

ANA VIAN HERRERO

VERSOS EUROPEOS DEL SACO DE ROMA: SUBGÉNEROS Y SIGNIFICADOS DE UNA POESÍA NOTICIERA

El asalto y saqueo que las tropas imperiales de Carlos V al mando del Duque de Borbón infligieron a la Ciudad Santa en mayo de 1527 es, sin paliativos, el suceso político-militar y religioso que más literatura política generó en el Occidente cristiano durante la sociedad del Antiguo Régimen, e incluso más tarde; su recuerdo reverdece periódicamente en las culturas occidentales durante los siglos XVIII y XIX siempre que se aventan conflictos entre Iglesia y Estado o que se afirman o cuestionan procesos políticos nacionalistas; sin hablar de las posibilidades creativas que el suceso encierra para escritores alejados en el tiempo o para aquellos que viven la catástrofe.

En el momento inmediato a los hechos, y aun siglos más tarde, nadie en Europa encontró otra explicación «definitiva» que la providencial, generadora de un gigantesco acto de contrición y de una penitencia colectiva: Dios castigaba, con mano aterradoramente implacable, los pecados de sus criaturas. Pero asegurado el referente del flagelo divino, consustancial a cualquiera de las interpretaciones, otras necesidades intelectuales o afectivas asomaron a las conciencias públicas y privadas. Ataques a ciudades sagradas, y a la misma Roma, habían tenido lugar antes, pero ninguno había adquirido tan novedosa dimensión cultural e ideológica, pues éste rozaba puntos sensibles para el cristiano occidental, inmerso, por aquellos años, en una fractura religiosa de consecuencias todavía incalculables. El saqueo de las tropas, su cuestionamiento sacrílego del valor de santuarios, reliquias, indulgencias, edificios memorables y vidas humanas provocó reacciones populares e intelectuales que nunca antes se habían visto. El saqueo fue, para la mayoría de los iconoclastas europeos —y no sólo para los luteranos—, una prueba de que Dios no protegía las imágenes ni las reliquias más veneradas por la cristiandad¹. El valor simbólico universal de la ciudad atraía hipnóticamente al peregrino como al intelectual, e impedía la indiferencia de los estados y los pueblos:

¹ Para todo ello, cfr. A. Chastel, *Il sacco di Roma, 1527*, Turín, Einaudi, 1983; título original, *The Sack of Rome, 1527*, Princeton, University Press, 1983; hay también traducción española, Madrid, Espasa Calpe, 1986.

Roma era un poderoso centro religioso, político, económico-financiero, burocrático y cultural. Algunos de esos países fueron protagonistas políticos de primera línea en los hechos; aunque la huella fuera de intensidad distinta en cada caso, una inundación de composiciones y obras noticieras en prosa y en verso, de índole muy diversa, de elevado interés ideológico y de valor estético desigual, se produce en los países europeos en español, italiano, alemán, francés, inglés y latín, en varios casos apenas ya accesible.

Estamos ante una literatura política de primer orden en cualquiera de sus manifestaciones, es decir no tiene como principal o único objetivo la creación estética —aunque cuente con obras maestras en su género—, sino el enjuiciamiento del hecho histórico; y ése se realiza desde un prisma muy concreto en cada texto o grupo de ellos. Su fuerza nace de su noticierismo primario, de su escritura inmediata al suceso, de su toma de partido pasional; esas mismas características son las que la vuelven efímera, circunstancial, limitada en su alcance y su disfrute.

La literatura del saco se distingue, ante todo, por su apasionado nacionalismo; un nacionalismo que encubre otro tipo de intereses siempre, por lo general económicos y territoriales: tan nacionalistas son las reivindicaciones imperiales de la pureza evangélica, hechas desde toda la gama ideológica posible que va del luteranismo más radical a la ironía erasmizante más templada, como nacionalistas son las justificaciones de Clemente VII o los lamentos por las atrocidades cometidas en boca de soldados franceses o poetas italianos. El nacionalismo de los imperiales, abigarrado por unir a pueblos diferentes, estará más encubierto, agazapado tras los intereses dinásticos, las propuestas religiosas de alcance general o tras la idea de Monarquía universal; el de los segundos, sustentado como el otro en la autodefensa de príncipes con intereses particulares, se cobijará tras el sentimiento impotente y victimario de quien se sabe agredido sin posibilidad de respuesta o de quien aprende a sangre y a fuego que su codicia territorial no es la única de su entorno. El nacionalismo afecta a la prosa y al verso, a los historiadores y a los poetas, a los que escriben en serio y en relación de mecenazgo o a los autores de sátiras y parodias anónimas. Nunca un acontecimiento de alcance tan universal, como el ataque a la Meca de todos los cristianos, generó respuestas tan singulares en la Europa política y dividida de príncipes ambiciosos, ocupados en levantar sus respectivos estados modernos. La única excepción, relativa, que podría hacerse a ese nacionalismo generalizado pudiera ser la correspondencia imperial, en la que los representantes de Carlos V en Italia, y responsables políticos de la catástrofe, se expresan, sobre todo en las cartas en cifra, con una lucidez, una sinceridad y una amenidad que para sí quisieran muchos creadores de ocasión, acalorados por otro tipo de intereses y menudencias.

