

ESTATUAS QUE HABLAN

ANTOLOGÍA DE PASQUINES SOBRE ESPAÑA

ESTRELLA TORRICO CUADRADO



ESTATUAS QUE HABLAN

ESTATUAS QUE HABLAN
Antología de pasquines sobre España

Estrella Torrico Cuadrado



El proyecto de investigación para la publicación *Estatuas que hablan: antología de pasquines sobre España*, se ha realizado mediante la beca Archivo y Documentación. Bibliotecas históricas de la Real Academia de España en Roma para el curso académico 2016-2017, dentro del Programa de Becas MAEC-AECID de Arte, Educación y Cultura.

Esta publicación ha sido posible gracias a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma no refleja necesariamente la postura de la AECID.

© Estrella Torrico Cuadrado
www.estatuasquehablan.com

Editor: Ramiro Domínguez Hernanz

© Coedita: Ministerio de Cultura
© De esta edición: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

© De los textos: sus autores
© De las imágenes: sus propietarios
© Imagen de cubierta: Aitor Lara, *Madama Lucrezia*, 2017.

C/ San Gregorio, 8º 2º-2, 28004 Madrid
www.silexediciones.com

ISBN: 978-84-7737-989-8
Depósito Legal: M-37088-2018
NIPO papel: 502-18-087-5
NIPO en línea: 502-18-088-0

Dirección editorial: Cristina Pineda i Torra
Diseño y maquetación: Teresa Alba

Impreso y encuadernado en España por: Ulzama S.L.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales: <https://publicacionesoficiales.boe.es>

Publicación incluida en el programa editorial del suprimido Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación y editada por el Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación (de acuerdo con la reestructuración ministerial establecida por Real Decreto 355/2018, de 6 de junio).

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 372 04 97)



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA
Y COOPERACIÓN



*A Estrella y Manuel, mis queridos padres
y a mi hermano Manuel Alejandro,
por vuestro apoyo incondicional
incluso el día que os conté que debía ir a Roma
a hablar con sus estatuas.*

CONTENIDO

Pasquino, la estatua romana que hablaba	11
Marcello Teodonio. Catedrático de Literatura Italiana. Universidad Tor Vergata de Roma	
Preámbulo de la autora	19
PARTE 1. ESTATUAS QUE HABLAN	
Breve introducción a la sátira en Roma	23
1.1. El barrio Parione de Roma y su evolución del siglo xv al xix	27
De Estadio de Domiciano a plaza Navona	29
La transformación del barrio Parione en el siglo xv y la presencia española ..	30
Parione, centro de Roma durante el siglo xvi	33
Siglos xvii-xix	36
1.2. Descubrimiento de un torso en el barrio Parione	39
El palacio Orsini	40
El cardenal napolitano que dio vida al Pasquino	42
Estudios sobre el grupo escultórico del Pasquino	45
Teorías sobre el nombre de la estatua	48
1.3. Aparición de los pasquines	53
La fiesta del Pasquino y los primeros versos estudiantiles	56
Origen de los pasquines críticos: versos contra el poder	65
El caso del Pasquino alemán	65
Cronología de algunas de las transformaciones del Pasquino	66
Otras transformaciones	72
Pasquines como viñetas	73
Pasquino en peligro	73
Decadencia del Pasquino y de las estatuas parlantes	76
1.4. Estatuas parlantes en el centro histórico de Roma	79
El congreso de los ingeniosos	80
Marforio	80

El abate Luigi	85
Madama Lucrezia.....	87
Il facchino (El mozo)	92
Il Babuino.....	96
El caso de la estatua de Santa Ana	99
1.5. La expansión de las estatuas parlantes por Italia	101
Brescia	101
Milán	103
Teramo.....	105
Venecia.....	105
PARTE 2. ANTOLOGÍA DE PASQUINES SOBRE ESPAÑA Y SOBRE PERSONAJES HISTÓRICOS ESPAÑOLES	
2.1. Antología de pasquines. Cronológico por pontificado. Siglos xv-xvii	108
2.2. Índices	
Índice alfabético de primeros versos	133
Índice onomástico	135
Fuentes	137
Epílogo. Pasquino contemporáneo. S. xix-Actualidad.....	139
Archivo fotográfico de pasquines contemporáneos	151
Bibliografía.....	159
Índice de ilustraciones	165

Pasquino, la estatua romana que hablaba

Marcello Teodonio
Catedrático de Literatura Italiana
Universidad Tor Vergata de Roma

¿Una estatua en Roma?

No es ninguna novedad: si algo no falta en Roma son las estatuas.

Pero esta es una estatua que habla.

Es cierto que en Roma tampoco falta quien habla, casi siempre en voz alta, diría incluso altísima.

Pero el misterio continúa: ¿una estatua que habla?

Y no solamente habla, ya que esta estatua tiene hasta nombre propio, una identidad propia: se llama Pasquino, un nombre que quién sabe de donde viene y que identifica no solo a la estatua y el lugar donde está colocada, incluso también una extraordinaria costumbre, total y solamente romana, ya que solo en Roma, ciudad misteriosa por definición, ciudad donde todos llegan y todos parten, donde todos hablan (y ojalá todos escucharan), donde todo es posible, solo en Roma puede por tanto suceder que una estatua hable...

Parece imposible, pero los hechos sucedieron exactamente así: en Roma, desde inicios del siglo XVI hasta 1870, es decir durante casi cuatro siglos, una estatua romana, dañada en el rostro y mutilada de las extremidades, hablaba.

Y podía hablar porque en la noche, cuando ninguno –excepto poquísimos atrevidos, o inconscientes– atravesaban las oscuras calles, alguno (¿pero quién?) a los pies de la estatua, más frecuentemente al cuello, colgaban hojas que contenían casi siempre sátiras en versos, directas a golpear los personajes públicos más o menos notorios, más o menos importantes. Y puesto que el nombre de la estatua era, precisamente, Pasquino (en estas páginas intentaremos entender el porqué de este nombre), aquellos textos fueron definidos “pasquines”, en las que cualquiera que las escribiera podía expresar sus propios juicios agresivos con respecto al poder, la corrupción, la arrogancia del poder, o la que le hubiera gustado tener, y en particular del nepotismo, de la “prostitución de lujo”, de las costumbres de vida.

Desde la mirada del romano, con Pasquino “jugamos en casa”, ya que parece normal que en ninguna otra ciudad podía existir una solución así de maravillosa e inimitable al problema de como expresar opiniones en una situación en que, como sabemos, no había (¡no podía haberla!) alguna libertad de expresión, y por tanto ni siquiera de pensamiento.

Intentemos ahora poner un poco de orden, recapitulando las cuestiones fundamentales de una costumbre tan original como auténtica, aquella entorno a la que estudia esta excelente obra de Estrella Torrico.

Nos situamos en el año 1501, en el corazón de la Roma renacentista, detrás de la plaza Navona, en una plaza que entonces se llamaba plaza de Parione (hoy llamada de Pasquino), plaza que se abría junto a la calle también llamada Parione, que era un tramo de la calle papal, es decir, la calle que el cortejo papal seguía cuando debía trasladarse desde la “iglesia madre”, San Juan de Letrán, hacia la basílica de San Pedro y viceversa.

Durante las excavaciones para la pavimentación de carreteras y la reestructuración del Palacio Orsini (hoy Palacio Braschi) fue encontrada una estatua; o, mejor, como antes decía, un busto de estatua. El cardenal Oliviero Carafa, que había adquirido el palacio y lo estaba haciendo restaurar a su predilecto arquitecto Donato Bramante, vió la estatua hallada durante las excavaciones, y quedó impresionado por sus formas, hipotizando que fuera de un gran escultor helenístico, y entonces decide salvarla no solamente colocándola en la plaza, en una esquina del palacio, si no que la colocó sobre un oportuno pedestal de mármol.

La estatua impresionó a la población romana: pero ¿por qué motivo aquel feo deforme, sin brazos y sin piernas, debía adornar una plaza así de céntrica de la Roma de entonces?

Al mismo tiempo, quizás también gracias a su excentricidad, se convierte en parte integrante de la ciudad, tanto que casi enseguida fue bautizada con el nombre que es suyo y tan solo suyo (Pasquino, precisamente), y provocó la curiosidad de numerosos artistas e intelectuales humanistas, los cuáles desde entonces se empeñaron a identificar cuál fuese el autor o al menos el argumento de la escultura. Las discusiones fueron largas y complejas, pero en lo que todos estaban de acuerdo era en que se encontraban frente a un excelente vestigio de arte helénico, así de excelente que hasta Michelangelo y Bernini consideraban que era una obra de altísimo valor.

Hoy la opinión de los estudiosos es que se trata de un fragmento de estatua de estilo helenístico, que es probable que represente a Menelao mientras sostiene el cuerpo de Patroclo desfallecido, una estatua de la que existen numerosas réplicas, entre las cuales una casi completa en mármol conservada en la Loggia dei Lanzi en Florencia.

Pero ¿qué dice Pasquino? Y ¿quién lo hacía hablar?

La historia es realmente singular, única, toda profundamente romana: de noche, por lo tanto, “alguien” colgaba escritos, la mayoría de las veces en rima, en las que se golpeaba a los personajes públicos más importantes; a la mañana

siguiente los guardias quitaban los papeles, pero esto sucedía siempre después de que alguno los hubiera leído, cierto como que no solo muchas publicaciones han recogido estos pasquines (así se denominan las sátiras fijadas en el Pasquino), si no que archivos privados y bibliotecas los guardaban, y aún hoy conservan muchas copias.

En conclusión, en poco tiempo, la estatua de Pasquino se convierte en fuente de preocupación y de irritación para los poderosos que se encontraban en el punto de mira. Principalmente, los papas eran el eje central de las inventivas que, con el tiempo, aumentaban en número y en violencia de escritura, concretamente “en cada muerte de un papa”, es decir, durante los cónclaves, cuando los diferentes partidos, las diferentes facciones, las diferentes familias, se sublevaban, y los pasquines ponían en mal lugar a este o aquel pretendiente al trono.

¿Quién por tanto escribía los pasquines?

Entretanto, como es obvio, en principio no podía ser el pueblo, ya que el pueblo romano era simplemente analfabeto (como por otra parte acontecía en la totalidad del mundo de entonces: hasta finales del Ochocientos en Italia, y también en Roma, el analfabetismo comprendía el 90% de la población): sabía escribir quién lo tenía que hacer por deber o por rol social, y tan solo en aquel ámbito se deben identificar a los autores, que sin embargo permanecían (más bien: ¡no podían no permanecer!) siempre anónimos. Ante todo nos encontramos de frente a textos bien estructurados, algunas veces complejos desde el punto de vista métrico y estructural, y siempre con mucha información desde el punto de vista de los contenidos: todo esto confirma que la mayoría de los autores de pasquines eran individuados al interior de las cortes, de la curia, de los palacios del poder. Sin embargo al mismo tiempo, puesto que afrontaba cuestiones y personajes de una intensa actualidad, el pasquín podía convertirse, y la mayor parte de las veces se convertía, en una especie de patrimonio colectivo sobre la que la comunidad podía confrontarse.

Hay después un elemento verdaderamente importante del fenómeno, que debemos subrayar en absoluto, y en particular aquí, en relación a aquello que leeremos en la antología recopilada por Estrella Torrico: los pasquines tienen toda la fascinación y la sustancia del documento “auténtico”, es decir nacían y se sustentaban en un contexto que hoy nosotros, precisamente gracias a los pasquines, conocemos mejor, más directamente, desde dentro, ya que, siendo por su naturaleza anónimas, tenían el valor formidable (formidable en absoluto, y todavía más en relación a aquellos tiempos, que negaban como línea de principio cualquier tipo de “libertad” de expresión de las propias ideas), precisamente, de poder decir “libremente” un pensamiento, presentar una observación, señalar

nombres y hechos, sembrar sospechas y proponer soluciones, tanto es así que muchas veces nos encontramos frente a pasquines comisionados por aquellos que habían sido atacados en otros. Los pasquines por tanto constituyen un material que hoy nos permiten conocer mejor las situaciones, las tendencias, los "partidos" y los nombres que se disputaban el poder (como testimonia la investigación de Estrella Torrico).

Cuánto de cierto sea esto, se puede verificar en la constatación de como muchos papas intentaron eliminar a Pasquino, esta voz irrefrenable, como Adriano VI (1522-1523), que fue objeto precisamente de pesados pasquines, llegando a ordenar que la estatua fuera tirada en el Tíber. También Sixto V (1585-1590) y Clemente VIII (1592-1605) intentaron eliminar la estatua, en vano; además otros papas hicieron vigilar la estatua noche y día por guardias, y también esta vez la iniciativa falló, tanto que los pasquines aumentaron apareciendo a los pies de otras estatuas (Madama Lucrezia, Marforio, el abate Luigi...); Benedicto XIII (1724-1730) llega a emitir un edicto que amenazaba con pena de muerte, la confiscación y la infamia a quién hubiera escrito y publicado pasquines... Nada que hacer: Pasquino continuaba hablando. Y continuó hasta el 20 de septiembre de 1870.

Desde entonces a penas habla.

Pero atención: no es cierto que aunque a penas hable haya perdido la palabra para siempre... escuchad lo que pensaba uno que de Roma entendía, el poeta Carlo Alberto Salustri más conocido como Trilussa (Roma 1871-1950) en los últimos versos de un poema dedicado a Pasquino:

*Te han dado pedradas en la cara
has perdido el ojo y la nariz... y ¿qué te queda?
Un trozo de cabeza
¡sobre un cuerpo sin piernas y sin brazos!
No se te ve más que la boca sola
con una mueca casi insolente...
Pasquino balbuceó: "¡Signo evidente
que aún no he dicho la última palabra!"*



Fig. 1 – Antonia Santolaya.
Pasquino, 2017, Roma.
Grabado y tinta china

El trabajo de Estrella Torrico que aquí se publica, nos sumerge en la historia de las estatuas parlantes italianas y recoge los pasquines, encontrados en diversos manuscritos y documentos de bibliotecas y archivos, que contienen información sobre España, nación que con Roma y en Roma se encuentra como en casa. El papado Borgia y Carlos V, embajadores y cardenales españoles, Margarita de Austria, crónicas sueltas pero también síntesis históricas de gran interés sobre la historia también europea del Quinientos y Seiscientos y el testimonio de como en ciertas ocasiones era vivida la presencia española en la ciudad, como se puede leer en los pasquines recogidos en este trabajo realmente benemérito.

Estrella Torrico ha realizado un riguroso trabajo en la transcripción de los pasquines, en las notas históricas y una labor original ya que el material profunda y totalmente romano, en el espíritu, en el entendimiento, nunca había sido

estudiado desde la perspectiva concreta de España y desde la información que aportan estos versos a la historia de España en Italia. Tanto es así que ahora podemos considerar a Estrella una romana con plenos derechos.

Sea por tanto, bienvenida, Estrella, a la ciudad eterna, la ciudad de los emperadores, de los papas, y de los muertos de hambre, de los hombres, de las mujeres y de las estatuas, la capital del Reino y de la República, la ciudad de quien nace y de quien llega y de quien se queda, la ciudad de Pasquino y ahora también de ella.

*Me maravilla, oh muro, cómo has podido sostener sin caer en ruinas,
la molestia de tantos escritos.*

Admiror, paries, te non cecidisse ruinis, qui tot scriptorum taedia sustineas.
(Antiguo epigrama en latín en cuanto a la costumbre de fijar versos al muro)

*Hacer gritar a las piedras cuando los hombres no osaban hacerlo,
lapidando moralmente el abuso del poder, el vicio, el delito y la injusticia.*

Sobre la costumbre de fijar versos en las estatuas parlantes de Roma.
(Pasquino e Marforio: istoria satirica dei Papi. 1861)

Vivimos inmersos en una sociedad donde la comunicación constante a través de internet, las aplicaciones de mensajería o las redes sociales forman parte esencial de nuestra existencia. Medios de comunicación imprescindibles hoy para encontrarse, opinar y debatir con el otro, que no sólo han cambiado nuestro día a día, sino que también han modificado la manera de trabajar en ámbitos como el periodístico, académico y empresarial.

Instituciones, empresas y partidos políticos usan las herramientas digitales no como una opción, sino como algo imprescindible para hacer publicidad o propaganda política y para crear y fidelizar nuevos clientes-seguidores. La difusión y percepción de su imagen pública dependen en un porcentaje muy alto del uso adecuado de estas herramientas digitales como canal irremplazable para lograr dichos objetivos.

No obstante, mucho antes de la existencia de las tecnologías digitales avanzadas, el ser humano lograba también comunicarse eficazmente utilizando a lo largo de los siglos diferentes instrumentos que tenían a su alcance: usaban su imaginación para encontrar el modo más adecuado que les permitiera transmitir y difundir ideas, pensamientos o los sucesos históricos que acontecían. Una comunicación que contaba no sólo con la problemática de la escasez de medios, si no con otras dificultades añadidas como la imposición de fuertes condenas hacia aquellos que intentaban emitir mensajes incómodos o criticar figuras de poder.

Durante el Renacimiento italiano, concretamente en Roma, las luchas de poder sumieron a los habitantes en un estado de angustia e indignación creciente por el nepotismo de la Iglesia con la llegada de los Borgia. Albert Einstein afirmó que *La creatividad nace de la angustia como el día nace de la noche oscura*, y, en efecto, fue el estado de crisis y malestar que sufría la Ciudad Eterna el motivo principal que desencadenó la aparición de una de las estrategias de creación de opinión pública más brillantes, creativas e interesantes que existen, las estatuas parlantes.

Sin embargo, las sátiras y los versos ya volaban por Italia siglos antes de la aparición de las estatuas parlantes. En forma de grafitis o mediante libelos, las noticias que se difundían rápidamente por los muros de la ciudad o de boca en boca, tomaron en el siglo XVI un rumbo tan inesperado como genial colocándose

en seis esculturas de la ciudad de Roma. La utilización de estas imágenes como medio de lucha contra la censura permitió la transmisión de denuncias y discrepancias con la ideología dominante durante más de cuatro siglos.

Las estatuas daban voz a poetas y sujetos de poder que de manera anónima lograban expresar las injusticias y luchar contra el poder enemigo por medio de la fijación clandestina de versos en dichas esculturas. Las estatuas parlantes desempeñaron un papel fundamental como medio de agitación en el espacio público durante los siglos XVI-XVII en Roma, replicándose más tarde en otras ciudades italianas. Constituyen un singular ejemplo de los diversos medios utilizados en la Edad Moderna para influir en la opinión pública dentro del espacio público.

Esta publicación, que ve ahora la luz fruto de la investigación desarrollada desde octubre 2016 hasta junio del 2017 gracias a una beca en la Real Academia de España en Roma, tiene el propósito en su primera parte de difundir y profundizar en el contexto, origen, desarrollo e historia de las estatuas parlantes de Roma e Italia como redes sociales del Renacimiento.

La segunda parte, trata de aportar nuevas referencias históricas sobre la influencia de España en Italia y en particular su fuerte vínculo con Roma durante los siglos XVI y XVII a través de la información contenida en los versos de los pasquines (así se denominaban las sátiras que se fijaban en las esculturas por iniciarse esta práctica sobre la estatua del Pasquino).

La influencia de España en las estatuas parlantes de Roma es evidente ya que la estatua del Pasquino, que aparece durante los trabajos de reconstrucción de un palacio situado en el barrio Parione de Roma, tiene una ubicación privilegiada cerca de la plaza Navona, que contaba con una fuerte presencia española durante el Renacimiento. En la plaza Navona se encontraba por ejemplo la Iglesia de Santiago de los españoles, siendo en consecuencia la misma plaza centro de importantes procesiones y celebraciones históricas españolas.

Otra huella española queda reflejada en el nombre de la estatua parlante de Madama Lucrezia. La única interlocutora femenina dentro del grupo de estatuas parlantes, tomó el nombre de Lucrezia d'Alagno, amante del español Alfonso V de Aragón.

Además, entre los cardenales que fueron protectores de la fiesta del Pasquino en sus primeros años y gracias a los que se conservan hoy día los pasquines, se encuentra el cardenal español Juan Álvarez de Toledo, que asumió esta importante función para el género en el año 1544.

Estos son algunos de los muchos ejemplos de la influencia española en la historia de las estatuas parlantes y en el desarrollo de la práctica de fijación de pasquines contra el poder.

La antología de pasquines que comprende la segunda parte de la publicación recopila y analiza los pasquines que contienen información sobre España y sobre personajes españoles durante los siglos XVI y XVII. Fruto de una investigación documental desarrollada en bibliotecas y archivos italianos, pretende complementar los numerosos estudios literarios que existen sobre estas sátiras esta vez desde la perspectiva histórica concreta de las relaciones España-Italia.

A través de los versos recuperados se pretende aportar desde otra perspectiva una parte importante de la memoria y de la historia de España en Roma, contada a través de sátiras fruto de la indignación de los italianos y de las figuras de poder en aquellos años. Pasquines que nos revelan la vida y anécdotas de personajes históricos españoles de gran importancia en la Italia de aquellos siglos como ejemplo de la fuerte vinculación entre ambos países, y que nos aproximan a la conformación de los estereotipos españoles en Italia.

La selección ha seguido dos criterios fundamentales: recoger sátiras exclusivamente romanas que con seguridad –o al menos con una probabilidad alta–, fueron fijadas en las estatuas parlantes de Roma, es decir, verdaderos pasquines, y en segundo lugar seleccionar únicamente los que aportan información sobre españoles o sobre las relaciones de España e Italia en aquellos siglos.

El primer pasquín del que se tiene constancia son unos versos sin datar dirigidos contra el papa español Calixto III. Además, Alejandro VI, papa Borgia, es el protagonista del primer pasquín datada colocada en la estatua del Pasquino en el año 1501.

De esta manera podemos afirmar que la historia del Pasquino y de la fijación de sus versos críticos comienza con la influencia de dos papas españoles que provocaron en la población la necesidad de usar las estatuas contra la censura y para remover luchas internas entre poderosos que querían eliminar del poder a las fuerzas enemigas.

A partir de 1501, siguieron muchos otros pasquines contra personajes españoles importantes en la época como Lucrecia Borgia, Carlos V, Margarita de Austria, así como cardenales o embajadores de España en Roma, entre otros.

Se ha escogido como límite cronológico para la antología el año 1501, fecha del descubrimiento de la estatua del Pasquino. Los versos que circulaban por la ciudad hasta la llegada del pontificado de Alejandro VI (1492), tenían ya elementos comunes a nivel de forma y contenido con los pasquines, como se puede observar en la sátira sin datar contra Calixto III.

Para la investigación de los versos ha sido imprescindible el estudio de las recopilaciones de pasquines *Carmina* y los *Versi posti a Pasquillo* que van desde 1509 al 1536, exceptuando algunos años de los que no existen o no se conservan ejemplares. Estas antologías renacentistas contienen las que con seguridad

fueron sátiras fijadas durante la fiesta del Pasquino del 25 abril en Roma y además proporcionan información detallada de cómo funcionaban las estatuas parlantes en los primeros años de su uso como alternativo medio de comunicación.

Objeto de estudio han sido también publicaciones contemporáneas, grandes recopilaciones italianas de pasquines, conteniendo algunas más de 500 gracias a la investigación de diversas fuentes manuscritas por estudiosos italianos y que también contienen información histórica de gran valor sobre España.

Estos versos, conservados en bibliotecas y archivos italianos, reflejan además usos y costumbres italianas y nos cuentan la historia a través de escritos que se fijaban en estas estatuas de Roma desde la libertad que permitía el anonimato. Los pasquines tienen la particular característica de revelar la rabia contenida por las injusticias desde la tranquilidad que daba el no ser castigados ni por la censura ni por el enemigo.

Las estatuas parlantes aún siguen activas en Roma como medio de opinión pública entre vecinos o asociaciones de la ciudad que fijan en ellas sus críticas como medio de protestas puntuales y continuando así con la tradición. Aunque actualmente fijar pasquines ha pasado a ser una práctica menor, produce aún un impacto en ciudadanos y turistas que se acercan curiosos a leer lo que las estatuas dicen.

Escribir críticas anónimas utilizando un trozo rasgado de papel y colocarlo en una estatua como si ésta nos diera voz; pasear y al llegar a la plaza detenerse de frente a una estatua a leer denuncias o sátiras de actualidad como si ésta nos hablara; gestos tan simples y creativos a su vez, tan habituales e importantes durante el Renacimiento en Roma que aún hoy nos permiten alejarnos por un momento del mundo digital y volver a poner en valor la opinión que se genera desde la calle, desde el encuentro con el otro en el espacio público.

Les invito a sumergirse en la historia de estas esculturas con una función única en el mundo y a escuchar sus denuncias, lo que opinaban de España y lo que hoy nos siguen contando las estatuas parlantes de Roma, estatuas que hablan.

PARTE 1. ESTATUAS QUE HABLAN

Breve introducción a la sátira en Roma

"En Roma se nace, por así decirlo, con el epigrama en los labios."

Luigi Morandi

Los romanos tienen una destreza innata con la ironía y con el sarcasmo. En la Ciudad Eterna las anécdotas surgen a cada instante y los ciudadanos sienten la necesidad de contarlas, lo que genera una práctica constante de este humor tan característico. Sin duda fue y es el lugar idóneo para la evolución de un género literario tan particular como el de la sátira ya presente, por otro lado, desde la antigua Roma.

Y es que en Roma se sigue utilizando la sátira para llegar con gracia al epicentro de una historia en apenas unas líneas. Un gran número de estos dichos guardan la métrica de los dísticos elegíacos, una corta expresión en dos versos que parecieran seguir el consejo del antiguo proverbio italiano que afirma que "Una buena broma, dura poco". Los romanos los improvisan con enorme facilidad a pesar de la complejidad poética que encierran.

La RAE define sátira como "una composición en verso o prosa cuyo objeto es censurar o ridiculizar a alguien o algo". El término viene del latín *satīra* y este de *satūra* 'composición literaria arcaica en verso y prosa, acompañada de danza', propiamente 'plato de muchas viandas'. Decidieron dar este nombre también a la composición latina ya que al igual que las dos definiciones anteriores que indican la mezcla de varios formatos (composición literaria con danza y un plato formado por diferentes alimentos), los versos se componían incluyendo diferentes asuntos y metros.

Satūra a su vez viene de *satur*, -a, -um 'repleto, recargado, abundante', influencia del griego. Sin embargo, en su acepción griega, tiene un significado muy distinto: la palabra viene de *satyrikós* 'relativo a los sátiros' personajes que representaban las partes principales de un drama llamado *satyra* y que nada tiene que ver con el significado de sátira que todos conocemos hoy en día.

El género ahonda sus raíces en autores de la literatura latina como Lucilio, considerado creador de la sátira, y en Cicerón, Horacio, Marcial y Juvenal, por

nombrar los más importantes. Sus textos contienen relatos que recogen ya la innata tendencia del pueblo quirite de entonces a la broma sarcástica y a la agudeza espontánea.

Aunque el maestro romano de oratoria Marco Fabio Quintiliano afirmara que 'La sátira es enteramente nuestra' o 'Satira tota nostra est', atribuyendo así el género a los romanos, se sabe con certeza que, en la antigua Atenas, más concretamente en el barrio llamado entonces el Cerámico (Kerameikos o barrio de los alfareros), los muros de las casas se pintaban ya con epigramas hirientes contra cortesanas, políticos y literatos.

Sin adentrarnos más en las distintas versiones sobre su origen, lo que sí es cierto es que desde la antigüedad, la sátira sobrevivió tras la caída del imperio romano como única arma disponible para luchar por la libertad durante los siglos posteriores de profunda transformación. Aún así, poco se sabe del rumbo que tomaron estos versos durante el medioevo.

Es en el Renacimiento cuando los habitantes de Roma, convertidos en espectadores de las turbulentas vidas de pontífices y de las clases altas, sienten más que nunca una fuerte necesidad de volver a inventar críticas y difundirlas. La sátira tenía en la Ciudad Eterna el lugar perfecto para su crecimiento y evolución como vía de escape a la censura a la que estaban sometidos.

Fijadas anteriormente como libelos en los muros o incluso transmitidas oralmente en las ciudades de toda Italia, la sátira daría un giro inesperado en Roma en el siglo XVI cuando comenzó a propagarse gracias a la ayuda de las seis estatuas llamadas desde entonces parlantes.

Con el Pasquino como protagonista, primera de las esculturas en actuar en Roma, los versos adquieren tal fuerza que precisaron de una etimología propia para denominarlos; los pasquines. Nacen las estatuas parlantes de Roma, redes sociales del Renacimiento que representaban la voz del pueblo.

Es bastante probable que los pasquines de circulación clandestina no se hubieran conservado ni hubieran tenido mayor difusión que permanecer unos días por las calles de Roma si no es gracias a la insólita ayuda que empieza a prestar la estatua del Pasquino durante los primeros años del siglo XVI. La estatua generó una enorme fascinación entre la población e hizo que los versos que en ella se fijaban tuvieran tal impacto como para recogerlos y publicarlos en antologías anuales.

No hay que olvidar que las estatuas parlantes como medio de creación de la opinión pública son también consecuencia del museo al aire libre que constituye la ciudad de Roma, llena de vestigios de esculturas de origen romano que tras ser arrastradas y convertidas en ruinas mutiladas durante el medioevo, fueron

descubiertas durante el Renacimiento adquiriendo algunas esta nueva función de enorme poder e importancia.

Cada una de las estatuas convertidas en parlantes, fue bautizada por el pueblo con un curioso apodo en una suerte de humanización. Si iban a representar a voces anónimas, necesitarían de un nombre sobre el que recaería la autoría de cada una de las sátiras.

Situadas aún hoy en distintos puntos del centro histórico de Roma, lo componen además del Pasquino, las figuras de Marforio, Abate Luigi, Babuino, Facchino y Madama Lucrezia. Las estatuas y los versos que en ellas se fijaban provocaron una avalancha maldiciente que parecía invadir Roma; unidas lograron dominar la ciudad de alguna manera, con la terrible arma de la crítica voraz, apoyadas en la seguridad de la impunidad y expresando su rabia sin miedos gracias al anonimato.

El porqué de la elección de la estatua del Pasquino y no otra de las muchas que aparecieron durante el Renacimiento en Roma se debe a que dicha estatua se comenzó a utilizar en el siglo XVI para fijar poemas dentro de un concurso anual entre estudiantes que se celebraba con motivo de la fiesta de San Marco evangelista del 25 de abril y de las que se recopilaban y elaboraba una antología; los *Carmina* y *Versi posti a Pasquillo*. Con los años dichos poemas evolucionaron y comenzaron a fijarse versos críticos ya no sólo el día de la fiesta si no cualquier día del año, ganando terreno poco a poco a las composiciones poéticas.

Momentos como los cónclaves para la elección de un nuevo papa intensificaban la actividad de las estatuas y cuanto más crecía la indignación por el nepotismo, la lujuria y la simonía, más fuerza tomaba la difusión y el crecimiento del género de los pasquines.

Cabe pensar que durante los primeros años del Renacimiento los pasquines fueron un reflejo de la voz de poetas, eruditos y del poder contra el poder. Llegamos a esa conclusión por el perfecto latín y una métrica cuidada en que estaban escritos dichos pasquines lo que contrasta con el analfabetismo mayoritario de los habitantes de Roma en el siglo XVI, así como por la información interna y precisa de la que a menudo parecían disfrutar los escribientes anónimos; una información seguramente inaccesible para la mayoría de los habitantes de Roma.

Aunque durante los primeros años la voz del pueblo se reflejara seguramente de una manera escasa en los pasquines, los escritos anónimos de los poderosos que intentaban atacar al contrario contenían críticas que se correspondía con los argumentos de los que el pueblo hablaba y con un valor histórico mayor si cabe, pues incluían información privilegiada interna al escribirse desde dentro del poder. La veracidad y reflejo de lo que ocurría internamente en los ambientes

eclesiásticos y de la nobleza en Roma no hubiera visto de otra manera la luz ni llegado hasta nuestros días.

La literatura del libelo durante años no se ha considerado parte acreditada para el estudio de la historia ya que los autores anónimos de las sátiras escribían desde la ira y el odio, y por tanto eran escritos que deformaban la verdad al no estar compuestos desde la serenidad. Sin embargo estas manifestaciones tienen un importante valor para la comprensión total de un contexto histórico y político determinado, pues constituyen una memoria que aclara muchas veces la historia de una época, mejor que otros documentos que pudieran parecer en principio más competentes.

Principalmente desde el siglo xx se han realizado en Italia profundas investigaciones sobre cómo se originaron las estatuas parlantes y sobre los pasquines, pasando de ser un género en principio poco considerado a nivel literario a tener un reconocimiento de altísimo valor poético e histórico, sobre todo por representar la voz de la protesta popular contra la corrupción.

Estos epigramas latinos e italianos espontáneos, dichos breves sentenciosos y poesías irónicas difundidas por cada rincón de Roma, nos dan un certero panorama del pasado romano y de las relaciones de Italia con el resto del mundo; traen hasta nosotros la realidad inimaginable de aquellos años. Testimonio histórico veraz que nos transporta a la esencia de aquel tiempo donde en Roma convivieron papas, curiales y nobles. Gracias a una curiosa y única mezcla entre instrumentalización del arte por la sociedad y de la interacción de estatuas con el pueblo para transmitir la palabra escrita, se ha generado documentación histórica de gran valor por llegarnos directamente desde la emoción y el pensamiento del pueblo romano.

El gran regalo de la sátira y de los pasquines para la posteridad ciertamente es haber permitido expresar aquello que la historia a través de los libros ha tergiversado, disimulado o callado.

1.1. El barrio Parione de Roma y su evolución del siglo xv al xix

Tras la caída del Imperio Romano de Occidente en el 476 d.C. y durante todo el medievo, Roma entra en un estado de decadencia que la convertirán durante siglos en una villa de granjas con una población en su mayoría campesina.

Las torres destruidas y ruinas monumentales que llenaban calles y plazas de la ciudad carecían de valor para sus habitantes, tanto es así que ya en el 459 d.C. se permitió el saqueo de aquellos edificios que no fueran reparables¹. El actual Capitolio, punto de referencia hoy día del centro histórico de Roma, se denominaba Monte Cabrío por ser un lugar de pasto para cabras y el Foro Romano era conocido como Campo Vacuno por albergar un mercado de vacas.

Esta situación empeoró con el tiempo debido a múltiples acontecimientos como el terremoto que sufrió la ciudad de Roma o la llegada de la peste ambos en el año 1349. La vuelta de los papas a Roma desde Aviñón unos años más tarde, en 1377 no fue suficiente para recobrar el esplendor de la antigua capital del Imperio; precisamente en Francia utilizaban la denominación “tierra de muertos” para referirse a las ciudades-estado italianas del medievo.

Será durante el Renacimiento, y gracias al impulso de los papas, cuando Roma comience a experimentar un cambio integral con acontecimientos políticos, económicos y culturales que la transformarán por completo.

Profundizando en el aspecto urbanístico, se puede considerar como punto de inflexión la proclamación del papa Sixto IV en 1471. Su ambicioso proyecto comprendía la realización de construcciones clave como el Ponte Sisto en 1473 por el arquitecto Baccio Pontelli (que también realizaría la iglesia española en Roma de San Pietro in Montorio), convirtiéndolo en el primer puente construido desde la antigüedad en el Tíber. Sixto consigue mejorar notablemente de esta manera la integración del Vaticano y del Trastévere con el centro histórico de Roma. Además, Sixto IV decidió incentivar a todo aquel que construyera un

¹ Manuel Espadas Burgos, *Buscando España en Roma* (Barcelona: Lunweg, 2006), 57.

palacio en terrenos de la ciudad que quedaban libres; esta medida provocó una metamorfosis total en algunos barrios del centro histórico de Roma.

