

«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 *broad-sides* 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 de 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: «Siguiéron 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 (Rospocher, 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 agilizara 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 arrebatarle 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 Siete Iglesias, &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 padecía»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 Allde, 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 baladé 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 conmovir 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.

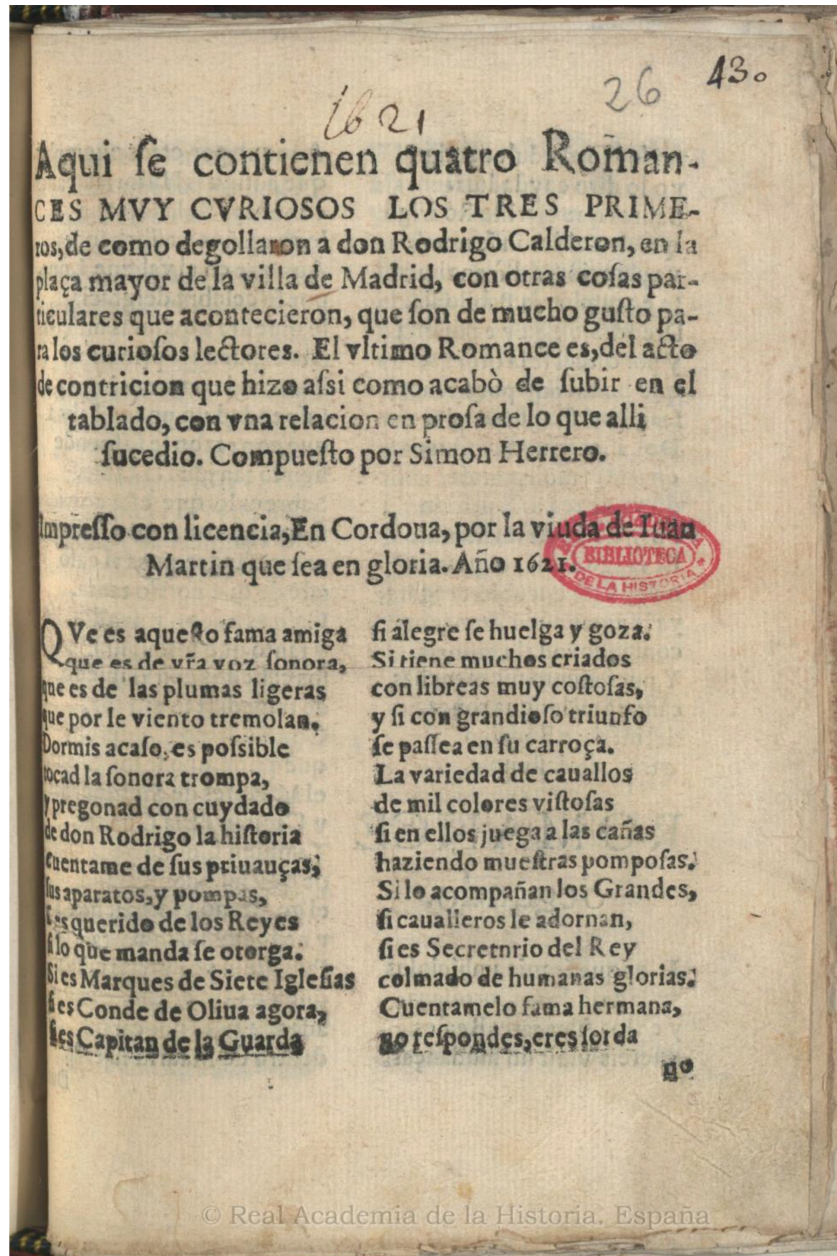


Figura 4. Aquí se contienen quatro romances muy curiosos, los tres primeros de cómo degollaron a don Rodrigo Calderón en la plaça mayor de la villa de Madrid, por Simón Herrero (Córdoba, viuda de Juan Martín, 1621). Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

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 cuales se trata de la prisión y caída 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 esperançã
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 Fundición 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 muchas 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 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*, 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