La literatura del saco tiene también un valor informativo y referencial muy elevado: los sucesos políticos y militares, la situación que los ha generado, los vagos vislumbres de sus consecuencias, se analizan con mimoso detalle en un conjunto de obras historiográficas de envergadura distinta: páginas memorables de historiadores, cronistas generales y particulares, relatores de sucesos, corresponsales regios, autores de memorias o de epístolas desmenuzan los pasos de los acontecimientos y los valoran con empeño; a veces se afanan en juicios culpatorios o exculpatorios. Esos escritos en ocasiones servirán luego a otros para composiciones literarias genéricamente diversas: obras narrativas, *novelle*, diálogos, sermones, facecias, canciones

históricas de vencedor o de vencido, romances, poemas macarrónicos, triunfos, pasquines o *contrafacta*, por citar sólo los más conocidos².

Los variados géneros en prosa quedan ahora al margen de nuestro intento. Sólo voy a ocuparme de la literatura en verso generada al calor de ese suceso, y tampoco lo haré mostrando un catálogo completo. Valoraré los géneros poéticos más destacados con las obras más significadas de cada uno de ellos, en los países en los que se han producido. Pueden entrecruzarse también unas líneas de comportamiento general y de grupo en las que comprender mejor cada postura o aporte individual. Aunque se habla de literatura en verso *específica* sobre el suceso y *exenta*, en un buen número de casos su conservación, azarosa, depende de su ingreso en otra obra literaria, sobre todo crónica, carta de relación, memorias, diálogos, etc. Cabe diferenciar dos corrientes subterráneas que atraviesan a todas y cada una de las composiciones literarias derivadas, no interesadas ya sólo en la narración de hechos, sino en su calificación: una es la celebrativa y paródica, típica de los agresores pero no ajena a los vencidos (así en algunos pasquines y *contrafacta* italianos o en una macarronada francesa); otra es la elegíaca y lastimera, más frecuente en las víctimas pero tampoco desconocida en el campo carolino (el *triumfo* de Vasco Díaz de Fregenal). Si en los géneros de la prosa es más común la firma autorial, los versos, como constante con rarísimas excepciones, son anónimos, y sus escritores prefieren cobijarse tras las brumas del pseudónimo, del silencio o de la autoría «genérica» («un soldado», «un lansquenete», etc.).

Dos elementos nuevos ayudan a una difusión sin precedentes de este tipo de literatura y géneros similares: uno, la flamante imprenta, poco antes descubierta, y otro, un movimiento literario como el de Maese Pasquín, la estatua parlante del Parione romano rescatada del lodo. El primero, la imprenta, en especial a través de *Flugblätter*, *littérature de colportage* y pliegos sueltos, comporta un fenómeno nuevo en la vida pública europea, muy en particular en Alemania, y modifica las relaciones entre autor y receptor, incluso en canción religiosa, pues el autor empieza a buscar la popularidad y a obtener beneficio de ella³. El segundo, Maese Pasquín, nace en

² Reúno una antología de textos literarios sobre el Saco de 1527, representativos en las diversas culturas europeas, en la tercera parte de mi libro *El Diálogo de Lactancio y un arcidiano de Alfonso de Valdés: obra de circunstancias y diálogo literario (Roma en el banquillo de Dios)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994; incorporo ahora nuevos *items* —sólo los poéticos— que allí no pudieron ser incluidos por razones diversas, junto con mi agradecimiento a los colegas y amigos que me ayudaron en la obtención de una copia o en la localización de los mismos: Jesús Antonio Cid, José Luis Ocasar y Sylvia Roubaud. Además de recordar los estudios clásicos de C. Milanese, *Il Sacco di Roma. Narrazioni dei contemporanei*, Florencia, G. Barbera, 1867; de H. Schulz, *Der Sacco di Roma. Karls V. Truppen in Rom (1527-1728)*, *Hallesche Abhandlungen zur neueren Geschichte*, vol. xxxii, 1894, y F. Fernández Murga, «El saco de Roma en los escritores italianos y españoles de la época», en *Actas del Coloquio Interdisciplinar Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Bolonia, abril, 1976, ed. M. Sito Alba, Roma, Instituto Español de Lengua y Literatura, 1979, pp. 39-72; existe otro trabajo espléndido, de M. Firpo, que me era desconocido en 1994: *Il Sacco di Roma del 1527 tra profezia, propaganda politica e riforma religiosa*, Cagliari, CUEC Editrice, 1990.

³ Sólo algunos trabajos esenciales: H. Schulz, ob. cit., «Flugschriften», pp. 34-52; O. Schade, *Saiten und Pasquille aus der Reformationszeit* [1863], Hildesheim, G. Olms, 1966, 3 vols.; K. Schottenloher, *Flugblatt und Zeitung* [1922], nueva ed. por J. Binkowski, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1985, 2 vols.; E. Weller, *Die ersten deutschen Zeitungen*, Hildesheim, G. Olms, 1971; W. Brednich, *Die Liedpublizist im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Baden-Baden, V. Koerner Verlag, 1974, 2 vols.; H. Meuche e I. Neumeister, *Flugblätter der Reformation und des Bauernkrieges*, Leipzig, Insel Verlag, 1976.

