que echan mano de este engaño editorial: *El fusilamiento del señor ex brigadier don Félix Díaz y sus compañeros de armas* (1912) y *El fusilamiento del brigadier honorario Francisco Villa* (1912). Los protagonistas de cada una son representantes de fuerzas opuestas: Félix Díaz como figura paradigmática del antiguo régimen porfirista; Francisco Villa, de la Revolución todavía fiel a la causa maderista. Contrario a lo que desde la mirada actual se podría pensar, los impresos trataron con bastante respeto al primero y con burla y recelo al segundo.

Con la convencional puesta en página mixta de las hojas volantes noticiosas (incipit, grabado, texto en prosa y texto en verso), el impreso sobre Félix Díaz señala que, tras su fallido levantamiento contra el gobierno de Francisco I. Madero, se difundió la noticia de que a Díaz y a sus compañeros se les fusilaría, ante lo cual «[...] la conmoción de la buena y alta sociedad de la metrópoli fue grande [...]». Luego se argumenta que es «[...] improcedente la pena de muerte en corte marcial [...]» y se explica que la Suprema Corte «[...] arrancó del patíbulo [...]» a Díaz y a sus compañeros, lo cual se juzga como un «[...] brillante triunfo que tuvo tremolando la bandera del derecho y la justicia» (*El fusilamiento del señor ex brigadier...*, 1912).

A diferencia de lo que vimos en la hoja ¡¡*Adiós al mundo!!*..., no hay en este impreso sobre Félix Díaz una crítica o condena a la pena de muerte, sino una apología para este personaje en particular, en el marco de la cual su salvación se lee como expresión del respeto a la ley y la justicia. Pese a esto, los versos de la hoja, apelando a la tradición patibularia, hacen al lector imaginar la hipotética muerte de Díaz y las también hipotéticas consecuencias que esto hubiera tenido sobre sus seres queridos, con afectadas décimas como la siguiente:

¡Hoy la esposa infortunada,
sumida en caos espantoso,
buscará a su tierno esposo,
triste, enferma, desolada;
y hallará tumba empapada
con la sangre del que amó,
y a quien su vida ligó
con un lazo sacrosanto,
y dará curso a ese llanto
que sólo el que ama entendió!
(*El fusilamiento del señor ex brigadier...*, 1912).

Pareciera que, al menos para ese momento, no había en los impresos un horizonte de enunciación desde el cual se pudiera considerar digna la ejecución de un miembro de la que había sido, por décadas, la élite gobernante del país. Por ello, aunque el texto condenara el levantamiento de Díaz por atentar contra la paz de la nación, condescendía con él al considerarlo expresión de la «audacia» de un «joven vehemente». Además,

versos como los antes citados, crearon una solemne aura fúnebre para transmitir simpatía por quien no sólo fuera «encumbrado militar» sino también «tierno esposo».

Otros personajes no recibieron tantas consideraciones. La hoja *El fusilamiento del brigadier honorario Francisco Villa* (1912) desarrolló un tipo de representación muy diferente de este personaje, quien es a la fecha, a diferencia de Félix Díaz, una de las figuras más memorables y atractivas del periodo revolucionario. La publicación de la hoja se sitúa en el contexto de 1912, cuando Villa estaba combatiendo la rebelión de Pascual Orozco (otro inicial revolucionario que luego se volcó contra Madero) en alianza con el ejército federal comandado por Victoriano Huerta. El fusilamiento anunciado por la hoja se debería a la supuesta insubordinación de Villa y habría sido mandado por el propio Huerta.

El grabado de este impreso muestra a Villa con la mano derecha sobre su sombrero, haciendo una especie de saludo militar, de espaldas a una pared y de frente al pelotón de fusilamiento.¹² Esta escena tiene su contraparte textual cuando se narra que Villa

[...] cuadrándose y con voz suplicatoria, se dirige al jefe del pelotón que iba a ejecutarlo diciéndole: —«Mi oficial»— (¡Y esto lo decía todo un general!!) — «Mi oficial, un momento. Que no me arranquen la vida; yo he sido leal... ¿por qué van a fusilarme?... Yo soy así, un poco enojón y no conozco de ordenanza todavía... que le hablen al general, que no me maten» (*El fusilamiento del brigadier honorario...*, 1912).