Parione fue uno de los barrios que se transformó radicalmente durante el siglo XVI gracias a las medidas de Sixto IV.

Los grabados de Tempesta o Bufalini y los planos topográficos como el de Dupèrac-Lafrery de 1577 o el plano de Roma de Giovanni Maggi del 1625 han permitido estudiar con claridad el desarrollo a lo largo de esos años de los límites del Parione así como la ubicación de edificios e iglesias en los alrededores del Campo d'Agone o del Estadio de Domiziano durante el Renacimiento.



Fig. 2 – Detalle del plano de Roma de Giovanni Maggi, (1625), con parte del Rione Parione: Plaza Navona, Santiago de los Españoles y el hospital y la Plaza del Pasquino. En Stefano Borsi, *Roma di Urbano VIII.: la pianta di Giovanni Maggi, 1625*. Roma : Officina, [1990]. Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Palazzo Venezia, Roma.

Poco a poco el centro de Roma se fue trasladando hacia el barrio Parione y es aquí cuando en 1501, en un espacio público inmejorable para el comienzo del uso de las estatuas parlantes y de los pasquines, se descubre la escultura del Pasquino. La estatua aparece concretamente en la plaza que actualmente lleva su nombre, Piazza Pasquino y donde se coloca desde el primer momento. Desde esta plaza se agitaría durante el Renacimiento la opinión pública de la ciudad de Roma contra las figuras de poder.

Seguramente la transformación del barrio Parione en un punto central y estratégico de Roma tuvo mucho que ver en la elección de la estatua del Pasquino

para comenzar a fijar sátiras en ella y no elegir para dicha práctica otra de las muchas esculturas que yacían abandonadas por la ciudad.

Lugar de residencia de eclesiásticos y poderosos, de intelectuales, estudiantes y profesores, de encuentro ciudadano, el Parione fue un barrio lleno de vida, el espacio público perfecto elegido para generar debate y opinión con libelos que pasaron de los fríos muros de la ciudad a un lugar mucho más creativo y apropiado desde donde gritar las injusticias: el recién descubierto Pasquino.

De Estadio de Domiciano a plaza Navona

El área del barrio sexto de Roma, también conocido como R. VI o Rione Parione, formaba parte de la antigua IX Región Augustea, denominada Circo Flaminio. Su etimología deriva del latín *paries* que significa gran pared o muralla y seguramente tomó ese nombre por los restos de un gran muro romano existente en la zona y que el pueblo llamó *Parietone*, derivando con el tiempo en Parione.

En el barrio estaban también emplazados el antiguo Estadio y el Odeón, construidos por el emperador Domiciano y destinados a audiciones musicales y concursos poéticos. Como consecuencia de una alteración popular de la etimología del estadio de Domiciano llamado *Campus* o *Circus Agonalis*, el nombre de la plaza donde se situaba el estadio evolucionó en *Agonis* - *Agoni* - *Agona* y de aquí *Navona*. Esta superposición es reflejo hoy también de la transformación que ha experimentado la plaza Navona con la aglutinación, colocación y evolución de los edificios en ella a través del tiempo.

Domiciano consiguió crear con el Odeón y el Estadio un verdadero complejo deportivo-cultural de enorme importancia en la Roma de aquellos años. En el estadio, fundado e inaugurado por el emperador en el año 86 d.C., se disputaba la carrera, la más famosa de las competiciones griegas. Esta prueba formaba parte de los *Agoni Capitolini*, donde las competiciones atléticas se alternaban con otras intelectuales como concursos de poesía griega y latina, de música o elocuencia. Ya sea tanto por el Odeón como por el Estadio, los poemas y los versos de alguna manera han estado siempre ligados al barrio Parione desde la antigüedad, siglos antes de la aparición del Pasquino y los pasquines.

Continuando con la descripción del estadio, la arena estaba rodeada por gradas suspendidas sobre dos órdenes de arcos. A mediados del siglo iv comenzó a degradarse y la parte central se llenó de ruinas. Sin espacio entonces en la arena, comenzaron a surgir a lo largo del perímetro casas y torres de poderosas familias romanas. El espacio central respetó su forma y diversas edificaciones

aparecieron en el lugar de las gradas, conservando así el aspecto del antiguo estadio.

El Rione Parione, ubicado entre la plaza Navona y Corso Vittorio Emanuele, sufrió durante la Edad Media la misma degradación que el estadio; habrá que esperar hasta finales del siglo XIV en adelante para que comience su evolución hasta convertirse en uno de los barrios más importantes y poblados de Roma.

La transformación del barrio Parione en el siglo XV y la presencia española

Durante el siglo XV, la totalidad de los edificios de la plaza Navona estaban construidos sobre las ruinas de las gradas del estadio romano, apoyándose en los viejos cimientos como un recuerdo eterno de la gloria del Imperio Domiciano. A lo largo de su perímetro existían aún numerosas torres y algunos edificios como la Iglesia de Santa Inés en Agonía construida en parte con elementos que pertenecieron al estadio.

La Iglesia de Santiago de los españoles, actualmente iglesia de Nuestra Señora del Sagrado Corazón, ya existía en plena plaza Navona desde el siglo X, cuando los Benedictinos de la Abadía de Faría construyeron un oratorio consagrado a San Andrés. El papa Nicolás V decide reestructurar la zona y entre 1450-1458 se crea en toda esta área una manzana de la "Nación Española" con un centro de acogida para peregrinos españoles, principalmente necesitados y enfermos en general procedentes del reino de Castilla, y un hospital, ambos fundados por Alfonso de Paradinas². En cuanto a los peregrinos procedentes del reino de Aragón, eran acogidos en el centro de Santa María de Montserrat, que es la actual Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat tras la venta de Santiago de los Españoles en el siglo XIX.

Hay que recordar que el año 1300 bajo el pontificado de Bonifacio VIII sería clave para la ciudad de Roma al promulgar el primer jubileo universal de la Iglesia, convirtiéndola en un gran centro de peregrinación en los siglos que vendrían³.

La autoridad española transformó el oratorio consagrado a san Andrés en una pequeña iglesia dedicada a los santos Santiago el Mayor e Ildefonso de Toledo y fue también hospital proporcionando alojamiento y comida a los españoles que acudían a Roma como peregrinos o soldados. Durante los siglos XV-XVII la

² Diana Carrió-Invernizzi, "Santiago de los españoles en Plaza Navona (siglos XVI-XVII)," en *Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande*, (dir.) Jean-François Bernard (Roma: École Française de Rome, 2014), 636.

³ Espadas Burgos, *Buscando España en Roma*, pp. 66-67.

iglesia fue una de las instituciones religiosas más ricas y prestigiosas en Roma⁴ convirtiendo al barrio Parione y en especial la plaza Navona en un espacio muy importante para la comunidad castellana con una gran influencia española en la zona.

Aún hoy se puede observar el rastro español de la antigua iglesia con las armas de Castilla y León que se colocaron en 1474 en la fachada originaria de la iglesia que da al Corso Rinascimento. Durante el pontificado de Alejandro VI, se construyó otra fachada de Santiago de los españoles que daba a la plaza Navona.

Con la entrada habilitada por Alejandro VI a unos pasos del lugar donde encontraron y colocaron la estatua del Pasquino en 1501, la iglesia de Santiago de los españoles aprovechaba su inmejorable ubicación utilizando la plaza como escenario de visibilidad española en Roma celebrándose en ella fiestas, procesiones o acontecimientos importantes que sucedían en España y que tenían en la Ciudad Eterna su réplica.

En algunas celebraciones la fachada de la iglesia y algunas casas cercanas se decoraban, llegándose a alzar en la plaza arcos del triunfo durante hechos como la conquista de Granada el 19 de marzo de 1492. Se celebraron incluso corridas de toros organizadas por obispos españoles o misas como aquella por la muerte en 1497 del príncipe don Juan (hijo de los Reyes Católicos), o a la muerte de Carlos V, Felipe IV o Isabel la Católica en 1504.

A finales del siglo xv, Sixto IV conocido como "*Urbis restaurator*" dio un gran impulso urbanístico al barrio Parione y al cercano barrio Ponte, consiguiendo con la transformación en plaza de Campo de' Fiori concentrar aquí el centro de Roma.

Bajo su pontificado se abrió la Via Florida (del Pellegrino), facilitando así el pasaje de los peregrinos que iban a San Pietro junto con la ampliación y arreglo de otras calles cercanas. Estas mejoras continuaron durante el pontificado de Alejandro VI para facilitar el paso a los cortejos de soberanos, príncipes y embajadores que llegaban a la ciudad y se dirigían al palacio pontificio pasando por Campo de' Fiori.

Las reformas de las calles de esta zona facilitaban la celebración de otras ceremonias clave para el pontífice como el paso del cortejo pontificio por la toma de posesión que salía de la basílica de San Giovanni in Laterano pasando a su vuelta por Campo de' Fiori. En el recorrido de ida el cortejo se dirigía a la basílica desde el Vaticano y atravesaba el barrio Borgo y el puente San Angelo, desembocando en la llamada *Via papalis* o calle papal, actuales calles del Banco

⁴ Espadas Burgos, *Buscando España en Roma*, p. 90.

di Santo Spirito y de los Banchi Nuovi, Via del Governo Vecchio. Otras calles alejadas como la Via de Parione, en su día Via di San Tommaso en Parione, luego plaza de Parione y actual plaza de Pasquino también eran atravesadas.

En la zona de Campo de' Fiori coincidían además diariamente maestros privados de cardenales, príncipes y embajadores, notarios, curiales, libreros, grabadores, banqueros y cambistas. Se convierte en sede de oficinas eclesiásticas y archivos llevando a la zona abogados, notarios y cursores.

No hay que olvidar los numerosos artesanos que desarrollaban sus profesiones en el barrio que todavía se recuerdan en los nombres de algunas calles: *Giubbonari* actualmente *Pelamantelli* donde se tejían chalecos o corpiños, *Cappellari* o sombrereros, *Chiavari* o fabricantes de llave, *Canestrari* o canasteros, entre otras. La calle del *Pellegrino* se llamó también calle de los *Orefici* u orfebres por los talleres de joyeros que aquí trabajaban.

El hecho de que el Vaticano fuera trasladado por Sixto IV y fijado como residencia pontificia, terminó por atraer a esta zona todo el centro eclesiástico vinculados con la servidumbre u otro tipo de funciones en la corte y la curia.

La plaza Navona por su cercanía también tuvo una importante transformación urbanística durante el siglo xv. Bajo Sixto IV, el plano de la plaza fue nivelado y algunas casas se transformaron en pequeños palacios; donde antes había callejuelas estrechas y sucias aparecen calles mucho más amplias. La plaza se convierte en el nudo central de Parione, el eslabón que unía las residencias papales con el resto de la ciudad sobre el que confluía no solo la vida del barrio si no también la de los cercanos barrios de de Ponte, Sant'Angelo y Borgo.

La ubicación de la sede del Archiginnasio, muy cerca de la plaza Navona, fue otro cambio importante para la zona del barrio Parione. El Archiginnasio es la denominación que se daba en pasado para referirse a la universidad de Roma, actual *Università degli Studi di Roma - La Sapienza*, que contribuyó a atraer al barrio las clases más cultas de la ciudad y a aumentar en la zona los despachos de escritores y profesores y talleres de impresores y copistas.

En la segunda mitad del siglo xv, concretamente en 1467 se imprimen los primeros incunables con caracteres móviles en Italia⁵, convirtiéndose en uno de los oficios más importantes desde ese momento. Parione, próximo a estudiantes y a la curia romana, es elegido también como ubicación preferida de tipógrafos y libreros⁶.

En cuanto a los palacios de familias importantes, en la parte meridional de la plaza Navona se alza en la primera mitad del siglo xv el palacio Orsini, clave en el descubrimiento de la estatua del Pasquino como veremos más adelante.

⁵ Espadas Burgos, *Buscando España en Roma*, p. 62.

⁶ Renato Silenzi y Fernando Silenzi, *Cinquecento pasquinate* (Milano: Valerio Bompiani, 1932)

En la parte occidental además del palacio de los Mellini y la iglesia de Santa Inés en Agonía, se construyó en la segunda mitad del siglo xv el palacio Cupis y en el lado opuesto, como ya hemos visto, se había levantado y consagrado la Iglesia de Santiago de los españoles con la fachada de Corso Rinascimento hacia la Sapienza.

El lado septentrional estaba ocupado por las casas de los Sanguigni, entre las que emergía la torre de esta familia. En las casas de los Massimo en San Pantaleo, aparecen las primeras imprentas, librerías y encuadernadores de libros que abren también sus talleres en la plaza Navona.

A la vida del barrio y de la plaza Navona se suma el traslado del mercado en septiembre del 1477 por orden del cardenal d'Estouteville, que hasta entonces se instalaba en el Capitolio cada miércoles. Los puestos del mercado ocupaban la plaza divididos en dos secciones: al norte los hebreos y al sur los cristianos. Por si fuera poco, además de residencia de cardenales y embajadores, lugar de estudiantes, impresores y librerías, la zona se convierte en un centro comercial.

Aunque los primeros años del pontificado de Alejandro VI estuvieron marcados por la peste e inundaciones desde 1493-1495, la transformación de Roma continuó girando su epicentro hacia el barrio Parione, que pronto se convertiría en el más poblado e importante de la ciudad.

La plaza Navona se convirtió en centro pulsante de vida y así perduró por siglos: fue teatro de fiestas, carreras, tirovivos y divertimentos de todos los géneros, como bien describe Belli en uno de sus conocidos sonetos:

*Le puede importar un carajo a mi plaza Navona
San Pedro y la plaza de España.
Esta no es una plaza, es una campaña,
un teatro, una feria, una alegría.*

Giuseppe Gioacchino Belli.

Primeros versos de su soneto dedicado a la plaza Navona.

Parione, centro de Roma durante el siglo xvi

En los primeros años del Cinquecento, las numerosas tiendas situadas en la plaza Navona fueron ocupadas por artesanos como alfareros, fabricantes de recipientes de cobre y caldereros que ejercitaron su profesión en la zona hasta el siglo xix. La actual Fuente de Neptuno se denominaba en aquella época la Fuente de los Caldereros dedicada precisamente a esta profesión.

Es durante el Cinquecento cuando la plaza adquiere el aspecto con el que hoy la reconocemos con la colocación de las tres fuentes. En los siglos precedentes, en el lugar que ocupa la Fontana dei Fiumi había antes un simple abrevadero para los animales que allí llegaban para abastecer el mercado⁷.

Los palacios familiares se alternaban con casas de modesta apariencia a los lados de la plaza de Parione cuya pavimentación se encontraba en tal estado de abandono que llevaba a los peatones que se aventuraban a cruzar estas calles a tener problemas para pasear tranquilamente.

Los grandes cambios sufridos en el barrio Parione durante el siglo xv continúan a inicios del xvi con la remodelación y construcción de calles, elegantes fachadas, palacios y viviendas en la zona. Después del primer cuarto del xvi comienza a verificarse un desplazamiento de la vida intelectual, política y comercial desde Campo de' Fiori hacia la plaza Navona consiguiendo trasladar en pocos años el verdadero corazón de la ciudad al Parione. Como sede del Archiginnasio y antecámara del Vaticano, la zona se configura como un lugar de encuentro entre las clases cultas. Bajo el pontificado de León X será el barrio más concurrido y traficado, convirtiéndose en el lugar más deseado del Cinquecento en Roma.

A continuación de la invención de la imprenta, libreros y editores importantes situaron sus tiendas en el palacio De Cupis dando prestigio a este rincón de la plaza Navona. Importantes librerías como la de Giacomo Mazzocchi, editor en 1509 de la primera edición de versos fijados en el Pasquino, estuvo instalada en la zona hasta el saqueo de Roma en 1527.

La impresión y publicación de la primera guía de Roma en lengua extranjera, en alemán, tuvo lugar en la plaza del Pasquino donde tenía su taller el editor de dicha guía, Maurizio Bona. También en la plaza tenían su lugar los miniaturistas como el milanés Taddeo Scrosati y Antico de Mantua, que se alternaban con otros comercios de manuscritos sacros y profanos. El importante tipógrafo Antonio Blado se instaló también en las cercanías de Campo de' Fiori.

Otra figura importante en la zona fue el grabador e impresor milanés Antonio Salamanca, que se asoció primero con Blado y después con Antonio Lafreri, originario de la Franca Contea al que pertenecía la tienda más conocida del barrio, frecuentada sobre todo por artistas. Lafreri realizó grabados del Pasquino (véase figura 14) y de la estatua de Marforio.

Fue así como la plaza del Pasquino se denominó también "de los libreros", ya que aquí se establecieron tipógrafos, editores, libreros, escritores y escribanos, que con sus muestras fuera de los talleres llamaban la atención de los

⁷ M. Silvia di Battista, *Roma: guida alle curiosità. Piazza Navona e dintorni* (Firenze: goWare, 2016).

transeúntes, consiguiendo hacer de Parione un centro particularmente activo en cuanto a vida intelectual.

Cerca de la estatua del Pasquino habitaban escritores apostólicos, notarios, abogados y copistas. En el barrio, desde la segunda mitad del siglo xvi, aparecieron los primeros escritores y los que despachaban las noticias, que dirigían los "avisos" llamados "gaceteros" por escribir o vender las gacetas. Enviaban a soberanos noticias normalmente incontroladas y derivadas de los pasquines, tan hirientes que su actividad fue condenada y reprimida.

En 1527, año del Saqueo de Roma, Parione tiene una población superior a cualquier otro barrio del centro histórico. Este crecimiento y desarrollo se debe también a la construcción de nuevas avenidas y vías de tráfico en una zona donde antes solamente existían calles estrechas y mal iluminadas⁸.

El cardenal Antonio Ciochi del Monte, tras la inundación del 1530, hace colocar sobre la estatua del Pasquino una inscripción en recuerdo de dicha inundación, convirtiendo el nombre de la estatua en una referencia topográfica muy común.

Bajo Julio III, se prepararon los planos para la apertura de la Via della Cuccagna y en 1554 se ensanchó la calle que desde la plaza Navona llevaba al Pasquino con el fin de dejar más rectilínea la Via dell'Anima. Enseguida se sucedieron otras notables mutaciones en las calles del Parione.

Un gran número de familias patricias comenzaron a desear tener sus viviendas en esta zona como el imponente Palacio de Cupis residencia del cardinal Ascanio Sforza.

En la plaza de Parione actual plaza de Pasquino, se encontraban las casas de los Gottifredi, de los Orsini y de los Pamphili. En la zona vivieron los Massimo, los Mellini, los Mazzatosta, los Cybo, los Mignanelli, los Tartari, los Leoni, los Alberini o los Fonseca.

A las procesiones de Santos patrones y sedes de embajadas se sumaban fiestas carnalescas, las carreras del Sarraceno y en general de tradiciones paganas y ceremonias místicas que se venían celebrando en el Estadio de Domiciano desde la Roma de la Edad Media.

Juegos de gran popularidad entre los romanos como el de la *cuccagna* tenían lugar en la zona a inicios del xvi. La Via della Cuccagna, una de las calles cercanas a plaza Navona, recuerda así esta diversión en la que se esparcía de grasa a un árbol altísimo colocando en la cima bolsas con dinero como premio para quién consiguiera treparlo.

⁸ Di Battista, *Roma: guida alle curiosità. Piazza Navona e dintorni*.

Esta combinación de fiestas, juegos, mercado, universidad, librerías, curia, nobles, nos hace intuir el bullicio que tuvo que experimentar el barrio y la confluencia de clases, pensamientos, opiniones en resumen de distintas voces que comentaban la actualidad en un ambiente sumamente prolífico para la creación de sátiras.

Siglos XVII-XIX

Durante la primera mitad del siglo XVII continuaron en funcionamiento las tiendas de librerías e impresores en los locales del palacio de Cupis entre las que destaca la de G.B. De Rossi, pasada más tarde a su hijo Matteo Gregorio.

En cuanto a las fiestas, en los siglos XVII y XVIII las celebraciones de diverso género ya habituales en la plaza Navona alcanzan una ostentación nunca antes vista.

Durante la segunda mitad del siglo XVII hasta la segunda mitad del XIX (excepto algunas interrupciones en el siglo XVIII), tenía lugar los sábados y los domingos del mes de agosto en la plaza Navona el peculiar juego del "lago". Los sábados por la tarde, se cerraba la alcantarilla de la iglesia de Santiago de los Españoles y tapaban las cañerías de la fuente de los Fiumi hasta que el agua salía a borbotones por los escalones y corría por la plaza que, al estar levemente inclinada, formaba una enorme cuenca que anegaba la parte central de la plaza. Calesas en forma de góndola y carruajes entraban entonces en el agua chocando unas con otras entre gritos en una especie de naumaquia del siglo XVII. El domingo era el turno de las tripulaciones de la aristocracia y de la rica burguesía.

Otros juegos menos espectaculares pero importantes tuvieron lugar igualmente en la plaza como las tómbolas, rifas, la feria de la Befana, la feria de carnaval y los juegos de pelota sin olvidar los famosos espectáculos de títeres, iniciados en la segunda mitad del siglo XVII hasta el XIX y de los que aún hoy conserva la tradición el teatro de títeres del Gianicolo. Muy popular fue en el siglo XVIII la figura de Gaetano Santangelo⁹, llamado en romanesco Ghetanaccio, titiritero que incluía en sus representaciones sarcásticas alusiones a la Iglesia y a los poderosos de la época.

A partir del siglo XVIII, la actividad intelectual de Parione fue debilitándose gradualmente, concluyendo definitivamente con la ocupación napoleónica. Aun así, continuaron durante todo el siglo XIX festejos y manifestaciones preferentemente de carácter popular.

⁹ Claudio Colaiacomo, *Roma perduta e dimenticata: un libro indispensabile per scoprire i segreti della città eterna* (Roma: Newton Compton, 2013).



Fig. 3 - Autor desconocido, *Teatro callejero en la Plaza del Pasquino*, (1600-1610), pintura al óleo sobre tela, Museo di Roma, Palazzo Braschi, MR-45819.

En cuanto a Santiago de los españoles, en 1700 la iglesia cae en el abandono hasta el punto de convertirse en 1829 en un almacén de madera. Dicho almacén se subastó en 1878 y fue adquirido por Julio Chevalier, fundador de los Misioneros del Sagrado Corazón de Jesús. La nueva iglesia denominada iglesia de Nuestra señora del Sagrado Corazón se consagró en 1881, conservando en la actualidad las dos fachadas y entradas: una hacia la plaza Navona y la otra hacia Corso Rinascimento.

Actualmente la única iglesia nacional española es la antigua Santa María de Montserrat. Situada en la Via di Monserrato, nace de la fusión en 1803 de Santiago y San Ildelfonso de los españoles y de Santa María de Montserrat. Se convierte así en Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat; en ella se conserva el mausoleo de los papas españoles Calixto III y Alejandro VI.

Con la apertura del Corso Vittorio Emmanuele a finales del xix se restableció sensiblemente en la zona del Parione la actividad comercial, aunque el

movimiento de la vida ciudadana se trasladará desde la plaza Navona hasta Campo de'Fiori como consecuencia del cambio de la situación del mercado de una plaza a otra en 1869. En la actualidad Campo de'Fiori sigue ocupada por los puestos de un mercado cada vez más turístico por otra parte, pero que da una gran vida a la zona.

1.2. Descubrimiento de un torso en el barrio Parione

El giro que experimentó Italia hacia una sensibilidad estética y un interés clasicista con la llegada del Renacimiento permitió el redescubrimiento de importantes piezas romanas que habían sido descuidadas durante siglos.

La valorización de estos vestigios, convierten a Roma en un destino imprescindible, no sólo para los peregrinos –que desde la promulgación del primer jubileo en el siglo XIV eran cada vez más numerosos– sino también para humanistas, originando en la ciudad una interesante mezcla de lo sacro y lo profano.

Entre los mecenas que contribuyeron a acrecentar el interés artístico tras la Edad Media en la Ciudad Eterna, fueron importantes durante el siglo XV figuras como el papa Paolo II que decide establecer un museo en su palacio de San Marco o Sixto IV que se encargó de crear el museo Capitolino regalando al pueblo romano en 1471 un conjunto de estatuas de bronce. También humanistas como Giuliano della Rovere, futuro papa Julio II, guiaron importantes excavaciones en Roma para sacar a la luz restos de tesoros de la Antigüedad; en el caso de della Rovere para ampliar la colección de esculturas de su Belvedere, primer núcleo de piezas de los Museos Vaticanos.

Las excavaciones emprendieron en Roma una búsqueda generalizada de pequeños restos de estatuas clásicas vendidas posteriormente a precio de oro, ocasionando que pontífices, cardenales de la época y poderosas familias como los Riario, los Sforza, los Savelli o los Orsini visitaran la ciudad para encontrar piezas valiosas como antiguas estatuas o vasijas con las que adornar sus casas.

Además de la importante contribución de Sixto IV que constituiría el primer núcleo de piezas que más tarde formarían los Museos Capitolinos, el pontífice promovió otras acciones en la ciudad como incentivar la construcción de monumentales y elegantes palacios en el barrio Parione atrayendo a esta zona privilegiada de la Roma renacentista a poderosas familias, nobles y cardenales que aumentaban su prestigio fijando aquí su residencia.

Es durante la construcción en Parione del edificio Sangallo o palacio Orsini, actual palacio Braschi, tras la excavación, cuando se produce el hallazgo de un torso al que llamarían Pasquino durante las excavaciones para la remodelación de la plaza que daba al palacio. Se trataba de una pieza de gran valor que en

la antigüedad formó parte de un grupo escultórico y que pronto permitiría comunicar las injusticias y las críticas a figuras de poder evadiendo la censura de aquellos siglos.

El palacio Orsini

A principios del siglo xvi, más de un tercio del Sacro Colegio habitaba en Parione. El barrio comenzó a transformarse poco a poco: las casas se empezaron a embellecer exteriormente y algunos palacios menores se levantaban al lado de otros mayores.

El desarrollo del Parione y el aumento de peregrinos en la zona ocasionó también una nueva configuración urbanística en las inmediaciones del cercano Campo de' Fiori con la aparición de albergues, hoteles modestos y hoteles de lujo como Il Sole, considerado el más antiguo de Roma, y La Campana, frecuentados ambos por refinados cortesanos.

En 1450 se construye el palacio Orsini por voluntad de Francisco Orsini, duque de Gravina y prefecto de Roma entre 1435 y 1455, uno de los palacios más importantes de Parione. Situado en plena plaza Navona sobre las ruinas del Teatro di Pompeo, a finales del siglo xv fue ocupado por príncipes, embajadores y personajes que querían alojarse en esta zona privilegiada de Roma.

En el palacio vivieron importantes cardenales como Oliviero Carafa o Antonio Ciocchi del Monte, actores determinantes en el descubrimiento y evolución de la estatua del Pasquino en parlante. Algunos embajadores eligieron también como residencia el palacio Orsini como fue el caso del francés duca Carlo di Créquy.

El palacio llega a su mayor esplendor con don Flavio Orsini, duque de Bracciano, que reúne en él una importante colección de escultura y pintura de artistas como Tiziano, Tintoretto, Annibale Carracci, Federico Zuccari. A la muerte de don Flavio en 1698, el edificio siguió por algún tiempo siendo propiedad de la viuda Anna de la Trémoille, pasando después a Costanza Barberini Colonna, duquesa de Carbognano y finalmente de los Caracciolo príncipes de Santobono.

Tras numerosos cambios en su propiedad, en 1790 Pio VI, perteneciente a los Braschi, una antigua familia de Cesena, adquirió el palacio junto con las casas adyacentes, donde pretendía construir una lujosa morada para sus nietos. El antiguo edificio se demolió en 1791 y antes de que el nuevo estuviera totalmente terminado, concretamente en 1793, la familia Braschi empezó a vivir en él y a reunir una magnífica colección de esculturas antiguas y notables cuadros que encontraban en las excavaciones de las propiedades de la familia.



Fig. 4 - Giuseppe Vasi, *Piazza Pasquino*, (1803). Aguafuerte, Museo di Roma, Palazzo Braschi, Gabinetto Stampe, MR -23483.



Fig. 5 - Ciro Santi. *Vista del Palazzo Braschi y estatua de Pasquino*, (1790 – 1800 circa). Aguafuerte, Museo di Roma, Gabinetto Stampe, MR – 6562.

El nuevo palacio fue erigido por el arquitecto imolese Cosimo Morelli con la supervisión de Giuseppe Valadier, príncipe de los arquitectos en su época, por orden de Luigi Braschi Onesti, nieto del papa Pio VI.

Luigi Braschi vivió en él con su mujer Costanza Falconieri hasta 1816. En las esquinas del edificio que dan a plaza Pasquino y a la plaza Navona se colocaron dos grandes escudos, uno de Pio VI y otro del duque Braschi, tallados en 1798.

Este nuevo palacio, representa uno de los ejemplos más bellos de arquitectura civil en Roma de los siglos XVIII-XIX. Tras destinarse a distintas funciones

finalmente el Palacio Braschi se convertirá en 1949 en la sede del Museo de Roma hasta la actualidad.

El cardenal napolitano que dio vida al Pasquino

El nacimiento de las estatuas parlantes de Roma está marcado por un momento histórico clave, la llegada al poder de los Borgia. En 1501, en el barrio Parione, concretamente en las inmediaciones del importante Palacio Orsini, el cardenal Oliviero Carafa, descubre una estatua que coloca en un muro de dicho palacio. La escultura a la que los romanos llamaron Pasquino, adquiere tal notoriedad que el cercano Archiginnasio comienza a utilizarla de manera instructiva hacia los alumnos que fijaban en ella sus poemas en latín para mejorar la gramática.

Es paradójico que precisamente un cardenal fuera la persona que descubriera y promoviera la fijación de versos estudiantiles en el Pasquino, estatua y versos que más tarde se convertirían en un atroz enemigo de la iglesia.

Todo comienza cuando Oliviero Carafa (1430-1511), —nombrado cardenal de Nápoles en 1467 por Pablo II y papable hasta en cinco cónclaves—, muy conocido tanto en el ámbito político como en el mundo del arte por ser un gran mecenas, decide comprar a la familia Orsini su palacio para fijar en él su residencia. Carafa ordenó tras la compra la restauración inmediata y la reedificación del palacio a Donato Bramante, su artista predilecto¹.

En las inmediaciones del palacio el cardenal decidió realizar trabajos de pavimentación para mejorar así el tránsito de la zona junto con la remodelación de la plaza que quedaba justo enfrente del mismo para proporcionar al palacio una entrada más digna y renovada.

La urgencia con la que el cardenal insistió en realizar los trabajos aumentó tras ser informado de la existencia de un vestigio de mármol que sobresalía en la plaza y del que se creía pudiera ser una pieza de la antigüedad de gran valor. Carafa movido por la curiosidad y por la idea de poder encontrar una importante pieza escultórica, hizo que se acelerara la remodelación de la plaza para desenterrarla y salvarla de una probable y total destrucción.

El vestigio, antes de su descubrimiento, había servido de apoyo a los ciudadanos que bajo la lluvia lo pisaban para cruzar al otro lado y no ensuciarse de barro a causa de los charcos que allí se formaban por el mal estado de la plaza². Tal y como se sospechaba resultó ser una antigua estatua romana a la que pronto

¹ Silenzi y Silenzi, *Cinquecento pasquinate*.

² Ludovico Castelvetro, *Ragione d'alcune cose segnate nella Canzone di Messer Annibal Caro. Venite a l'ombra de gran gigli d'oro* (Modena: Cornelio Gadaldini il Vecchio, ed., [1559?]), 142.

darían el nombre de Pasquino convirtiéndose desde entonces en un punto de referencia en la zona.

Carafa reconoció en aquella estatua horriblemente mutilada la mano de un gran maestro helénico, cualidad que más tarde confirmarían artistas de la talla de Michelangelo, Bernini o Mengs utilizándola como importante pieza de estudio.

Tal fue el orgullo del cardenal por el hallazgo que inmediatamente hizo colocar la estatua sobre un pedestal de travertino en un ángulo del palacio Orsini justo en frente de la calle Banchi Vecchi esculpiendo en él su escudo cardenalicio junto con este breve epígrafe:

"Aquí fue colocado por benévolo cuidado de Oliverio Carafa en el año del señor 1501".

Epígrafe original en latín: "Oliverii Carafae beneficio hic. Sum.
Anno Salutis MDI"³.

Según Burcardo⁴, la estatua fue descubierta tal y como indicaba el epígrafe gracias a Oliviero Carafa en el año 1501, concretamente el día 13 de agosto. Sin embargo, según una investigación que llevó a cabo Govi, una referencia al Pasquino aparece por primera vez en uno de los poemas de un opúsculo publicado por un tal Prospettivo Milanese entre 1499-1500, anterior a la fecha del epígrafe⁵. Esto hace pensar que probablemente la estatua fuera rescatada y extraída de la tierra antes de 1501. La conclusión a la que se ha llegado es que el Pasquino podría haber estado apoyado durante algún tiempo en un muro antes de colocarse sobre el pedestal que llevaba el epígrafe.

Dicho epígrafe no existe en la actualidad, pues seguramente se quitaría al cambiar de lugar la estatua del Pasquino el 14 de marzo de 1791 debido a la demolición del Palazzo Orsini para fabricar el palacio Braschi. Esta información viene detallada en el Diario ordinario de Roma del 19 marzo de 1791 "la tarde del lunes 14 del mes corriente la estatua fue levantada de su antiguo pedestal y posicionada sobre uno nuevo, alzado expresamente en el rincón opuesto donde permanecerá hasta la conclusión de la fabricación del nuevo Palacio"⁶ y continúa explicando que cuando se finalizara el Palacio Braschi la estatua sería devuelta a su antiguo emplazamiento. Los historiadores piensan que fue el propio Bramante el que se encargó de colocar el torso de Pasquino sobre el pedestal en la plaza.

³ Renato Silenzi y Fernando Silenzi, *Cinquecento pasquinate* (Milano: Valerio Bompiani, 1932).

⁴ Iohannes Burckardus, 32.1.2: *Johannis Burckardi Liber notarum : ab anno 1483 usque ad annum 1506* (Città di Castello: S. Lapi; [poi] Bologna: N. Zanichelli, 1911-1942).

⁵ El poema es el siguiente: "Eccì un mastro Pasquille in Parione: / dal sasso spinse el so nimico in aria : / questo è colui che extinse Gerione" en Gilberto Govi, *Intorno a un opuscolo della fine del secolo 15. intitolato Antiquarie Prospettiche Romane composte per prospettivo milanese dipintore* (Roma: coi tipi del Salviucci, 1876).

⁶ *Diario ordinario*, núm. 1692 (Roma: Chracas, 19 de marzo de 1791), 13-14.

Las primeras antologías de pasquines del siglo XVI, aunque raramente contienen versos críticos al ser en su mayoría poemas del Archiginnasio, sí que aportan una valiosa información sobre el origen y la configuración de la historia de la estatua del Pasquino en la plaza y el comienzo de la fijación de versos en él.

En la antología *Carmina* del año 1511, se puede leer un curioso dístico respecto a la colocación del Pasquino en la plaza:

*"Gracias a las diosas y a quien me ha colocado aquí, sobre este pedestal:
si estuviera por los suelos, tendría que lamentarme por los perros
que a menudo aquí mean"⁷.*

El torso mutilado, apenas expuesto en la plaza, despertó enseguida la curiosidad de un pueblo extrañado cuanto menos en que un trozo de mármol así de malparado se hubiera ensalzado en un pedestal junto a un palacio así de importante y honrado por un cardenal con una inscripción latina.



Fig. 6 – Fernando Renes, *Estatuas parlantes. Pasquino*, (2014), tinta, acrílico y collage sobre papel.

⁷ Giacomo Mazzocchi, ed., *Carmina ad Pasquillum posita. Anno. 1511* (Impressum Romae: per Iacobum Mazocchium Romanae Academiae bibliopolam, 1511. die. vi. Maii).