Roma en torno a 1500 ligado a una fiesta académica local (los estudiantes del *Studium* romano del Parione, protegidos por cardenales y papas) y se especializa en sátiras anónimas alrededor de los sucesos del Saco, poniéndonos, pues, ante el primer subgénero poético importante de los que aquí se van a mencionar⁴. Pasquino nace pedagógico, adulator y académico; suele expresarse en latín y en verso; en sus primeros tiempos algunas sátiras anónimas se cuelgan de su zócalo y éstas, con el transcurso de los años, van aumentando con sátiras de autores muy conocidos, como Sannazzaro y Pontano, o con sonetos, epigramas y dísticos que no podían ser firmados y expuestos por su contenido libelístico; a la vez, Pasquino dialoga a distancia con otras estatuas parlantes (Marforio, en la falda del Campidoglio, Madama Lucrezia, el Facchino, el Abate Luigi y el Babuino) que acogieron también versos de poetas sin nombre. La metamorfosis satírica de Pasquín se asocia al nombre de Aretino, aunque no fue el único que se sirvió de la estatua para difundir maldiciones sin firmarlas; así Niccolò Franco, Colocci, Tebaldeo, Molza, etc. El cambio no es brusco, sino progresivo. Su vida satírica es también cortesana, sin perder su inconfundible estirpe clerical y académica, de círculos doctos y desprejuiciados, muchas veces cercanos a los pontífices y en todo caso siempre atentos a la intrahistoria de la curia. Pasquino ya se expresa a veces en prosa. Su popularidad crece en toda Europa y la práctica se internacionaliza: deja de ser sólo romano para ser europeo, e incluso Celio Secondo Curione lo exporta a Basilea y lo hace protestante, amigo de la disputa teológica y de acabar con el dominio espiritual de la iglesia. Los pasquines inundarán, también, la imprenta norteamericana. Generalmente, un título atractivo en correspondencia con una imagen, aumentaban el interés.

Por los años del saco la estatua resultaba ya incansable. Pietro Aretino, ya a la muerte de León X, convirtió a Pasquino en libelista gracias a sus sonetos contra una parte de los cardenales del Sacro Colegio. Fue desde entonces más frecuente el uso de Pasquino como juego de poder entre cardenales, prelados influyentes y sus seguidores dentro y fuera de la curia. Los celos hacia Pasquino se tradujeron en prohibiciones ocasionales mucho antes de que esa literatura entrara en el Índice.

Bajo Clemente VII recuperó su vida legal maese Pasquín. Aretino, antes protegido de Clemente, acaba por enfrentarse con él; en los albores del saco llegó a hacer por boca de Pasquín pronósticos sobre la caída de Roma que irritaron al Papa. Cuando el Papa estaba preso, de nuevo Aretino escribió uno de los libelos más crueles contra el prisionero y sus acompañantes de Sant'Angelo, titulado *Pax vobis*. Allí refería Pasquín los horrores del saco, denunciaba a Giberti (a cuya política atribuía la mala suerte de Roma), ridiculizaba al ejército de la Liga como ladrones de gallinas y viles mercenarios que no habían opuesto resistencia al enemigo, y terminaba con las sevicias infligidas por los lansquenetes a Maese Pasquín, quien huía desnudo una noche. Clemente se disgustó muchísimo de que pudiera hacerse risa de tan-

⁴ Los principales estudios al respecto, aparte muy útiles referencias en las obras citadas de A. Chastel y M. Firpo, son D. Gnoli, «Le origini di Maestro Pasquino», *Nuova Antologia*, xxv, 1890, pp. 1-55; D. Gnoli, *La Roma di Leone X*, ed. A. Gnoli, Milán, Ulrico Hoepli, 1938; F. y R. Silenzi, *Pasquino. Quattro secoli di satira romana*, Florencia, Vallecchi editore, 1968; C. Rendina, *Pasquino, statua parlante. Quattro secoli di pasquinare*, Roma, Newton Compton (ed.), 1991; más referencias en A. Vian Herrero, ob. cit., cap. VII, de donde resumo ahora algunos aspectos.

to dolor. Por su parte, Giberti encargó a otro poeta satírico, Francesco Berni, la venganza de Aretino con un soneto insultante. Pasquino no descansó. Tras el saco emitió uno de sus mensajes maliciosos: «Septimus inferior Quintus», y durante la prisión de Clemente, apareció una inscripción anónima que decía: «Papa non potest errare», jugando con los dos significados de *errare*, «equivocarse» y «vagar, andar sin rumbo fijo». En otro momento, Marforio y Pasquino sostenían un diálogo sobre los vicios de los reyes europeos y la inmoralidad e ignorancia de los eclesiásticos. Hay un *Successo di Pasquino* incluido en un diálogo de Pasquino con Marforio, en que Pasquino, trasmutado en estudiante paduano lamenta someramente el saco, dice haberse ido a vivir a Padua e invita a los estudiantes de la ciudad a visitarlo.

Mientras tanto, en Alemania, Pasquín se convertía en defensor de la reforma protestante y se especializaba en la sátira antirromana; existen cantos antirromanos y canciones triunfales de lansquenets, en forma de *Zeitungslied*, que celebran la caída de Roma, o simplemente agitan los ánimos y describen la situación política. En variante paródica y desde la población ganada al protestantismo, pueden encontrarse composiciones humorísticas que cuentan la historia de aquellos días en forma de cantos litúrgicos y canciones de misa invertidas. El Pasquino alemán es más popular que el romano, pues, aparte su vida editorial y su toma de posición religiosa, evita el latín e incluye géneros prosísticos predilectos del momento, como el *Dialog* o el *Gespräch*. También se exportó a Inglaterra y se conoció por los distintos países europeos⁵; desde ese momento la palabra *pasquín* concretó y amplió su significado para designar cualquier invectiva política anónima.