Aunque era convencional que los reos se mostraran con miedo y tristeza ante la inminencia de su muerte, también se caracterizaban por aceptar con resignación su destino, pues asumían que merecían el castigo y, de hecho, en esa aceptación y ejemplaridad encontraban cierta expiación y perdón por sus acciones. La forma en la que se presenta a Villa en el patíbulo rompe completamente con estas convenciones y en ello hallamos precisamente la mirada que sobre este personaje se quiere ofrecer.

A diferencia de Félix Díaz, de quien se exalta su vida en tanto hombre de familia y esposo amado, Villa es deshonrado al ser presentado como un cobarde que no asume ni su falta ni su castigo, sino que se intenta justificar diciendo que no conoce bien las leyes militares y ruega por su vida de un modo desesperado.¹³ Por si fuera poco, aunque en realidad el fusilamiento no se llevó a cabo gracias a la intervención de Raúl Madero, otro hermano del presidente Francisco I. Madero (véase Hernández, 2019), el impreso aclara que no fue la «humillante súplica» de Villa la que le salvó la vida, sino la «súplica digna y respetuosa» del coronel federal Guillermo Rubio Navarrete y, más aún, la «magnanimidad» de Victoriano Huerta, quien lo habría indultado, según esa versión.

Son especialmente llamativos los versos que rematan la hoja y que se titulan «El amor a la vida», frase de tintes irónicos y burlones. Siguiendo las convenciones del género patibulario, varias estrofas dan voz al reo para que exprese su sentir ante su cercana muerte. Pero, en lugar del típico discurso patético y expiatorio, a Villa se le muestra

¹² El grabado está basado en una fotografía (véase Gustavo Casasola, «Villa en el momento en que iba a ser fusilado», *Mediateca INAH*, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia:88321>).

¹³ En su biografía de Villa, así recrea Paco Ignacio Taibo II la escena: «Los coroneles le ordenaron que se colocara contra la pared. Villa se dirigió a O'Horan: "Señor coronel, ¿quiere usted decirme por qué van a fusilarme? Y no pude continuar porque las lágrimas me rodaban de los ojos, sin saber yo ahora si aquel llanto era por la cercanía de mi fusilamiento o por el dolor de verme tratado de ese modo. Columbró [*sic*] que era por la ingratitud y las muchas desconsideraciones y no por miedo mío a la muerte"» (Taibo II, 2006: 147).

altanero, tratando de ocultar sus lágrimas y justificando su actitud al retar a los demás a preguntarse quién no tendría miedo al verse ante la muerte:

«¿Llorando yo? ¿Por qué llorar?
¡Bah! ¡Bonita babosada...!»,
y suelta una carcajada
que el eco hace retumbar.
Más luego, frunciendo el ceño,
medita en silencio y dice:
«A la verdad, si me empeño,
estuvo muy mal lo que hice;
pero... ¡qué diantres! El caso
no es para menos... Quisiera
que cualquier otro se viera
en tan duro y triste paso...».

[...]

«¿Quién se queda muy contento
de que sin más sentimiento
lo maten a sangre fría?».
(*El fusilamiento del brigadier honorario...*, 1912).

Hay que notar, sin embargo, que más adelante los versos dan un giro y le permiten a Villa explicar que su reticencia no es a morir, sino a no hacerlo en el campo de batalla, pues en ese caso «[...] moriría contento, / de sacrificar mi vida». Este monólogo pseudo patibulario resulta, pues, una actualización interesante del recurso de dar voz al reo para que exprese su sentir e interpele a los lectores. El resultado es una caracterización ambigua de Francisco Villa, quien no era en ese momento enteramente simpático a la opinión pública capitalina, pero tampoco llegó a ser tan maltratado como los personajes de los que trataré a continuación.