Estudios sobre el grupo escultórico del Pasquino

La estatua del Pasquino es una copia romana de un grupo escultórico de arte helenístico, datado entre finales del siglo IV y el inicio del siglo III a.C. Probablemente el grupo pertenecía a la decoración del antiguo Estadio de Domiciano (81-96 d.C.).⁸

Durante la excavación del estadio se encontraron numerosos fragmentos escultóricos como una copia del Apolo Liceo⁹ y un torso en mármol pentélico, fragmento de una copia de época romana de la estatua del Photos, ambos conservados actualmente en el Área Arqueológica del Estadio de Domiciano en la plaza Navona. Otras piezas y restos del estadio, fueron localizados en varios sótanos de los edificios de dicha plaza además de aquellos ya conocidos bajo la iglesia de Santa Inés.

Estudiosos y eruditos de la época intentaron averiguar enseguida la identidad y paternidad de la obra del Pasquino. El fragmento principal se componía de un tronco sin forma, piernas ni brazos, con la nariz y mentón mutilados y con las órbitas de los ojos profundamente ahuecadas; a su lado, se intuía un segundo fragmento de figura, esculpido en el mismo bloque de mármol que formaba con el primer fragmento un único grupo.



Fig. 7 – Domenico Del Frate, Giovanni Folo, Fragmentos de la estatua de Patroclo muerto en el grupo llamado "Pasquino", en Villa Adriana, y reconstrucción del conjunto, (1792). Aguafuerte – buril, Museo di Roma, Palazzo Braschi, Gabinetto Stampe, GS - 6684 – 19.

⁸ *Le pasquinate celebri (1447-188...)*, 2ª ed. (Roma: Eredi del Barbagrigia, 1889)

⁹ Se sabe que en las inmediaciones cercanas al Estadio, se han hallado grupos marmóreos y estatuas simples, obras de insignes artistas, que probablemente se ubicaban en las bóvedas superiores o colocadas en los nichos de las aulas del piso terreno: como el Pasquino (grupo que representa a Patroclo desfallecido sostenido por Menelao), un torso en mármol pentélico atribuible a Prassitele y que representa el Apolo, un torso de Ermete atribuido a Lisippo, el grupo de Teseo en lucha con el Minotauro, un "torso de atleta que se engrasa" en mármol pentélico y fragmentos referidos a otras cinco estatuas entre las cuáles está una discreta réplica del Pothos di Scopas." Roma. Area Archeologica: Stadio di Domiziano Piazza Navona, <https://stadiodomiziano.com/resti-stadiodomiziano-sotto-piazza-navona-patrimonio-unesco/archeologica-area/>

Sobre el tórax desnudo del fragmento principal, se intuía alguna huella de un vestido enganchado encima de una espalda, la empuñadura de una espada al lado y restos de un clípeo levantado sobre la cara. Asimismo, se sabía que el fragmento principal sujetaba el torso menor por la huella que existía aún de los dedos de la mano derecha que lo abrazaban.

Algunas teorías apuntaban a que se trataba de Hércules en lucha con los Centauros, otras aseguraban que era Alejandro desmayado en la orilla del Cigno, otros Aiace que levanta el cadáver de Aquiles. Gran parte de las figuras más importantes de la mitología griega fueron comparadas con el torso, revelando distintas hipótesis sobre el origen del mismo.

La tesis más acreditada y que tuvo y tiene en la actualidad una aceptación mayor tras la comparación del grupo escultórico con otros modelos griegos, es la que apunta a que se trata de un fragmento del grupo que representa a Menelao mientras sacaba fuera de la lucha el cuerpo de Patroclo asesinado por Héctor en la guerra de Troya. La teoría fue apoyada incluso por dos personajes del calibre de Michelangelo y Bernini.

Por un lado, Michelangelo, considerado en aquella época el verdadero experto de cada nuevo hallazgo, quiso subrayar el alto valor artístico de la pieza, según él digna de figurar al lado del Apolo y el Laoconte en el Belvedere, templo de la belleza en el Vaticano, lo que nos hace pensar que en su tiempo la estatua fuera una obra maestra de la escultura helénica.

En cuanto a la opinión de Gian Lorenzo Bernini sobre el Pasquino, nos queda el testimonio que escribió su hijo Domenico en un libro sobre las memorias de su padre, donde destaca que éste sentía un gran aprecio por la estatua del Pasquino, encontrando en ella mucho que aprender, ya que contenían en sí “lo más bello y perfecto de la naturaleza” comparándolo con el Laoconte con la particularidad de que dicha pieza se conservaba entera y los torsos del Pasquino no.

Domenico añade la siguiente anécdota “La misma atención pone en el estudio admirando las partes de aquellos dos célebres torsos de Hércules y de Pasquino, reconocidos por su maestro da Michelangelo Buonarroti, y estos por Gianlorenzo Bernini, que fue el primero que pusiera en alto valor en Roma esta noble estatua. Así sucede, que tras ser preguntado una vez por un noble forastero cuál fuera la estatua más importante de Roma, respondió que era el Pasquino, el forastero se molestó creyendo que se estaba burlando de él y poco le faltó para pelearse con él”¹⁰.

Muchos fueron desde entonces los artistas y estudiosos que tomaron como ejemplo de excelencia escultórica la estatua del Pasquino; entre ellos destaca

¹⁰ Domenico Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio* (Roma: a spese di Rocco Bernabo, 1713), 13-14.



Fig. 8 – Cabeza de guerrero del grupo del Pasquino hallado en Porta Portesse, (1771-1772 circa), vaciado en yeso. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, Madrid, V-208.



Fig. 9 – Torso del guerrero erguido del grupo del Pasquino hallado en el área del Mausoleo de Augusto, (1770 – 1771 circa), vaciado en yeso. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, Madrid, V-59.



Fig. 10 – Juan Adán Morlán, *Príamo y Héctor*. Copia de la reconstrucción de Mengs del grupo del Pasquino, (1774-1775 circa), barro cocido. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, Madrid, E-212.

Anton Raphael Mengs uno de los representantes neoclasicistas más importantes de Europa en el siglo XVIII. Mengs además de pintor fue un gran estudioso y coleccionista de la antigüedad. El artista se intentaba acercar, desde un estudio profundo y utilizando otras técnicas que no eran solamente la pintura, a los artistas griegos que según el representaban la perfección artística.

Muestra de ello es la colección de vaciados en yeso de esculturas de Roma y Florencia que realizó y posteriormente donó a Carlos III, del que fue también primer pintor de Cámara, para que éste las usara como material de formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde aún se conservan.

Estas piezas se usaron como instrumento de gran utilidad para el estudio de la escultura antigua que tanto influenció en el cambio estético de aquellos años.

El propio artista se atrevió a emprender una serie de experimentos arqueológicos utilizando sus vaciados y segando posteriormente los añadidos modernos para entender el aspecto que habían tenido las estatuas originales creadas por los clásicos. Con las figuras segadas reconstruía varias posibles versiones de lo que podían haber sido las composiciones escultóricas en la antigüedad con sus correspondientes estudios. Durante su estancia en Florencia, Mengs solicitó el permiso para vaciar los dos Pasquinos presentes en aquella ciudad, y en Roma consiguió duplicar también los restos encontrados en la Villa Adriana.¹¹

Teorías sobre el nombre de la estatua

Se cree que el torso de Parione adopta el nombre de Pasquino ya desde su descubrimiento en torno a 1501. No obstante, el motivo de la elección del nombre sigue sin estar claro, aunque existen diversas hipótesis sobre ello.

Si nos apoyamos en fuentes históricas, la versión más autorizada es la que contiene el prólogo de la primera edición que se conoce de versos fijados en la estatua del Pasquino de 1509 escrito por su editor, Giacomo Mazzocchi. Esta antología escrita en latín fue elaborada solamente ocho años después de la fecha de hallazgo de la estatua del Pasquino, por lo que dota de gran validez los datos que contiene sobre las características de los primeros pasquines, su descripción detallada y la explicación sobre el origen del nombre de la estatua.

¹¹ Moritz Kiderlen, "Los vaciados escultóricos de Mengs como instrumento de investigación" en *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad, Catálogo de la exposición, 20 de noviembre de 2013-26 de enero de 2014*, com. Almudena Negrete Plano (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013) <http://realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/anton-raphael-mengs-y-la-antiguedad>

No obstante, es interesante conocer todas las hipótesis existentes sobre el “origen del nombre del Pasquino”:

- **Pasquino, maestro de escuela.** Como se ha apuntado anteriormente, la versión más acreditada es la del editor **Giacomo Mazzocchi** en el prólogo de *Carmina quae ad Pasquillum fuerunt posita in anno MCCCCCIX*¹² donde detalla que en Parione, más precisamente justo enfrente del Palacio Orsini, se levanta costeadado por el cardenal Oliviero Carafa una estatua de Hércules (o así deducían algunos). En esta descripción afirman que el nombre de Pasquino o Pasquillo es debido a que frente al torso vivía un literato o maestro de escuela que así se llamaba y que enseñaba gramática latina y reglas de fonética en el cercano Ginnasio. El hallazgo de la estatua colocada delante de la casa del maestro hizo que los jóvenes estudiantes la compararan con él, dando como burla su nombre al misterioso tronco de mármol, consiguiendo transmitir el respetado nombre del profesor a la posteridad.
- **Un sastre llamado Pasquino.** **Ludovico Castelvetro** en *Ragione d'alcune cose segnate nella Canzone di Messer Annibal Caro*¹³, explica otra versión que le contó Antonio Tebaldeo de Ferrara en sus últimos años: “un tal Pasquino, sastre ingenioso, hábil y sarcástico, tenía su tienda y estudio en el barrio Parione muy cerca de la estatua, en el cual y con sus aprendices, se hablaba libremente de papas y cardenales. Algunos, no atreviéndose a aparecer con su propio nombre, atribuyeron sus sátiras al maestro Pasquino, escribiendo así sin correr un peligro evidente.” Cuando muere el sastre, fue levantada enfrente de su tienda la estatua que había permanecido medio enterrada en la vía pública, a la que el pueblo impuso el nombre de maestro Pasquino.
Esta versión, aunque muy difundida sobre el origen del nombre de la estatua, es menos creíble pues la narra Castelvetro sobre una historia contada por Tebaldeo en 1537, mucho más alejada en el tiempo al descubrimiento de la estatua que la del prólogo de Mazzocchi en 1509.
- **Pasquino, el barbero.** Por otro lado, **Celio Secondo Curione** en el prólogo de *Pasquillorum tomi duo*¹⁴ publicado en 1544, afirma que el verdadero

¹² Giacomo Mazzocchi, ed., *Carmina quae ad Pasquillum fuerunt posita in anno MCCCCCIX* (Roma: [s.n.], [1509?])

¹³ Ludovico Castelvetro, *Ragione d'alcune cose segnate nella Canzone di Messer Annibal Caro. Venite a l'ombra de gran gigli d'oro* (Modena: Cornelio Gadaldini il Vecchio, [1559?]), 141-142.

¹⁴ Celio Secondo Curione, *Pasquillorum tomi duo. Quorum primo versibus ac rhythmis, altero soluta oratione conscripta quamplurima continentur, ad exhilarandum, confirmandumque hos perturbatissimo rerum statu pij lectoris animum, apprime conducentia. Eorum catalogum proxima à præfatione pagella reperies* (Eleutheropoli [i.e. Basilea], 1544).

Pasquino era un barbero. Esta es la versión menos aceptada ya que en ningún momento la publicación confirma detalles como que el barbero fuera alguien satírico.

Lo que sí es cierto es que existió un presunto barbero llamado **Luca Grillo** que habría actuado al menos hasta 1526, en competencia con la estatua parlante, fijando versos fuera de su negocio durante la fiesta de San Marco del 25 de abril aprovechando el bullicio de la procesión.

En cuanto a la veracidad de este personaje, el único testimonio de su existencia es un pasquín recogido en el *Carmina* de 1521¹⁵, confirmando la hipótesis, donde indica que Luca hacía competencia al Pasquino haciendo que la gente corriera hacia su negocio y se parara con placer a leer sus ocurrencias.

Este testimonio hizo pensar al estudioso Gnoli¹⁶ que los versos de Luca Grillo fueran probablemente jocosos y satíricos, distintos a los poemas que se fijaban entonces en el Pasquino, de carácter estudiantil.

Este barbero seguramente influyó de alguna manera en la transformación de Pasquino y sus poemas hacia versos satíricos y críticos contra el poder. Es probable que Celio Secondo Curione al hablar del Pasquino como barbero se refiera a Luca Grillo, y también cabe la hipótesis que el sastre de Castelvetro fuera también en realidad Grillo ya que Castelvetro escribió la historia que le contó Tebaldeo muchos años después confundiendo con probabilidad la profesión de barbero por la de sastre.

Además de las versiones que intentan explicar el apodo de la estatua con fuentes históricas, existen otras narraciones de carácter literario que especulan también con la profesión del verdadero Pasquino que dio nombre a la estatua:

- El poeta **Teofilo Folengo**, conocido también como Merlin Cocai y preceptor de la casa Orsini, escribió en el siglo XVI en el Libro XXIII de su *Baldus* sobre una hostería regentada por maestro Pasquino en Parione. En sus poemas macarrónicos narra así la historia de un tal Pasquino que después de haber ejercitado durante largo tiempo la profesión de hostelero en Roma, abre tras su muerte una taberna en las puertas del Paraíso idéntica a la que tenía en Parione. Pero “al no llegar al cielo los prelados de la Curia a los que había siempre considerado sus mejores clientes, ni tampoco los literatos ni los generosos patricios, duró Pasquino tres años en esta horrible situación y cuando las pérdidas superaban de largo los ingresos, cerró

¹⁵ Giacomo Mazzocchi, ed., *Carmina apposita Pasquillo MDXXI* (Romae: in edib. Iacobi Mazochij, 1521)

¹⁶ Domenico Gnoli, *Le origini di maestro Pasquino* (Roma: Tipografia della Camera dei Deputati, 1890).

la puerta de su hostería y renunció a aquella profesión que, con el tiempo, le habría llevado a la ruina.”¹⁷

- Del siglo XVI es también la versión que propone **Pietro Aretino**, que estuvo también relacionado con la evolución de los versos que se fijaban en el Pasquino de poemas en críticas. En el prólogo de *Cortigiana* imagina que Pasquino tiene un origen divino, nacido del amor clandestino de las musas con los poetas vagabundos¹⁸.
- **Piero Misciatelli** en un importante y documentado artículo aparecido en la reseña de arte y vida sienés “*La Diana*” del 1929 - Fasc. IV, habla del posible origen del Pasquino en Siena afirmando que el nombre de Pasquino no es originariamente romano, sino toscano o mejor dicho sienés. Apoya su teoría en un tal Pasquino di Simone del cual habla además Poggio Bracciolini en sus *Facezie (CLXXVII)*, que fue visto en Roma a finales del siglo XIV, adquiriendo fama de hombre jovial y chistoso.

Por este y por otros motivos, el Misciatelli admite la posibilidad que en la búsqueda de un nombre para la estatua hallada de Menelao y de Patroclo, los romanos prefirieran el nombre de Pasquino porque se enlazaba con el recuerdo de este ciudadano sienés de gran espíritu, pero que tenía inmovilizado todo el cuerpo por una grave enfermedad menos la lengua, al igual que la estatua de Parione.

Aunque la hipótesis de Misciatelli es seductora y está confirmada por documentos de indudable importancia, no parece que pueda ser fácilmente aceptada. Entre otras cosas no está probado que el nombre de Pasquino no sea romano dado que todavía hoy existe en la ciudad el nombre de Pasqualino y de Pasqualina, de los que se puede suponer por la tradición del pueblo romano de modificar con diminutivos los nombres, hubieran tenido una leve corrupción hacia Pasquino.

En segundo lugar, no es concebible que en 1501, fecha del hallazgo de la estatua, los romanos hubiesen recordado al Pasquino sienés que vivió en Roma un siglo antes. Demasiado tiempo para esforzarse en ese recuerdo y bautizar la estatua con su nombre.

De todos modos, aunque históricamente fuese posible esta encarnación, literariamente es insostenible pues la primera misión del Pasquino fue tutelar juegos académicos y fiestas literarias de escolares romanos, por lo que es difícil pensar que los ciudadanos vieran una conexión entre el

¹⁷ Teofilo Folengo, *Il Baldus e le altre opere latine e volgari / Teofilo Folengo; passi scelti e commentati da Ugo Enrico Paoli* (Firenze: Le Monnier, 1941).

¹⁸ Pietro Aretino, *Cortigiana* (In Milano: per lo. Antonio da Castelliono, 1535).

sienés chistoso y el Pasquino pues por entonces la estatua era casi en exclusividad un pedante que hacía ejercicios de versificación latina.¹⁹

Maestro de escuela, sastre, barbero... en realidad la profesión de la persona que dio nombre al Pasquino poco importa. Lo que es cierto es que seguramente fue un ciudadano, un romano de a pie que, con independencia de la actividad que desempeñara, se convertiría durante siglos encarnado en la estatua de Parione en un símbolo de la opinión pública, en el alma de todos aquellos que en Roma necesitaron expresarse. El nombre de un romano que encarnado en la estatua del Pasquino daría la solución perfecta para denunciar los abusos de poder y evitar la censura desde un tranquilo anonimato.

¹⁹ Silenzi y Silenzi, *Cinquecento pasquinate*, 328-9.

1.3. Aparición de los pasquines

pasquín

Del it. Pasquino, nombre de una estatua en Roma, en la cual solían fijarse libelos o escritos satíricos.

1. m. Escrito anónimo, de carácter satírico y contenido político, que se fija en sitio público.
2. m. Cartel en el que se anuncia algo.
3. m. Hoja de papel con publicidad, propaganda u otro mensaje.
4. m. El Salv., Nic., Ur. y Ven. Diario, semanario o revista con artículos e ilustraciones de mala calidad y de carácter sensacionalista y calumnioso.

pasquinada

Dicho agudo y satírico que se divulga.

pasquinar

Satirizar con pasquines o pasquinadas.

Real Academia Española (RAE)

En antiguas ciudades como Pompeya era muy común la escritura de grafitis de contenido filosófico, sexual o de propaganda política en los muros exteriores de las casas. Como si de un tablero de noticias y pensamientos se tratara, el estudio de estas escrituras ha permitido tener un mayor conocimiento del funcionamiento de la sociedad de entonces.

Transmitidas oralmente o fijadas de manera clandestina, las sátiras anónimas han sido durante siglos el puente perfecto entre poderosos a los que golpear y aquellos que necesitaban revelar injusticias. En concreto, en la Roma papal del medievo y del primer renacimiento intelectual, los muros se usaban para comunicar bandos y avisos y también para la fijación de libelos difamatorios dirigidos contra pontífices, reyes y cortesanos.

A mediados del siglo xv la sátira anónima en Italia era principalmente humanística y aparecía firmada con las iniciales de los poetas. En el caso de Angelo Poliziano, Jacopo Sannazaro o Giovanni Pontano, los epigramas estaban firmados abiertamente con nombres y apellidos al gozar de la impunidad que disfrutaban al vivir fuera de Roma.

La actividad de escribir sátiras estaba muy extendida en Roma antes del descubrimiento del Pasquino en 1501. Los sonetos se fijaban habitualmente en paredes o sobre las columnas de los palacios pontificios en zonas cercanas a Parione como

Campo de'Fiori o el puente Sant'Angelo. Una influencia importante en las sátiras romanas de finales del siglo xv e inicios del xvi fue el poeta florentino Burchiello que vivió en Roma del 1445 al 1448. Las composiciones en vulgar comenzaron a tener desde entonces las características de los sonetos caudatos del Burchiello que incidían en la burla a cardenales y cortesanos, utilizando a veces el dialecto, el italiano o incluso un latín macarrónico.

En los primeros años del siglo xvi la sátira asume un aspecto más popular y amplía su difusión a cada clase social. Personas del entorno del poder entran en el juego de las sátiras críticas, usándolas para atacar al enemigo. Aprovechando la información interna que disponían, sacaban a la luz mediante versos anónimos los vicios, traiciones e infidelidades influyendo así en la reputación pública del atacado. La palabra se convirtió en un instrumento esencial para luchar contra el adversario y para aumentar los apoyos que les permitían acercarse al trono papal, conseguir nuevos dominios o adquirir privilegios.

En este contexto surgen en Roma las sátiras denominadas pasquines, que comenzaron a fijarse en la estatua del Pasquino y más tarde en otras estatuas convertidas en parlantes. Tuvieron gran éxito en la ciudad ya que al menos desde 1509 para evitar la pérdida de estos versos de carácter efímero, se publicaban antologías anuales que recogían las sátiras. Su estudio en la actualidad es posible gracias a que se han conservado algunas de estas antologías.

Las fuentes que nos permiten en la actualidad el estudio de los versos fijados en las estatuas parlantes se pueden dividir en cuatro bloques: los *Carmina* y los *Versi*, antologías impresas durante el siglo xvi de los versos fijados en los primeros años de utilización del Pasquino de las que se conservan los años 1509, 1510, 1511, 1512, 1515, 1516, 1520, 1521, 1526, 1533, 1536 (*Carmina*) y los años 1513, 1514, 1517 (*Versi*); en tercer lugar un ejemplar publicado en Basilea en 1544 y titulado *Pasquillorum tomi duo* y por último, la producción manuscrita miscelánea excluida de las anteriores antologías.

La recopilación y selección de los poemas recogidos en los *Carmina* y los *Versi*, se realizaba bajo la protección directamente del papa o de cardenales que, obviamente, elegían para la publicación más elogios que críticas hacia ellos. En todo caso, no se puede asegurar que los pasquines críticos no existieran entonces pues es probable que los protectores, en ese caso, decidieran excluirlas de la publicación.

En el frontispicio de la mayoría de las antologías se representaban además los emblemas cardenalicios o papales como propaganda para entronizarles. De esta manera dejaban constancia de la importante labor que desempeñaban para que la publicación de dichas antologías y la conservación de los pasquines fuese posible.

Hasta 1514, las recopilaciones contienen en su mayor parte poemas en latín y pocas sátiras críticas. Ironizaban sobre acontecimientos importantes que

sucedían en ese momento y algunas resaltaban detalles diarios y defectos de personajes populares en la ciudad. No todas las alusiones se pueden contextualizar después de más de cinco siglos, aunque los contemporáneos de esa época seguramente sabían muy bien a quien se dirigían cada una de ellas.

Existen en consecuencia dos tipos de pasquines que actuaron durante algunos años de manera simultánea. En primer lugar, están aquellas enmarcadas dentro de la fiesta del 25 de abril de carácter poético y estudiantil fijadas de manera inmutable hasta el saqueo de Roma (aunque seguirán teniendo su espacio hasta 1539). El segundo tipo de pasquines son aquellas críticas que proporcionan un enorme valor histórico y cultural por los datos que en ellas se encierran y que aparecen en el año 1501 continuando hasta el siglo XIX (aunque el periodo de mayor actividad serán los siglos XVI-XVII). Este segundo tipo de pasquines se utilizaron de manera difamatoria, en cierto modo como propaganda política y denigración del poder, expresando la opinión de descontento y denuncia a personajes y temas de actualidad.

Aunque en origen lanzar críticas no fuera la misión principal de la fiesta del Pasquino, la extendida costumbre en Roma de fijar libelos difamatorios en los muros hizo que, una vez familiarizados con el ejercicio de fijar y leer versos y poemas en la estatua, se adoptara también ésta para fijar obscenidades contra poderosos, dando vida y personalidad a lo que antes solamente era un cuerpo de mármol.

Estas sátiras contra el gobierno aprovechaban la máscara del anonimato que les brindaba la estatua que, poco a poco, fue cambiando así su discurso. Pasquino era el elemento perfecto para asegurar un golpe anónimo en un espacio público y frecuentado como era el barrio Parione de Roma en el siglo XVI, consiguiendo a su vez una difusión y audiencia casi proporcional a la fama de la víctima.

Los géneros literarios usados eran dísticos, sonetos e incluso ocurrencias con dibujos, acercándose en algunos casos a las viñetas de cómic.

Los pasquines nacieron paradójicamente en unos años en los que la libertad de opinión fue ratificada incluso por el papa reinante, el español Alejandro VI, Borgia. Alejandro VI respondió en una ocasión ante la intolerancia de su hijo César Borgia contra lo que algunos escribían en aquellos años que Roma era “tierra libre” donde “se tenía costumbre de decir y de escribir como el hombre quisiera”, incluso si hablaban mal de él.¹

Al parecer los romanos, en un alarde de obediencia hacia el papa, usaron entonces el Pasquino para convertirse en esa “tierra libre” de la que hablaba Borgia y, de manera irónica, dedicaron el primer pasquín datado del que hoy se tiene constancia, con fecha de 1501, contra el propio Alejandro VI. Éste pasquín fue el

¹ Espadas Burgos, *Buscando España en Roma*, 87-88.

preludio de una lluvia de trozos de papel sobre la estatua que arremetió contra los Borgia y por consecuencia contra muchos otros personajes durante años.

Los famosos pasquines contra papas, cardenales y nobles transformarían para siempre a la estatua del Pasquino en un inesperado pero feroz enemigo del poder, imposible de vencer.

La fiesta del Pasquino y los primeros versos estudiantiles

En el siglo XVI, durante la fiesta de San Marco evangelista del 25 de abril, tenía lugar en Roma una procesión religiosa que salía de la basílica de San Lorenzo en Dámaso y atravesaba el barrio Parione.

El cortejo de eclesiásticos que participaba en la procesión hacía una breve pausa para descansar a la altura del palacio de los Orsini, concretamente en un banco de piedra justo al lado del Pasquino. El banco se adornaba con tejidos y alfombras para la ocasión mientras las paredes del barrio rebosaban de libelos que, aprovechando la afluencia de público durante la fiesta, alcanzaban una mayor difusión.

Por cercanía empezaron también a adornar la estatua del Pasquino y a colocar en ella algunos versos. Estos adornos se convirtieron en pocos años en elaborados disfraces que iban transformando la estatua en diferentes dioses del Olimpo. Cada 25 de abril, el motivo del disfraz no se elegía al azar, aludía al hecho más relevante del año, al acontecimiento más apasionante de la crónica urbana.

Los estudiantes y profesores del cercano *Archiginnasio*, actual universidad *La Sapienza* de Roma ubicada entonces en el barrio Sant'Eustachio muy cerca de la plaza Navona, fueron los primeros en aprovechar la fiesta del Pasquino para celebrar paralelamente un certamen poético.

Al igual que ocurría con la elección del disfraz, anualmente se elegía un tema específico como propuesta a los estudiantes y docentes para que redactaran breves textos poéticos sobre ese argumento. Los versos se fijaban después en la estatua para, al final, seleccionar algunos y editar un cuadernillo. Los poemas en aquellos años se referían por tanto en su mayoría a aquel acontecimiento anual o al disfraz que vestía la estatua; las menos expresaban una idea, un sentimiento común a la opinión pública e incluso se dejaba ya caer algún poema político.

Este certamen didáctico, al igual que los libelos fijados en los muros, aprovechaba la concentración de personas en la fiesta para fijar, en este caso en la base de la estatua o con alfileres en su disfraz, epigramas, dísticos y composiciones en latín y lograr una mayor visibilidad.

La "fiesta" del Pasquino fue, por lo tanto, una fiesta universitaria de primavera ligada disimuladamente a la procesión de San Marco. Esta mezcla de manifestaciones sacra y profana, común en aquel tiempo, no debía escandalizar a los romanos ya que

les permitía aprovechar una ceremonia religiosa para que los jóvenes también disfrutaran y participaran a su manera en la celebración.

La procesión y la fiesta quedaban bajo la protección de cardenales que se ocupaban de los gastos y, en última instancia, bajo la protección directa del papa que costeaba la transformación del Pasquino cada año². Durante los primeros años del concurso poético, la fiesta fue financiada por el cardenal napolitano Oliveiro Carafa, descubridor del Pasquino y primer protector de la estatua durante la fiesta del 25 de abril.

Algunos de estos detalles sobre la organización de la fiesta, se mencionan en algunos versos de las antologías de pasquines de principios del XVI. El siguiente dístico elegíaco, fijado en el Pasquino y recogido en la edición del año 1510, explica con claridad cómo se vestía a la estatua con diferentes atuendos:

*"Esta estatua de Hércules, que el pío cardenal Carafa colocó aquí, es famosísima en toda la ciudad; habituada a cambiar en varias formas cada año, no ha perdido este año su cometido."*³

Unos días antes de la procesión de San Marco, la estatua del Pasquino se cercaba con un tabique de madera. El cardenal Carafa contrataba a diferentes artistas para que dibujaran la estatua con la forma de la antigua divinidad que se había elegido ese año para el disfraz. Así lo confirman algunas sátiras de las antologías que existen desde 1518 hasta 1521; en algunos poemas, los poetas se quejaban por no haber podido escribir con tiempo versos sobre la divinidad que se le había dado a la figura por encontrarla cubierta de tablas.

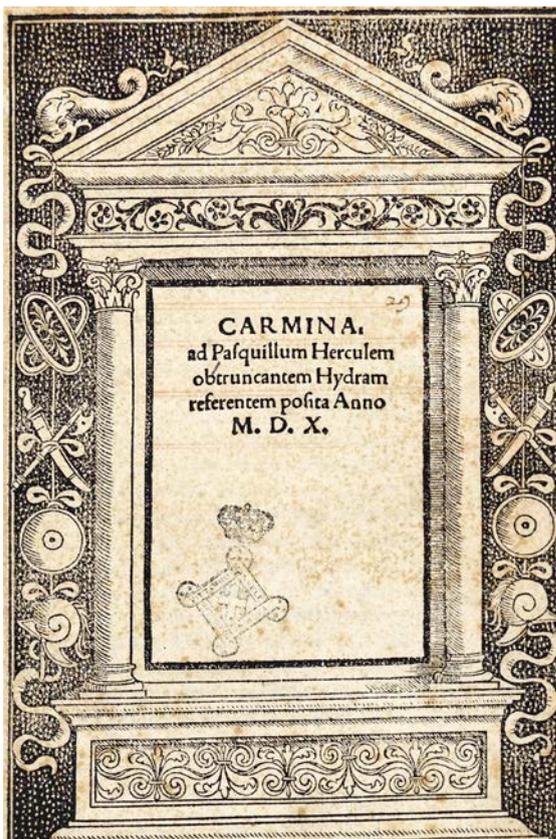
Escultores, pintores y tapiceros trabajaban en torno al Pasquino. Las partes que faltan de la estatua, el rostro, pies, brazos... se rehacían en cartón piedra cada año para vestirla y calzarla con sus mejores galas. Cuando los tableros se retiraban, aparecía ante los ojos de todos el torso encarnando a Giove, Saturno o Mercurio, Minerva, Flora o Astrea con todos sus símbolos.

Carafa no podía hacerse cargo de la selección de versos por las responsabilidades de su cargo como cardenal, por lo que eligió a un profesor que debía entre otras cosas seleccionar entre toda la producción literaria anual, los versos y composiciones más dignas de ser expuestas y coserlas en el Pasquino. Esta figura, conocida como el secretario oficial de la fiesta, fue de gran importancia desde entonces en la organización del concurso poético.

² Gnoli, *Le origini di maestro Pasquino*.

³ El dístico *hace alusión* a Oliviero Carafa, instaurador y primer protector de la fiesta del Pasquino. *Habituada a cambiar en varias formas*: se refiere al disfraz que se le daba cada año al Pasquino. En Giacomo Mazzocchi, ed., *Carmina ad Pasquillum Herculem obtruncantem Hydrum referentem posita anno 1510*. (Impressum Rome: per magistrum Iacobum Mazochium, 1510).

Fig. 11 – *Carmina ad Pasquillum Herculem obruncantem Hydram referentem posita anno 1510*, frontispicio, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.



En los primeros años Carafa nombra secretario a su gran amigo Donato Poli, maestro de cosmografía y geografía en el Archiginnasio que ejercería esta función hasta aproximadamente el año de su muerte en 1517. Cuentan que uno de sus siervos, creyendo que Donato era rico, lo mató con un golpe de martillo en la frente para robarle. Es tras su muerte cuando empieza el rumor en Roma de que la estatua del Pasquino daba mala suerte a todos sus protectores y secretarios, pues Carafa también había muerto años antes, en 1511.

A Donato le sucede otro profesor del Archiginnasio, Decio Sillano da Sopoletto. Según el primer coleccionista de pasquines, el literato y editor universitario Giacomo Mazzocchi, Decio fue más culto y elocuente que Donato. Mazzocchi cuenta en el prólogo de los poemas fijados en el Pasquino del año 1521 que gracias a Decio no tenía que "ir a copiar a toda prisa los poemas entre el bullicio de la gente, pues los recibía directamente de Decio" lo que le facilitaba el trabajo y la publicación de los mismos.⁴

⁴ Gnoli, *Le origini di maestro Pasquino*.

Los versos destinados a la fiesta se entregaban al secretario del cardenal responsable de la organización, que era el que se encargaba de colocarlos en los tapices y alfombras de debajo y alrededor de la estatua. Sólo a algunas personas se les daba autoridad para colocar algunos versos por sí mismas.

La fiesta duraba solamente unas horas, durante las cuales se agolpaba una gran multitud de gente para leer y copiar los versos. Terminada la procesión, los asistentes del cardenal despegaban y retiraban los versos. El Pasquino se abandonaba en manos de jóvenes, que apenas concluida la competición poética, celebraban el fin de fiesta con un alboroto general sobre el Pasquino, al que arrancaban el atuendo para a continuación golpearle con piedras y bastones que mermaban su estado con alguna abolladura más si cabe.

La popularidad de la fiesta tuvo que ser enorme en aquellos primeros años para que se decidieran publicar recopilaciones de estos versos. Seguramente Carafa, al ganar simpatizantes como protector del Pasquino, quisiera ir más allá promoviendo también la publicación de las primeras antologías de versos fijados al Pasquino.

En el prólogo de la primera antología existente de pasquines del año 1509, Mazzocchi cuenta que, "no le había sido posible copiar todos los versos colocados en el Pasquino ese año durante la fiesta" y que "había transcrito también versos compuestos por jóvenes que no eran expertos de las letras ni buenos en gramática, pero estaban deseosos de escribir"⁵. Algunos versos carecían de sentido o tenían muchos errores por lo que además narra que debido a lo anterior algunos "los quemó en el fuego"⁶.

Es muy probable que Mazzocchi impusiera un filtro para no incluir en la antología aquellos escritos que traspasaran los límites de la crítica y no desagradar así a su alto protector, un cardenal. Sus recopilaciones se presentan de este modo como antologías satíricas escolares y conformistas. Además, en sus primeras páginas, contienen dedicatorias a personajes de prestigio y autoridades e incluso incluye adornos con blasones papales y sombreros cardenalicios.

Por tanto, se puede afirmar que los primeros pasquines que aparecen en latín, fruto de un curso escolar, eran versos de baja calidad y pedantescos. Se incluían en menor medida poemas italianos aceptados en la fiesta y en las sucesivas impresiones, pasquines también en francés, español o alemán, solo para justificar la presencia de las numerosas comunidades extranjeras en la ciudad por motivos de estudios, o que operaban en el comercio, en diplomacia o en la curia.

Pasquino contribuía a mejorar la enseñanza como maestro de escuela estimulando a los estudiantes a escribir correctamente versos en latín y corrigiendo a los jóvenes la gramática. Los profesores del Archiginnasio suscitaban a través de la fiesta ese interés por la lengua y la métrica latina. Esa fue la primera misión del Pasquino antes de convertirse en enemigo de los poderosos.

⁵ Mazzocchi, ed., *Carmina quae ad Pasquillum fuerunt posita in anno MCCCCCIX*.