Un género de fortuna a lo largo del tiempo fue el de la balada noticiera. El romance español «Triste estaba el Padre santo», compuesto probablemente por algún español en la misma Roma, es uno de los más tempranos testimonios de animosidad anticlementina⁶. Se describe en 3.ª persona (sin acentuar por tanto el *pathos* de la víctima inherente a la 1.ª persona narrativa romancística) la tristeza del Papa durante su cautiverio (v. 1-2), privado de sus funciones políticas y espirituales (3), y la plena observación de los desmanes del asalto: de entre éstos interesan sobre todo el paso de la ciudad a poder de extraños (4), la prisión del patriciado y la alta clerecía (5-6), los sacrilegios cometidos contra iglesias y reliquias —poniendo el acento en las crísticas— (7-10), las separaciones familiares y violaciones de mujeres (11-12), el dolor de los gobernantes por su incapacidad política (13-14). Acentúa una lectura nacionalista hispana del suceso, sin hacer referencia a los tudescos ni a la ayuda italiana (15); es notable, por lo escaso, el que la relación culpa-castigo habitual en la explicación del saco no se produce aquí en clave providencial (17), sino «de tejas abajo», extremando la responsabilidad de Clemente en la marcha de los sucesos (16, 18-21, 24) recordándole además lo relativo de su poderío (22-23).

⁵ Aparte otros testimonios citados en mi ob. cit., uno de los pasquines más célebres de la literatura del Saco se incluye en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, de Juan de Arce de Otálora, al que allí no aludía; doy ahora referencia completa en la reciente y espléndida edición de J. L. Ocasar, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1996, 2 vols.; el pasquín en la jornada III, estancia iii, pp. 236-237 y nueva alusión en p. 1120.

⁶ El texto del romance viejo se ha impreso varias veces, pero en versión crítica con aparato de variantes de las versiones conocidas sólo en A. Vian Herrero, ob. cit., pp. 147-149; véase allí también su historia bibliográfica.

A la providencia sólo se recurre para pedir la paz (25-27). La composición termina con una consideración general, que podría aplicarse a cualquiera de los dos bandos en conflicto, sobre la falta de justicia y el imperio de la fuerza (28-30).

El romance viejo llegó a tradicionalizarse y sobrevive hoy como *Saco de Roma* (é-a) muy fragmentaria y residualmente en la tradición oral de Segovia⁷. Describe cómo presencia el Papa la quema y saqueo de Roma; se enfatizan, además de las matanzas, los actos sacrílegos de los soldados (robo de reliquias, juego de las vestiduras de Cristo), lo que puede explicar la contaminación con otro romance tradicional, *El robo del sacramento* (á-o); las versiones contaminadas, en número de seis, se circunscriben también al área segoviana y son muy parecidas.

En Francia debió de tener también difusión tradicional una canción histórica a la muerte del Duque de Borbón que conservamos en dos versiones antiguas, una fragmentaria de Brantôme («Quand le bon prince d'Orange») y otra más extensa y sin título que comienza «Ung matin s'assemblérent/les seigneurs de renom»⁸; sirve como representante de las que debieron de ser abundantísimas canciones históricas de soldados *aventuriers*, los reclutados entre vagabundos y gentes sin orden ni medios, de los que Francisco I se sirvió, como lo hicieron otros monarcas del antiguo Régimen, para las guerras «d'au delà les monts». Según Brantôme existían varias canciones de este tipo sobre Borbón, y da unos cuantos versos de la que canta la muerte del Condestable. Este género de canciones noticieras y militares se modifican y contaminan con mucha frecuencia, puesto que se transmiten y viven en los ejércitos en marcha; no tienen por qué tener regularidad métrica en sus versos, y riman en asonante casi siempre. La versión más completa que custodia un códice misceláneo de noticias de la Bibliothèque Royale de Bruselas, canta la muerte del Duque de Borbón junto a los muros de Roma y quien invita a los soldados para dar el asalto y saquear la ciudad es el Príncipe de Orange, que lo sustituye al mando de la tropa. Es probablemente de origen borgoñón y *bourbonnais*, obra de un soldado aventurero del ejército del Condestable.

Un grupo de textos en cada una de las literaturas europeas, de calidad desigual y objetivos distintos, tienen en común sólo el ser composiciones cultas que, a diferencia de las últimas que hemos visto, no circularon oralmente ni llegaron a tradicionalizarse, pero que adquirieron gran popularidad. Vamos a verlos a continuación.

El romance viejo español tuvo glosa culta en dos versiones que lo prolongan también ideológicamente⁹: una comienza «Ya los Alpes altas sierras»; se atribuyó, al parecer de forma indebida, al Almirante don Fadrique Enríquez y en probable clave de humor Don Francesillo de Zúñiga la adjudicó al Príncipe de Orange. En la interpretación de los sucesos, la glosa añade algunos matices al romance: acentúa el protagonismo de Borbón (1) y la tristeza del Papa se observa en movimiento: lamenta primero la incapacidad de su ejército y la pérdida de vidas humanas (2), huye a Sant'Angelo (3), espera anhelante el socorro de la Liga (4), y se consuela transito-

⁷ Una selección de dos versiones contemporáneas segovianas, una de ellas contaminada con «El robo del sacramento», con un breve análisis, en A. Vian Herrero, ob. cit., pp. 158-159.

⁸ Los textos, con su historia bibliográfica previa e introducción, pueden leerse *ibid.*, pp. 241-242.

⁹ Los textos se han editado desde antiguo y modernamente diversas veces; pueden leerse ahora, con historia bibliográfica y crítica, en A. Vian Herrero, ob. cit., pp. 149-158.

riamente con la muerte de Borbón (5). La destrucción y robo de la ciudad, incluyendo las torturas, se narra de forma sistemática (6, 7, 13); como es habitual, se insiste en los sacrilegios y actos más llamativos, como la destrucción de reliquias (8-9). La nota singular aparece cuando las violaciones de doncellas y monjas se atribuyen a los alemanes (10), o al cantar la función sepulcral de las aguas del Tíber (11), o la muerte generalizada (16). La huida de los romanos (12), el lamento de los fundadores de la ciudad (13), o de los políticos impotentes (14-15) preceden a la descripción de Roma como segunda Sodoma (15) y a una extensa metáfora náutica que enfatiza los pecados de la ciudad santa (19-22). Vuelve a aparecer la interpretación nacionalista hispana de los hechos (17-18) y se insiste en la responsabilidad humana de Clemente (22-25), recordando también el papel de los malos consejeros (5), sin referencia a la voluntad divina. Al final se desarrolla amplificatoriamente un elogio de la paz (26) y una condena de la guerra (27), apelando a la concordia para que no prospere el infiel (27-29) y exhortando a la paz entre príncipes cristianos (30).