LOS FUSILAMIENTOS EJEMPLARES

Este segundo conjunto de impresos patibularios, conformado por noticias de ejecuciones efectivamente llevadas a cabo, supone un uso plenamente ejemplar de la violencia y, en ese sentido, un discurso mucho más hostil contra los personajes ejecutados. Cabe adelantar que estos materiales tienen como único protagonista a un mismo colectivo: los zapatistas, es decir, los revolucionarios principalmente de extracción campesina agrupados en torno a la figura de Emiliano Zapata. Esto ya es delatador del uso que la literatura de patíbulo, en su expresión más cruda y ejemplar, tuvo en el periodo revolucionario.

Los zapatistas habían roto abiertamente con el gobierno maderista en noviembre de 1911, al proclamar el Plan de Ayala y al negarse al desarme que, supuestamente, pondría fin al levantamiento armado. Eso, aunado a los prejuicios (empapados de clasismo y racismo) de las élites políticas y sociales, conllevó a que fueran considerados como enemigos radicales (Avechuco, 2020: 3) y que se les haya impuesto el desenlace ejemplarizante con el que culmina la vida de los bandoleros malos, dándoles mucho menos concesiones que a otros criminales. La publicación de las hojas en los que esto

tiene lugar es atribuible al año de 1912 y las dos presentan una puesta en página mixta (incipit, grabado, prosa y verso). Sus respectivos grabados recrean la escena de los reos ante el pelotón de fusilamiento, aunque con diferente exactitud respecto a lo narrado en el texto.

La que se titula *Fusilamiento de los zapatistas: Antonio Serna, José Guadalupe González alias «El Junco», Juan Castañeda y Manuel Vázquez* (1912), representa con precisión el gesto de uno de los fusilados, en ademán de lanzar algo hacia los soldados. En cambio, el grabado de la hoja titulada *Fusilamiento de zapatistas. En el pueblo de Ozumba, Estado de México* (s. f.) probablemente fue retomado de algún otro impreso, pues mientras que el texto dice que fueron fusilados seis zapatistas, la imagen muestra sólo a dos.¹⁴

Volviendo a la hoja cuyo título menciona por su nombre a cuatro zapatistas, destaca que, a la manera de las relaciones de sucesos de bandidos, la noticia en prosa enfatiza el carácter criminal y salvaje de los reos, tanto de manera individual como colectiva. Hay que notar, como veíamos en la hoja sobre el supuesto fusilamiento de Gustavo A. Madero, que esto no se hace no con base en lo que efectivamente sucedió, sino en lo que podría haber sucedido. La necesidad de dar cuenta de los crímenes de los reos conlleva, pues, que se presenten en forma de plan:

El motín, según lo declarado por los reos, iba a tener escenas de verdadero salvajismo, como todos los de los zapatistas, entrañando saña de barbarie, pues el «programa» era matar desde el presidente de la República don Francisco I. Madero y muchos personajes del gobierno, hasta a cuantos indefensos y pacíficos ciudadanos se pudiera; incendiar, así mismo, muchas casas sin fijarse en determinadas fincas y robar también a cuantos pudieran (*Fusilamiento de los zapatistas: Antonio Serna...*, 1912).

La posibilidad de que estos crímenes se realizaran cumple discursivamente el propósito de justificar la ejecución de los zapatistas, cuya narración incluye detalles tremendistas de la violencia ejercida sobre los cuerpos y sirve como testimonio de la ejemplaridad. Si la exhibición de los cadáveres era una práctica ejemplarizante real, su descripción discursiva perseguía el mismo efecto de propagar «los ecos de la muerte del criminal» (Gomis, 2016: 30). Por ello, los versos de la hoja citada anteriormente, los cuales echan mano de algunas fórmulas del corrido, comienzan por el final, es decir, precisamente con los cuerpos dando testimonio ejemplar:

Voy a referir, señores,
el triste acontecimiento
de los cuatro fusilados
que para gran escarmiento