⁶ *Ibidem*.

En el prólogo de 1510, el editor Mazzocchi, encargado de la corrección y publicación de estos versos, escribe que se empeñó porque salieran a la luz y se imprimieran versos escritos correctamente y en los que no se aplicara una gramática incorrecta. Y continúa afirmando que seguramente en el año siguiente, "personas mucho más cultas que las de ese año, colocarían sus versos y competirían entre sí y así se celebraría y adornaría este espectáculo que en su origen fue despreciado y motivo de burla."⁷ Confirma con detalle la índole literaria y educativa de la fiesta del Pasquino cuya misión era educar a los jóvenes a escribir con soltura versos en latín, observando la justa medida de las sílabas y sin errar en la gramática.

El siguiente verso contenido en una antología de pasquines representa al Pasquino quejándose por la cantidad de sátiras que los jóvenes le colocaban:

"Quis furor, o pueri, parvis me cingere cartis?"

"¿Qué entusiasmo es el vuestro, oh muchachos, de envolverme con pequeños papeles?"

Una vez finalizada la fiesta de San Marco no se volvían a fijar poemas en el Pasquino. Poco a poco la práctica de la fijación de versos en vulgar suplantó cuantitativamente la producción oficial y escolástica, desbordando los límites cronológicos y temáticos previstos por la festividad del 25 de abril.

Entre los versos en latín de poetas y estudiantes empezó a hacerse oír la voz de los romanos que importunaban la fiesta pedagógica del Pasquino. En 1510, año en que el Pasquino se transformó en Hércules, encontramos el siguiente verso en la antología de ese año seguramente refiriéndose a los versos de otra clase que aparecían en la estatua en vulgar:

"Quin súbito ex oculis tam vilia demite nostris

*Carmina quae melius thura piperque tegant"*⁸

"Quitad ahora mismo de nuestra vista estos horribles versos, que mejor servirían para envolver la pimienta y el incienso"

Copistas que tenían su sede en la actual calle de Parione y otras personas empezaron también a llevar su aportación de versos al Pasquino.

"Oh copistas, oh pedantes no fijéis aquí vuestros versos."

Verso recogido en la antología de 1514.

⁷ Mazzocchi, ed., *Carmina ad Pasquillum Herculem obruncantem Hydram referentem posita anno 1510*.

⁸ Ibidem.

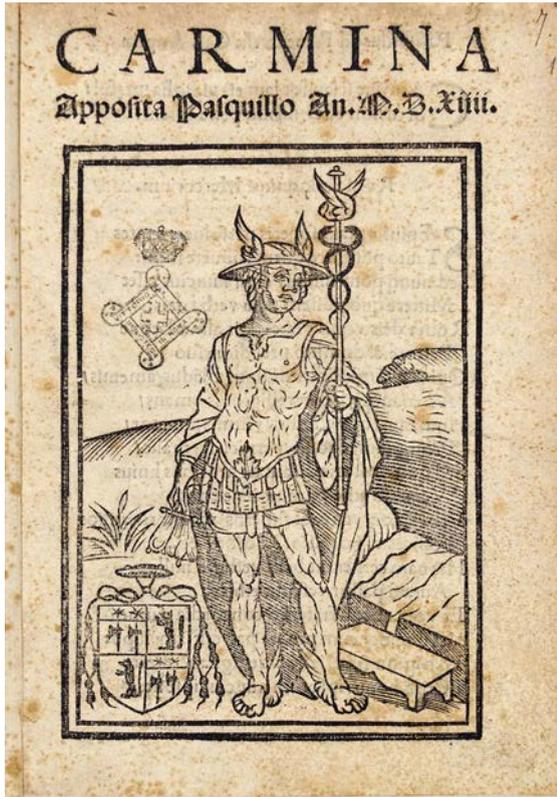


Fig. 12 – *Carmina apposita Pasquillo anno 1514*, frontispicio. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

El hecho de que la estatua se encontrara en el centro de la ciudad, en una zona con gran afluencia de habitantes, seguramente fue una razón más para comenzar a utilizarla atribuyéndole sátiras anónimas. Otros barrios cercanos y céntricos en Roma, como Campo di Fiori y Banchi, se utilizaban habitualmente para publicar libelos, al igual que el Pasquino que según Martinelli⁹ servía a curiales para publicar bandos, decretos e indulgencias.

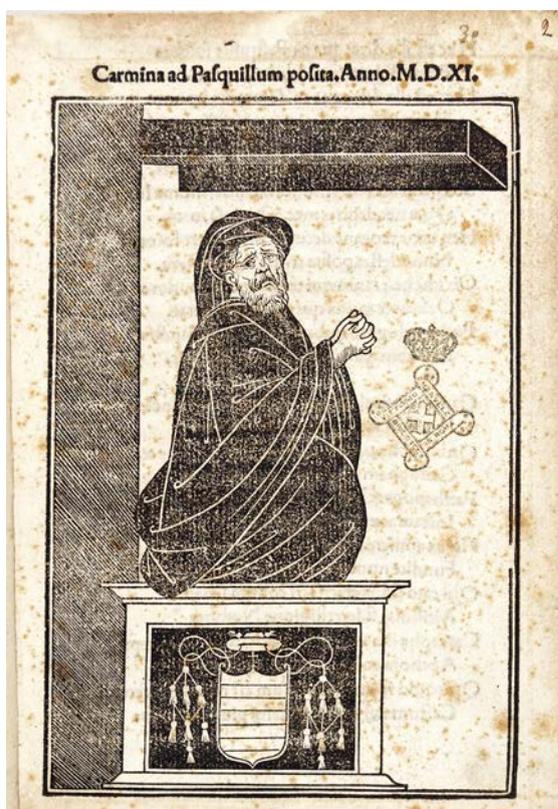
De repente el lugar y los acontecimientos históricos eran perfectos para que la voz de la opinión pública se comenzara a oír. Algunas de las circunstancias que propiciaron la escritura efímera crítica se concentraban en pocos kilómetros: la estatua desde hacía tiempo era parlante gracias a los poemas estudiantiles y el Vaticano se encontraba a pocos minutos caminando de esta zona donde los intereses políticos sobre todo en los cónclaves eran clave para el futuro de la ciudad. Queda claro que se

⁹Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito & nella scuola di tutti gli antiquarij, e dedicata all'em. mo e rev. mo sig. re il sig. cardinal Chigi da Fioravante Martinelli romano* (In Roma: per il Mascardi, 1658), pp. 125-126.

necesitaba un lugar concreto para colocar sátiras difamatorias donde poetas y anónimos indignados pudieran expresar su ira.

En 1511 la estatua del Pasquino pierde a su protector Oliviero Carafa. Tras su muerte se inicia la búsqueda de un nuevo protector para no dejar a la estatua y a la fiesta abandonadas. El primer candidato fue el hermano de Carafa, el obispo Gian Pietro; éste se negó y de hecho, cuando asciende al trono papal como Pao-lo IV, persigue duramente e intenta acabar por todos los medios con la estatua y con la fijación de pasquines en ella.

Fig. 13 – *Carmina ad Pasquillum posita. Anno. M.D.XI.*
Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.



Fue Christopher Bainbridge, arzobispo inglés de York que también estableció su residencia en el palacio Orsini, quien acepta en 1512 ser protector del Pasquino. Seguramente lo hizo para conseguir notoriedad al salvar la fiesta y permitir seguir con una tradición tan apreciada en Roma, aunque solo podrá ser protector durante dos años pues en 1514 muere envenenado por Rinaldo di Modena, uno de sus siervos. En el claustro del Colegio Inglés de Roma se encuentra su

tumba donde se le representa durmiendo en su sepulcro y al lado de la urna el emblema figurado sobre el libreto de maestro Pasquino.

Pasquino gozará entonces de algunos años de tranquilidad, pues por primera vez contará también con la protección de un pontífice, el papa León X que llegó a incluir su escudo con las bolas al aparato de la fiesta de San Marco en 1520.

Al morir León X, se suspende la fiesta del Pasquino por parte del nuevo y estricto papa Adriano VI. El silencio duró apenas dos años, ya que con la llegada de Clemente VII se recupera la fiesta y éste nombra a un nuevo protector, Antonio María Ciocchi del Monte que, al igual que sus dos anteriores protectores, vivía en el palacio Orsini. Esta vez Antonio María Ciocchi del Monte, cardenal de San Vito, vivió en el palacio desde 1516 encargando su renovación a Antonio da Sangallo il Giovane, el siguiente en proteger la estatua y la fiesta.

Además de los estudiantes del Archiginnasio, una infinidad de poetas más o menos conocidos en aquellos años aprovechaban para declararse a favor del bando curial o de los habitantes indignados gracias a una actualidad llena de motivos polémicos y satíricos contra los que escribir. Dentro de los pasquines se nombra a personajes como L'Aretino, il Giovio, il Savoia.

Basta ver la edición de poemas *Coryciana*²⁰ para comprender la cantidad de poetas o trovadores latinos que vivían en Roma en aquellos años. El siguiente pasquín de 1521 lo confirma:

"Los poetas en Roma son más que las estrellas del cielo"

El Pasquino significaba para muchos escritores la posibilidad de poder exponer sus versos en público ante la falta de mecenas que pudieran costear las impresiones de sus versos.

Pasquín de 1521:

*"Nosotros escribimos poemas a la piedra: si ella pudiera,
nuestros poemas no quedarían sin premio.
Vosotros que poseéis el oro y las gemas de Creso,
¿Los queréis para vosotros? Aprender a premiar el ingenio."*

El nuevo secretario nombrado tras la muerte de León X influiría de manera decisiva en la metamorfosis satírica de los pasquines. Se trata de Pietro Aretino, poeta, escritor y dramaturgo italiano. Durante el cónclave para elegir al nuevo papa, el Aretino tuvo un rol importantísimo en la campaña electoral intentando que se eligiera a

²⁰ Blosio Palladio, ed., *Coryciana* (Impressum Romæ: apud Ludouicum Vicentinum et Lautitium Perusinum, mense Iulio 1524)

su protector, Julio de Médici. En dicha campaña, el Aretino crea una fuerte alianza con la estatua del Pasquino para producir y colocar en ella una cantidad descomunal de sátiras y sonetos caudatos anónimos ilustrando cada suceso del cónclave con detalles sobre los candidatos, golpeando a todos los cardenales que se oponían al nombramiento de Médici. Puede ser que esta fuera la primera vez que este tipo de sonetos aparecieran denominados como “pasquines”.

Poco sirvió toda esta campaña para Aretino pues Adriano VI, un holandés de rígidas costumbres, se convirtió en papa. Nacido en Utrecht y elegido papa en 1522 fue además preceptor de Carlos V, desempeñando entre otras funciones la regencia de Castilla. Con él se incrementaron aún más los pasquines y Aretino decidió alejarse siguiendo al cardenal Julio de Médici. El poeta gracias a su campaña satírica ya había provocado el paso definitivo del Pasquino académico al Pasquino satírico, imprimiendo además en los pasquines el estilo burlesco de la poesía cómica toscana.

Adriano VI intentó acabar en varias ocasiones con el Pasquino; Girolamo Negro narra en *Delle lettere di principi* con fecha del 7 de abril de 1523, que este papa intentó quitar la fiesta del Pasquino castigando duramente a quien escribiera con maldad de él o de otra persona¹¹.

En 1526 aparecen un nuevo tipo de pasquines denominados *grilli*. El presunto barbero Luca Grillo fijaba pasquines fuera de su tienda, influyendo seguramente al igual que Aretino en la transformación de las sátiras de estudiantiles a críticas.

Los castigos de Adriano VI por escribir pasquines acabarán pronto tras su muerte, sucediéndole, esta vez sí, Julio de Médici, papa Clemente VII. Pasquino vuelve entonces a disfrazarse y a tener su fiesta hasta 1527 con el saqueo de Roma por el emperador Carlos V.

El saqueo supuso un antes y un después en el cambio satírico de los pasquines; fue el final de tradiciones, de la vida cotidiana en Roma y por tanto de la fiesta del Pasquino, paralizándola y acabando también con la publicación de las antologías. Según Gnoli, tras el saqueo no existen indicios ya de la participación del Archiginasio en la fiesta, por lo que se puede decir que en 1527 finaliza la manifestación académica que había dado voz al primer Pasquino como maestro de escuela.

Cuando vuelve la fiesta y en las últimas antologías como las de los años 1533 o 1536, el italiano irá sustituyendo poco a poco el latín. Aunque ya se recogían versos de todo aquél que tuviera algo que decir, predominaría aún el elemento literario, el espíritu escolástico, la forma poética y el verso latino.

Es el inicio del Pasquino de un carácter mucho más humano, maldiciente y censor con la impronta del humorismo romano. Tras el saqueo comienza

¹¹ “Altro non c’è al presente, se non che Pasquino stà di mala voglia, perché il Papa ha detto, che non vuole, che egli habbia la sua festa di San Marco, et ha fatto intendere, che se coglierà qualch’uno che scriva male ò di sè, ò d’altri, lo punirà atrocemente.” En Francesco Ziletti, ed., *Delle lettere di principi, le quali o si scriuono da principi, o a principi, o ragionano di principi. Libro primo [-terzo]. Di nuovo ricorrette, et secondo l’ordine de’ tempi accomodate* (Venetia: Francesco Ziletti, 1581), 115.

también a usarse el nombre de Pasquino, convertido ya en universal, en los títulos de una gran cantidad de pequeños impresos populares.

Origen de los pasquines críticos: versos contra el poder

*La indignación hace versos.
Facit indignatio versum.*

Juvenal (Satira I, v. 79)

En la ciudad de Roma, durante el periodo que comprende desde el pontificado de Sixto IV hasta los Borgia con Alejandro VI, suceden horribles circunstancias pues el poder se concentra en manos de personajes despóticos.

Aunque antes del descubrimiento de la estatua del Pasquino en 1501 las manifestaciones escritas efímeras no pueden considerarse verdaderos pasquines, es necesario apuntar que existían ya en Roma epigramas irreverentes que desahogaban la ira hacia los altos cargos. En los años precedentes, y más concretamente durante el cónclave de Alejandro VI en 1492, se genera en la Ciudad Eterna una avalancha de sátiras de carácter reivindicativo. Seguramente, este episodio influyó para que, tras el descubrimiento pocos años más tarde de la estatua del Pasquino, acabaran en la estatua algunos de los libelos que ya volaban por la ciudad contra el papa Borgia.

Los pasquines críticos se revelan contra el poder como arma política, transformando las palabras en piedras que dejan expresar la rabia contenida durante años. En general, y ya que el pueblo era mayoritariamente analfabeto, los pasquines se escribían desde el poder para proteger a sus aliados o criticar al contrario.

Ayudados por la clandestinidad de la noche, la oscuridad era cómplice de aquellas manos que fijaban al Pasquino sus epigramas sin nombre. Por la mañana, los curiosos se acercaban a leer las sátiras, copiándolas o recitándolas más tarde por toda la ciudad lo que lograba una difusión entre las diferentes las clases sociales. Se comentaban en los cafés, bodegas y tiendas entre susurros. Algunas tuvieron incluso una difusión mayor al formar parte de manuscritos o libros que contribuyeron a que perduraran también en el tiempo.

El caso del Pasquino alemán

El primer 'Pasquino' no italiano surge en Alemania como consecuencia de la reforma protestante. El 'Pasquino alemán' se hace portavoz de las doctrinas reformistas de Calvino, Lutero y Zuinglio.

Tras los pasquines se escondía Celio Secondo Curione, teólogo humanista apasionado por las ideas reformistas que años antes había vivido en Roma por motivo de estudios. Consiguió evadir la prisión por herejía fugándose antes de terminar en la hoguera por decreto de la Santa Inquisición, debido a sus ideas heterodoxas hostiles al catolicismo y a la autoridad papal. Celio escapó llevándose con él un panfleto de pasquines y se refugió en Alemania, publicando en 1544 en Basilea y bajo anonimato una recopilación que contenía pasquines auténticos, añadiendo otras de contenido reformista escritas por él y por famosos poetas como Jacopo Sannazaro, Francesco Berni y Giovanni Pontano para que los lectores, atraídos por estas figuras, acabaran leyendo al final sus propias sátiras.³²

Celio aprovechó la figura del Pasquino y de los pasquines romanos para dar publicidad a las tesis heréticas de Lutero, añadiendo un tipo de composiciones en ese tiempo totalmente nuevas para los alemanes, lo que provocó un aumento de las protestas religiosas en el norte. Contiene una reproducción de gran parte de las sátiras que habían circulado por Roma desde la época de Sixto IV y termina contradiciendo varios principios dogmáticos de la Iglesia de Roma. La primera recopilación apareció bajo el nombre de *Pasquillorum tomi duo* y los dos tomos fueron impresos sin contener el nombre del editor.

El impacto de la vasta difusión de los *Pasquillorum tomi duo*³³ en la Europa del tiempo, certificado por los numerosísimos ejemplares impresos, fue notable.

A esta recopilación, siguieron otras escritas por el humanista alemán Ulrico von Hutten, que también huyó de Roma y difundió los pasquines pro-reforma en Alemania, Austria y Países Bajos. Además de von Hutten, otras figuras de relieve como los escritores franceses François Rabelais y Joachim du Bellay también participaron en la producción satírica de pasquines en Europa.

Cronología de algunas de las transformaciones del Pasquino

En las primeras publicaciones de pasquines, concretamente las que corresponden a los años 1510 y 1511, se mencionan 17 disfraces o transformaciones que ya habría tenido Pasquino durante los años anteriores. Morandi³⁴ asegura que Pasquino, antes del 1510, habría vestido los atuendos de Flora, Atlante, Minerva, Astrea, Venere, Genio, Febo, Harpócrates, Jano y Hércules, entre otros.

De ser esto cierto, los pasquines académicos habrían empezado en 1494. Puesto que la estatua del Pasquino se descubre en 1501, y así también lo deduce

³² Mario Dell'Arco, *Pasquino e le pasquinate: con 29 illustrazioni* (Milano: A. Martello, 1957)

³³ Secondo Curione, *Pasquillorum tomi duo. Quorum primo versibus ac rhythmis, altero soluta oratione conscripta quamplurima continentur, ad exhilarandum, confirmandumque hos perturbatissimo rerum statu pij lectoris animum, apprime conducentia. Eorum catalogum proxima à præfatione pagella reperies.*

³⁴ Luigi Morandi, *Pasquino e pasquinate: ricerche in gran parte nuove* (S.l.: s.n., 1890?)

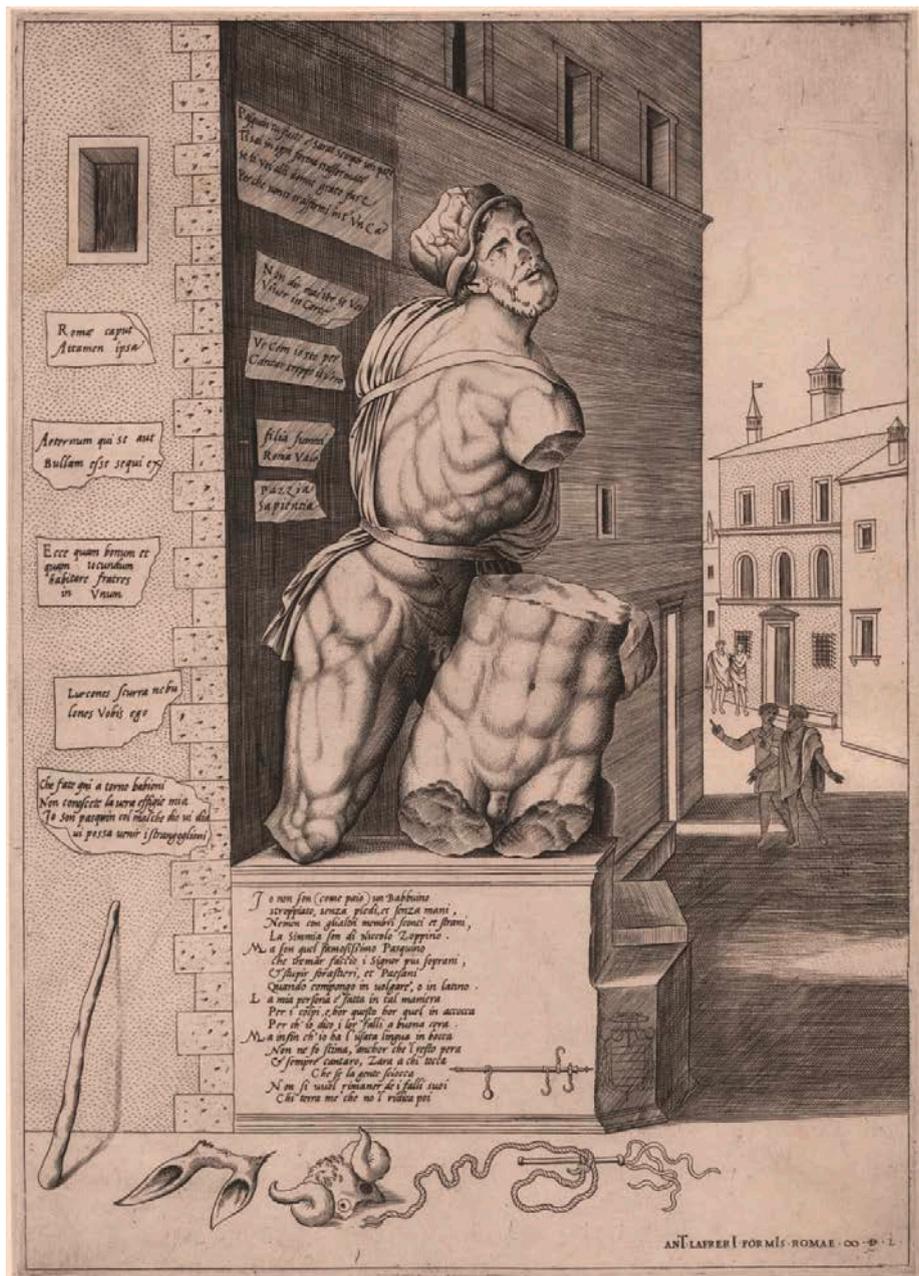


Fig. 14 – Antonio Lafreri. *Het beeld Pasquino, staande op een piedestal op het Piazza di Pasquino in Rome, Roma, (1550)*, grabado. Rijksmuseum, Netherlands.

Morandi, las referencias a estas 17 transformaciones podrían ser simples licencias poéticas o quizás disfraces extraordinarios de fiestas que se celebraban al margen de la oficial del 25 de abril (como por ejemplo, la fiesta extraordinaria que se realizó el 4 de diciembre de 1571 para celebrar el triunfo de M. A. Colonna, o la celebración extraordinaria que tenía lugar durante la toma de posesión de los Pontífices).

A continuación se enumeran de manera cronológica las transformaciones que habría tenido el Pasquino según los estudios de Gnoli¹⁵, Silenzi¹⁶ o Sanudo¹⁷:

1501-1507. En estos años no se imprimieron antologías que reúnan los poemas fijados en el Pasquino durante el 25 de abril. Sin embargo, los versos contenidos en antologías inmediatamente posteriores nos revelan los diferentes atuendos que podría haber vestido la estatua en esos primeros años. Se sabe que se convirtió en Saturno, Júpiter, Minerva, Febo, Marte, Mercurio, Baco y Neptuno.

1508 Harpócrates. La primera recopilación existente de versos fijados en el Pasquino es del año 1509, cuyos versos confirman que el personaje que vistió Pasquino el año precedente fue Harpócrates, dios del silencio.

1509 Jano. Se trata de la primera recopilación de poemas que existe y que deja claro el disfraz de ese año.

1510 Hércules cortando la cabeza de Hidra.

1511 Luto. La estatua del Pasquino se viste de luto por la muerte repentina de su protector, el cardenal Oliverio Carafa. Por primera vez se representa en el frontispicio el disfraz de Pasquino, de riguroso luto hasta la cabeza y con la cara llena de lágrimas (véase figura 13). Aparecen versos en español.

1512 Marte. Marte es el dios elegido para representar el año 1512. El dios de la guerra aparece con una espada en una mano, escudo en la otra y una armadura en su cuerpo (véanse figuras 15 y 16). La elección se debe seguramente al conflicto de la Liga Santa promovido por el papa Julio II entre Italia, España, Inglaterra y Venecia contra Francia.

1513 Apolo (véase Figura 17). Pasquino aparece en la portada de la antología de este año como Apolo sujetando en la mano izquierda un arco y en la derecha una flecha. Alrededor de un árbol aparecen varios instrumentos musicales.

1514 Mercurio (véase Figura 12). Paz y prosperidad. El augurio de Pasquino para este año es que Italia continúe con la paz que León X le ha concedido después de tantas guerras. Cierra con un curioso lamento de Pasquino al librero quejándose de que éste no publica todos sus versos, lo que hace suponer que ya en este año existía una numerosa fijación de poemas; el librero le responde que

¹⁵ Gnoli, *Le origini di maestro Pasquino*.

¹⁶ Fernando Silenzi y Renato Silenzi, *Pasquino: quattro secoli di satira romana* (Firenze: Vallecchi, 1968)

¹⁷ Marin Sanudo, *I Diarii di Marino Sanutoi*, vol. 27 (Venezia: Tipografia del commercio di Marco Visentini, 1879-1903), Maggio 1519.

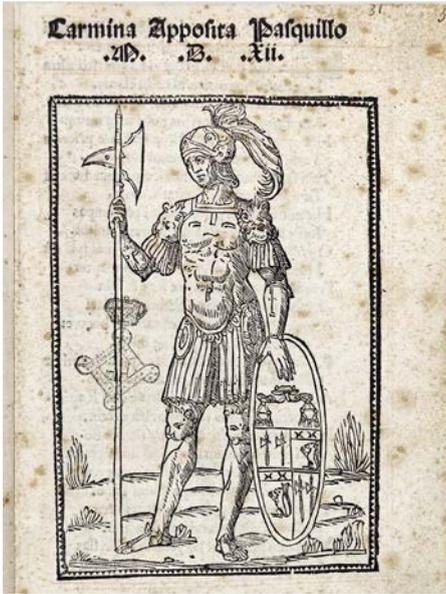


Fig. 15 – *Carmina apposita Pasquillo 1512*, frontispicio, Roma. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

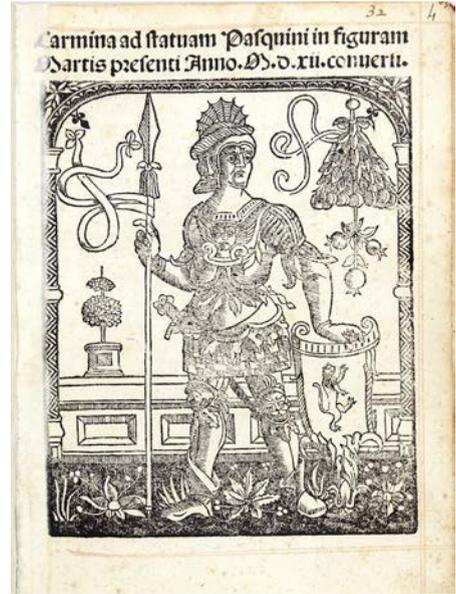


Fig. 16 – *Carmina ad statuam Pasquini in figuram Martis presenti anno 1512 conuersi*, frontispicio, Roma. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.



Fig. 17 – *Versi posti a Pasquillo ne l'anno. 1513*, frontispicio, Roma. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

el motivo es que no dispone de dinero, pero que si Pasquino se lo da promete imprimir todo.

1515 Orfeo. La figura de Orfeo refleja bien el estado de Roma en aquellos años caracterizados por la celebración de fiestas, cenas, teatros... Hay versos en latín, italiano, español y hasta en dialecto bergamasco. Durante este año Pasquino cambió de nuevo su protector al morir envenenado Christopher Bainbridge, el arzobispo inglés de York y cardenal de Inglaterra.

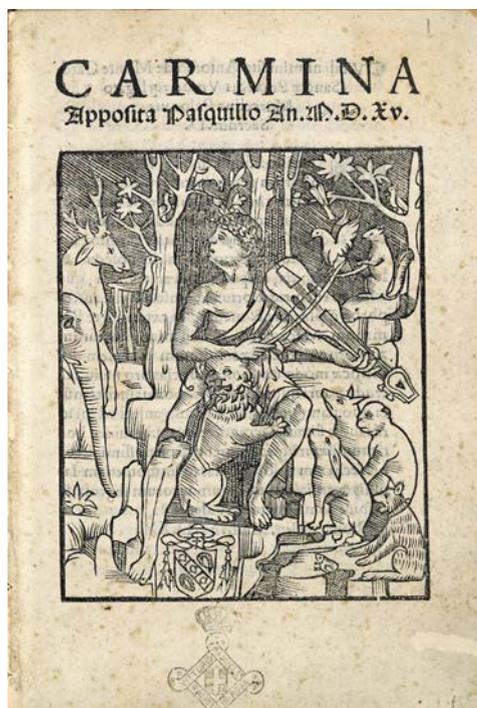


Fig. 18 – *Carmina apposita Pasquillo an. 1515*, frontispicio. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

1516 Proteo. La estatua se disfrazó de la deidad marina Proteo¹⁸ capaz de cambiar de forma y de predecir el futuro.

1517 Hércules que mata a Caco, ladrón de manada.¹⁹

1518 Peregrino. Pasquino representa a un humilde peregrino que se dirige a Roma con un bordón y una capa rasgada.²⁰ Este año no se publicó una antología oficial, sin embargo, el diarista veneciano Marin Sanudo, transcribe este año una

¹⁸ Silenzi y Silenzi, *Pasquino: quattro secoli di satira romana*.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Silenzi y Silenzi, *Cinquecento pasquinate*.

serie de pasquines en una publicación extraoficial²¹ titulada *Carmina 1518 ad Pasquillum non impressa* que aparece sin nombre ni lugar de impresión. En estos versos ya se pueden observar epigramas críticos hacia León X, que hasta este momento solamente había recibido alabanzas en las antologías.

1519 Marin Sanudo cuenta en su diario “El día de San Marco no fue hecha la solemnidad de Pasquino por prohibición del Pontífice...”²². Este año Pasquino no tuvo su fiesta.

1520 Deífobo. La estatua representa la paz. Es probable que el disfraz fuese posible gracias a que León X asumió los gastos. Pasquino cuenta por primera vez con la protección de un sumo pontífice.

1521 Sibila. En el frontispicio aparece el emblema de León X confirmando que Pasquino había pasado a ser protección del papa. La muerte de León X este año será el desencadenante de las últimas jornadas académicas anuales, la disminución progresiva de versos estudiantiles y su inminente desaparición.

1523. El papa holandés Adriano VI, conocido por ser enemigo declarado del arte, del humanismo y en definitiva de todo aquello que tuviera un carácter pagano, sucede a León X. Durante el cónclave para elegir al nuevo papa se nombra secretario del Pasquino a Pietro Aretino. Como era de esperar tras la toma de posesión, Adriano VI suspende la celebración de la fiesta, relacionada con dioses antiguos y poetas que expresaban sus ideas y cerca estuvo de hacer desaparecer incluso la estatua. Seguramente contribuyó a la suspensión de la fiesta el exceso de sátiras anónimas y críticas que surgieron por la muerte de León X y hacia el propio Adriano VI.

1525 Fortuna (véase Figura 19). Por suerte para Pasquino, el pontificado de Adriano VI no fue largo y dos años después, en 1525, la estatua recupera su fiesta y su libertad gracias al nuevo Papa Clemente VII volviendo a tener un protector, esta vez el cardenal Del Monte. En el frontispicio aparece la diosa Fortuna que sostiene con una mano una vela de barca mientras apoya los pies sobre un globo. En la antología se presenta a Fortuna opinando sobre la guerra entre franceses y españoles pero sin posicionarse, incitando al Pontífice a liberar de una vez a Italia del mal extranjero. Uno de los versos recogido en la antología de este año informa al Pasquino de la vuelta de la fiesta:

“Clemente y el pueblo romano y el colegio de cardenales te permiten ya decir aquello que quieras”.

²¹ Danilo Romei, “Aretino e Pasquino,” *Atti e Memorie dell’Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze*, 54 (1992): 67-92.

²² Sanudo, *I Diarii di Marino Sanuto*.



Fig. 19 – *Carmina apposita Pasquillo anno 1525*, frontispicio. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

Durante este año, Mazzocchi fue sustituido en su labor de editor de las antologías de pasquines anuales por Antonio Blado, un famosísimo tipógrafo de la Cámara, impresor oficial de la Curia Romana. No se sabe el motivo del cambio, pues Mazzocchi aún vivía.

1526 Argos. El atuendo del Pasquino para este año fue el del dios Argos.

Otras transformaciones

Tras el saqueo de Roma existen algunos testimonios que nos indican algunas de las transformaciones que pudo tener Pasquino. Aquilecchia²³ asegura que en 1533 Pasquino se transformó en Victoria y más tarde, aunque no define los años, en Caridad, Concordia, Hércules, Jano, Marte, Neptuno, Perseo y Priapo, entre otros.

Bajo el pontificado de Pablo III, en un breve retorno del humanismo, Pasquino se vestirá de Ocasión, de Religión en 1536 y de Jano en 1544.

²³ Valerio Marucci, Antonio Marzo y Angelo Romano, *Pasquinate Romane del Cinquecento* (Roma: Salerno, 1983).

Los disfraces de estos últimos años se realizan en momentos esporádicos con el único interés de seguir con la tradición.

Pasquines como viñetas

Algunos de los pasquines que se divulgaban en Roma incluían dibujos. Pietro Romano²⁴ afirma que el pintor Giulio Romano realizó algunos diseños para ilustrar los pasquines de Pietro Aretino, grabados posteriormente por el artista Marco Antonio Raimondi, que colaboró durante algunos años con ambos. Los dibujos seguramente no se conservaron por ser demasiado ofensivos.

Romano indica que la existencia de estas ilustraciones se confirma en los llamados *Avisos de Roma*. Como ejemplo, el bando del Gobernador de Roma escrito durante el pontificado de Sixto V (1585-1590) en el que se ordena y manda expresamente “no ofender, bajo pretexto de frases y versos, o con ilustraciones de color”. En 1691 otro bando vuelve a difundir la expresa prohibición de las “ilustraciones coloreadas” amenazando con “una pena de cárcel por un tiempo, perpetua o con la vida” y con la confiscación de bienes, según fuera la calidad de los hechos y de las personas.

Que existieran bandos prohibiendo ilustraciones asegura que los dibujos colocados fueron innumerables. Por su expresa prohibición se trataba de viñetas incisivas al igual que los pasquines contra cardenales, cortesanos y personas de poder. Dibujos que sin embargo y desgraciadamente se perdieron ya en la primera recopilación de pasquines de 1509, conservando únicamente los versos.

Pasquino en peligro

Los autores anónimos de pasquines eran amenazados de muerte por el temor de una iglesia que se apoyaba en una atroz inquisición italiana y castigaba los delitos de escritura para evitar la propagación de ideas contrarias.

