

## 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.

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

**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.

**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 ajusticiados<sup>1</sup> compuestas sobre el suceso, una de las cuales<sup>2</sup> 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.*

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.

*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.*

Al final, mientras bebía con mi amigo,  
Me metí en problemas  
Ciego de rabia atacé 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 deshonrado el nombre de Spenser.

*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.<sup>3</sup>*

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

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

<sup>2</sup> 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.)

<sup>3</sup> *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 “Rogerero”), 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.<sup>4</sup> 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).

<sup>4</sup> Véanse los diversos ensayos en *Renaissance Studies* 33/1 (2019), “Special Issue Street Singers in Renaissance Europe” (Degl’Innocenti y Rospoche (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 Justicia<sup>5</sup>. 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

---

<sup>5</sup> *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”.<sup>6</sup> 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 asesinatos 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:

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

<i>Sept personnes innocentes</i>	Siete inocentes
<i>Meurent à ce premier coup;</i>	Mató de este primer golpe;
<i>Cela suffit pour un coup.</i>	Eso fue suficiente para un golpe.
<i>Hélène a les mains sanglantes;</i>	Helen tiene las manos ensangrentadas;
<i>Elle a pris un laid chemin,</i>	Ha tomado un mal camino,
<i>Et le suit jusqu'à la fin.</i> <sup>7</sup>	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.<sup>8</sup> 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:

<sup>7</sup> *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).

<sup>8</sup> *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*<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup> 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.

<sup>9</sup> 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*. (Florença y Pistoia: Pier'Antonio Fortunati, 1625-1666?)

<sup>10</sup> Giulio Cesare Croce, *Lamento del moro, che fu appiccato in Ferrara. Il quale non volendo morire fece quello, que 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”<sup>11</sup>. 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:

<p><i>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</i><sup>12</sup>.</p>	<p>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.</p>
---	---

<sup>11</sup> “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.

<sup>12</sup> *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.<sup>13</sup>*

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.

<sup>13</sup> *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.<sup>14</sup> 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 fantásticas.

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.<sup>15</sup>*

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 fantásticos, 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

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

<sup>15</sup> 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”<sup>16</sup>.

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*”.<sup>17</sup> 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

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

<sup>17</sup> *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:

<p><i>Zwei grosse Feur 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.</i><sup>18</sup></p>	<p>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.</p>
--	--

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:

<p><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></p>	<p>Cuando estaba en el patíbulo Pronto fue derribado, Fue arrastrado al estercolero Como se merecía.</p>
--	--

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

<sup>18</sup> 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:

<p><i>So these Malicious Women at the last, Having done mischiefs, were by Justice cast: For it appeard they Children had destroyd, Lamed Cattel, and the Aged much annoyd.</i><sup>19</sup></p>	<p>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.</p>
--	---

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:

<p><i>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.</i></p>	<p>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.</p>
<p><i>Mancher Vatter vnd Mutter wußt nichts von seinem Kind manche Schwester vnd Bruder</i></p>	<p>Muchos padres y madres no sabían nada de sus hijos Muchos hermanos y hermanas</p>

<sup>19</sup> *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 manlicher Mann von seinem Weib  
der Teuffel thet sie blinden  
An Seel vnnd auch am Leib.<sup>20</sup>*

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.<sup>21</sup>*

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.

<sup>20</sup> *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 schröckliche 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

<sup>21</sup> *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.<sup>22</sup></i>	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,

<sup>22</sup> *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.<sup>23</sup>*

Lo que la hizo llorar desconsoladamente,  
pero yo sólo sonreí.  
Con suspiros y con quejidos, con lágrimas  
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.<sup>24</sup>*

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

<sup>23</sup> *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 Caelsmy Foe.* (n.p., n.d.) EBBA 32526

<sup>24</sup> *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 asesinadas 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 asesinadas. 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.<sup>25</sup> 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.*<sup>26</sup>

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

<sup>25</sup> 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).

<sup>26</sup> 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-Jurgen 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).<sup>27</sup> 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

<sup>27</sup> 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:

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

<sup>28</sup> *Chanson sur la vie de Louis Mandrin, avec l'addition de son mort, sur l'air des Pendus* (Lyon: Delafosse, 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 Broad-sides 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](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): *Damnably 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