¹⁴ No tengo más noticia sobre los personajes nombrados en estos impresos, con excepción de Antonio Serna, quien habría nacido en un pueblo del municipio de Tecámac, Estado de México. Según trasciende en su leyenda actual, la cual proviene principalmente de testimonios de sus descendientes y oriundos de esa región, Serna habría sido uno de los generales más allegados al líder revolucionario Emiliano Zapata (véase «General Antonio Serna, personaje histórico de Tecámac...», 2022) y su fusilamiento habría sido consecuencia de la traición de uno de sus compañeros, quien lo entregó al ejército federal (véase: En Busca De La Numismática Y Su Historia, “Tecamac Sanjeronimo Xonacahuacan - Antonio Serna Revolucionario Video # 113” [video]. *YouTube*, 18’24”, publicado el 9 de agosto de 2020, https://youtu.be/HDwMu_Qjm7Q?si=G-Frk2foVOduOMet).

fueron en Chalco mirados
 sus cuerpos como un ejemplo,
 deformes, despedazados,
 causando horror y hasta miedo.
 (*Fusilamiento de los zapatistas: Antonio Serna...*, 1912).

Los versos recrean un escarmiento narrativo y visual de los cuerpos «deformes» y «despedazados» que causa horror, miedo y que busca disuadir a otros. Como vemos, a diferencia de los casos de personajes que eludieron la ejecución, el mensaje de estos impresos es mucho más cerrado, sin prestarse a interpretaciones, pues la función ejemplar se impone. La ejemplaridad de los cuerpos es también muy evidente en *Fusilamiento de zapatistas. En el pueblo de Ozumba, Estado de México*, hoja cuyo texto en prosa narra que:

[A] [u]no de los zapatistas que era tuerto, le entró la bala por la cavidad del ojo que le faltaba y le destrozó el cráneo horriblemente, causando su aspecto a los que lo vieron horror y miedo.

Sus cadáveres fueron colgados de los postes que están en las calles del pueblo, para escarmiento de bandidos y tranquilidad de pacíficos habitantes (*Fusilamiento de zapatistas. En el pueblo...*, s. f.).

La función del cuerpo ejecutado como elocuente signo se reitera en los textos en verso, cuando se retrata, como en la otra hoja, la escena de los cadáveres de los zapatistas:

Se balanceaban crujiendo
 sus cuerpos con seco ruido...
 parece que estaban diciendo:
 «Ved cómo acaba el bandido».
 (*Fusilamiento de zapatistas. En el pueblo...*, s. f.).

Este lenguaje corporal ejemplarizante nos puede llegar a recordar el recurso alegórico, presente en relaciones de sucesos extraordinarios como la del Alarbe de Marsella, de hacer salir de la boca del criminal un rótulo que explícitamente invita a los testigos a que «tomen ejemplo» (Carranza, 2018: 39).

Los versos de la hoja sobre el fusilamiento de los zapatistas en Ozumba son aún más explícitos que los otros en cuanto a los destinatarios del mensaje ejemplar y disuasivo de la ejecución:

Por eso que esta noticia
 causará consternación
 sólo en la gente propicia
 al robo y la traición.

[...]

¡Oh, gentes trabajadoras!
 No perdáis el sentimiento
 y decid a todas horas,
 esto sirve de escarmiento.
 (*Fusilamiento de zapatistas. En el pueblo...*, s. f.).

Quiero enfatizar que, en términos de la poética convencional de la literatura de patíbulo, en la que incluso los criminales más tremendos terminan arrepintiéndose puesto que «[...] el reconocimiento de sus faltas que se producía antes de ser ajusticiado, resulta crucial para que el orden (social, pero también político, estético incluso) sea restablecido» (Gomis y Bonet, 2022: 286), estos impresos sobre los zapatistas no dan un espacio discursivo ni para el reconocimiento ni para el arrepentimiento. Una de las hojas se limita a decir que «[...] demostraron un gran temor y miedo al momento de morir» (*Fusilamiento de zapatistas. En el pueblo...*, s. f.), orientándose más a dibujarlos como cobardes que como víctimas, mientras que la otra lleva al extremo su caracterización como criminales cínicos y bravucones, negándoles así la posibilidad de redención a través del arrepentimiento y la resignación. Esto se hace a través de la narración de la actitud de uno de ellos en el patíbulo:

González, «El Junco», estaba
muy locuaz e indiferente
mirando llegar, la muerte
con calma y serenidad.