Ya en el año 1502 existían penas de muerte en Italia por escribir sátiras contra la iglesia, como el caso de un veneciano al que castigaron estrangulando a su hijo por traducir del griego un epigrama contra el papa. En Roma muchos de los acusados de un delito semejante eran lanzados al Tíber con una piedra atada al cuello.²⁵

Durante el siglo XVIII siguieron las prohibiciones mediante los *Avisos de Roma*; además de prohibir los dibujos que acompañaban a algunas de las sátiras, contenían bandos dirigidos contra los autores de pasquines. Como ejemplo, el *Bando General 1727 referente al Gobierno de Roma, Distrito y Pueblo*

²⁴ Pietro Romano, *Pasquino e la satira in Roma: Pasquino nel Cinquecento* (Roma: Tip. Agostiniana, 1936)

²⁵ *Pasquino e Marforio: istoria satirica dei Papi* (Italia: s. n., 1861)

dictado bajo el pontificado de Benedicto XIII, en el que una parte del texto dice así:

“Que ninguna persona, aunque sea eclesiástica, secular o regular, como arriba indica, componga o pegue, dispense, distribuya, y dé a otros, o haga hacer y fijar en cualquier lugar o tiempo, distribuir, o dar a otros libelos famosos, o pasquines de cualquier tipo o manera, aunque en dichos libelos o pasquines se expusiese la verdad. Y mucho menos escriba, en prosa o en versos, y de otra forma, escritura que contengan alguna suerte de maledicencia, o denigración, o calumnia de príncipes, o personas eclesiásticas, o de otras personas privadas, también bajo pretexto de broma, u otros aquellos en cualquier lengua, o idioma con cifras, o figuras... la pena en cada uno de los casos mencionados anteriormente casi será de la vida y confiscación de sus bienes y perpetua infamia.”²⁶

Pero no solamente los escritores de sátiras fueron castigados y amenazados: en varias ocasiones intentaron acabar con la propia estatua del Pasquino como durante el papado de Adriano VI, el cual no llevaba nada bien que se escribieran versos contra su persona. Uno de los muchos días en el que los versos difamatorios contra Adriano VI fueron excesivos, tal y como narra en 1551 Paolo Giovio en *Vita di Adriano VI*, el pontífice decidió que ya era el momento de tirar la estatua al Tíber.

Giovio cuenta “Había decidido Adriano, que como aquello era manifiestamente indigno para los poetas, destruir la estatua de Pasquino que está en Parione y tirarla al Tíber”. Tras esta amenaza el duque Ludovico de Sessa intervino rápidamente convenciéndole de no hacerlo diciéndole que el Pasquino ni sumergido en el fondo del Tíber callaría; si no que continuaría croando de una manera u otra como las ranas que en dicho río se encuentran. El papa respondió: “Que se le prenda fuego entonces, y se le haga cenizas para que no quede alguna memoria de él”. El duque contestó de nuevo: “Vuestra Santidad dice bien: pero aunque se le prendiese fuego cruelmente, sus amigos poetas no callarán, los cuáles con versos envidiosos honrarán a su padrón, y ordenarán rememorar durante un día solemne cada año el lugar del suplicio”.²⁷ Y tras este curioso debate, finalmente el papa decidió no castigar a la estatua, comprendiendo que quizás su eliminación sería una razón más para que el pueblo continuara en mayor medida si aún cabe con la fijación de críticas.

²⁶ Dell’Arco, *Pasquino e le pasquinate: con 29 illustrazioni*.

²⁷ “Haveva deliberato Hadriano si come quello ch’era manifestamente sdegnato co poeti, ruinare la statua di Pasquino ch’è in Parione, e gettarla nel Tevere; ma Ludovico Duca di Sessa con ingegno civile e arguto dice che cio non si doveva fare, soggiungendo che Pasquino anchora nel piu basso fondo del fiume a uso delle rane, non havrebbe taciuto. Disse allora il Papa, ardasi dunque, e facciasene calcina, accioche non vi reste alcuna memoria di lui...”. En Paolo Giovio, *Le vite di Leon decimo et d’Adriano 6. sommi pontefici, et del cardinal Pompeo Colonna, scritte per mons. Paolo Gioiio vescovo di Nocera, & tradotte da m. Lodouico Domenichi*. (In Fiorenza: appresso Lorenzo Torrentino, 1551), 328-29.



Fig. 20 – Autor desconocido, *Riproduzione della statua di Pasquino, Roma, (1600-1650)*.
Aguafuerte-buril. Museo di Roma, Palazzo Braschi, Gabinetto Stampe, MR-15528.

Otro momento en el que Pasquino estuvo en riesgo fue cuando los cardenales Pietro y Cintio Aldobrandini, este último nieto de Clemente VIII, junto con otros prelados intentaron acabar también con los pasquines que se fijaban cada noche en la estatua. El episodio lo narra Giovanni Battista Manso²⁸ y esta vez gracias a la intervención del poeta Torquato Tasso, haciendo entender que esto no impediría terminar con la escritura de las sátiras en Roma, la propuesta de tirarla al Tíber fue una vez más echada por tierra dejando a Pasquino en aquella plaza del barrio Parione que habitaría por siempre hasta nuestros días.

Decadencia del Pasquino y de las estatuas parlantes

El Pasquino del siglo XVIII, tras la victoriosa campaña y la invasión de Roma por parte de Napoleón en 1798, fue menos humanista que el anterior y mucho más molesto²⁹.

Napoleón jamás conseguiría ser amigo del pueblo romano: saqueos, imposiciones fiscales, expoliaciones de obras de arte, el arresto y la deportación del papa Pío VII a Fontainebleu, fueron los principales motivos por los que la opinión pública fue siempre adversa a un hombre que consideraba Roma e Italia tierras para depredar. La sátira de Pasquino asume entonces una posición de lucha política contra los franceses, versos que eran el arma utilizada contra cada medida que se adoptaba por parte del gobierno invasor.³⁰

Durante este siglo se utilizan para los pasquines diversas formas literarias como acrósticos, juegos de palabras o anagramas y diálogos entre las estatuas de Marforio y Pasquino, conversaciones entre estatuas que ya existían desde el siglo XVI y que en el XVIII vuelven reforzados aún más si cabe.³¹

Ya en el siglo XIX comienza la decadencia del Pasquino, aunque importantes poetas como Giuseppe Gioachino Belli contribuyen a continuar con el humorismo romano y los pasquines críticos a través de la escritura y publicación de sátiras político-religiosas que se han convertido en patrimonio de la memoria del pueblo romano.³²

El último pasquín³³ que se considera se fijó en el Pasquino, tuvo lugar cuando el ejército italiano, guiado por el general Cadorna, entra en Roma provocando el

²⁸ Giovanni Battista Manso, *Vita di Torquato Tasso scritta da Giambatista Manso napoletano* (Venezia: tipografia di Alvisopoli, 1825), 257-58.

²⁹ Silenzi y Silenzi, *Pasquino: quattro secoli di satira romana*.

³⁰ Pietro Romano, *La satira nella Roma napoleónica* (Roma: Libr. intern. Modernissima, 1937)

³¹ Cristina Giovannini, *Pasquino e le statue parlanti: le mille voci del malcontento popolare in quattro secoli di satire, beffe e invettive* (Roma: Newton compton, 1997)

³² Morandi, *Pasquino e pasquinate: ricerche in gran parte nuove*.

³³ "Santo Padre Benedetto, / ci sarebbe un poveretto / che vorrebbe darvi in dono / questo ombrello. È poco buono, / ma non ho nulla di meglio. / Mi direte: A che mi vale? / Tuona il nembo, Santo Veglio;

zo de septiembre de 1870 la famosa brecha de Porta Pía. La sátira simula que la estatua regala al papa Pío IX un paraguas para protegerlo del inminente temporal que se le viene encima y su fecha, según Morandi³⁴, es de pocos días antes de la brecha; concretamente del 17 de septiembre de 1870.

El papa pierde el poder sobre la ciudad y Roma se convierte en 1871 en capital de Italia. Un nuevo Estado democrático asegura a sus ciudadanos plena libertad de expresión y prensa, por lo que el Pasquino poco a poco perderá su función. Cuando antes cada cónclave inundaba de pasquines Roma, Italia y Europa, ya durante el cónclave de 1878 del que salió electo León XIII no hubo ni siquiera una.³⁵

Otros cambios significativos en la vida de la ciudad influyeron en el declive del Pasquino, como el traslado del centro de Roma desde el barrio Parione hacia Piazza Colonna. La plaza Navona ya no ofrece un mayor atractivo que otros barrios como Regola, Sant'Eustachio o Trevi. El Archigginasio cambia su nombre por el de Università degli studi di Roma "La Sapienza" transfiriéndose a la zona del Verano. Impresores, libreros y encuadernadores comienzan a abrir sus talleres también en otros lugares de la ciudad.

No obstante, Pasquino nunca callaría del todo. En 1884 Petrai³⁶ cuenta que la estatua es "reservada y menos locuaz", por lo que da a entender que aún se fijaban pasquines en ese año.

Así será como la voz de Pasquino continuará a partir de entonces en Roma, por tradición o en protestas y manifestaciones puntuales. Junto a las demás estatuas parlantes, seguirá ocupando un importante lugar como medio alternativo de lucha contra unas injusticias que se defenderán, hasta nuestros días, desde las plazas y calles de Roma; desde un espacio público del que es y será siempre protagonista la voz del pueblo.

/ e se cade il temporale?" En D. M. D'Ancona, *La satira di Pasquino: rivista delle più celebri Pasquinate* (Roma: Domenico Malacari, 1897)

³⁴ Morandi, *Pasquino e pasquinate: ricerche in gran parte nuove*.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Giuseppe Petrai, ed., *Pasquino e Marforio: satire ed epigrammi* (Roma: E. Perino, 1884)

1.4. Estatuas parlantes en el centro histórico de Roma

*'Esta estatua, tronco de estatua, situado cerca del palacio Carafa, tiene dos invitados:
el Facchino en la calle Lata y Marforio en Capitolio.
Pasquino se dirige a los nobles, Marforio a la burguesía, el Facchino a la plebe.'*
Johann Theodor Sprenger. *Roma nova*, año 1667, pág. 27

Los versos del Pasquino tuvieron tal éxito durante el siglo xvi y la estatua se volvió tan necesaria para la difusión de textos críticos que pronto los pasquines necesitaron cruzar la frontera del barrio Parione. Para ello se comenzaron a usar otras estatuas con el objetivo de facilitar y aumentar la propagación de los escritos hacia otros barrios de Roma. Ya no era necesario desplazarse hasta el Parione en busca del Pasquino.

En la ciudad, existían infinidad de esculturas mutiladas y deterioradas que yacían abandonadas por las calles del centro histórico. Cinco de ellas, que ya habían perdido la identidad que representaron durante el Imperio, tendrían de nuevo un importante papel esta vez muy diferente; gracias a la nueva fórmula ideada por los romanos para generar opinión en los barrios, las estatuas permitirían evadir la censura y descargar la responsabilidad de las sátiras críticas sobre unos individuos fantasma que ahora se repartían por toda la ciudad. En una suerte de humanización las esculturas formaron un grupo de amigos "indignados" con la única misión de propagar los vicios, abusos y la crueldad que se cometía, contribuyendo a la expansión de los pasquines renacentistas.

La indignación crecía y de manera natural también aumentaron el número de estatuas parlantes: desde entonces Pasquino no fue el único a quién temer. Los pasquines dieron alma a estas seis estatuas conocidas popularmente como "el congreso de los ingeniosos", estatuas que actualmente se encuentran en el lugar original donde una vez tuvieron esta vital función en Roma.

Además de la ventaja de disponer de otras estatuas y por tanto de nuevos lugares de fijación de sátiras, empiezan a surgir diálogos entre las esculturas en forma de preguntas y respuestas. Esto provoca una evolución dentro del género de los pasquines, permitiendo crear ingeniosas conversaciones que enriquecían las sátiras e incrementaban el interés de los habitantes que se acercaban a leerlas.

Un caso aislado fuera del grupo de "el congreso de los ingeniosos" fue el uso de la estatua de Santa Ana. Algunos expertos también la consideran una estatua parlante aunque en realidad tuvo una función diferente al estar destinada a la

fijación de poemas únicamente por intelectuales de la época y durante un día al año.

Parece probable, según historiadores como Johann Theodor Sprenger ¹, que cada estatua desempeñara una función distinta y se dirigiera a una clase social determinada.

En cuanto al origen de las estatuas, excepto el Facchino que es de Edad Moderna, las demás pertenecen a la Edad Antigua. El nombre que se les dió tras convertirse en parlantes, pertenecen seguramente a personas que existieron en aquella época.

A pesar de la aparición de nuevas estatuas Pasquino conservó siempre el predominio de la sátira en Roma aunque, gracias al interés que suscitó en la ciudadanía la creación del *congreso de los ingeniosos* y las ventajas y nuevas prácticas que surgieron a raíz de ello, se consiguió involucrar a toda la población, al menos en el espacio público del centro histórico, en este juego satírico y tan necesario por otra parte.

Roma estaba preparada para golpear a los poderosos y los poderosos para atacar al enemigo en cualquier momento y zona de la ciudad, y todo gracias a la ayuda de un grupo de amigos de mármol difíciles de silenciar, desde entonces verdadero eco del sarcasmo y de la crítica en Roma.

EL CONGRESO DE LOS INGENIOSOS

Marforio

Lugar: Rione X Campitelli - Museos Capitolinos. Plaza del Capitolio

La primera escultura convertida en parlante tras el Pasquino fue la estatua de Marforio. Para los habitantes de Roma, encontrar un amigo para Pasquino con el que la estatua pudiera conversar e interrogar, abrió un abanico de nuevas e interesantes posibilidades en cuanto a la creación de pasquines. Muchas de las sátiras que antes eran dísticos, poemas o sonetos hasta entonces en forma de monólogos, se transformaron en diálogos entre estatuas proporcionando a las mismas un carácter más irónico y atractivo si cabe.

¹ *Esta estatua, tronco de estatua, situado cerca del palacio Carafa, tiene dos invitados: el Facchino en la calle Lata y Marforio en Capitolio. Pasquino se dirige a los nobles, Marforio a la burguesía, el Facchino a la plebe.* Johann Theodor Sprenger, *Roma nova, a naevis, quibus prima scatebat editio, hacce editione repurgata, & aucta. Cui se associarunt 1. Regulae Cancellariae Apostolicae S.D.N. Alexandri 7. PP. 2. Privilegia religiosorum & clericorum. Et adjecta his sunt, quaedam licet allotria, in oblectamentum lectoris tamen nempe, aliquot authoris poemata* (Francofurti ad Moenum : impensis Aegidii Vogelii, 1667) 27-28.

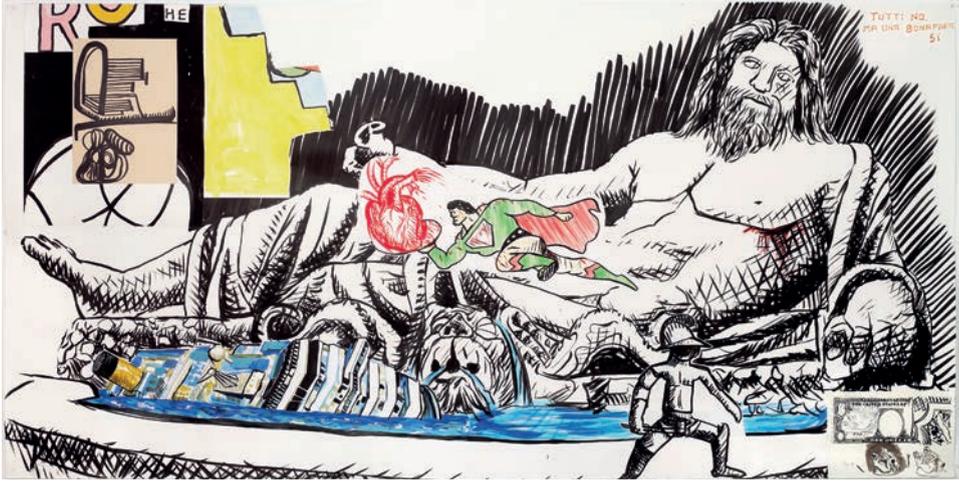


Fig. 21 – Fernando Renes, *Estatuas parlantes. Marforio*, (2014), tinta, acrílico y collage sobre papel.

Se piensa que Marforio comenzó a actuar como estatua parlante pocos años después del descubrimiento del Pasquino en 1501. Ya en la antología de pasquines del año 1511 aparece una sátira en la que uno de los versos imagina a Pasquino dirigiéndose a Marforio con la palabra “hermano”.² Existen además algunos testimonios como el de Luigi Contarini que escribe en 1575 que Marforio es el “compañero con el que Pasquino dialoga con su mordaz lengua.”³

La lejanía del Pasquino con la Cárcel Mamertina donde se encontraba la estatua de Marforio en su origen o con el Capitolio donde hoy se sitúa, hace suponer que los diálogos que existieron entre ambas estatuas raramente funcionaban colocando las preguntas en Marforio y las respuestas en Pasquino. Es más probable que los diálogos completos se fijaran en el Pasquino, que era un lugar mucho más céntrico y frecuentado en la época.⁴ Marforio, por tanto, habría sido elegido para dialogar con Pasquino, aunque rara vez tuvo algún soliloquio.

² El verso es el siguiente: “*Quae mihi das, fratri des volo Marfurio*”. En Mazzocchi, ed., *Carmina ad Pasquillum posita. Anno. 1511.*

³ Luigi Contarini, *L'antiquità di Roma, sito, imperadori, famiglie, statue, chiese, corpi santi, reliquie, pontefici, & cardinali di essa. Dal reverendo frate Luigi Contarino dell'ordine Crucifero. Con due copiosissime tavole,...* (In Venetia: appresso Francesco Ziletti, 1575) 102.

⁴ Morandi, *Pasquino e pasquinate: ricerche in gran parte nuove.*

Pero ¿qué representaba la escultura de Marforio en la antigua Roma? Como sucede con el resto de las estatuas parlantes, existen varias hipótesis sobre ello.

Sin llegar a un acuerdo absoluto parece que la creencia más apoyada es que se trata de una alegoría colosal de una divinidad fluvial. Algunos afirman que representa al padre Tíber⁵, otros el Danubio, el Rin e incluso el Nera (Nar en latín), esta última versión la defendía el humanista Andrea Fulvio. Según Fulvio, el Nera, situado en los alrededores de Roma, habría dado el nombre a la estatua por la mutación del Nar-Flubius en Nar-Fori y posteriormente en Marforio. Otras versiones minoritarias afirman que la estatua está dedicada a Júpiter Panadero⁶ o incluso a Júpiter Vengador.

Aún así, el consenso mayoritario afirma que la estatua representa al dios Océano, divinidad que controlaba todas las aguas del mundo, debido a algunos símbolos de la deidad marina como el gran paño que rodea su cuerpo.

En cuanto al origen del nombre, hay dos versiones bastante más aceptadas y posibles por la confirmación a través de documentos de la época que la que proponía Fulvio en relación con el río Nera. La primera es que el nombre de Marforio derivaría de una familia romana llamada Marfoli, que en el siglo XIV vivía en el barrio de San Adriano en una casa cercana a la Cárcel Mamertina donde se encontró la estatua. La existencia de esta familia quedó confirmada gracias a Gregorovius, que encontró un documento en el que se hace mención a un tal Nardo Marfoli del barrio mencionado, enterrado en la basílica Aracoeli en 1452⁷. Al estar la estatua cerca de la casa de los Marfoli, se piensa que el nombre derivara de ellos y se le diera a la misma el nombre de Marfolio y después por corrupción Marforio, nombre que a continuación se le dio a la calle.⁸

La segunda versión sería la que relaciona el nombre de la estatua con una corrupción del nombre del Templo de Marte Ultone, situado en el Foro de Augusto y edificado por el mismo emperador. El Foro de Augusto era conocido de manera errónea con el nombre de dicho Templo. Es posible que cuando la estatua fue desenterrada junto con la gran bañera de granito que sirvió de abrevadero en el Campo Vacuno, el pueblo le diera el nombre de Marforio porque en ese lugar se encontraban los restos del antiguo Foro de Marte o Martis Forum, por corrupción Mars Fori, Marforio.⁹

⁵ Silenzi y Silenzi, *Cinquecento pasquinate*.

⁶ Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli antiquarij, di Fioravante Martinelli romano*, 5^o imp (Venetia: per Gio. Francesco Valuasense, 1671) 71-72.

⁷ "A. 1452, Nardus Marfoli de contrata S. Adriani, sepultus in S. Maria de Araceli". Jacovacci, cit. dal Gregorovius en Morandi, *Pasquino e pasquinate : ricerche in gran parte nuove*.

⁸ *Le pasquinate celebri: (1447-188.)*.

⁹ Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli antiquarij, di Fioravante Martinelli romano*.



Fig. 22 – Nicolas Beatrizet, *Marforio*, (1677).
 Grabado. Rijksmuseum, Netherlands.

De proporciones gigantescas con más de seis metros, la estatua es una obra decorativa datable en torno al II y el III siglo d.C.

Gracias a cinco grabados conservados en la antología de la librería Corsini, sabemos que antes de su restauración en 1595, cuando ya llevaba años actuando como estatua parlante, a la estatua de Marforio le faltaban la mano derecha que sostiene la concha, la mano izquierda que actualmente sostiene el paño y el pie derecho.²⁰

Marforio estuvo situado desde hacía siglos y también durante el medioevo a los pies de la colina Capitolina sobre el Foro Romano, de cara a la Cárcel Mamertina²¹ conocida hoy día como Carcél de San Pedro. En concreto se hallaba en el llamado Vico Mamertino, más tarde salida de Marforio.

²⁰ Francesco Cancellieri, *Notizie delle due famose statue di un fiume e di Patroclo dette volgarmente di Marforio e di Pasquino* (In Roma: dalla stamperia di Luigi Perego Salvioni tipografo vaticano nell'Archiginnasio della Sapienza, 1789)

²¹ Morandi, *Pasquino e pasquinate: ricerche in gran parte nuove*.

Esta zona antiguamente denominada Campo Vacuno, junto a la desembocadura de la antigua calle de Marforio, cambió también sucesivamente su nombre por calle del Imperio hasta la actual calle de los Foros Imperiales.

En una casa que hacía esquina en la calle de Marforio, había colocada una pequeña lápida de mármol que recordaba dónde yacía la estatua y que sirvió de testimonio entorno a su primera ubicación. La lápida²² fue colocada por Bartolomeo Marliani, un conocido y querido estudioso de lo antiguo, que por la función que desempeñó para la conservación de monumentos en la ciudad, adquirió el título de Instaurator Urbis.

Muchos apuntan a que es en enero del año 1588, bajo el pontificado de Sixto V y por deseo de los romanos, cuando la estatua de Marforio fue trasladada a la plaza de San Marco y días más tarde al Capitolio²³. Primero se colocó en una fuente adosada a la muralla de la basílica de Santa María en Aracoeli. La fuente pudo realizarse gracias a que Sixto V había conducido el agua del acueducto Acqua Felice hasta el Capitolio.

Estos traslados han sido deducidos de los apuntes del informador de la corte ducal de Urbino, que el 6 de enero de 1588 escribía: "La antigua estatua de Marforio, que estaba bajo el Monte Tarpeio, ha sido transportada a la plaza de San Marco para mear todavía él en estas aguas." Y el 20 del mismo mes y año añade: "La antigua estatua de Marforio tirada en la plaza de San Marco por el efecto escrito, ha sido ahora llevada al Capitolio, para colocarla en las nuevas fuentes que se fabrican en aquel monte de tanta belleza."²⁴

Marforio en 1592 queda enmarcado dentro de un nicho formando parte de una fuente diseño de Giacomo Della Porta²⁵ donde aún hoy se encuentra como elemento decorativo.

Durante el papado de Inocencio X, el escultor Roggiero Bescapè se ve obligado en 1594 a restaurar la estatua en tan solo 40 días, reconstruyéndole brazos, manos, ojos, boca y todos los demás miembros que le faltaran y fueran necesarios.

Ya en el siglo XVII, con la construcción del Palacio Nuevo, la fuente de Marforio queda dentro del patio del más reciente de los palacios del Capitolio.

La integración del palacio como parte del Museo Capitolino en 1733 implicó una nueva organización de la fuente y del proyecto arquitectónico llevado a cabo esta vez por el arquitecto Filippo Barigioni mientras que la estatua de Marforio también se somete a una nueva restauración realizada por el escultor

²² La inscripción de la lápida decía así: "*Hic aliquando insigne marmoreum simulacrum fuit quod vulgus ob Martis forum Marfodium nuncupavit in Capitolium ubi nunc est traslatum.*"

²³ *Le pasquinate celebri: (1447-188).*

²⁴ Silenzi y Silenzi, *Cinquecento pasquinate.*

²⁵ *Ibidem.*

romano Carlo Antonio Napolioni. Entre septiembre del 2012 y febrero del 2013, con la financiación privada de Swarovski, se realizó una nueva restauración y la consolidación de la antigua estatua, devolviendo la plena funcionalidad de la fuente, con la renovación de la abducción hídrica y la recuperación del original juego de los flujos del agua.¹⁶

El abate Luigi

Lugar: Rione VIII Sant'Eustachio-Piazza Vidoni

*Fui de la antigua Roma un ciudadano
al que ahora todos llaman Abate Luigi.
Conquisté con Marforio y con Pasquino
en la sátira urbana, eterna fama.
Recibí ofensas, desgracias y sepultura
pero aquí tengo al fin una vida nueva
y segura.*

(Epígrafe en endecasílabos escrito en el pedestal de la estatua
en reconocimiento a sus méritos como parlante.)

Existen pocos datos sobre esta estatua de época romana. La figura, de actitud formal y sobria, viste una toga y aprieta en su mano izquierda un pliego, por lo que es posible que represente un cónsul, senador o magistrado de la antigua Roma.

Cuentan que el pueblo lo bautizó Abate Luigi por su parecido a un sacristán de la cercana iglesia del Santo Sudario dei Savoiardí que así se llamaba y que tenía un aspecto desfigurado y un comportamiento torpe pero a la vez una gran facilidad para hacer bromas y argumentar.¹⁷

La escultura se encontró durante una excavación ordenada hacia 1770 por el cardenal Giovanni Francesco Stoppani en los cimientos de su palacio, el actual Palacio Vidoni, por lo que su actividad satírica comenzó dos siglos más tarde que otras estatuas parlantes teniendo menos repercusión. Más tarde, el palacio

¹⁶ Cédula explicativa de la estatua de Marforio en los Museos Capitolinos. Roma Capitale. Assessorato alle Politiche Culturali e Centro Storico. Sovrintendenza Capitolina.

¹⁷ Francesco Cancellieri, *Notizie delle due famose statue di un fiume e di Patrocle dette volgarmente di Marforio e di Pasquino*. Nuova edizione colla giunta inedita delle quattro statue, così dette dell'ab. Luigi, di madama Lucrezia, del Babuino e del Facchino (Roma: Giovanni Ferretti, 1854) 42.



Fig. 23 – Fernando Renes, *Estatuas parlantes. L'Abate Luigi*. (2014), tinta, acrílico y collage sobre papel.

pasó a los señores Schinchinelli y después, por herencia, al cardenal Vidoni de Cremona hasta su muerte. Actualmente es propiedad de sus herederos, denominándose Palacio Caffarelli Vidoni.

Hasta llegar a su actual ubicación, la estatua parlante del Abate Luigi hizo algunos viajes: primero se colocó en el callejón ciego donde se encontró, justo al lado del Palacio Caffarelli Vidoni. De hecho, ese callejón se llamó durante años vicolo dell'Abate Luigi.

Entre 1880-90 tras los trabajos de restructuración de la plaza Sant'Andrea della Valle, el callejón del Abate Luigi desaparece y la estatua, por voluntad del príncipe Giustiniani Bandini, se coloca en un nicho en el interior del palacio, por aquel entonces de su propiedad.²⁸ El epígrafe actual inciso sobre el pedestal de la estatua lo realizó el arqueólogo y escritor Giuseppe Tomassetti (1849-1911).

El abate fue sucesivamente trasladado al patio del Palacio Chigi y en 1924, a continuación de una petición popular a cargo del intendente de museos Antonio Muñoz, se coloca definitivamente en la esquina de Piazza Vidoni adosada a un lado de la Iglesia de Sant'Andrea della Valle, a pocos metros de donde estaba el callejón que una vez tomó su nombre.

A la estatua le arrancaron varias veces la cabeza, según los romanos, porque probablemente hablaba demasiado. Una de las veces que decapitaron la estatua fue en 1970, aunque gracias a un calco conservado aún hoy en el Museo de Trastevere pudieron rehacerla.

En 2009 se lleva a cabo una restauración promovida por la Asociación Habitantes Centro Histórico de Roma de cuatro de las seis estatuas parlantes de Roma, entre ellas de la estatua del Abate Luigi. Lamentablemente tras la restauración y a pesar de que la estatua ya apenas tiene actividad como parlante, le volvieron a arrancar la cabeza, encontrándose actualmente incompleta.

Madama Lucrezia

Lugar: Rione Pigna - Piazza di San Marco

La única interlocutora femenina del 'congreso de los ingeniosos' es un colosal busto de casi tres metros de altura y de época romana, datado a finales del siglo II d.C. Se cree que pueda representar a la divinidad egipcia Isis que tuvo en Roma templos y estatuas consagradas a ella, ya que lleva el palio atado con el nudo isíaco en el pecho, tal y como caracteriza a la diosa Isis.

²⁸ Ermanno Ponti, *Le statue parlanti* (Albano Laziale: Flli Strini, 1927)



Fig. 24 – Fernando Renes, *Estatuas parlantes. Madama Lucrezia*. (2014), tinta, acrílico y collage sobre papel.

Los antiguos romanos también protegían entre sus divinidades a deidades extranjeras. En el caso de Isis, y según los arqueólogos, es muy probable que su templo (Iseo Campense) estuviera situado en Campo Marzio y que la estatua de Madama Lucrezia proviniera de allí. Otros, sin embargo, afirman que la estatua estaba colocada en los alrededores donde se encuentra la Iglesia de San

Marcello, fundamentando que habían encontrado allí una piedra sobre la cual se podía leer lo siguiente: "Templum Isidis exoratae."¹⁹

El pueblo eligió para la estatua el nombre de una vecina de Roma de noble nacimiento, Lucrezia d'Alagno, hija del napolitano y castellano Nicolò d'Alagno, de Torre del Greco, que en 1428 fue Senador de Roma.

Cuando Lucrezia d'Alagno tenía 18 años, Alfonso de Aragón el Magnánimo, el aventurado rey de Nápoles y de Aragón, visitó la ciudad de Torre del Greco. Como costumbre, en esta ciudad se recibía a los reyes con un grupo de muchachas que llevaban un ramo de flores y un recipiente lleno de cebada: a la llegada de Alfonso, entre las jóvenes se encontraba Lucrezia. Cuentan que Alfonso le ofreció a Lucrezia, por ser la más bella, una bolsa de 'alfonsinos' y que ésta con gran ingenio, cogió solamente una de las monedas y sonriéndole y devolviéndole el resto le dijo, 'a mí me vale con un alfonsino solo.'

Lucrezia se convertiría durante años en amante de Alfonso, intentando éste desde el primer momento conseguir su divorcio con María de Castilla, con la excusa de que era una mujer estéril. Lucrezia viajaría también hasta Roma con el deseo de pedir a Calisto III el divorcio de Alfonso, aunque éste no se lo concede.

En 1458, un año más tarde del viaje de Lucrezia a Roma, Alfonso moría en Nápoles y la joven se traslada de nuevo a Roma hospedada por el cardenal veneciano Pietro Barbo gracias a la amistad que a este le unía con Alfonso. Barbo se convertiría más tarde en el papa Paolo II.

Barbo debía tener gran estima por Lucrezia pues gracias a un antiguo inventario de 1457 de la colección del cardenal, sabemos con certeza que Pietro, donó a Lucrezia joyas y objetos artísticos, pues en el citado inventario figuran con la anotación al margen: donatum dominae Lucretiae²⁰.

Cuando Barbo hospeda a Lucrezia, éste se hallaba inmerso en la construcción del inmenso Palacio de San Marco, más conocido como Palacio Barbo, actual Palacio Venecia, en la frontera de los dos barrios Monti y Campitelli, límite que pasa precisamente por la plaza de San Marco. Es durante los trabajos de realización del palacio cuando encuentran un enorme busto femenino de mármol que representaba a una hermosa diosa griega, muy cerca de la residencia de Lucrezia.

Al vivir Lucrezia d'Alagno tan cerca de la estatua y al ser conocida en Roma por su belleza y elegancia, el pueblo bautizaría la estatua con su nombre. A su nombre añadieron la palabra "madama" término de respeto que se utilizaba

¹⁹ Cancellieri, *Notizie delle due famose statue di un fiume e di Patroclo dette volgarmente di Marforio e di Pasquino*. Nuova edizione colla giunta inedita delle quattro statue, così dette dell'ab. Luigi, di madama Lucrezia, del Babuino e del Facchino, 43-44.

²⁰ Ponti, *Le statue parlanti*.

para referirse a una mujer de alto linaje, especialmente si ésta estaba casada con un soberano.

En 1479 Lucrezia d'Alagno muere olvidada y fue enterrada en Santa María de la Minerva, aunque sus restos ya no se encuentran allí.²¹

En cuanto a la colocación de la estatua sobre el pedestal, un siglo más tarde de su descubrimiento, en el XVI, Ulisse Aldrovandi²² ya describe la pieza como un colosal busto de estatua femenina colocado en el Palacio de San Marco sobre una base moderna.

Colocada desde el siglo XV en las inmediaciones del Palacio Venecia, la definitiva y actual posición de Madama Lucrezia tiene lugar tras los trabajos de desplazamiento del palacio entre 1910 y 1913, quedando desde entonces protegida por sus muros en la parte izquierda de la entrada del mismo, en la plaza de San Marco.

Lucrezia y el baile de los miserables

Al igual que Pasquino, el busto de Lucrezia tenía una festividad durante la cual era homenajeada. Cada 1 de mayo, entre juegos y burlas, se celebraba el baile de los miserables, una antigua costumbre romana en la que se decoraba y arreglaba la estatua con lazos, con una diadema hecha de zanahorias y cebollas y otros adornos que precedían al baile.

Algunos documentos describen la fiesta como una celebración durante la que se tocaba una magnífica música en la Iglesia de San Marco y en la que el busto que estaba al lado de la fachada de dicha iglesia (es decir Madama Lucrezia), se disfrazaba con una cofia y bufanda a la moda²³

El baile se celebraba en la pequeña plaza delante de la iglesia con música de guitarras y mandolinas y se seguían rigurosas reglas: cada bailarín debía elegir para aquel día una esposa y todas las parejas antes de bailar debían presentarse con una cómica reverencia a Madama Lucrezia, simulando pedirle permiso y aprobación.

²¹ Ibidem.

²² "Delante de la puerta de la iglesia de San Marco, se ve colocada sobre una base moderna, una gran estatua de mujer, que parece un Coloso". Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma breuissimamente raccolte da chiunque hà scritto, ò antico, ò moderno; per Lucio Mauro, che hà voluto particolarmente tutti questi luoghi vedere: onde hà corretti molti errori, che ne gli altri scrittori di queste antichità si leggono. Appresso, Tutte le statue antiche, che in Roma in diversi luoghi, e case particolari si ueggono, raccolte e descritte per M. Vlisse Aldroandi* (In Venetia: appresso Giordano Ziletti, 1562) 261.

²³ Cancellieri, *Notizie delle due famose statue di un fiume e di Patroclo dette volgarmente di Marforio e di Pasquino*. Nuova edizione colla giunta inedita delle quattro statue, così dette dell'ab. Luigi, di madama Lucrezia, del Babuino e del Facchino, 45.



Fig. 25 – Fotografía de Aitor Lara, *Madama Lucrezia*, 2017, Roma.

Entre las parejas, había un gran contraste entre apuestos plebeyos mezclados con otras parejas de uniones ridículas: viejos, cojos, jorobados, que tras el permiso de Lucrezia se lanzaban a disfrutar entre risas del remolino del baile del saltarelo.²⁴

Cancellieri²⁵ narra que en aquellos años también se maquillaba de rojo a la estatua. Esta costumbre ya era recordada en la primera mitad del siglo XVIII por el padre Contuccio Contucci, guardia del museo Kircheriano que en uno de los muchos epigramas que compuso, en concreto en el titulado *Statua vulgo Lucretia*, cuenta: 'Hace tiempo fui una rica señora o con mayor probabilidad una de las diosas latinas, yo que soy llamada Lucrezia, reducida a la mitad con el rostro teñido de rojo, mucho me complace que me den así un poco de maquillaje como si fuera una joven esposa...'.²⁶

La estatua, bastante deteriorada por el paso del tiempo, en especial su rostro, sufrió daños en los escándalos populares que ocurrieron durante la primera república romana en 1799. En 1806 fue de nuevo tirada por tierra rompiéndose en varias partes y teniendo que ser recompuesta y restaurada por el escultor Annibale Malatesta el mismo año.