La segunda versión glosada, que comienza «Por la clemencia ninguna», se contiene en el *Especulo de enamorados*, y difiere mucho de la anterior, no tanto en lo ideológico como en la amplificación verbal y en el aumento de las alusiones cultistas (12, 13, 14, 16). El último y gran responsable del discurrir de las cosas es Clemente a juzgar por el *incipit* y la denuncia de su comportamiento, a la que se dedican varias estrofas enteras. Se describe la pena generalizada en Roma (1) para pasar luego a la pena del Papa (2-4, 7), mirada aquí por un momento con alguna conmisericordia (3). Las hazañas de Borbón vivo (5) no dejan espacio a narrar su muerte, algo no habitual en la literatura del saco. Se describe la entrada de los españoles en Roma y sus daños (6) para demorarse una vez más en los actos sacrilegos —reliquias (8), iglesias y monjas (9)—, en los libidinosos (10) y en las muertes de políticos en el Campidoglio (11). Se pone mucho énfasis en la falta comparativa de valor de los romanos (12-14) y más aún en la responsabilidad del Papa, a la que se le dedican varias alusiones y algunas estrofas enteras (14, 18, 20-24). Algunas consideraciones generales sobre los cambios de fortuna (15) preceden a la presentación de hechos desde el consabido nacionalismo hispano (16, 22) y a la extensa y omnipresente metáfora náutica sobre el extravío moral de Roma (16-20). Un matiz singular en la última parte: se pide paz no a Dios sino a Clemente (24), en especial para que todos los cristianos luchen contra los sarracenos (25); se lo exhorta a que combata la simonía y las tiranías de sus cardenales, se lo llama a la enmienda (26-27). El final es un lamento en términos generales sobre el triunfo del mal gobierno (28).

En Francia se documenta asimismo una canción histórica no tradicional, la *Chanson de Romme nouvellement faicte delà les mons au camp du Marquis de Saluces*, impresa desde 1530¹⁰; es una canción pro-clementina y principalmente anti-española que llora desde el *incipit* el desastre de los romanos y la prisión del pontífice y da cumplida cuenta de la «natural antipatía»; desarrolla la cadena de hechos políticos en versión nacionalista a lo largo de 14 estrofas de 8 versos cada una;

¹⁰ En 1994 sólo me había sido accesible en forma fragmentaria; véase Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français depuis le xii^e siècle, jusqu'au xvii^e siècle*, París: Librairie de Charles Gosselin, 1842, vol. II, pp. 99-103.

comienza con la instrucción militar del Virrey de Nápoles a Borbón tras la guerra contra los franceses (1), y la preparación de Borbón a las tropas prometiéndoles honor y riquezas gracias al asalto de Florencia, con la consiguiente alegría de lansquenetes y españoles (2-3); sigue el intento de hacerles frente del Marqués de Saluces (4); *entretanto*, en Roma se negocia una tregua entre las partes y acuerdan la retirada de Nápoles de los soldados franceses (5-6), pese a lo cual Borbón incita al asalto a los imperiales (7), y el Papa a armarse a los romanos, que por largo tiempo combaten valientemente (8); Borbón exalta el ardor de sus tropas y muere en el intento (9-10); el saqueo y matanza de los «Espaignolz» hace huir a los romanos y refugiarse al Papa y a la curia en Sant'Angelo (11-12); como nota ideológica singular, el Pontífice invita por fin a Francisco I a salvar a Roma (13).

La literatura italiana quedó en verdad traumatizada por los sucesos de mayo —quizás con la única excepción relativa del Aretino y de algunas *pasquinate*—; hay poemas anónimos en latín, hay motetes —como el de Costanzo Festa, versión con música del salmo 79 sobre la ruina de Jerusalén—, y también idilios pastoriles —como el madrigal con música de Philippe Verdelot sobre la caída de Roma, donde la iglesia abandonada se lamenta porque el Papa ha dejado la ciudad—¹¹. La poesía se replegó por un tiempo sobre sí misma, en especial la romana, e interiorizó la penitencia y la interpretación providencial en un género poético lastimero e indigesto, pero muy difundido, los popularísimos y prolíferos *lamenti storici*: no vale la pena tratar independientemente este grupo de textos, tan similares son en sus rasgos, un tipo de poesía política de tono luctuoso, de dudosa calidad y abundante en ripios, que conserva en cambio interés ideológico¹². Son poemas anónimos, atribuidos o firmados con pseudónimo por poetas desconocidos supuestos testigos de los sucesos; en un caso, como *La presa di Roma*, por el ignoto Eustaquio Celebrino, gozó de fortuna suficiente para ser introducido episódicamente en dos grandes poemas históricos del momento. Son los *lamenti* no sólo monótonos en sí mismos, sino que convertidos en género muy popular, se hacen repetitivos al prestarse versos entre sí. Las estrofas más empleadas son las octavas reales, seguidas de los tercetos encadenados y de los endecasílabos con rima interna, el metro preferido de los poetas de la Italia meridional. Cuando la narración de hechos existe, suelen describir el asalto y, a veces, sus preliminares históricos y militares. Los lamentos repiten una serie de elementos ideológicos característicos; por ejemplo, conceden importante papel en el asalto, y sobre todo en el festín sacrílego, al elemento marrano o al luterano, aluden a la especial crueldad de los españoles, otorgan protagonismo a personajes romanos ilustres como Orazio Baglioni, quien tuvo a su cargo la seguridad de Roma en aquellos días; lloran la grandeza perdida por comparación a la Roma de los

¹¹ Han de consultarse para ello sobre todo los trabajos de F. Fernández Murga, A. Chastel y M. Firpo ya citados.