Al oír «¡Preparen! ¡Armas!»,
exclamó: «¡Tengan, pelones!
(un recuerdo de «El Junco»)
¡Mi sombrero, allá les va!».
(*Fusilamiento de los zapatistas: Antonio Serna...*, 1912).

En este gesto desafiante de aventar su sombrero al pelotón de fusilamiento (gesto en el cual resuena, por cierto, el de otro ejecutado muy famoso),¹⁵ es inevitable no ver un tinte de rebeldía y subversión que quizás resultó atractivo a los lectores-oidores de la época. Es decir, la serenidad y socarronería de «El Junco» serían incluso admirables al interpretarse como expresiones de la fidelidad a los propios ideales y convicciones, expresada en el desprecio a los soldados federales, como encarnación del poder del gobierno de Victoriano Huerta.

No podemos descartar que ésta sea la lectura que algunos lectores hayan dado a esta parte de la hoja. La propia tradición patibularia ha mostrado históricamente una fórmula proporcional entre la gravedad de los crímenes y la admiración que suscita el criminal en el público, lo cual nos obliga a comprenderla «[...] más allá de su función ejemplarizante» (Gomis y Bonet, 2022: 288). Además, dentro de la propia producción de Antonio Vanegas Arroyo, hay otros impresos en los que se filtra una ambigüedad que delata cierta sorprendida fascinación por los zapatistas como personajes. Sin embargo, tampoco se puede descartar que el peso ejemplar de la hoja terminara ganando y que el gesto desafiante de uno de los zapatistas no fuera sino una razón más para caracterizar su infamia y la necesidad de su muerte ejemplar.

¹⁵ Fue Bruno Apresa, soldado fusilado que devino en héroe de corrido, quien también lanzó su kepí a manera de despedida. Una hoja volante sobre su ejecución narró: «Vendáronle los ojos al soldado Apresa, pero éste se la arrancó con ademán violento y habló con voz fuerte a toda la concurrencia, despidiéndose luego y votando el kepí por los aires» (*El fusilamiento del soldado Bruno Apresa en el llano de la Vaquita, el día 29 de abril de 1904 a las 6 de la mañana*, s. f.). En un corrido difundido años después de su ejecución, el gesto se recrea de este modo: «Después quitándose el kepí / por el aire lo aventó / despidiéndose del pueblo / “Adiós, muchachos”, gritó» (*El fusilamiento de Bruno Apresa en el año de 1903*, s. f.).

CONCLUSIONES

Un trabajo como el de Enrique Flores (1988) hizo patente desde hace poco más de tres décadas que la literatura de patíbulo fue ampliamente cultivada en México, tanto en el periodo virreinal como, especialmente, en el siglo XIX republicano, y que tuvo variadas modalidades de expresión. Al explorar en el primer apartado, a manera de antecedentes, otros dos impresos no incluidos en el corpus de Flores, quise mostrar, sin embargo, que todavía hay fuentes por encontrar y analizar de este subgénero de la literatura de cordel.

Dichos impresos, publicados en torno a la segunda mitad del siglo XIX, de manera previa a la producción de la casa editorial de Antonio Vanegas Arroyo, permiten ver cómo en esos años, aunque las ejecuciones tuvieran causas políticas, terminaba por ser más relevante dar un espacio lírico para la expresión de los sentimientos del reo y uno moral para la conmiseración por parte de los lectores. Por ello se observa en ellos una preminencia de textos en verso, a manera de monólogos, y con una fuerte tendencia al patetismo, mediante recursos como mostrar el sufrimiento de la madre del reo.