Si Madama Lucrezia no tuvo una excesiva locuacidad, en cambio demostró tener un sentido del humor agudo y un espíritu feliz. Ejemplo de esto es un famoso pasquín escrito durante la república gallo-romana del 1798-99, cuando durante un motín, el pueblo arrolló a la pobre Madama Lucrezia, que cayó boca abajo; al día siguiente, sobre su espalda apareció un papel que decía «Ahora sí que no puedo ver más».²⁶

Il facchino (El mozo)

Lugar: Rione Pigna - Via Lata

El Facchino es la única escultura de la Edad Moderna dentro del grupo de las estatuas parlantes. En forma de fuente, representa un mozo del siglo XVI perteneciente a la corporación de los aguadores. Viste el uniforme característico de camisa abotonada y gorro, y sujeta con las manos un pequeño barril con un

²⁴ Dell'Arco, *Pasquino e le pasquinatte: con 29 illustrazioni*.

²⁵ Francesco Cancellieri, *Il mercato, il lago dell'acqua vergine ed il palazzo panfiliano nel Circo Agonale detto volgarmente Piazza Navona descritti da Francesco Cancellieri con un'appendice di 32. documenti ed un trattato sopra gli obelischi* (Roma: per Francesco Bourlié, 1811) 146.

²⁶ Ponti, *Le statue parlanti*.



Fig. 26 – Fernando Renes,
Estatuas parlantes. Il facchino.
(2014), tinta, acrílico y collage sobre papel.

agujero central por donde una canela vierte el agua en una palangana semicircular colocada debajo.

Esta corporación era muy respetable e importante en la época, pues eran los encargados de llevar y vender agua a casas y comercios. Probablemente la fuente fue comisionada por la agrupación de los aguadores en homenaje al humilde y preciado trabajo realizado por esta categoría de trabajadores.

Existe otra versión menos apoyada que asegura que la fuente está dedicada a un tal Abbondio Rizio. El escultor lo habría tomado como modelo pues era un aguador romano muy célebre en la ciudad por su cualidad de mozo robusto de gran fuerza y una gran habilidad en embalar, pero más popular si cabe por sus excesos con el vino. En la escultura podría representarse burlándose de sí mismo y eternizándose para siempre en el acto de ofrecer la limpia, pero para él incolora e insípida agua de Trevi.

En este sentido, el Cavalier Marino dedica unos versos al Facchino, subrayando el curioso contraste del que ama el vino y sin embargo ofrece agua.²⁷

Abbondio podría haber trabajado en Fontana de Trevi o quizás descargando barriles de las embarcaciones del antiguo puerto de Roma Ripa Grande, y habría hecho esculpir su retrato al empezar a obtener riqueza para que a sus hijos les quedase el recuerdo del origen honesto de su fortuna.²⁸ Seguramente la identificación de la estatua con Abbondio es otra de las muchas fantasías populares que existen.

Sin embargo, esta teoría fue en su día tan aceptada que se llegó a colocar una lápida apoyada a la fuente que decía:

A Abbondio Rizio, coronado por el pueblo maletero en las calles públicas y experto en hacer equipajes. Cargó todo lo que quiso, vivió cuanto pudo, pero cuando llevaba un barril de vino dentro de su cuerpo y otro sobre sus espaldas, contra su propia voluntad murió.

La fuente se colocó originariamente frente a la iglesia de San Marcello ²⁹ en la fachada del palacio Grifoni que daba a la Via del Corso. Se encontraba enmarcada por un templete arquitrabado y la palangana semicircular era más ancha. El palacio era propiedad del pintor florentino Jacopino del Conte.

²⁷ Giambattista Marino, *La galeria del cavalier Marino. Distinta in pitture, e sculture* (In Venetia: presso Gio. Pietro Brigonci, 1675) 293.

²⁸ Dell'Arco, *Pasquino e le pasquinate: con 29 illustrazioni*.

²⁹ Ponti, *Le statue parlanti*.

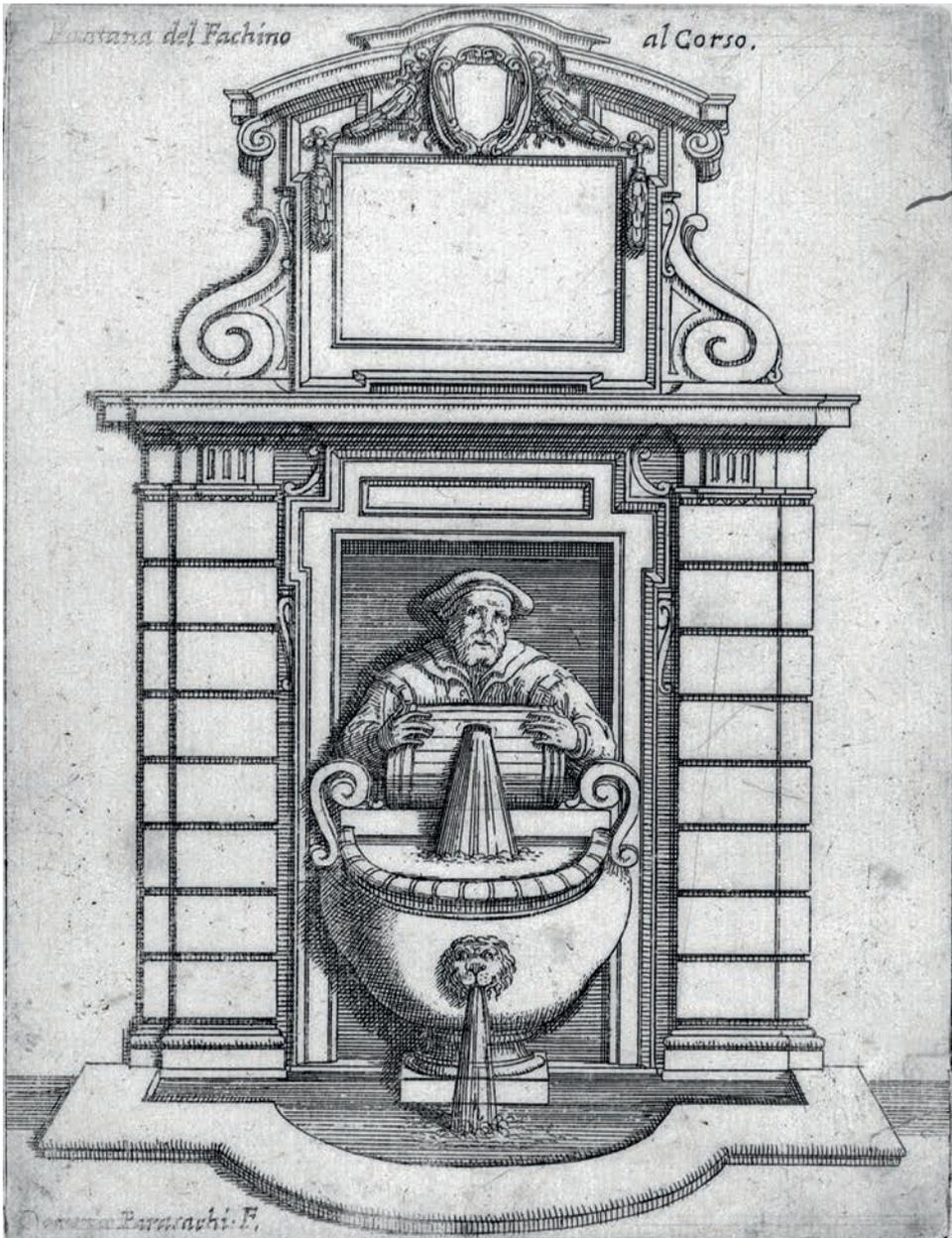


Fig. 27 – Domenico Parasacchi, *Fontana del facchino al Corso*, (1647). Aguafuerte, Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi, Gabinetto Stampe MR-20303.

Según Alberto Cassio³⁰ la fuente fue realizada gracias al papa Gregorio XIII y se piensa que comenzó a ser parlante a partir del siglo XVII.

Sufrió un traslado en 1872 a la Via Lata, adosándola al muro de la fachada del palacio De Carolis (construido en 1714-1724 por el arquitecto Alessandro Specchi para el marqués Livio De Carolis). El palacio cambió de propiedad varias veces, perteneciendo más tarde a los Simonetti, Ludovisi Boncompagni. Fue sede de la embajada de Francia y desde 1908 es sede de la Banca di Roma, que encargó la ampliación y transformación del palacio a Pio Piacentini.

Con el traslado de la fuente a Via Lata se quiso proteger la fuente de los golpes de los carruajes que pasaban por Via del Corso y de las pedradas de los pícaros, de hecho para ser una escultura moderna se encuentra en muy mal estado de conservación por esta razón. La Via Lata sigue siendo su ubicación actual.

En cuanto al escultor de la fuente poco se sabe; Luigi Vanvitelli en 1751 hizo un peritaje del Palacio De Carolis atribuyendo la estatua nada menos que a Michelangelo. D'Onofrio, sin embargo, afirma que la estatua es obra del pintor florentino Jacopo Del Conte, propietario del palacio Grifoni y cuya casa estaba justo encima de la fuente. Jacopo disfrutó de una gran fama en Roma entre 1587 y 1598, quizás su inspiración michelangiotesca explicaría la atribución errónea de Vanvitelli. Además, numerosos aguadores vivían al lado de la casa de Jacopo, lo que también justificaría la ejecución de tal fuente.

La profesión de aguador duraría en Roma hasta aproximadamente 1590. Los aguadores empezarían a desaparecer en 1574 debido a la distribución y abundancia de agua *Vergine* por toda la ciudad de Roma gracias a Gregorio XIII. El pontífice no sólo la distribuyó a privados y de una manera pública si no que también la usó como parte del "decorado" de la ciudad.³¹

Esta estatua parlante llegó a tener cierta popularidad en la ciudad pero no alcanzó la fama de otras estatuas como Pasquino o Marforio.

II Babuino

Lugar: Rione Campo Marzio - Via del Babuino

³⁰ Alberto Cassio, *Di Alberto Cassio Corso dell'acque antiche portate da lontane contrade fuori e dentro Roma sopra 14. acquadotti e delle moderne, e in essa nascenti, coll'illustrazione di molte antichità che la stessa città decoravano, da passati scrittori ed antiquari non conosciute, opera divisa in due parti*, vol. 1 (In Roma: nella stamperia Giannini in Piazza Capranica, 1756-1757) 289.

³¹ Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni ...*, vol. XXV (Venezia: Tip. Emiliano, 1844) 165.

Por el contrario, Morandi afirma que la estatua del Babuino, al igual que el resto de las estatuas parlantes, habría tomado el nombre de una persona real, afirmando que la figura tiene ese nombre no en el sentido de mono africano, pues en romanesco se utiliza la palabra simio y no babuino para referirse a ese animal. Además, babuino se escribe con dos "b" en italiano, mientras en los documentos romanos esta fuente se encuentra escrita casi siempre con una sola "b".³³

Al igual que la fontana del Facchino y muchas otras fuentes, fue erigida en el siglo XVI por Ugo Boncompagni, el papa Gregorio XIII.³⁴

Los gastos de la fuente los costeó un patricio de Ferrara llamado Alessandro Grandi, colocándola en su palacio dentro de un nicho decorado por lo que obtuvo a cambio agua para sus terrenos. No se sabe la fecha exacta de su realización aunque en 1584 ya hay documentos donde se la considera fuente pública.

En el siglo XVII, dichos edificios pasaron a la familia Boncompagni Ludovisi construyendo en ellos su palacio y provocando que en 1738 la fuente se desplazara a un nicho análogo al precedente. Sobre el arquitrabe esta vez se añadió una composición en travertino de dos delfines que sostenían con las colas un pequeño balcón que quedaba encima.

Durante los siglos XIX y XX la fuente sufrió varios cambios; en 1887, por motivos de viabilidad la fuente fue dividida: la estatua del Babuino fue provisoriamente colocada en el patio del Palacio Cerasi³⁵ y la bañera de granito fue utilizada en sustitución de aquella del abrevadero de via Flaminia, delante de la fuente del papa Julio III.

En 1957, como respuesta a las protestas de los romanistas ante los cambios que había sufrido la estatua parlante del Babuino, que había sido reducido a unas condiciones horribles, la estatua fue readaptada a la fuente sobre la bañera original (recuperada de via Flaminia) y nuevamente colocada a la izquierda de la iglesia de Sant'Atanasio dei Greci, adosada a la pared del estudio Tadolini, en la calle que lleva su nombre y donde actualmente se encuentra.

La historia cuenta que el Babuino fue una estatua siempre adversa y envidiosa ante la fama de Pasquino, tanto que en oposición al término *pasquinata* se acuñó la palabra *babuinata*, algunas de ellas alcanzando una gran popularidad.

³³ "Anche il Babuino io credo probabile una simile etimologia; giacchè questo nome nel senso di figura contraffatta e deforme, lasciando anche stare che dovrebbe scriversi con due b, mentre nei documenti romani s'incontra quasi sempre con un b solo; è affatto estraneo al vero romanesco, che ha costantemente scim-mia." Luigi Morandi, *Pasquino e pasquinate: ricerche in gran parte nuove*.

³⁴ Cassio, *Di Alberto Cassio Corso dell'acque antiche portate da lontane contrade fuori e dentro Roma sopra 14. acquadotti e delle moderne, e in essa nascenti, coll'illustrazione di molte antichità che la stessa città decoravano, da passati scrittori ed antiquari non conosciute, opera divisa in due parti*, 289.

³⁵ Ponti, *Le statue parlanti*.

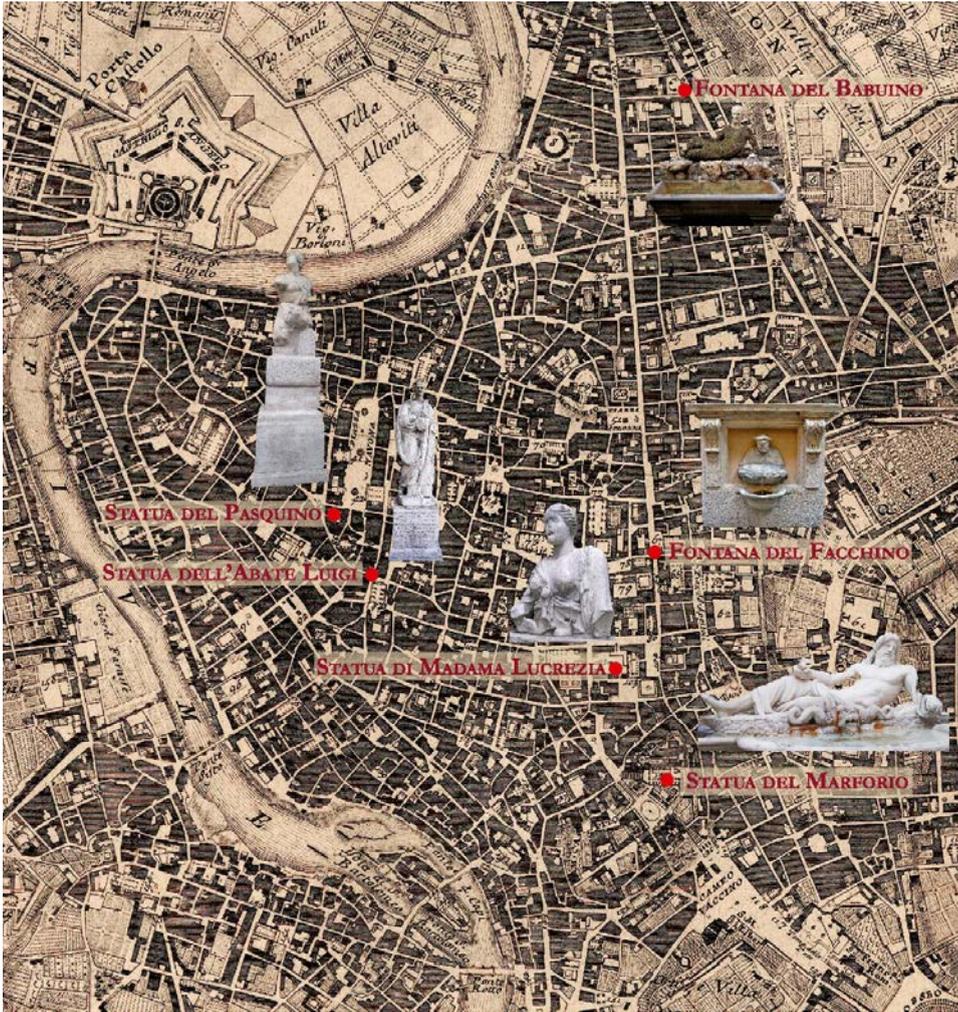


Fig. 29 – Mapa con la ubicación de las estatuas parlantes de Roma. Imagen realizada por la Real Academia de España en Roma para el proyecto “Estatuas que hablan”.

EL CASO DE LA ESTATUA DE SANTA ANA

La estatua de Santa Ana, aunque no desempeñó la misma función crítica que el resto de estatuas parlantes, sí que tuvo relación con el Pasquino escolar de los primeros años ya que también representó una forma de difusión de poemas durante el siglo xvi.

La fijación de versos en Santa Ana comienza en 1512³⁶ con el objetivo de dar mayor difusión a autores más o menos talentosos que querían darse a conocer. En aquellos años el Pasquino se utilizaba para la fijación de poemas escolásticos por lo que la estatua de Santa Ana con sus poemas escritos por literatos, entraría en competencia o complementaría aquellos versos de la estatua de Parione.

La escultura de Santa Ana con la Virgen y el niño situada desde su realización en la iglesia de San Agustín en Roma, era en aquel tiempo muy conocida y admirada. Fue encargada por el referendario papal Juan Goritz de Luxemburgo conocido como 'Coricio' al escultor Andrea Sansovino. Coricio, particularmente devoto a la estatua, la hizo colocar con gran honor en la nave central de la iglesia.

Durante el primer periodo del renacimiento cualquier ocasión era buena para improvisar *ludi poetici* o concursos poéticos y Santa Ana se presenta entonces como un genial recurso para los autores que querían exponer en público sus epigramas en latín.

Cada 26 de julio se celebraba la fiesta de Santa Ana y era entonces cuando los poetas de Roma aprovechaban para colocar sus composiciones poéticas en esta escultura. Al lado se fijaban unas tablas para la fijación de los versos, muchos de los cuales eran enviados desde cualquier parte de Italia. El Coricio animaba estas manifestaciones eruditas ofreciendo al finalizar el día un esplendido banquete en sus jardines ubicados a los pies del Campidoglio.

Esta tradición se llevaba haciendo más de 10 años cuando Blosio Palladio imprimió los versos en un volumen titulado *Coryciana* en 1524³⁷. El volumen recopila poemas de 130 poetas diferentes generalmente en latín, muchos sin calidad pero también algunos exquisitos. La costumbre era similar a la del Pasquino, también con motivo de una fiesta pero en este caso de carácter aristocrático: no participaban jóvenes intentando mejorar su gramática, si no literatos más o menos hábiles y no eran poemas anónimos si no que llevaban el nombre del poeta pues su objetivo era el de dar fama a sus autores.³⁸

Entre los humanistas de la época que participaron con sus poemas en Santa Ana está Ulrich von Hutten, que más tarde abandonará la religión católica para convertirse en uno de los más fervorosos defensores de la reforma protestante. También se encuentran versos de personas cultas y famosas como el Bembo, el Castiglione o el Sadoleto.

³⁶ Gnoli, *Le origini di maestro Pasquino*.

³⁷ Palladio, *Coryciana*.

³⁸ Gnoli, *Le origini di maestro Pasquino*.

1.5. La expansión de las estatuas parlantes por Italia

Hacia la mitad del siglo XVI, la práctica de las estatuas parlantes se extendió a otras ciudades italianas como Brescia, Milán, Teramo o Venecia.

Algunos habitantes de Roma que tuvieron que marchar por diversas razones hacia otras ciudades promovieron esta transferencia cultural imitando al Pasquino romano. Esto permitió que se pudiera disfrutar de las ventajas de la escritura volátil y anónima fijada en estatuas de nuevos espacios públicos donde también eran necesarias y donde tuvieron por tanto una gran acogida y popularidad entre la población.

BRESCIA

La Ludovica del pórtico

Realizada en mármol Botticino, la Ludovica del Pórtico, o *Lodoïga dèla Losa* en dialecto bresciano, representaría la Fe cristiana según una reciente investigación desarrollada por Franco Robecchi en 2009¹. Hasta la realización de este estudio, se afirmaba que la estatua era una alegoría de la Justicia.

La Ludovica tiene una altura de 2 metros y 30 centímetros y viste una túnica ligera que cubre su cuerpo hasta los pies y un velo en la cabeza. Se desconoce su autoría, aunque entre los nombres más probables están el del escultor florentino Cesare Federico da Bagno o el bresciano Giovanni Battista Bonometti.²

La historia de la estatua se remonta aproximadamente al año 1560, cuando la ciudad de Brescia decide convocar a algunos escultores para producir las figuras del pórtico del palacio nuevo del Ayuntamiento. Probablemente, la idea que se les dio a los artistas es que las esculturas estuvieran relacionadas con el lema de la ciudad de Brescia que estaba representado en una inscripción colocada

¹ Franco Robecchi, *Lodoïga: la statua aliena di piazza della Loggia in Brescia: Misteri, Storia, Ripristino* (Roccafranca: Compagnia della stampa Massetti Rodella, 2009)

² Robecchi, *Lodoïga: la statua aliena di piazza della Loggia in Brescia*, 32-37.

sobre la propia fachada del pórtico: "Brescia creyente consagró, el palacio del pórtico, a la fe y a la justicia".³

Documentos de la época también ponen de manifiesto que se quería que sobre la balaustrada del pórtico estuvieran representadas las alegorías femeninas de la Fe y la Justicia. Finalmente eligieron para ese lugar una alegoría de la Justicia y otra estatua que se piensa pueda ser la Caridad o la Fidelidad. En cuanto a la alegoría de Fe, la Ludovica, que en principio debería haber acompañado la alegoría de la Justicia, fue abandonada por motivos que se desconocen, bajo el pórtico intermedio del Ayuntamiento denominado la *Loggia*. La estatua quedaba así al abierto formando parte de la plaza pública de Brescia.

La Ludovica estaba situada contra el pilar suroriental del pórtico, en la esquina que da a la calle A. Volta, muy cerca de las habitaciones del poder. La plaza y el mismo pórtico eran sitios muy frecuentados en los que se participaba de las acciones políticas y se realizaban todo tipo de actividades, que incluían ejecuciones y torturas.

Seguramente, el deseo de participación de los habitantes en las distintas acciones que allí tenían lugar hizo que las paredes del mismo comenzaran a ser un lugar frecuente para denunciar los bandos o las malas prácticas de prelados, funcionarios o administradores. Estos ataques se presentaban en forma de escritos y denuncias pegadas a los muros. Ya en 1478 hay testimonios de la costumbre oficial de exponer sobre las columnas de *la Loggia* avisos públicos.⁴

La sátira en Brescia tampoco respetaba a nadie: nobles y plebeyos, eclesiásticos y magistrados, personajes de toga y de espada, damas y caballeros. Golpeaba especialmente a los administradores del Ayuntamiento, a los comerciantes estafadores y en general a todo lo que podía parecer una injusticia. A veces las críticas llegaban incluso al *Podestà*, suprema autoridad civil de la ciudad.⁵

La Ludovica empezó a atraer también poemas, frases de denuncia y protestas anónimas sobre hechos o sobre personajes de actualidad, especialmente contra nobles que poseían el gobierno de la ciudad. A modo del Pasquino romano, la estatua cumplía con las características perfectas para convertirse en la estatua parlante de Brescia. Situada en un lugar de encuentro ciudadano como era la plaza de Brescia, algunas hojas con sátiras y libelos difamatorios comenzaron a aparecer a los pies de la estatua. Estas denuncias hacían las funciones de registro de la opinión pública y suplían la falta de periódicos.

³ Robecchi, *Lodovica: la statua aliena di piazza della Loggia in Brescia*, 14-15.

⁴ Robecchi, *Lodovica: la statua aliena di piazza della Loggia in Brescia*, 70-73.

⁵ Paolo Guerrini, "Appunti su argomenti diversi: curiosità linguistiche e dialettali, tradizioni e feste, folklore nomi e luoghi, notizie e personaggi di storia e cronaca," en *Pagine sparse*, vol. 27 (Brescia: Edizioni del Moretto, 1987), 243-44.

En cuanto al origen del nombre, se cree que el pueblo la bautizó como *Lodovica de la Lòsa* a finales del XVIII⁶. Según Paolo Guerrini⁷, por analogía al nombre de una poeta de aquel tiempo llamada Lodovica Ostiani (1736-1814), Lodoìga en dialectal, que verificaba con facilidad cada suceso de cualquier índole, le dieron a la estatua su nombre hacia la segunda mitad del XVIII. Ostiani hacía de cada suceso un proverbio que rápidamente se difundía entre el pueblo y la sociedad con gran éxito, convirtiéndose en la comentadora oficial de cada acontecimiento en la ciudad. La poeta, que brilló por su cultura más que por su belleza, dio así el nombre a la estatua femenina de la loggia, que acogió comentarios y poetizaba en verso y prosa. Los escritos, al igual que en el Pasquino, eran anónimos y se fijaban clandestinamente por la noche.

Durante la llegada del ejército francés de Bonaparte en 1796, empezaron a aparecer en los periódicos de agitación en Brescia diálogos inventados entre la estatua Ludovica y otras estatuas famosas de la ciudad como *Tone y Batesta*, conocidos como los locos de las horas o con la cara del barrio Cossere conocida como *Mostassu dele cossere*. Aunque estas estatuas no actuaron propiamente como parlantes con la fijación de libelos en ellas, simulaban diálogos en la prensa escrita de Brescia similares a los de Pasquino y Marforio participando de los juegos de palabras de las famosas estatuas parlantes romanas.

Aunque la estatua del pórtico tuvo muchísima fama como parlante durante la fase napoleónica, no se puede afirmar que su función en la fijación de sátiras continuara más tarde.

En 1874 la estatua empieza a sufrir varios traslados debido a la restauración de la plaza. En 2011 se volvió a colocar en su lugar originario bajo el pórtico, donde se encuentra actualmente.

MILÁN

El hombre de piedra

El hombre de piedra o *L'Omm de Preja*, también conocido como Señor Carera o *Sciòr Carera*, fue la estatua parlante que actuó en Milán. Se trata de un altorrelieve romano de mármol del siglo III d.C. situado en el centro de la ciudad, concretamente en la calle Vittorio Emanuele II número 13. Representa a un romano con la toga al que le faltan los brazos y cuya cabeza se le añadió en el medioevo. *L'Omm de Preja* desempeñó durante siglos las veces del Pasquino, siguiendo con

⁶ Robecchi, *Lodoìga: la statua aliena di piazza della Loggia in Brescia*, 5.

⁷ Paolo Guerrini, "Satire e libelli bresciani del '500," en *Archivio storico lombardo: giornale della Società storica lombarda*, no. 62, primera parte, fascículo I (1935): 433-58.

la tradición romana de fijar sátiras en las estatuas y convirtiéndose en el símbolo milanés de la burla.

Hasta 1787 la estatua se encontraba situada en el interior de la pequeña iglesia de San Giorgino al Pozzo Bianco. No se sabe con exactitud si esta iglesia fue fundada o solo restaurada antes del año 1000 por el arzobispo Adelmano, de la noble familia de los Menclozzi. Adelmano era muy querido por el pueblo porque en más de una ocasión les representó y defendió ante los poderosos.

En el año 956, cuando Adelmano muere, el pueblo decide honrar su memoria con un monumento⁸. En la demolición de un palacio en la misma calle donde querían recordarle, apareció una antigua estatua romana de un noble togado, y sin pensarlo dos veces quitaron a la antigua estatua la cabeza y la sustituyeron con otra que realizaron del obispo por algún desconocido lapicida local.

La estatua de Adelmano se colocó inicialmente dentro de la iglesia que él había fundado o restaurado, aunque pocos años después se coloca a la entrada de la misma para complacer a los Menclozzi, que tenían en dicha calle varios palacios.

Algunas narraciones recuerdan que la estatua se pintaba cada año de blanco y negro por el escudo de armas de la familia Menclozzi. En el siglo XVII la estatua fue cambiada al lado del portal de la iglesia Corpus Domini que surgía en la Corsia dei Servi, actual calle Vittorio Emanuele II. El motivo de este cambio fue que en la calle San Pietro all'Orto estorbaba al tráfico de las carrozas que por allí pasaban con una frecuencia cada vez mayor, el mismo motivo por el que la estatua parlante del Facchino en Roma cambió su lugar. El hombre de piedra tampoco duró mucho tiempo en la Corsia dei Servi y a principios del XVIII volvió a San Giorgio al Pozzo Bianco, encontrándose adosada al muro de la fachada hasta que la iglesia fue destruida.

Según el historiador Torre, por aquel entonces los milaneses ya habían olvidado a Adelmano y por tanto no recordaban quién era el personaje retratado en la estatua, comenzando a llamarlo *Huomo de pietra*.

Después de recorrer varios sitios, la estatua se coloca definitivamente donde hoy se encuentra y comienza a utilizarse como estatua parlante para la fijación de pasquines.⁹

La estatua tiene en su base un epígrafe en latín de una célebre frase de Cicerón, de donde deriva su nombre Carera:

*"Carere debet omni vitio qui in alterum dicere paratus est"*¹⁰

"Se debe privar de toda culpa a aquél que está listo para hablar en contra de otro."

⁸ Fabio Florindi y Stefano Lucchini, *Mediolanum. Esplorazioni urbane nella Milano romana*, no. 23, (Informant, 2015)

⁹ Gian Luca Margheriti, *101 tesori nascosti di Milano da vedere almeno una volta nella vita* (Roma: Newton Compton, 2011), 32-35.

¹⁰ Margheriti, *101 tesori nascosti di Milano da vedere almeno una volta nella vita*.

Quizás fue esta inscripción la que hizo que los milaneses usaran esta estatua para fijar sus sátiras y comentarios anónimos escritos contra los varios regímenes que iban alternándose en la ciudad.

La estatua desató hechos tan importantes como las Cinco Jornadas de Milán; en ella se fijó el 1 de enero de 1848 el manifiesto anti-austriaco que impulsó estas jornadas, provocando el levantamiento de la ciudad contra los dominadores austriacos. Cada mañana aparecían nuevos carteles que incitaban a revelarse contra el odiado invasor.¹¹

TERAMO

Sor Paolo procónsul

Teramo, ciudad de la región italiana Abruzos, también tiene su estatua parlante. Situada en el *Largo del Proconsole* y adosada al muro de la casa número 5, se encuentra *Sor Paolo Proconsole*, una estatua togada de época romana que los habitantes usaban diariamente para colocar en su mano libelos, sátiras, poesías o calumnias variadas¹².

VENECIA

El Jorobado de Rialto

En Venecia la población solía fijar composiciones satíricas similares a los pasquines en una estatua conocida como el *Gobbo di Rialto* o el Jorobado de Rialto.

Realizada en 1541 por el escultor veneciano Pietro de Salò, alumno del Sansovino, se trata de una escultura que sostiene una tabla de mármol con un escrito. En realidad se colocó en la plaza de San Giacomo, al lado de una columna de granito egipcio, para apuntalar una escalera que servía al comendador en tiempos de la República de Venecia, para subir sobre ella como si fuera un podio y divulgar las leyes.¹³

¹¹ Margheriti, *101 tesori nascosti di Milano da vedere almeno una volta nella vita*.

¹² Emilio Gin, "La lotta politica nelle due Sicilie: la corrispondenza del ministro Tommasi (1815-1820)," en *Archivio storico per le province Napoletane*, vol. CXX, (Nápoles: Società napoletana di storia patria, 2002), 206.

¹³ Giuseppe Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia* (Venezia: Stab. tip. Grimaldo, 1872)

Se sabe que Pietro Aretino, al fugarse de Roma tras la elección del papa Adriano VI, llegó a Venecia y utilizó esta otra estatua parlante al modo del Pasquino para lanzar sus invectivas denigratorias contra el nuevo papa.

La sátira del Jorobado no tuvo la misma fuerza y eficacia que aquella del Pasquino. Aún así, el Pasquino y el Jorobado intercambiaron una serie de diálogos a distancia cuyo testimonio se encuentra en un documento de 1593¹⁴ que simula una carta desafiante que manda la estatua del Pasquino al Jorobado y la respuesta de éste. Constituye el único documento hasta ahora conocido de las relaciones en el siglo XVI entre las dos estatuas parlantes.

La estatua del Jorobado se restauró en 1836 cuando se añadió la valla de hierro que tiene actualmente para protegerla.

Marroquí de los melones

El Jorobado de Rialto dialogaba también con esta pequeña estatua que representa un hombrecillo torpe y maltrecho, abrazado a un cesto de melones. Está situada en la plazoleta de San Marco, a los pies de la columna de San Teodoro.¹⁵

El Señor Antonio Rioba

En el barrio Cannaregio de Venecia, concretamente en la plaza Campo de los Moros, encastradas en el muro de una de las casas, se encuentran tres estatuas que representan a tres hombres vestidos de oriental. Estas estatuas, tomaron el nombre de tres hermanos llamados Rioba, Sandi y Afani que existieron en realidad. Eran originarios de Morea en Grecia, por esto el topónimo de Moros, desde donde llegaron a Venecia en 1112.

La estatua de Antonio Rioba es muy famosa en Venecia y operó como estatua parlante dando argumento a las burlas populares. También servía para bromear con algunas personas que no conocían muy bien la ciudad, haciéndoles llevar a toda prisa una carta al señor Antonio Rioba en Campo de los Moros. El pobre recadero caminaba hasta el lugar indicado y tras preguntar a los vecinos tenderos donde vivía el señor Rioba, estos riendo y ridiculizándolo, señalaban la estatua encajada en el muro.¹⁶

¹⁴ *Lettera et disfida, che manda il mordace Pasquino Romano. Al Gobbo de Rialto. Con la risposta pronta del Gobbo a Pasquino* (Venetia: ad instantia di Gio. Maria Corseto libraro in Taranto, 1593)

¹⁵ Tassini, *Curiosità veneziane*.

¹⁶ Giuseppe Tassini, *Aneddoti storici veneziani*, 4ª ed. (Venezia: Filippi, 2009), 105-6.

PARTE 2. ANTOLOGÍA DE PASQUINES SOBRE ESPAÑA Y SOBRE PERSONAJES HISTÓRICOS ESPAÑOLES



Fig. 30 – Rodrigo Pais. *Pasquines en la estatua de Pasquino*. Roma, 11 febrero 1970. Archivio Rodrigo Pais -Università di Bologna.

2.1. Antología de pasquines. Cronológico por pontificado. Siglos xv-xvii

Siglo xv - Un pasquín antes de Pasquino

La siguiente sátira dirigida contra Calixto III es considerada en algunos estudios como el primer pasquín que existe sin datar. Sin embargo y puesto que probablemente comprenden el período en el que Calixto III fue papa, los versos habrían sido escritos antes del descubrimiento de la estatua del Pasquino en 1501, por lo que no se puede afirmar que sea un “verdadero” pasquín.