¹² Los *lamenti* pueden leerse en F. Mango, *La guerra di Camollia e la presa di Roma. Rime del secolo xvi* (Bologna, Romagnoli-Dell'Acqua, 1886), vol. 81 de *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII* (Bologna, 1861-1894), 103 vols.; A. Medin y L. Frati en *Lamenti storici dei secoli XIV, XV e XVI, vol. III* (Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1890), vol. 93 de *Scelta di curiosità letterarie...*, y A. Medin y L. Frati en *Lamenti storici dei secoli XIV, XV e XVI* (Verona-Padua, Fratelli Drucker, 1894), vol. 94 de *Scelta di curiosità letterarie...* Una mínima selección de ellos, con historia bibliográfica y estudio independiente, en A. Vian Herrero, ob. cit., pp. 177-219.

emperadores antiguos, la que enseñoreó al mundo, en los mismos términos que Maquiavelo; se afligen por la amenaza del Turco, por la disgregación y por la guerra; maldicen la desunión del patriciado italiano y del pueblo, incluso puede existir un llamado final a cada una de las ciudades y repúblicas, en su caso los reinos, advirtiendo de peligros, exhortando al buen gobierno o, en último extremo, a la formación de una liga; o Roma pide al rey de Francia que la libere de ese yugo, única forma de recuperar la antigua grandeza de Italia tras la batalla de Pavía, etc. De forma más residual, se llama a los itálicos para que con su concordancia pacifiquen la península, y excepcionalmente puede acoger puntos de vista antimediceos e incluir una invectiva contra Clemente VII por la invasión extranjera. En la lectura ideológica de los sucesos buena parte de los *lamenti* coinciden en varios aspectos con la *Chanson de Romme* francesa. Una *Romae lamentatio* de 55 tercetos encadenados es una composición lírica, de tono elegíaco; Roma llora sus desventuras en tono melancólico y dolorido, deteniéndose por lo general en lo más conmovedor y deplorando la desunión de príncipes y pueblo. Por su inmediatez y sentimiento debe de ser muy cercana a los hechos, aunque se desconoce la fecha. De modo más excepcional, el mismo llanto llega a producirse en un pasquín poético coetáneo: un *Sonetto* en diálogo entre Pasquino y Marforio que se une al lamento italiano «La presa e lamento di Roma» sobre el mismo asunto.

La canción alemana de la Reforma adquiere una difusión sin precedentes por el medio de las *Flugblätter*, hojas sueltas que las imprentas producen sin descanso. La intención de la canción religiosa suele ser didáctica (enseñanza de la fe), informativa (de hechos actuales, de contenidos dogmáticos de la Reforma, de la marcha de las luchas religiosas, —mártires, por ejemplo—, etc.), o polémica (contra la otra facción, la católica, en cuyo caso es frecuente la sátira). Los textos contra la Iglesia católica son muy agresivos a veces; los puntos predilectos son la comparación del Papa con el Anticristo o con la prostituta de Babilonia, y la presentación de su entorno y corte como dechado de vicios, en particular los clérigos, a los que suele presentarse como vagos y ciegos¹³.

Conservamos una canción a la destrucción de Roma-Babilonia que entra en la categoría de *historische Ereignislieder*, ya que como es usual en el género, aunque la base es un suceso histórico, el núcleo de la canción es más político que cronístico de los hechos o que histórico. Pretende influir, además de informar sobre un acontecimiento de actualidad, y en este caso lo hace, como no podía ser de otro modo, tomando un partido claro a través de temas religiosos básicos¹⁴. El punto de partida es la realidad factual del suceso que se festeja, la caída de Roma por sus pecados («Sie ist gefallen... die grosse Stadt») para desarrollar después, con vistas a la agitación, los motivos preferidos de los protestantes: la prostituta de Babilonia que habita la ciudad santa se hace adorar como si fuera Dios y con sus pecados renueva la crucifixión (v. 2-7); ha recibido, duplicado, lo que ella ha causado (v. 8-10); el segundo motivo tópico es el de establecer analogía con la destrucción de Babilonia, aniquilada por su

¹³ Véase R. W. Brednich, pp. 104-113, e *ibid.*, pp. 133-140 y 187-189 para rasgos genéricos.

¹⁴ Este texto y el siguiente, descubiertos y transcritos en el siglo pasado por H. Schulz, *ob. cit.*, pp. 36-37, nota 2, y p. 45, respectivamente, se reeditan ahora con introducción y explicación breve en A. Vian Herrero, *ob. cit.*, pp. 233-235.

idolatría y enviada al infierno de acuerdo con las profecías de Jeremías (v. 11-22). La referencia a algunos textos bíblicos es clara: al menos *Jeremías* 51, 7; *Apocalipsis* 18, 2 y 17, 4. Ignoro si, como parece probable, la canción circuló en hojas volantes durante el siglo XVI. En todo caso su fecha es 1527.