Tanto en estos impresos, como en algunos de los textos recopilados por Flores, hay evidencia de que los soldados jóvenes fueron personajes sobresalientes en la literatura de patíbulo del siglo XIX y que pervivieron también en lo publicado por A. Vanegas Arroyo ya entrado el XX. El análisis pormenorizado de esto precisaría otro trabajo, pero quise al menos señalar su importancia, pues en general no se les ha atendido como parte de las representaciones ni de la criminalidad ni de la literatura patibularia. Además, sus recursos (función educativa, conmiseración por el criminal, presencia de la figura materna, espacio discursivo para la resignación-purificación del reo, entre otros) permitieron tener un marco de contraste con lo que luego analicé sobre los criminales de tipo político.

En general a estos tampoco se les ha prestado atención, pese a que, en los años revolucionarios, especialmente en el periodo de 1912 a 1913, son varias las manifestaciones que demuestran que la literatura patibularia fue empleada para codificar algunos de los sucesos y personajes más relevantes de dicho periodo. Es decir, en la segunda década del siglo XX, con el inicio de la Revolución mexicana, la tradición literaria patibularia, que seguía teniendo una enorme popularidad (de lo que son evidencia no sólo los materiales conservados sino también algunos testimonios de la época), se actualizó en función de las necesidades de los discursos hegemónicos en turno. En ella, además, hubo una gran influencia de la prensa de tipo industrial y sensacionalista, lo cual repercutió en la puesta en página mixta que distinguió las producciones patibularias de A. Vanegas Arroyo (título, grabado, texto en prosa y texto en verso).

De entre el conjunto de fusilamientos de temática política, es posible, a su vez, identificar dos tendencias: aquellas noticias que emplearon falazmente los títulos y algunos recursos del género; y otras más que emplearon contundentemente el testimonio ejemplar del castigo.

Respecto a lo primero, se trata de impresos que ejercieron la estrategia, característica de la literatura de cordel en general, de usar títulos alarmistas y anuncios de ejecuciones que, o no habían sucedido, o terminaron por suspenderse. Todo con tal de llamar la atención, pero también, en el marco del contexto bélico revolucionario, de difundir rumores o imponer versiones oficiales, aunque falsas, en torno a ciertos sucesos. Estos impresos recuperaron los titulares típicos de la literatura patibularia, pero sin desarrollar del todo sus tópicos y motivos básicos. Lo que sí hicieron fue aprovechar la verosimilitud de las ejecuciones por fusilamiento (que el público en general concebía como algo posible y deseable en muchos casos) como explicación para muertes que habían sucedido de otro

modo (como la de Gustavo A. Madero) o que ni siquiera habían sucedido (como la de Felipe Neri).

Ahora bien, también se usaron títulos engañosos para terminar hablando de ejecuciones que estuvieron muy cerca de suceder, pero no se consumaron, como los casos de Félix Díaz y Francisco Villa. En ellas, en general se empleó un tono más condescendiente y una narrativa y mensaje más abierto que con los reos que sí fueron ejecutados. Por ejemplo, con Félix Díaz se emplearon recursos orientados a provocar la empatía del lector, apelando al posible sufrimiento de su esposa e hijos; mientras que a Francisco Villa se le caracterizó en sentido contrario a los rasgos del buen reo-víctima, pintándolo burlonamente como cobarde.

Los zapatistas protagonizan por entero el segundo conjunto de literatura patibularia, sobre ejecuciones efectivamente consumadas. En estos impresos, primó la función propagandística, ejemplar y de disuasión, especialmente a través del recurso de presentar el cuerpo violentado del ejecutado como testimonio. Así, la literatura de patíbulo protagonizada por sujetos políticos de extracción popular como los zapatistas parece haber estado muy alineada con los intereses del poder hegemónico en turno. Sin embargo, hay ciertas fisuras en el texto literario que dejan entrever también la fascinación que estos personajes inspiraban, lo cual es, de hecho, también un rasgo del discurso patibulario a través de las épocas.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo fue redactado en el marco del proyecto de investigación posdoctoral que desarrollé en la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales (UDIR), en Morelia, Michoacán, en el año 2023, gracias al apoyo del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM y con la asesoría de la Dra. Mariana Masera.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