Aun así, puede ser estudiada como un ejemplo de gran valor para comprender el tipo de sátiras críticas que ya existían en Roma en forma de libelos y que fueron inmediatamente anteriores a los versos que acabarían por fijarse en el Pasquino a partir del papa Borgia Alejandro VI.

Pontificado de Calixto III (1455-1458)

CALIXTO III

[Borgia, Alfonso]. (Játiva, Valencia, 1378 – Roma, 1458)

209º Papa de la Iglesia Católica (1455-1458).

I	
A sus pobres apóstoles	1
la iglesia dejó Cristo:	2
y ha terminado bajo el poder	3
de los ricos sobrinos del buen Calisto.	4

I. Fuente: *Le pasquinate celebri (1447-188...)*, 2ª ed. (Roma: Eredi del Barbapaglia, 1889).
Nota histórica: los versos apuntan ya hacia uno de los temas principales de los pasquines futuros, los numerosos ataques contra el nepotismo papal. Los versos critican a Calixto III, el primer papa español de la historia, culpándole de haber favorecido y enriquecido de manera exagerada a sus sobrinos.

Siglo xvi

Aclaración: Algunos de los pasquines aparecen firmados por el poeta napolitano Jacopo Sannazaro, ya que pertenecen a la recopilación *Pasquillorum tomi duo* publicada en Basilea y por tanto impune a la censura por lo que en algunos de sus versos figuran los nombres y apellidos de sus autores y que vivían fuera de Roma.

Pontificado de Alejandro VI (1492-1503)

Pasquino empieza a hablar en 1501 bajo el papado de un español, el papa Borgia Alejandro VI. Aunque algunos de los pasquines contienen información de acontecimientos históricos anteriores al 1501, es posible que se fijaran más tarde, por lo que podrían ser pasquines y, de hecho, así se consideran en los estudios realizados con anterioridad sobre el tema.

ALEJANDRO VI

[Borgia, Rodrigo]. (Játiva, Valencia, 1431 - Roma, 1503)

214º Papa de la Iglesia Católica (1492-1503)

II

Roma fue grande para César, ahora es grandísima;	1
reina Alejandro VI; aquel fue un personaje, este un dios.	2

II. Métrica: dístico elegíaco. Fuente: Fernando Silenzi y Renato Silenzi, *Pasquino: quattro secoli di satira romana* (Firenze: Vallecchi, 1968).

III

Nunca hemos creído que fueras pescador de hombres, Sexto:	1
sin embargo, hoy pescas con las redes a tu hijo.	2

III. Métrica: dístico elegíaco. Fuente primaria: *Pasquillorum tomi duo. Quorum primo versibus ac rhythmis, altero soluta oratione conscripta quamplurima continentur, ad exhilarandum, confirmandumque hos perturbatissimo rerum statu pij lectoris animum, apprime conducentia. Eorum catalogum proxima à præfatione pagella reperies* (Eleutheropoli [i.e. Basilea], 1544), 78.

Pasquín del poeta napolitano Jacopo Sannazaro.

Nota histórica: El 14 de junio de 1497, fue asesinado en Roma el primogénito de Alejandro VI, Juan Borgia, segundo duque de Gandía. Un día después, el 15 de junio de 1497 su cuerpo fue recogido del Tíber. La vox populi acusó de delito de fratricidio a César Borgia.

1. Sexto: Alejandro VI.

IV

También tú, como Pedro, eres pescador.	1
No se puede negar; has rescatado a tu hijo.	2

IV. Métrica: dístico elegíaco. Fuente: Giuseppe Petrai, ed., *Pasquino e Marforio: satire ed epigrammi* (Roma: E. Perino, 1884).

Nota histórica: *ibid.* III. 1. Tú: Alejandro VI. 2. Hijo: Juan Borgia.

V

PASQUINO CONTRA ALEJANDRO VI

Vende Alejandro las llaves, los altares y a Cristo;	1
bien puede vender, aquello que él mismo había comprado antes.	2
De corrupción en corrupción, llama que crece hasta	3
incendiar Roma destruida así bajo el dominio de España.	4
Sexto Tarquinio, sexto Nerón, Sexto también éste.	5
Siempre bajo los sextos Roma cayó en desgracia.	6

V. Métrica: dísticos elegíacos. Fuente primaria: *Pasquillorum tomi duo. Quorum primo versibus ac rhythmis, altero soluta oratione conscripta quamplurima continentur, ad exhilarandum, confirmandumque hos perturbatissimo rerum statu pij lectoris animum, apprime conducentia. Eorum catalogum proxima à præfatione pagella reperies*, 81. Datación aproximada de los dísticos: 1503. Los tres dísticos, impresos de manera seguida en la fuente primaria, parecen tres epigramas diversos contra Alejandro VI, en ocasión de su muerte o poco antes.

Notas históricas: 1-2. El primer dístico se refiere al hecho de que Alejandro VI, para asegurarse los votos que le permitían obtener la tiara papal, gastó todo lo que tenía. 5-6. El tercer dístico alude a la curiosa coincidencia del número ordinal con el nombre de Sexto Tarquinio, hijo del último rey de Roma Tarquinio el Soberbio, y con Nerón, sexto emperador contando también a César.

VI

Roma creyó encontrar a otro Sixto;	1
en vez de SIXTO, el Sexto obtuvo y se lamentó.	2

VI. Métrica: dístico elegíaco. Fuente: Mario Dell'Arco, *Pasquino e le pasquinate: con 29 illustrazioni* (Milano: A. Martello, 1957).

Nota histórica: aunque según las críticas de los romanos el pontificado de Sixto IV no fue de los más ejemplares, el de los Borgia lo fue aún menos. El dístico de Pasquino se sitúa en favor de Sixto IV (verso 1 Sixto) en comparación con Alejandro VI (verso 2 Sexto).

VII

No hay que asombrarse si Alejandro, después de muerto,	
echaba tanta sangre por la boca.	1
Es todo aquello que ha bebido y no ha podido digerir.	2

VII. Fuente: Silenzi y Silenzi, *Pasquino: quattro secoli di satira romana*.

Nota histórica: Sátira sobre la muerte de Alejandro VI y alusión a la leyenda de su envenenamiento.

VIII

De sangre negra un vómito le ha sobrevenido,	1
y ha sorprendido a Borgia en agonía:	2
es la sangre que engullía; ha indigestado,	3
de las sacrílegas fauces borboteando salía.	4

VIII. Fuente: *Le pasquinate celebri (1447-188...)*.

Nota histórica: pasquín sobre la muerte de Alejandro VI. 2. Rodrigo de Borgia, papa Alejandro VI.

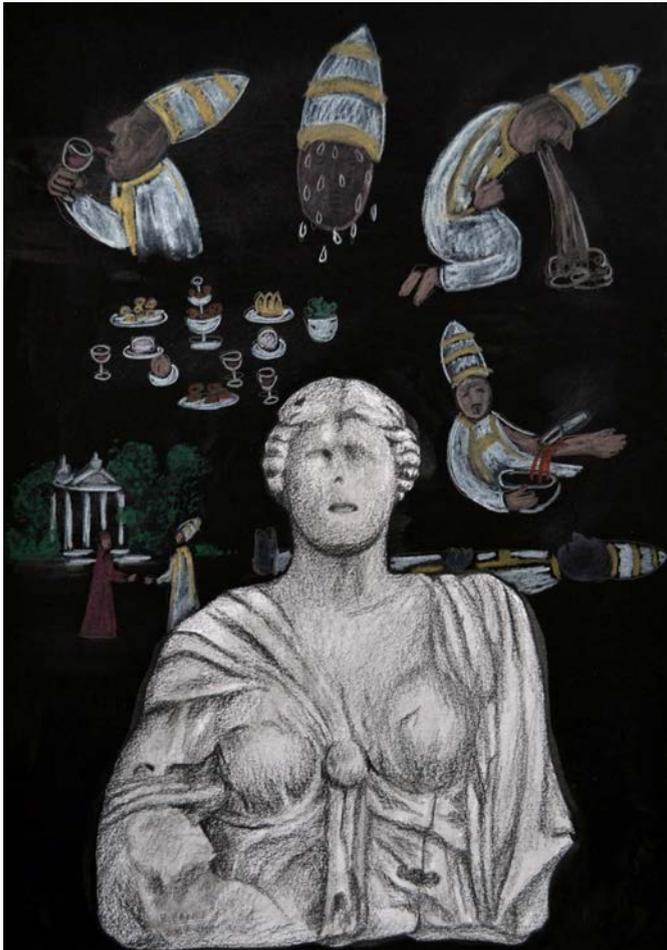


Fig. 31 – Rosalía Banet, *Lucrezia y la muerte del Papa Alejandro VI: pasquín VIII*, (2017), acrílico y lápices sobre papel.

IX

Que los hombres vivan en paz... 1
dijo Sexto; y quizás eso le costó la vida. 2

IX. Fuente: Pasquino e Marforio: istoria satirica dei Papi (Italia: s. n., 1861).
Notas históricas: 2. Sexto: papa Alejandro VI.

X

- Dime, oh Alecto, ¿de dónde reluce esta paz, 1
y como, así de rápido, se silenciaron las batallas? 2
- Ha muerto el Sexto. 3

X. Fuente: Silenzi y Silenzi, *Pasquino: quattro secoli di satira romana*.
Nota histórica: pasquín sobre la muerte de Alejandro VI. 1. Alecto es una de las tres Erinias (Alecto, Tisífone y Megera), diosas aladas de terrible aspecto, con la cabeza cubierta de serpientes que portan látigos y teas y actúan de vengadoras frente a los que han cometido delitos. 3. Sexto: Alejandro VI.

XI

El pontífice romano que promete el cielo, 1
se abre con delitos y masacres las puertas del infierno. 2

XI. Métrica: dístico elegíaco. Fuente: Silenzi y Silenzi, *Pasquino: quattro secoli di satira romana*.
Nota histórica: En ocasión del jubileo del año 1500. 1. Pontífice: Alejandro VI.

XII

Mientras Alejandro a los hombres 1
entrebrea del cielo el camino, 2
con masacres y con infamias 3
al Érebo él se dirige. 4

XII. Fuente: *Le pasquinate celebri (1447-188...)*.
Nota histórica: En ocasión del jubileo del año 1500. 1. Alejandro: Alejandro VI. 4. Érebo: dios de la mitología griega; representa la oscuridad absoluta y las tinieblas.

XIII

Ahora que presas del fuego y de las espadas	1
son las regiones de Italia,	2
aquí, Alejandro Sexto ya puedes gozar;	3
ahora tú puedes morir.	4

XIII. Fuente: *Le pasquinate celebri (1447-188...)*.

Nota histórica: Pasquino pone el punto de mira en las guerras devastadoras desatadas por el papa. 2. En concreto por las masacres en las regiones de Las Marcas y el ducado de la Romaña, con la idea de configurar un estado territorial unificado bajo el dominio vicarial de su hijo César Borgia.

XIV

Aquí yace Alejandro VI. Se ha enterrado con él cuanto veneró:	1
el lujo, la discordia, el engaño, la violencia, el delito.	2

XIV. Métrica: dístico elegíaco. Fuente: Dell'Arco, *Pasquino e le pasquinate: con 29 illustrazioni*.

XV

Ha muerto Alejandro Sexto: estando él vivo,	1
Roma jamás vio una cama casta.	2
Ha muerto Alejandro Sexto: estando él vivo,	3
ningún rico en Roma fue indemne a las insidias.	4
Ha muerto Alejandro Sexto: estando él vivo,	5
a uno u otro lado del polo vieron a Italia afligida por la guerra.	6

XV. Fuente: Dell'Arco, *Pasquino e le pasquinate: con 29 illustrazioni*.

XVI

Epitafio

Torturas, engaños, violencia, furor, ira, lujuria,	1
sois una horrible esponja de sangre y crueldad;	2
aquí yace Alejandro Sexto; ya libre, goza,	3
Roma, puesto que mi muerte fue vida para ti.	4

XVI. Fuente primaria: *Pasquillorum tomi duo. Quorum primo uersibus ac rhythmis, altero soluta oratione conscripta quamplurima continentur, ad exhilarandum, confirmandumque hos perturbatissimo rerum statu pij lectoris animum, apprime conducentia. Eorum catalogum proxima à præfatione pagella reperies, 81-82.*

XVII

Que el nombre de Alejandro no te haga detener, 1
hombre; huye, aquí yace solamente el vicio y la crueldad. 2

XVII. Métrica: dístico elegíaco. Fuente: Dell'Arco, *Pasquino e le pasquinate: con 29 illustrazioni*.

Nota histórica: 1. Alejandro: Alejandro VI.

XVIII

¿Quién yace ahí? El Sexto. ¿Quién llora por él? Erinias. 1
En el viaje al más allá ¿quién lo ha seguido? El vicio. 2
¿La causa de la muerte? Veneno, por Dios, veneno 3
que para el género humano, vida y la salvación fue. 4

XVIII. Fuente: Dell'Arco, *Pasquino e le pasquinate: con 29 illustrazioni*.

Notas históricas: 1. Sexto: Alejandro VI. Erinias: diosas aladas de terrible aspecto, con la cabeza cubierta de serpientes, portan látigos y teas, actuando de vengadoras frente a los que han cometido delitos, sus nombres eran Alecto, Tisífone y Megera. 3. Alusión a la leyenda de su envenenamiento.

CÉSAR BORGIA

[Borgia, César. También llamado el Valenciano o Valentino].

(Roma, 13 de septiembre 1475-Viana, 12 de marzo 1507)

Hijo del papa Alejandro VI, Rodrigo de Borgia y de su amante, Vannozza Catànei. Arzobispo de Valencia.

XIX

Todo lo vencías, César, todo lo esperabas. 1
Hoy todo te falta: piezas a ser nada. 2

XIX. Métrica: dístico elegíaco. Fuente: Dell'Arco, *Pasquino e le pasquinate: con 29 illustrazioni*.

Notas históricas: el epigrama fue firmado por el poeta napolitano Jacopo Sannazaro. 1. César: César Borgia.

XX

Borgia quiere que diga la gente: César o nada,	1
¿porque no pueden ser ambos, César y nada?	2

XX. Métrica: dístico elegiaco. Fuente: Dell'Arco, *Pasquino e le pasquinare: con 29 illustrazioni*.
 Notas históricas: el epigrama fue firmado por el poeta napolitano Jacopo Sannazaro. 1. Borgia: César Borgia. 1-2. César: César Borgia.

LUCRECIA BORGIA

[Borgia, Lucrezia]. (Roma, Castillo de Belriguardo, 18 de abril de 1480-Ferrara, Castillo de Belriguardo, 24 de junio de 1519)
 Hija del papa Alejandro VI, Rodrigo de Borgia y de su amante, Vannozza Catànei. Duquesa de Ferrara.

XXI

¡Oh destino! Siempre te apetece un Sexto,	1
y ahora Lucrecia para ti ¡este es el padre!	2

XXI. Métrica: dístico elegiaco. Fuente primaria: *Pasquillorum tomi duo. Quorum primo versibus ac rhythmis, altero soluta oratione conscripta quamplurima continentur, ad exhilarandum, confirmandumque hos perturbatissimo rerum statu pij lectoris animum, apprime conducentia. Eorum catalogum proxima à præfatione pagella reperies*, 79.
 Notas históricas: el epigrama fue firmado por el poeta napolitano Jacopo Sannazaro. 1. Sexto: hace alusión a Sexto Tarquinio, que violó a la antigua Lucrecia causando su suicidio. 2. Lucrecia: Lucrecia Borgia. Padre: Alejandro VI, involucrado en cometer incesto con su hija.

XXII

Contaminada por uno, sin que ella lo quisiese,	1
fiel a su deber, Lucrecia antigua,	2
se suicidó de repente.	3
Esta, que creció entre mil amantes,	4
si la ira enemiga le quitase sólo uno,	5
se mataría inmediatamente.	6

XXII. Métrica: Fuente: *Le pasquinare celebri (1447-188...)*.
 Notas históricas: 1. Por uno: Sexto Tarquinio, hijo del último rey romano Lucio Tarquinio el Soberbio, violó a Lucrecia, personaje de la antigua Roma, causando su suicidio. Ella: Lucrecia antigua. 4. Esta: Lucrecia Borgia.

XXIII

En esta tumba, duerme de nombre una Lucrecia, de hecho, una Thais: 1
hija, esposa y nuera de Alejandro. 2

XXIII. Métrica: dístico elegíaco. Fuente primaria: *Pasquillorum tomi duo. Quorum primo uersibus ac rhythmis, altero soluta oratione conscripta quamplurima continentur, ad exhilarandum, confirmandumque hos perturbatissimo rerum statu pij lectoris animum, apprime conducentia. Eorum catalogum proxima à præfatione pagella reperies, 79.*

Notas históricas: 1. Lucrecia: Lucrecia Borgia. Thais: famosa cortesana griega de gran belleza que, una vez establecida en Atenas, atrajo allí a toda la juventud del país. 2. Alejandro: Alejandro VI, padre de Lucrecia Borgia. Esposa y nuera: se sospechaban encuentros incestuosos de Lucrecia, con su padre Alejandro VI y su hermano César Borgia.

FAMILIA BORGIA

XXIV

PARA LA FAMILIA BORGIA

Van estos Borgia por el buen camino, 1
realizando hazañas gloriosas y dignas 2
de la serpiente, de Judas ¡y de Caín! 3

XXIV. Fuente: *Le pasquinade celebri (1447-188...)*.

Pontificado de Julio II (1503-1513)

FERNANDO EL CATÓLICO

[Fernando II rey de Aragón, V de Castilla] (Sos, Zaragoza, 10 de marzo de 1452-Madrigalejo, Cáceres, 23 de enero de 1516)

Hijo de Don Juan II de Aragón y Doña Juana Enríquez.

XXV

El rey Fernando ha echado de los dominios españoles 1
a todo el que venera a Dios hipócritamente, 2
y tú, Roma, los hospedas; pero tú, santísimo Julio, 3
prohíbelo y no permitas que la ciudad santa los acoja, 4
para que tu rebaño no se manche en un redil impuro, 5
ya que todo suele morir por la infección de otro. 6

XXV. Métrica: dísticos elegíacos. Fuente primaria: Mazzocchi, ed., *Carmina ad Pasquillum Herculem obtruncantem Hydram referentem posita anno 1510*.

Notas históricas: 1. Fernando: Fernando el Católico. 1-2. Ha echado...: Fernando expulsó de España marranos y moriscos, es decir, hebreos y musulmanes convertidos a la fuerza en su mayoría, e instituyó una Inquisición de Estado muy severa. 3. Santísimo Julio: papa Julio II.

Pontificado de Adriano VI (1522-1523)

CARLOS I DE ESPAÑA Y V DE ALEMANIA

[Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico, llamado "El César"] (Gante, Bélgica, 24 de febrero de 1500 - San Jerónimo de Yuste (Cáceres), España, 21 de septiembre de 1558)

Hijo de Felipe el Hermoso y Juana la Loca.

XXVI

A ADRIANO VI

Con la fuerza de sus numerosas naves y ejércitos,	1
energullecido por sus triunfos en Oriente,	2
el líder de los bárbaros aplasta el Lacio bajo el peso de sus armas,	3
y el nuestro, se esconde en Vaticano.	4
Y Cristo, desde el Cielo, se queda mirándolo.	5

XXVI. Fuente: Silenzi y Silenzi, *Pasquino: quattro secoli di satira romana*.

Notas históricas: Carlos V era el dueño de Roma debido a que Adriano VI le debía el pontificado. Los romanos odiaron siempre a este papa extranjero, tanto es así que a su muerte en 1523, se encontró un escrito sobre la puerta de la casa del médico que lo atendió que decía "Al liberador de la patria". 3. El líder de los bárbaros: Carlos V. 4. El nuestro: Nuestro líder, el pontífice, Adriano VI.

XXVII

El papa Adriano VI para demostrar su gratitud al emperador Carlos V, que había contribuido en su elección, hizo pintar un cuadro simbólico en el que Carlos V era efigiado entre la ciudad de Utrecht, que había visto nacer al pontífice, y la ciudad de Lovaina, donde Adriano había acabado sus estudios. Bajo el cuadro fue escrita la siguiente frase:

Utrecht me dio nacimiento, Lovaina la ciencia, César la fama.

A lo que Pasquino comentó:

Dadas las circunstancias, Dios no tuvo nada que ver en su elección. 1

XXVII. Fuente: Silenzi y Silenzi, *Pasquino: quattro secoli di satira romana*.

Notas históricas: 1. Elección: se refiere a la elección como pontífice de Adriano VI.

Pontificado de Clemente VII (1523-1534)

CARLOS I DE ESPAÑA Y V DE ALEMANIA

XXVIII

El Séptimo inferior al Quinto, ¿quién lo creará? 1
Pues el Quinto tiene el Imperio y el Séptimo el exilio. 2

XXVIII. Métrica: dístico elegíaco. Fuente: Silenzi y Silenzi, *Pasquino: quattro secoli di satira romana*.

Notas históricas: Datación aproximada: 1530, después del nombramiento de Carlos V como Emperador. 1. Séptimo: papa Clemente VII. Quinto: Carlos V. 2. Quinto tiene el Imperio: Carlos V derrota a Clemente VII quien le corona en 1530 en Bolonia como Emperador. Séptimo el exilio: Clemente VII se refugió en Orvieto tras el saqueo de Roma.

Pontificado de Pablo III (1534-1549)

MARGARITA DE AUSTRIA

[Margarita de Parma] (Oudenaarde, Flandes, 1522-Ortona,
Nápoles, 18 de enero de 1586)

Hija de Carlos V y Juana van der Gheyst.

Duquesa de Florencia, Parma y Piacenza y gobernadora de los Países Bajos.

XXIX

Oh tú, que perversamente te has unido a un marido demasiado joven, 1
¿qué haces en la noche silenciosa, en tu cama solitaria? 2
Según creo, te lamentas de que tu semilla esté todavía en la hierba 3
y te atormentan pensamientos sobre el pequeño pene. 4

XXIX. Métrica: dísticos elegíacos. Fuente: *Pasquillorum tomi duo. Quorum primo versibus ac rhythmis, altero soluta oratione conscripta quamplurima continentur, ad exhilarandum, confirmandumque hos perturbatissimo rerum statu pij lectoris animum, apprime conducentia. Eorum catalogum proxima à præfatione pagella reperies.*

Título del pasquín en latín: AD DUCISSAM FLORENTIAE DESPONSATAM / OCTAVIO NEPOTI PAULI, PUERO XV ANNORUM.

Notas históricas: 1. Tú: Margarita de Austria, viuda de Alejandro de Médicis. Marido demasiado joven: Octavio Farnesio, nieto del papa Pablo III, con el que Margarita contrae matrimonio cuando él tenía solamente quince años. 2-4. Al ser Octavio demasiado joven, el matrimonio no fue consumado hasta tres años después.

XXX

DESESPERACIÓN DE LA SEÑORA MARGARITA DE FLANDES
SOBRE LOS RESTOS MORTALES DEL DUQUE ALEJANDRO DE MÉDICIS

DORMITORIO

Oh dulces despojos, mientras Dios quiera,	1
tomad, ahora, esta alma apenada,	2
dejadme morir, y que mis palabras	3
puedan hacer mi muerte piadosa.	4
Yo viví, y ya ha terminado el camino que tuve	5
de una suerte espantosa:	6
bajo tierra se fue quien me engañó,	7
porque así, padre mío, usted lo quiso.	8

XXX. Fuente: Ms. Ottoboniano Latino 2811. Sec. XVI - Ciudad del Vaticano. Biblioteca Apostólica Vaticana.

Notas históricas: 1. Oh dulces despojos: Se refiere a los restos mortales del primer marido de Margarita de Austria, Alejandro de Médicis. Murió en 1537, por lo que el pasquín probablemente fuera escrita ese año. 7. Quién me engañó: Alejandro de Médicis engañó a Margarita con la amante Taddea Malaspina. 8. Padre mío: Carlos V, que proporcionó las armas a los conjurados.

CARLOS I DE ESPAÑA Y V DE ALEMANIA

XXXI

PASQUINO

SOBRE EL VIAJE DE CARLOS V A ROMA

Nosotros vimos a César, vencedor de Libia,	1
ascender sobre un blanco caballo el Capitolio.	2
Él triunfó; pero tu triunfas mucho más que él, oh Pablo,	3
por lo que el vencedor besó tu pie.	4

XXXI. Fuente: *Pasquino e Marforio: istoria satirica dei Papi*.

Notas históricas: 1. César: Carlos V. 3. Pablo: papa Pablo III.

XXXII
EXHORTACIÓN
DE PASQUINO AL EMPERADOR

SONETO

Carlos V, puedes estar de buen humor,	1
pues no te desprecian más	2
como antes, por intentar	3
aprovecharte demasiado de los despojos de otros.	4
Pablo pastor te priva de esa gran infamia	5
y es tan superior a ti en cada hostilidad,	6
que ya contigo Pasquino está contento,	7
y parece que sólo por él se aflija y duela.	8
Si tú eres un ladrón, él es un asesino,	9
si eres marrano, él no cree en Dios,	10
y te hiere si usas tu espada.	11
Y hace morir de hambre al pueblo mío,	12
y un gran milagro es si la ira del cielo	13
no cae sobre su cabeza malvada.	14

XXXII. Métrica: Soneto. Fuente: Ms. Ottoboniano Latino 2811.

Notas históricas: 5. Pablo pastor: papa Paolo III. 10. Marrano: judeoconverso. 12. Y... mío: alude al desastre económico del papado, debido en gran parte, a la política nepotista y guerrera del papa Farnese.

XXXIII
EL REY DE FRANCIA AL EMPERADOR
SONETO

- No conozco sonido más dulce	1
que el que siento cuando me desafían en una batalla,	2
haz que el santo padre lo consienta	3
y prepara a los mejores soldados;	4
porque a mí no me importa resolver	5
la disputa a la vieja manera, para que entiendas	6

y confieses cuánto miente	7
tu lengua, que tanto me fastidia.	8
No quiero demostrarte que eres protector	9
de marranos, moros y judíos,	10
porque esto está claro en todo el mundo.	11
Sin embargo, voy a demostrarte que eres indigno	12
del gran nombre que tienes como emperador,	13
no por virtud, sino por una extraña casualidad -.	14
Así, con voz humana	15
respondía el gran Francisco a Carlos V	16
quien, arrepentido, tenía miedo de perder.	17

XXXIII. Métrica: Soneto. Fuente: Ms. Ottoboniano Latino 2811.

Notas históricas: 2. Santo padre: Pablo III. 5-6. Porque a mí... vieja manera: se refiere a que no le importa hacer la guerra con su ejército. 9-10. No quiero... judíos: se sabe que Carlos V, había estrechado los lazos de amistad con las sectas protestantes, sobre todo con la Luterana alemana. 10. Marranos: era el nombre que se les daba en España a los musulmanes y a los hebreos convertidos de manera forzosa al cristianismo y considerados, por ello, de fe incierta. 16. Francisco: Francisco I, rey de Francia.

XXXIV

Pablo III y sucesor de Cristo,	1
eleva tu mente y tu claro ingenio	2
y mira a qué fin se dirige, a qué propósito,	3
Carlos, quien se juntó y mezcló contigo.	4
Te informo que es el peor traidor de todos,	5
y que no confía en ti sin la prenda	6
de Octavio y, si le dieran cetro y reino,	7
ya nunca podrías adquirirlos.	8
Finge la religión, mas es marrano,	9
te acaricia por necesidad, y no de corazón,	10
para quitarte el tesoro de las manos.	11
Argo, ¡abre tus ojos, porque Argo fue pastor	12
como tú ahora eres gentil sangre romana:	13
muestra el antiguo y verdadero alto valor!	14

Expulsa fuera de Italia	15
la bárbara nación que la indigna	16
ha hecho sierva, y de ella fue reina.	17

XXXIV. Métrica: Soneto. Fuente: Ms. Ottoboniano Latino 2811.

Notas históricas: 4. Carlos... mezcló: alude al matrimonio entre Margarita, hija de Carlos V y Octavio Farnesio, nieto del papa Pablo III. 9. Marrano: hebreo convertido, por tanto, hombre de poca fe. 16: Bárbara nación: España.

XXXV

BANDYO PUBLICACIÓN
DE UN INDULTO DEL PAPA PABLO TERCERO
SONETO

La santidad de Pablo absuelve	1
de culpa y pena a cada cristiano,	2
que favor o dinero preste al emperador Carlos	3
en este, su conflicto y caso extraordinario	4
o dé limosna, ya sea lejos	5
o presente; a Rávena su furor	6
perdona y a Cybo el amor incestuoso,	7
las presas al Doria y el ser inhumano.	8
Los españoles, alemanes y cortesanos,	9
que pagan impuestos y van a defendernos,	10
que no sean más llamados herejes y marranos.	11
Al perfumado Alfonso, gran marqués,	12
le perdona el herirse con sus propias manos,	13
y bendice del Anjou las ofensas.	14

XXXV. Métrica: Soneto. Fuente: Ms. Ottoboniano Latino 2811.

Notas históricas: 1. Pablo: papa Pablo III. 3. Emperador Carlos: Carlos V. 4. En este... extraordinario: se refiere a las guerras contra los turcos por las que el emperador pidió financiación al papa, que solamente pudo ayudarle con un fuerte endurecimiento fiscal. 6. Rávena: Benedicto Accolti, cardenal y arzobispo de Rávena. 7. Cybo: Inocencio Cybo, cardenal. 8. Doria: Jerónimo Doria, cardenal. 12-13. Al...manos: Alfonso de Ávalos. 14. Anjou: Francisco de Borbón, conde de Enghien.

XXXVI

PASQUINO A CARLOS V EMPERADOR Y AL REY DE FRANCIA
 SOBRE EL PAPA PABLO TERCERO
 SONETO

¿Puede Dios permitir que un cura sea tan importante,	1
como para que haya podido,	2
debido a la petición de seis míseros centavos,	3
arruinar a los habitantes de Perugia,	4
cuya grandeza ya valía tanto,	5
y que por eso mismo se jacte,	6
con el apoyo solamente de tres bribones,	7
de privar al Colonna de sus confines,	8
para otorgar la capa al duque de Lancastro,	9
y que haya tiranizado Camerino,	10
y que espere en poco tiempo quitar Senigallia	11
a aquel imbécil duque de Urbino;	12
y aún más, que haya detenido a los canallas	13
de Ascoli y Fermo, pueblo sarraceno,	14
y que no se encuentre a nadie que impere sobre esto?	15
¡Sois todos chusma,	16
tú, emperador de España y rey de Francia,	17
si no hacéis valer vuestra lanza!	18
Y si tomáis a la ligera	19
esta sagrada empresa vital y divina,	20
reniego de Dios si un día no os arruina!	21

XXXVI. Métrica: Soneto. Fuente: Ms. Ottoboniano Latino 2811.

Notas históricas: 4. Arruinar... Perugia: se refiere al conflicto estallado en 1540 entre la Iglesia y Perugia. 7. Tres bribones: Juan Pedro Carafa, fundador de la Orden de los teatinos en 1524, Juan Domingo de Cupis, cardenal y decano del Sacro Colegio y el cardenal Jerónimo Ghinucci. Aunque puede aludir, al apoyo obtenido por parte de la familia Carafa, al que pertenecía Juan Pedro. 9. Duque de Lancastro: así se conocía a Pedro Luis Farnesio, duque de Castro. Lancastro puede ser una burla que alude al famoso condado inglés de Lancaster. 10. Camerino: ciudad de la región italiana Marcas. 11. Senigallia: municipio de la provincia italiana de Ancona. 13-14. Y... sarraceno. Ascoli Piceno y Fermo, ciudades en la región italiana Marcas; propiedad de la Iglesia, deseaban desde hacía tiempo una autonomía política y administrativa. 17. Emperador de España: Carlos V. Rey de Francia: Francisco I.

XXXVII

MARFORIO ENCOMIENDA
AL EMPERADOR CARLOS EN EL BARRIO PONTE
SONETO

Ah, personas devotas, el pobrecito	1
asesinado por turcos y guerras,	2
os ruego que lo encomendéis	3
hoy que es el solemne día de Pasquino.	4
Eh, por el amor de Dios, dad un quattrino	5
al pobre baboso desquijarado,	6
mirad que piedad, que gran pecado,	7
donad una limosna al mezquino.	8
Ah padre, ah buen compañero, ah querido hermano,	9
en el cielo encontraréis cientos de ellos,	10
por caridad, dejad un poco de dinero.	11
Misericordia al pobre desdichado,	12
rezará el Reproche, el Verbum caro,	13
rezará la Pasión, rezará el Lamento.	14
Oh qué plata tan bien empleada,	15
qué santa acción y ayuda apropiada,	16
qué acto pío, limosna florida,	17
será distribuida	18
a cierta secta suya de tanto bien	19
que por piedad quiebra a Cristo huesos y espalda.	20

XXXVII. Métrica: Soneto. Fuente: Ms. Ottoboniano Latino 2811.

Notas históricas: Pasquín sin datar. Título: Ponte es un barrio romano situado en la orilla opuesta al Castillo Sant'Angelo. 2. Asesinado... guerras: se alude al doble compromiso soportado por Carlos V en combatir (1543-44) los franceses en Italia y los turcos que avanzaban en Hungría. 4. Hoy...Pasquino: se refiere al 25 de abril, fiesta de San Marco y de Pasquino. 5. Quattrino: moneda de la época. 6. Desquijarado: era conocida la deformidad maxilar de Carlos V. 14. Rezará... Lamento: denominaciones de rezos, de las cuales al menos las dos primeras, habían entrado desde hacía ya tiempo en el lenguaje de astucia y alusivo. 19. A... bien: se refiere a los protestantes alemanes.

JUAN ÁLVAREZ DE TOLEDO
 (Toledo 1488 - Roma 1557)
 Cardenal de Burgos.

XXXVIII

PASQUINO A LOS ROMANOS
 SOBRE EL CARDENAL DE BURGOS
 SONETO

El cardenal de Burgos ha enloquecido	1
por la gran derrota del emperador,	2
por tanto, para demostrar su furor,	3
volvió a decir que yo estaba loco.	4
Pero juro a Dios, que no estoy tan incapacitado	5
como para no saber devolverle otro agasajo,	6
como el que merece, ¡puerco traidor,	7
que este año me ha escarnecido de tal manera!	8
Mi forma humana era diferente,	9
pero él, como rey, la descuidó,	10
y me ha convertido en esta forma extraña.	11
Que no crea por esto que estoy bajo sus órdenes,	12
porque yo le haré ver, con mi soberana	13
fuerza, que yo soy Pasquino, y él es bobo.	14

XXXVIII. Métrica: Soneto. Fuente: Ms. Ottoboniano Latino 2811.

Notas históricas: 1. El cardenal de Burgos: Juan Álvarez de Toledo. 2. Por... emperador: se refiere a la terrible derrota del ejército de Carlos V en Cerisoles, en 1544. 4. Yo: Pasquino. 12-14. Qué no crea... bobo: Juan Álvarez de Toledo fue protector y organizador de la fiesta de Pasquino.

CARLOS I DE ESPAÑA Y V DE ALEMANIA
PASQUINES SIN DATAR

XXXIX

AL EMPERADOR CARLOS
SONETO

Carlos no cree que Cristo sea Dios,	1
y es bastante peor que turcos y hebreos,	2
desde que ha mandado nuevos fariseos	3
a atormentarlo, fingiendo después ser devoto.	4
Estos han pagado malamente el precio	5
porque apenas sobrevivieron cuatro o seis,	6
y él, aunque no tan pronto como me gustaría,	7
tendrá que dar cuenta de su cruel pecado.	8
No puede el cielo sufrir más sus malvados	9
vicios y que en él reine cada vez más	10
tanta herejía, tanta ruina y daño.	11
No puede soportar más que sean violados	12
sus lugares santos, y con justas y honestas oraciones	13
se ruega condenar al impío tirano.	14

XXXIX. Métrica: Soneto. Fuente: Ms. Ottoboniano Latino 2811.

Notas históricas: Pasquín sin datar. 1. Carlos: Carlos V. 5-6. Estos... seis: no es posible identificar el episodio al que alude, a algún asunto infructuoso para el Imperio: quizás algún combate en Alemania, o la campaña de Provenza, o la expedición de Argel.