La segunda composición interesante de este mismo tipo lleva por título «Ein Sprüch an den Bapst» y acentúa el carácter agitador consustancial a las canciones históricas de la Reforma. No se menciona el asalto, pero el texto responde claramente a la justificación político-religiosa posterior a los sucesos, pues se presentan éstos como castigo divino al Papa, el gran apostrofado, porque ha preferido la acumulación de las riquezas a la palabra santa (v. 1-7); se dice que el pontífice sufre penas, vergüenza y deshonra (v. 8), lo que parece responder aún a los meses del cautiverio de Clemente (que dura hasta diciembre de 1527). Un par de detalles dignos de mención: la amenaza a todos los que hagan lo mismo con la palabra de Dios, para que sirva de escarmiento (v. 9-10), y la referencia a la ceguera del Papa, en oposición a la verdadera luz, tópico de la literatura protestante del momento (v. 12-14). La composición aparece en el mismo *Flugschrift* en el que se publica la relación llamada *Warhafftige und kurtze Berichtung*, obra de un lansquenete tirolés; esto permite concretar las fechas, entre el verano y el otoño de 1527, y el lugar, probablemente en Alemania. Es verosímil que estas dos composiciones protestantes tuvieran vida como pasquines poéticos en la Alemania luterana.

De signo bien distinto y popularidad nula, con pretensión elegíaca, es un *Triumpho púnico lamentable*, del extremeño Vasco Díaz de Fregenal, perteneciente a una colección de veinte «triumfos» o hazañas imperiales en coplas de arte mayor de dudosa calidad y de erudición indigesta; al parecer, el autor se arrepintió de ellos con el paso de los años, pero sólo por razones morales, y no estéticas¹⁵. Aparte de la secuencia de hechos, que aquí es escueta y llega sólo a la estrofa 12, este *Triunfo* se distingue de otras composiciones noticieras en revelar a un autor más sensible a la conservación del patrimonio arquitectónico romano que a la de las vidas humanas, pues la parte central repasa interminablemente los daños padecidos por puertas de Roma, puentes, montes, palacios, arcos triunfales, arcos memoriales, termas, templos, el Capitolio, el Coliseo, la Aguja... En los inicios se exalta la figura de Borbón prestando acentos épicos a su muerte y aprovechando el caso para dar la interpretación nacionalista hispana de los hechos (3, 4, 9, y luego 33, 34); pese a ello, se introduce a otras naciones dentro del campo imperial (8, 10) e incluso se alude a las disensiones entre soldados españoles y alemanes (10).

El por contraste muy interesante grupo de los *contrafacta* abunda en este momento y también más tarde. La función pedagógica y propagandística de oraciones, himnos y canciones de iglesia se aprovechará en estos años desde tendencias religiosas distintas, y contamos con varios testimonios importantes como la italo-latina *Passio Clementis*, un *Credo* mixto de latín e italiano sobre la caída de Roma, frontalmente anti-imperial que exhorta a los romanos a coger las armas, incluido en un lamento italiano («La presa e lamento di Roma»)¹⁶, la *Doktor Martin Luthers*

¹⁵ El texto ha sido impreso varias veces desde el siglo XVI; lo reedito, corrigiendo errores y con un breve análisis en A. Vian Herrero, ob. cit., pp. 163-168.

¹⁶ En C. Milanesi, ob. cit., pp. XLII-XLIII.

Passion, publicada en forma de pasquín en Alemania¹⁷, o parodias de himnos religiosos. Algunos destacan del grupo por su calidad; por ejemplo, las *Coplas hechas por un soldado sobre el saco de Roma*, un padrenuestro paródico atribuido desde el título a un incógnito soldado español, militar que aparte de estar al corriente de la situación política y de conocer a algunos de los dirigentes más destacados (Juanín de Médicis, Hugo de Moncada, el Datario, Salviati, Doria, F. Strozzi, Pedro Navarro) no debía de carecer de letras¹⁸. Este padrenuestro es el que, según dice Alfonso de Valdés en su *Lactancio*, los soldados iban a cantar bajo las ventanas de Clemente VII preso en Sant'Angelo. La inquina contra el Pontífice se traduce, entre otras cosas, en hacerlo responsable del avance luterano, calificarlo de anticristo, como hacían también los protestantes, y pedir su deposición (5, 24). Denuncia sus enredos políticos, sus actividades y las de franceses y venecianos (2-4, 7-9, 19); también sus negocios económicos (6). Exalta la figura de Don Hugo de Moncada (fin 10, 11-13) y de los coloneses (16-17), denigra la de Pedro Navarro (20) y exhorta a la celebración del concilio (22-23), aspecto en el que coincide con Alfonso de Valdés y cuantos en aquel momento estaban al servicio de la política imperial. El anhelo del saco de Florencia (1, 21) delata también que es obra de soldado.

La interesantísima *Passio Clementis* italo-latina figura al final de unas memorias *Dil Sacho de Roma (1527) per Arrivabene Gavardo bresciano*¹⁹. El *contrafactum*, en este caso, usa como réplica un texto sagrado, el Evangelio de Marcos; por el tema —aunque con distinto tratamiento— conecta con la *Doktor Martin Luthers Passion*, y por la lengua y los elementos de humor y de irrespeto enlaza bien con las parodias de himnos religiosos que se publican en *Flugblätter* en Alemania²⁰. En la *Passio Clementis* está presente la parodia, desde el momento en que se escribe en la forma del conocido tropo *Quem quaeritis* y este Clemente, golpeado y crucificado «in medio Ispanorum», expira después de beber el vinagre que le da Colonna, o uno de sus centuriones, que previamente se ha jugado su capa. La actualidad del asunto —en el mundo de los deseos de algunos, claro es, puesto que Clemente sobrevivió siete u ocho años al saco y a esta composición que lo mata— y el propósito de influencia ideológica parecen indudables.