- AVECHUCO CABRERA, Daniel (2020): «Construyendo al Atila del Sur: iconografía de *El Imparcial* sobre el zapatismo», *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, 162, pp. 1-33. DOI: <https://doi.org/10.24901/rehs.v41i162.687>
- BARAJAS DURÁN, Rafael (2019): *El linchamiento gráfico de Francisco I. Madero*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BETANCOURT CID, Carlos (coord.) (2014): *Diccionario de generales de la Revolución*, tomo II, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México. <https://www.inehrm.gob.mx/work/models/inehrm/Resource/305/1/images/dic_grales_rev_t2.pdf>.
- CARRANZA VERA, Claudia (2018): «Del *exempla* medieval a la noticia. El discurso sensacionalista en torno al castigo sobrenatural en impresos populares del siglo XIX en México», en *Horrorosísimos crímenes y ejemplares castigos. Una historia sociocultural del crimen, la justicia y el castigo (México, siglos XIX y XX)*, Elisa Speckman Guerra (coord.), San Luis Potosí / Aguascalientes, El Colegio de San Luis / Universidad de Aguascalientes, pp. 29-64.

- CASTRO PÉREZ, Briseida (2015): *De crímenes, demonios y literatura: la hoja volante en el México de entre siglos* [tesis de licenciatura], México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- El Imparcial*: «A las seis y veintisiete de la mañana Jesús Negrete pagó en el patíbulo todos sus crímenes», *El Imparcial*, 22 de diciembre de 1910.
- ESPINOSA, Arturo (1955): *Biografía del señor don Antonio Vanegas Arroyo* [manuscrito inédito], México, s. e. (Colección Chávez Cedeño).
- FLORES, Enrique (ed. y pról.) (1988): *Unipersonal del arcabuceado y otras ejecuciones de justicia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Autónoma Metropolitana.
- FLORES, Enrique (1998): «Cantares de ajusticiados. Poesía popular y suplicio en la cauda del Antiguo Régimen», *Texto Crítico*, 6, pp. 9-32.
- «General Antonio Serna, personaje histórico de Tecámac, Líder Zapatista de la Zona Oriente del Edomex», *Monitor Financiero*, 1 de septiembre de 2022, <<https://monitorfinanciero.com.mx/cultura-y-turismo/general-antonio-serna-personaje-historico-de-tecamac-lider-zapatista-de-la-zona-oriente-del-edomex/>>.
- GOMIS, Juan (2016): «Los rostros del criminal: Una aproximación a la literatura de patíbulo en España», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 22, pp. 9-33. DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2016.i22.02
- GOMIS, Juan y Clara BONET (2022): «Crimen y castigo en pliegos de cordel: hacia una poética de lo criminal», en *De los cantares de gesta a los cantares de ciego (una historia de reelaboraciones entre oralidad y escritura)*, Constance Carta y Abraham Madroñal (eds.), Nueva York, Idea, pp. 275-292.
- HERNÁNDEZ ÁNGELES, Rafael (2019): «Francisco Villa se salva de ser ejecutado por órdenes del general Victoriano Huerta, 4 de junio de 1912», *Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México*. <https://inehrm.gob.mx/es/inehrm/FranciscoVillase_Salva_de_ser_ejecutado>.
- KNIGHT, Alan (2012): *La Revolución mexicana. Del porfiriato al nuevo régimen constitucional*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LABORATORIO DE CULTURAS E IMPRESOS POPULARES IBEROAMERICANOS (LACIPI) (s. f.): *Imprenta de Sixto Casillas*. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Imprenta_de_Sixto_Casillas>.
- LÓPEZ TORRES, Danira (2018): «Noticias sobre criminales en hojas volanderas de Vanegas Arroyo (siglos XIX y XX): imagen del criminal y la justicia», en *Horrorosísimos crímenes y ejemplares castigos. Una historia sociocultural del crimen, la justicia y el castigo (México, siglos XIX y XX)*, Elisa Speckman Guerra (coord.), San Luis Potosí / Aguascalientes, El Colegio de San Luis / Universidad de Aguascalientes, pp. 65-94.
- MASERA, Mariana (coord.) (2017): *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo, un editor extraordinario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MONROY SÁNCHEZ, Grecia (2022a): «Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo», en *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 25-55.
- MONROY SÁNCHEZ, Grecia (2022b): *Los impresos histórico-políticos de Antonio Vanegas Arroyo en el porfiriato y la revolución mexicana (1892-1916): contexto, dimensión*

editorial y géneros literarios [tesis de doctorado], San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.