Entre los protestantes fue especialmente frecuente la parodia de *incipit* de himnos alemanes y latinos, lo que tenía a la vez función educativa y propagandística. Así la *Warhafftige zeytung aus Italien von Rome, wie vund / mit was gepreng und Cerimonien die Messe von / Osten bis auff Pfingsten deselbst gehalten sein*, donde la historia del momento se disfraza de canción litúrgica paródica de una o varias ceremonias dominicales *ad hoc*²¹; algún ejemplo: los lansquenets sin paga desde hace 4 meses sienten tal regocijo que cantan a una el domingo 28 de Abril *Quasi-*

¹⁷ Para la *Doktor Martin Luthers Passion*, véase O. Schade, ob. cit., II, núm. XI, pp. 103-113.

¹⁸ Editado varias veces modernamente, con más rigor y pulcritud por L. González Aguejas, «Un padrenuestro desconocido», RABM IV, 1900, pp. 641-648; véase reed. sin variantes, con historia bibliográfica y breve estudio previo en A. Vian Herrero, ob. cit., pp. 159-163.

¹⁹ El primer editor moderno es C. Milanese en su ob. cit., dentro de las «Narrazioni inedite in prosa italiana», pp. LXI-LXII; luego lo han reproducido H. Schulz como curiosidad (en ob. cit., nota 1 de la p. 42) y A. Vian Herrero, en ob. cit., p. 219, con breve estudio.

²⁰ Véase para la parodia himnica en Alemania, R. W. Brednich, ob. cit., p. 113.

²¹ En H. Schulz, ob. cit., pp. 40-42.

modogeniti; el Papa y sus cardenales presos en Sant'Angelo cantan *Tristis est anima mea usque ad mortem*, del domingo de la Pasión; al no recibir la protección solicitada del ángel entonan *Circumdederunt me gemitus mortis, dolores inferni circumdederunt me* y *Miserere, miserere, miserere populo tuo herr Jeorg von Frondsberg alleluia*; cuando son evacuados a Nápoles, *Exaudi Carole preces nostras*, e incluso el autor confía en que el canto final pueda ser *Emitte spiritum tuum et crucifigantur, et sic demum renovabis faciem terre alleluia*. Un mismo hilo constructivo une, pues, a este género alemán de sátira himnica con el Padrenuestro, paródico español y con la italo-latina *Passio Clementis* antes aludidos, aunque estas dos últimas no fueran, previsiblemente, obra de protestantes.

Un último texto cabe mencionar como cierre: un poema macarrónico francés descubierto por R. Foulché-Delbosc en un ms. misceláneo francés de la segunda mitad del s. XVIII; se titula «De guerra quam Espagnoli fecerunt in Italia. Anno 1527»; en 118 versos largos sin medida y sin rima que mezclan en divertido pastiche el latín y el francés, un soldado *Francus* cuenta a un amigo el saco²²; tras un exordio convencional (1-4), comienza una narración de hechos que no se diferencia de otras ya vistas, si no es por algunas notas de humor macarrónico ausentes en la literatura que adopta el punto de vista de la defensa de los perdedores: los españoles, acaudillados por Borbón, quieren tomar Roma (5-7); Lautrec arenga a los soldados franceses a defender al Papa (8-14); entran éstos en Roma y disparan la artillería (15-18), creando gran mortandad (19-22). Durante un tiempo consiguen maltratar y hacer huir a los enemigos (23-28), pero la suerte cambia (29), y los españoles vuelven a Roma escalando las murallas e inician sus primeras tropelías y sacrilegios en busca del Papa (31-34). El protagonista (*Francus*) huye ante el peligro y se refugia en el castel Sant'Angelo, desde donde contempla los horrores (35 y ss.): en medio de detalles sobre las violaciones, robos sacrílegos, etc., sorprende el humor anticlerical: por ejemplo, al mencionar las castraciones de frailes, de cuyos «testiculos sacros» hacen los soldados «andouillas et bodinos» (55-56). Cuando atacan el castillo, el protagonista huye aterrado (61-66). Ocupa una parte central del poema su escapada, en medio del peligro y las penalidades, maldiciendo la guerra y sumándose a otros para, en pleno arrebató de justicia poética, conquistar toda Italia (64-86); ganan principales ciudades italianas (Milán, Génova) hasta que la peste los ataca antes de cobrarse Nápoles (87-96). La enfermedad en el campo es terrible, pero consiguen ganar Nápoles en medio de gran mortandad y, milagrosamente, escapar con vida (97-110). Se despide de su triste relato prometiendo en adelante contar cosas festivas y darse al tiempo jocoso.

* * *

Los versos noticieros del Saco de Roma conservan, en conclusión, valor histórico e ideológico indiscutible, pero desde el punto de vista estético fueron de calidad desigual, sin duda mejores en los desarrollos satíricos y paródicos que en los elegíacos, y mejores estadísticamente entre los agresores que entre los agredidos. Idéntico juicio no necesariamente vale para los géneros de la misma prosa noticiera europea.

²² Publicado por K. Bretschneider (R. Foulché-Delbosc), «De guerra quam Espagnoli fecerunt in Italia. Anno 1527», en *Deux poèmes macaroniques*, *RHf* XXI, 1909, pp. 658-667, en pp. 662-667; conozco su existencia gracias a Jesús Antonio Cid, y no pude manejarlo en 1994.