- MONROY SÁNCHEZ, Grecia (en prensa): «Los zapatistas en impresos populares del periodo revolucionario (1912): ¡zopilotes que están devorando la patria!».
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Juan José (2018): *Motivos y personajes recurrentes en los relatos noticiosos de la Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (1890-1917)* [tesis de maestría], San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2018.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa (2002): *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de la justicia (ciudad de México, 1872-1910)*, México, El Colegio de México / Universidad Nacional Autónoma de México.
- SOLARES, Ignacio (2013): «El asesinato de Gustavo A. Madero», *Revista de la Universidad*, 109, pp. 57-61.
- TAIBO II, Paco Ignacio (2006): *Pancho Villa. Una biografía narrativa*, México, Planeta.
- ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes (2015): «La figura de la madre en la narrativa tradicional de México», en *Los personajes en formas narrativas de la literatura de tradición oral en México*, Claudia Carranza Vera y Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 141-170.

IMPRESOS CITADOS

- ¡¡Adiós al mundo!! *El viaje a la eternidad* (s. f.): México, Tip. y Lit. de Juan Flores. (Col. Kena Muyaes Ogazón).
- Derrota de Emiliano Zapata en el mineral de Huautla y fusilamiento de Felipe Neri* (s. f.): México, Segunda calle de la Penitenciaría número 29. <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:DDNeri.djvu>>.
- Ejecución de justicia* (s. f.): México, Tip. de Sixto Casillas. (Col. Kena Muyaes Ogazón).
- El fusilamiento de Bruno Apresa en el año de 1903* (s. f.): México: Eduardo Guerrero. <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EFGuerrero.djvu>>.
- El fusilamiento de Rosalío Millán* (s. f.): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:Fusilamiento_Rosalio_Millan.djvu>.
- El fusilamiento de Rosalío Millán en el interior de la cárcel de Belén. Importantes detalles y sus últimos momentos* (1906): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EFMomentos.djvu>>.
- El fusilamiento del brigadier honorario Francisco Villa* (1912): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:Fusilamiento_Francisco_Villa.djvu>.
- El fusilamiento del señor ex brigadier don Félix Díaz y sus compañeros de armas* (1912): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EFArma_A.djvu>.
- El fusilamiento del soldado Bruno Apresa en el llano de la Vaquita, el día 29 de abril de 1904 a las 6 de la mañana* (s. f.): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:Fusilamiento_del_soldado_bruno_apresa.djvu>.
- El fusilamiento del soldado Rafael Méndez en los llanos de la Vaquita el 25 de julio de 1908, a las 6 de la mañana* (1908): México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:Fusilamiento_Rafael_Mendez.djvu>.

Fusilamiento de los zapatistas: Antonio Serna, José Guadalupe González alias «El Junco», Juan Castañeda y Manuel Vázquez (1912): México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo. <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:FDVazquez.djvu>>.

Fusilamiento de zapatistas. En el pueblo de Ozumba, Estado de México (s. f.): México, Imprenta 2a calle de la Penitenciaría núm. 29. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:Fusilamiento_de_Zapatistas.djvu>.

Fusilamiento del soldado del segundo batallón regional Julio García (1907): México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:FSGarcia.djvu>>.

Triste fin que tuvo en México, pues fue presto fusilado, don Gustavo el fatídico, el famoso Ojo Parado (s. f.): México, Imprenta 2a Penitenciaría núm. 29, <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:TFParado.djvu>>.

Fecha de recepción: 26 de abril de 2023
Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2023