XL

ROMAY PASQUINO

R. Ey, ¿quién juega?	1
PAS. Francia y el emperador.	2
R. ¿Y el tercero?	3
PAS. El papa.	4
R. ¿A qué juego?	5
PAS. A Primera.	6

R. ¿Qué se apuesta?	7
PAS. Parma en primavera.	8
R. Y el resto, ¿cuánto es?	9
PAS. Todo el honor.	10
R. ¿Qué tiene el rey en la mano?	11
PAS. La mayor puntuación	12
R. ¿Y Carlos?	13
PAS. Él también tiene buenos puntos, y espera	14
R. ¿Qué cartas tiene?	15
PAS. Tres sietes, créeme,	16
y falta por salir sólo el cuarto.	17
El papa dijo: <<Haced ya alianza>>,	18
el rey dice: <<No voy, revelad pronto vuestra mano,	19
porque yo ya tengo en la mía un punto bueno>>.	20
<<Calma, - dice el emperador al rey-,	21
porque yo también necesito sólo un siete de copas y, si lo hay,	22
no os molestará que yo saque el resto>>.	23
Y razonando así,	24
he ahí el emperador que poco a poco	25
descubre las siete copas, y gana el juego.	26
Después dice: <<Volved pues	27
a vuestro lugar, rey, satisfecho con lo que antes tenías,	28
porque Roma y Mirandola son mías>>.	29

XL. Fuente: Valerio Marucci, Antonio Marzo y Angelo Romano, *Pasquinate Romane del Cinquecento* (Roma: Salerno, 1983).

Notas históricas: 6. A Primera: Juego de cartas. 29. Mirandola: ciudad italiana de Módena.

JUAN MANUEL

Nombrado embajador español de Carlos V en Roma en 1520.

XLI

CONTRA EL EMBAJADOR DEL EMPERADOR

El embajador español Manuel	1
con lisonjas, promesas y sus tristes artes	2
ruega e insiste por todas partes	3
para que se elija a un papa castellano.	4
Con el cuello torcido y lento paso	5
va prometiendo oficios y dignidad,	6
mitras y caballerías, cruces señaladas,	7
como si poseyera todo el mundo.	8
Sin embargo, muchas de sus promesas y halagos hipócritas	9
se conocen ya desde los días de Pasquino,	10
quien los publicó por Roma en vano.	11
Ni hay cardenal, Colonnese o Ursino	12
que no escuche lo que él jura:	13
me refiero al Ponzetta, y también al Armellino,	14
que por solo un quatrino	15
negarían que Cristo hubiese nacido,	16
y no gastarían un iulio por el papado;	17
y aquel queda embaucado	18
y no se aleja de las maniobras del marrano,	19
que ni le deja un carlín salvo bajo fianza.	20

XLI. Título original: IN LEGATUM IMPERATORIS. Fuente: Ms. Ottoboniano Latino 2817. Siglo XVI - Ciudad del Vaticano. Biblioteca Apostólica Vaticana.

Notas históricas: 1. Manuel: Juan Manuel. 17. Iulio: antigua moneda de plata. 19. Marrano: hebreo convertido. 20. Carlín: antigua moneda acuñada en plata y circulando en España desde el siglo XVI.

PASQUÍN CONTRA LOS ESPAÑOLES

XLV

Las abejas darán la miel a los franceses, los agujones a los españoles.

Un español respondió:

Si clavan sus agujones, las abejas morirán.

A Urbano VIII le gustó mucho el epigrama y, como respuesta, compuso el siguiente dístico:

Dan la miel a todos y a ninguno infligirán los agujones,
porque el Príncipe no sabe simular aquello de las abejas.

XLV. Fuente: Pietro Romano, *Quod non fecerunt barbari...: (Il pontificato di Urbano VIII.)* (Roma: tipografía Agostiniana, 1937).

Notas históricas: El escudo de armas de la familia Barberini y por tanto del papa Urbano VIII, Maffeo Barberini, estaba compuesto por tres abejas que dieron mucho juego en la creación de sátiras y pasquines contra la familia. El primer verso alude a la predilección del papa por Francia gracias a la que consiguió el solio pontificio y de la que siempre fue un gran simpatizante.

Índice alfabético de primeros versos

- A sus pobres apóstoles (I), p. 108
Ah, personas devotas, el pobrecito (XXXVII), p. 124
Ahora que presas del fuego y de las espadas (XIII), p. 113
Aquí yace Alejandro VI. Se ha enterrado con él cuanto veneró (XIV), p. 113
Borgia quiere que diga la gente: César o nada (XX), p. 115
Carlos V, puedes estar de buen humor (XXXII), p. 120
Carlos no cree que Cristo sea Dios (XXXIX), p. 126
Con la fuerza de sus numerosas naves y ejércitos (XXVI), p. 117
Contaminada por uno, sin que ella lo quisiese (XXII), p. 115
Dadas las circunstancias, Dios no tuvo nada que ver en su elección (XXVII), p. 117
De sangre negra un vómito le ha sobrevenido (VIII), p. 111
Dime, oh Alecto, ¿de dónde reluce esta paz (X), p. 112
El cardenal de Burgos ha enloquecido (XXXVIII), p. 125
El embajador español Manuel (XLI), p. 128
El pontífice romano que promete el cielo (XI), p. 112
El rey Fernando ha echado de los dominios españoles (XXV), p. 116
El señor Marqués de Cogolludo hace todo lo que debe (XLIV), p. 130
El Séptimo inferior al Quinto, ¿quién lo creerá? (XXVIII), p. 118
En esta tumba, duerme de nombre una Lucrecia, de hecho, una Thais (XXIII), p. 116
Ey, ¿quién juega? (XL), p. 126
Ha muerto Alejandro Sexto: estando él vivo (XV), p. 113
La santidad de Pablo absuelve (XXXV), p. 122
Las abejas darán la miel a los franceses, los agujones a los españoles (XLV), p. 131
Médicis, mucho te perjudica ser toscano (XLII), p. 129
Mientras Alejandro a los hombres (XII), p. 112
No conozco sonido más dulce (XXXIII), p. 120
No hay que asombrarse si Alejandro, después de muerto, echaba tanta sangre por la boca (VII), p. 110
Nosotros vimos a César, vencedor de Libia (XXXI), p. 119
Nunca hemos creído que fueras pescador de hombres, Sexto (III), p. 109
¡Oh destino! Siempre te apetece un Sexto (XXI), p. 115

- Oh dulces despojos, mientras Dios quiera (XXX), p. 119
Oh tú, que perversamente te has unido a un marido demasiado
joven (XXIX), p. 118
Pablo III y sucesor de Cristo (XXXIV), p. 121
¿Puede Dios permitir que un cura sea tan importante (XXXVI), p. 123
Que el nombre de Alejandro no te haga detener (XVII), p. 114
Que los hombres vivan en paz... (IX), p. 112
¿Quién yace ahí? El Sexto. ¿Quién llora por él? Erinias (XVIII), p. 114
Roma creyó encontrar a otro Sixto (VI), p. 110
Roma fue grande para César, ahora es grandísima (II), p. 109
Si se habla, la cárcel; si se escribe, la horca; ¡si se está callado, el Santo Oficio!...
(XLIII), p. 130
También tú, como Pedro, eres pescador (IV), p. 109
Todo lo vencías, César, todo lo esperabas (XIX), p. 114
Torturas, engaños, violencia, furor, ira, lujuria (XVI), p. 113
Van estos Borgia por el buen camino (XXIV), p. 116
Vende Alejandro las llaves, los altares y a Cristo (V), p. 110

Índice onomástico

Accolti, Benedicto: XXXV
Adriano VI, papa: XXVI; XXVII; XLII
Alejandro VI, papa Borgia: II 2; III 1; IV; V 1,5; VI 2; VII 1; VIII; IX 2; X 3; XI; XII 1; XIII 3; XIV 1; XV 1,3,5; XVI 3; XVII 1; XVIII 1;
Álvarez de Toledo, Juan, cardenal de Burgos: XXXVIII
Austria, Margarita de, duquesa de Parma: XXIX; XXX
Ávalos, Alfonso de: XXXV 12
Borbón, Francisco de, conde de Enghien: XXXV 14
Borgia, familia: XXIV 1
Borgia, César: III; XIII; XIX 1; XX 1,2; XXIII
Borgia, Juan, duque de Gandía: III; IV
Borgia, Lucrecia; XXI 2; XXII; XXIII 1
Calixto III, papa, I 4
Caraffa, Juan Pedro: XXXVI
Carlos I de España y V de Alemania, emperador: XXVI; XXVII; XXVIII; XXX; XXXI; XXXII 1; XXXIII 16; XXXIV 4; XXXV 3; XXXVI; XXXVII; XXXVIII; XXXIX 1
Clemente VII, papa: XXVIII; XLII
Cogolludo, marqués de, embajador en Roma: XLIV 1
Cupis, Juan Domingo de: XXXVI
Cybo, Inocencio: XXXV 7
Doria, Jerónimo: XXXV 8
Farnesio, Octavio: XXIX; XXXIV
Castro, Pedro Luis Farnesio, duque de: XXXVI
Fernando el Católico: XXV 1
Francisco I, rey de Francia: XXXIII 16; XXXVI
Ghinucci, Jerónimo: XXXVI
Juan Manuel, embajador en Roma: XLI 1; XLII 6
Julio II, papa: XXV 3
Molinos, Miguel de: XLIII
Nerón: V 5
Pablo III, papa: XXIX; XXXI 3; XXXIII; XXXIV 1

Sannazaro, Jacopo: III; XIX; XX; XXI

Sesto Tarquinio: V 5

Sixto IV, papa: VI 1,2

Tarquinio el Soberbio: V 5

Urbano VIII, papa: XLV

Fuentes consultadas para la elaboración de la antología de pasquines sobre España

Fuentes impresas

- Dell'Arco, Mario. *Pasquino e le pasquinate: con 29 illustrazioni*. Milano: A. Martello, 1957.
- Marucci, Valerio, Antonio Marzo y Angelo Romano, eds. *Pasquinate Romane del Cinquecento*. Roma: Salerno, 1983.
- Mazzocchi, Giacomo, ed. *Carmina ad Pasquillum Herculem obtruncantem Hydram referentem posita anno 1510*. Impressum Rome: per magistrum Iacobum Mazochium, 1510.
- Morandi, Luigi. *Pasquino e pasquinate: ricerche in gran parte nuove*. S.l.: s.n., 1890.
- Pasquillorum tomi duo. Quorum primo versibus ac rhythmis, altero soluta oratione conscripta quamplurima continentur, ad exhilarandum, confirmandumque hos perturbatissimo rerum statu pij lectoris animum, apprime conducentia. Eorum catalogum proxima à præfatione pagella reperies*. Eleutheropoli [i.e. Basilea], 1544.
- Le pasquinate celebri (1447-188...)*, 2ª ed. Roma: Eredi del Barbagrignia, 1889.
- Pasquino e Marforio: istoria satirica dei Papi*. Italia: s. n., 1861.
- Petrai, Giuseppe ed., *Pasquino e Marforio: satire ed epigrammi*. Roma: E. Perino, 1884.
- Romano, Pietro. *Quod non fecerunt barbari...: (Il pontificato di Urbano 8.)* Roma: tipografia Agostiniana, 1937.
- Silenzi, Fernando y Renato Silenzi. *Pasquino: quattro secoli di satira romana*. Firenze: Vallecchi, 1968.

Fuentes manuscritas

- Ms. Ottoboniano Latino 2811. Siglo XVI - Ciudad del Vaticano. Biblioteca Apostólica Vaticana.
- Ms. Ottoboniano Latino 2817. Siglo XVI - Ciudad del Vaticano. Biblioteca Apostólica Vaticana.

Epílogo. Pasquino contemporáneo S. XIX-Actualidad

Siglos XIX-XX. Las estatuas parlantes, imagen de cotidianos y periódicos en Italia

Si hay que destacar un documento que supuso un cambio fundamental en la libertad de opinión y en la forma de hacer periodismo, este es la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* del 26 de agosto de 1789 fruto de la Revolución francesa.

El artículo XI de dicha declaración afirmaba que "la libre comunicación de los pensamientos y opiniones es uno de los más valiosos derechos del hombre, todo ciudadano puede hablar, escribir y publicar libremente, excepto cuando tenga que responder del abuso de esta libertad en los casos determinados por la ley".

Aunque la libertad de prensa tardó en consolidarse debido a la intolerancia gubernativa hacia la Declaración en los primeros años, a finales del siglo XVIII ya se había producido una importante transformación y revolución en los medios de comunicación escrita.

En Italia, a principios del siglo XIX aparecen los primeros cotidianos y surgen algunos cambios significativos como la posibilidad de publicar periódicos de gran tirada por primera vez gracias a la innovación tecnológica que el editor Giuseppe Pomba implantó en su establecimiento tipográfico.

Por otro lado, con la victoria de los franceses sobre los austríacos tras la campaña napoleónica de 1796, se había iniciado un estado de orgullo en la publicidad política que hizo que la prensa quisiera llegar por primera a un nuevo público, pues hasta entonces había estado dirigida únicamente a gobernantes e intelectuales.

Hacia la mitad del siglo XIX se impulsa un tipo de periodismo popular promovido por la burguesía iluminada como el periódico "*Letture Popolari*" de Turín que luchó contra la miseria y la ignorancia de algunas clases sociales.

En cuanto al papel de la Iglesia en la libertad de prensa, entre los años 1847-1848 durante el mandato del pontífice Pío IX aparecen edictos que disminuyen el control de censura y permiten, por lo general, tratar temas políticos. Aun así,

la posición del pontífice en años posteriores será la de considerar a la prensa un medio que contribuía a reducir el poder de la Iglesia y el Estado.

Durante los años previos a la unificación de Italia, aún surgen algunas restricciones sobre la prensa y una mayor dureza en las penas, como el delito de apología del “asesino político” en el caso de ofensas contra soberanos o Estados extranjeros.¹

Los periódicos satíricos italianos de carácter político que toman como símbolo las estatuas parlantes, aparecen a mediados del siglo XIX y continúan hasta mediados del siglo XX. Pasquino y las demás estatuas parlantes empezaron a abandonar el espacio público de las calles y plazas de Roma para continuar generando opinión pública desde el papel. Con la libertad de expresión y de prensa los pasquines entran en los periódicos, lo que permitirá gracias a la introducción de las grandes tiradas, una difusión de las sátiras críticas hasta ahora inimaginable.

Las estatuas y sus pasquines siguieron combatiendo las injusticias trasladándose al papel y adaptándose a los nuevos tiempos que venían. Algunos de los periódicos satíricos italianos que tomaron como imagen las estatuas parlantes fueron los siguientes:



Fig. 32 - *Sior Antonio Rioba: giornale buffo (a suo tempo), politico e pittoresco*. Portada.

A. I, n. 124, (18 noviembre 1848). Venezia: s.n., 50 cm. 1848 - .

Archivio Storico Capitolino, Roma.

El periódico satírico popular Sior detto Antonio Rioba cuyo redactor fue Augusto Giustinian, se divulgó en 1848 en Venecia. Se trataba de un periódico ilustrado, definido a sí mismo como ‘bufo, político y pintoresco’.

Se inspira en la conocida estatua parlante de Venecia Antonio Rioba, lo que contribuyó a aumentar su popularidad.²

¹ Mauro Forno, *Informazione e potere: storia del giornalismo italiano* (Roma; Bari: GLF editori Laterza, 2012).

² Tassini, *Aneddoti storici veneziani*, 106.



Fig. 33 - *Pasquino Gazzettiere quotidiano: un po' di tutto e per tutti*. Portada. A. I, n. 69 (26 julio 1848). Roma: tip. delle Scienze, 39 cm. del A. 1, n. 1 (24 apr. 1848) - al n. 14 (13 mag. 1848). Archivio Storico Capitolino, Biblioteca Romana ed Emeroteca, Roma.



Fig. 34 - *Pasquino: rivista satirica umoristica settimanale*. Portada. A. 64, n. 38 (21 septiembre 1919). Torino: S. Franco e figli, 1856 -1955. Archivio Storico Capitolino, Roma.

Este periódico además de escoger al Pasquino como imagen de portada y título, incluía una sección de pasquines.



Fig. 35 - *Pasquino di Roma: giornale umoristico con caricature*. Portada. A. I, n. 1 (20 octubre 1870). Roma: tip. Sciomer, 47 cm. Settimanale. Dal 1870 - . Archivio Storico Capitolino, Roma.



Fig. 36 - *Il pasquino: giornale che indica il mezzo di vincere al lotto.* Portada. A. VI (1 abril 1871). Roma: tip. V. Sciomer, 33 cm. Settimanale. Del 1871 - .

Archivio Storico Capitolino, Biblioteca Romana ed Emeroteca, Roma.



Fig. 37 - *Abondio Rizio: giornale romano.* Portada. A. I, n. I (9 mayo 1875). Roma: Tip. Editr. Romana, 39 cm. dal 1875 - .

Archivio Storico Capitolino, Biblioteca Romana ed Emeroteca, Roma.

Inspirado en la estatua parlante romana Il facchino, conocida también con el nombre de Abondio Rizio.

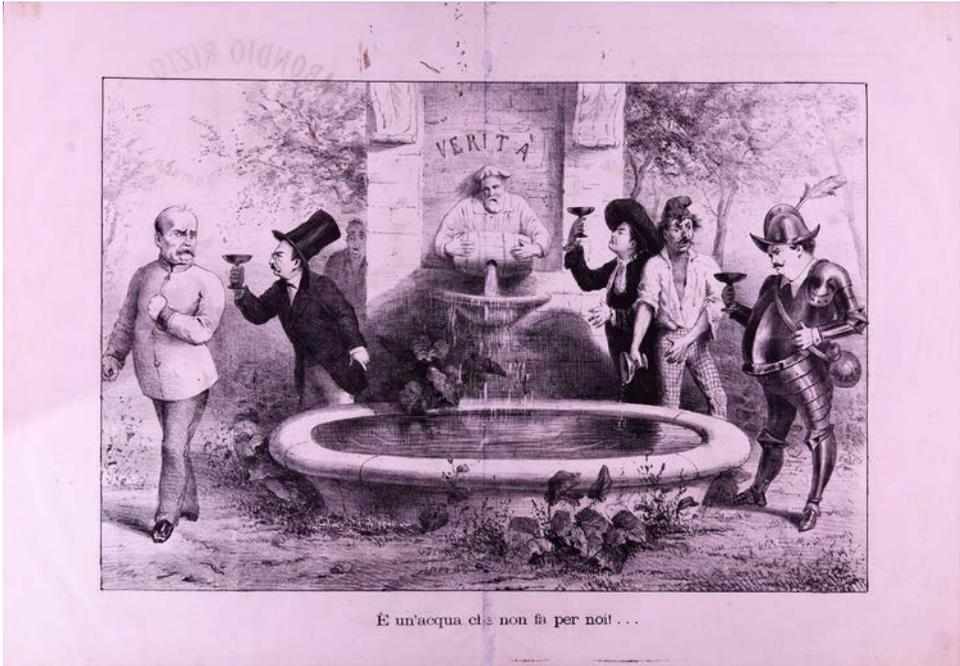


Fig. 38 - Grabado de la estatua parlante del Facchino en Abondio Rizio: giornale romano.

A. I, n. I (9 mayo 1875).

Archivio Storico Capitolino, Biblioteca Romana ed Emeroteca, Roma.

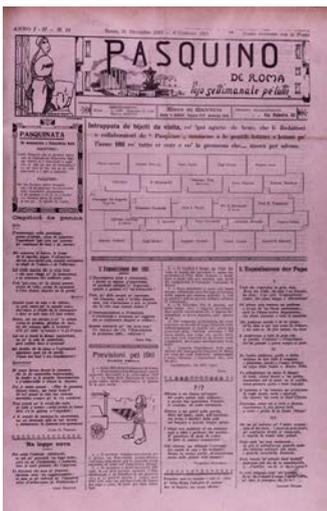


Fig. 39 - *Pasquino de Roma: fojo settimanale pe' tutti*. Portada.

A. I-II, n. 14 (31 diciembre 1910-6 enero 1911). Roma: Tip. del Progresso, 38 cm. Del A. 1, n. 1 (1/8 ott. 1910) - a. 2, n. 38 (1911).

Archivio Storico Capitolino, Biblioteca Romana, Roma.

Otros periódicos con la imagen de las estatuas parlantes italianas fueron:

- *PASQUINO. Giornale siciliano*. Palermo: s.n., 37 cm. Trisettimanale. 1848.
- *Il Pasquino. Giornale critico nazionale, quotidiano*. Napoli: tip. Strada Mannesi, 1860 n. 1, 13 julio
- *La sferza dell'Abate Luigi: piccole scene dei burattini sociali*. A. 1, n. 1, (22 noviembre 1870) - Roma: Tip. v. Tor Sanguigna - 49 cm. Periodicità non determinata.
- *Il Pasquino: giornaleto comico-tragico*. Roma: Tip. L. Cecchini, 35 cm. Bissettimanale. 1873
- *L' uomo di pietra: giornale umoristico illustrato*. A. 47, n. 1978 (23 dic. 1916). Milano: [s. n.]. En este caso, la estatua parlante de Milán inspiró el nombre del periódico satírico fundado en 1856 por el escritor Carlo Ricetti.
- *Sor Paolo: supplemento all'Abruzzo: illustrato, umoristico, político, letterario*. Teramo: Stab. tip. dell'industria, 1896-1899

Destacar también otro tipo de manifestaciones de las estatuas parlantes en la prensa escrita italiana como el caso del periódico *Monitore di Roma* del 1798, que utilizaba una de sus secciones para narrar los acontecimientos de la época en forma de diálogos simulados entre las diferentes estatuas parlantes. Existen diálogos del Abate Luigi con Madama Lucrezia, Pasquino y Marforio, Madama Lucrezia y Pasquino...

Las estatuas parlantes proporcionaron durante años un imaginario a través de la prensa escrita, logrando perpetuar su función y consiguiendo que la tradición no fuera olvidada.

Primera mitad del siglo xx. Pasquino como voz antifascista

El papel que las estatuas siguen desempeñando, sobre todo en Roma desde el siglo xx hasta la actualidad, es el de ofrecer al ciudadano en ocasiones puntuales de gran agitación, un medio de lucha complementario para la protesta por medio del espacio público que además permitía continuar con esta tradición que había sido durante siglos de gran importancia para la ciudad.

Durante la primera mitad del siglo xx, destacan las sátiras antifascistas que aparecen por primera vez en otoño de 1922. Los pasquines se multiplicarán en los años sucesivos por la limitación de la libertad de expresión, de prensa y de las discusiones públicas derivada de las leyes de los años 1925-1926.

La sátira anónima social resurge entonces de manera espontánea y Pasquino regresa con más fuerza y motivos que nunca debido al agitado estado de ánimo general. La diferencia en este caso respecto a los pasquines de los siglos

anteriores es el hecho de que las sátiras antifascistas atacaban a personalidades en su mayoría políticos y militares, mientras que las anteriores estaban dirigidas por lo general contra la iglesia o contra burgueses.

La figura de Mussolini como personaje grotesco se vuelve irresistible para Pasquino. La estatua parlante disponía de tanto material útil del que hablar durante la Italia imperial y fascista que los pasquines aumentaron con los años como reflejo de la venganza del pueblo. En cuanto al contenido, aunque el fondo de los pasquines era cruel y deberían haber movido al desprecio y al odio, intentaban también divertir al ciudadano. A través de los pasquines se revelaba la mezquindad del fascismo y la extravagancia de sus hombres en aquellos años.

Personajes cercanos a Mussolini como Italo Balbo, Cesare Maria De Vecchi, Michele Bianchi, Achille Starace, Guido Buffarini, Attilio Teruzzi o Giuseppe Colli Gigli fueron algunos de los protagonistas de los pasquines.

Segunda mitad siglo XX-Actualidad. Las estatuas parlantes símbolo de protestas y movimientos sociales

Las estatuas parlantes siguen actuando en Roma como complemento y figura visible en algunas manifestaciones, luchando por causas actuales como el derecho a la vivienda o la privatización del agua, ayudando en movilizaciones de barrios como Trastevere para evitar la desaparición del Cine América o participando en las protestas generalizadas durante el gobierno de Berlusconi.

La particularidad de las estatuas parlantes desde el siglo XX hasta la actualidad es que no solo se instrumentalizan las clásicas estatuas parlantes de la ciudad si no que se empieza a usar cualquier estatua del centro histórico de Roma que se encuentre en el lugar de la manifestación. Estatuas que juegan un papel muy importante para aumentar la difusión de las causas y visibilizar las protestas ante los medios.

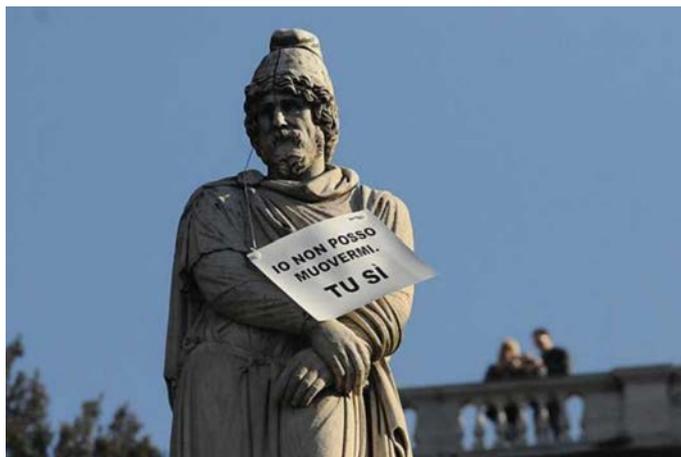
Algunos ejemplos del uso de estatuas en Roma durante manifestaciones del siglo xx-xxi:



Fig. 43 – Rodrigo Pais, *Manifestazione di baraccati a Piazza del Campidoglio, Roma, 15 dicembre 1974*. Archivio Rodrigo Pais - Università di Bologna.

Roma, 15 de diciembre de 1974. La estatua ecuestre de Marco Aurelio en la plaza del Capitolio participa en la manifestación a favor de las personas que vivían en barracas por el derecho a una casa digna.

Fig. 44 - "Yo no puedo moverme, tú sí".
Fotografía de
Marco Rollero.
Abitarearoma.net



Roma, 7 de febrero 2011. 150 estatuas indignadas contra la imagen de Italia a nivel internacional transmitida por el cuarto Gobierno de Berlusconi que finalizaría algunos meses más tarde, el 16 de noviembre de 2011. Se trata de una iniciativa promovida por el movimiento ciudadano *Nessun Dorma*.

El Pasquino actual: Guido Palma y sus pasquines

El octogenario Guido Palma es un personaje muy conocido y querido en Roma por convertirse en el Pasquino contemporáneo. Desde hace más de 20 años se dedica a fijar en la estatua sátiras escritas a mano, en romanesco, de carácter crítico y político y acompañadas con fotos o dibujos a modo de viñeta; tal y cómo se fijaban en la Roma de los siglos XVI-XVII.

Cada semana, tras la lectura diaria de la actualidad italiana, Guido elabora los pasquines y los coloca en las estatuas en su permanente lucha contra las injusticias de los gobiernos actuales. Las sátiras de Guido conviven con otras que siguen apareciendo en el Pasquino y con frases de algunos turistas que se acercan a fijar sus impresiones sobre la ciudad o sobre su viaje como recuerdo de visita a la Ciudad Eterna.

En el año 2016, Guido decide volver a la plaza, a un lugar mucho más frecuentado por ciudadanos y turistas para mejorar así la difusión de los pasquines como complemento a los medios actuales de comunicación. Así, además de en el Pasquino decide fijar sátiras en la estatua de Giordano Bruno situada en Campo de' Fiori por ser un lugar mucho más frecuentado en la actualidad que la plaza del Pasquino. Los pasquines de Guido seguirán intentando luchar contra los abusos de poder a través de las estatuas, dando continuidad a la tradición gracias a su sarcasmo puramente romano.



Fig. 45 – 46. Guido Palma fijando pasquines en la estatua parlante del Pasquino (izquierda) y en la estatua de Giordano Bruno (derecha), Roma, 2017, fotografías de la autora.

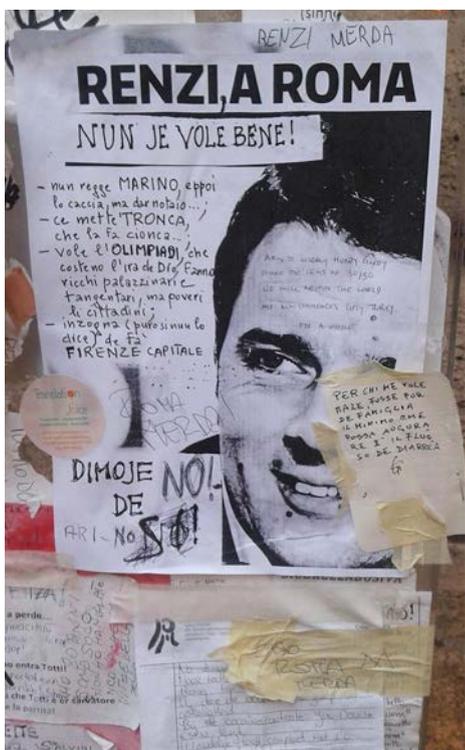


Fig. 47 – Guido Palma escribiendo pasquines, 2017, Roma. Fotografía de la autora.

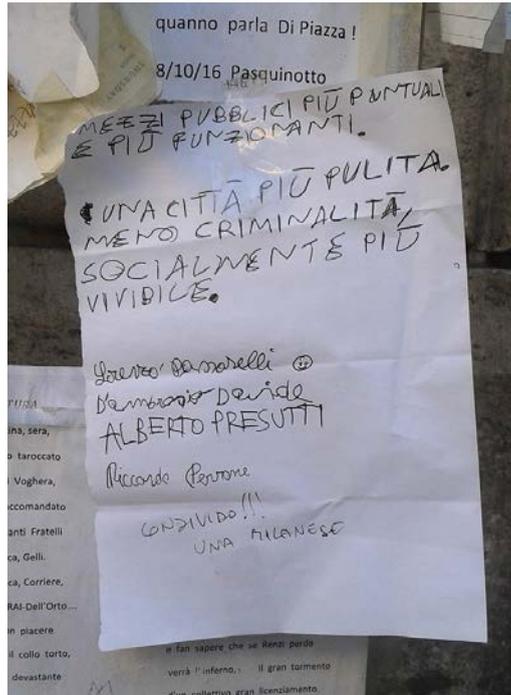
Archivo fotográfico de pasquines contemporáneos

Se recogen a continuación algunas fotografías de pasquines fijados en las estatuas del Pasquino y de Giordano Bruno en Roma durante octubre 2016 - octubre 2017.

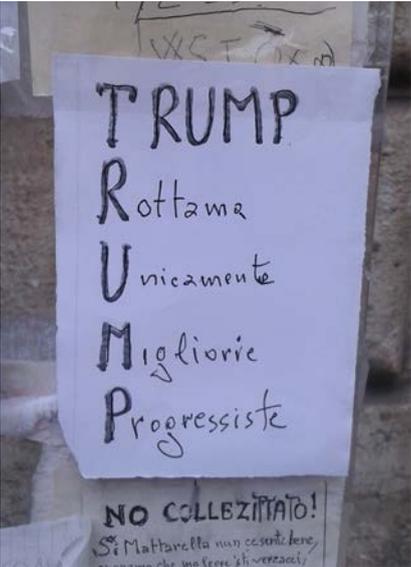
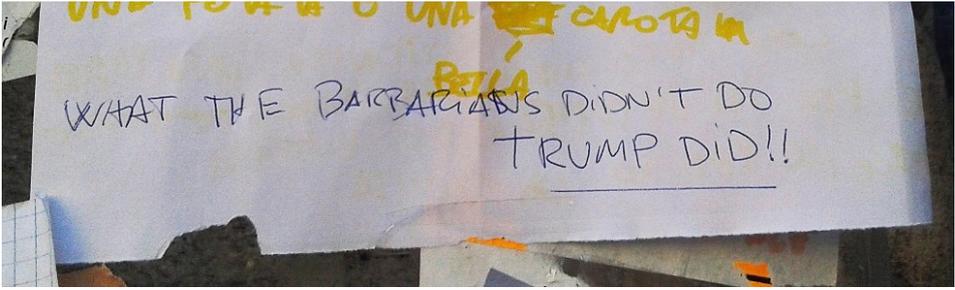
Archivo fotográfico personal de la autora.



Pasquines contra Renzi y Trump.
Estatua del Pasquino.

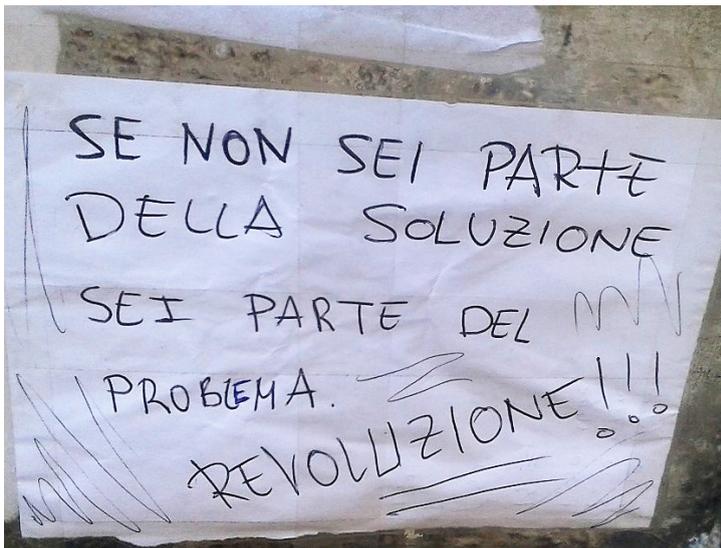
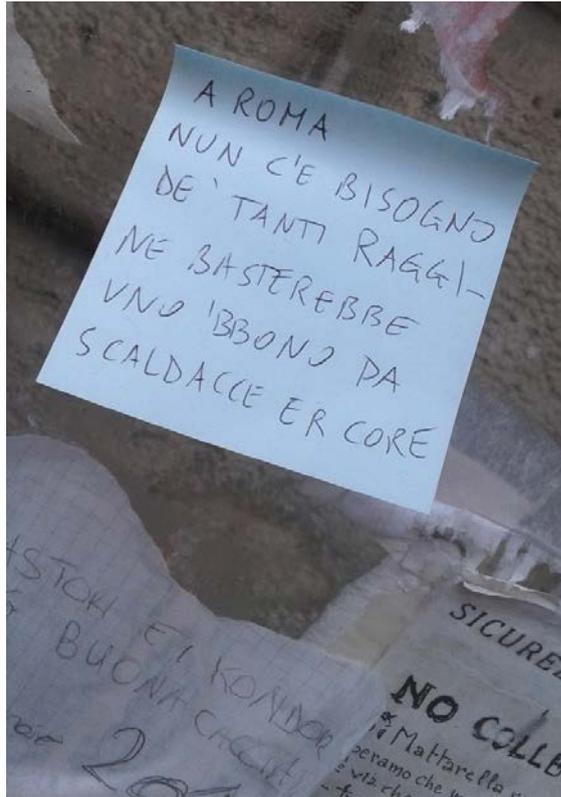


Pasquines contra la contaminación y la suciedad en las calles de Roma.
Estatua del Pasquino.

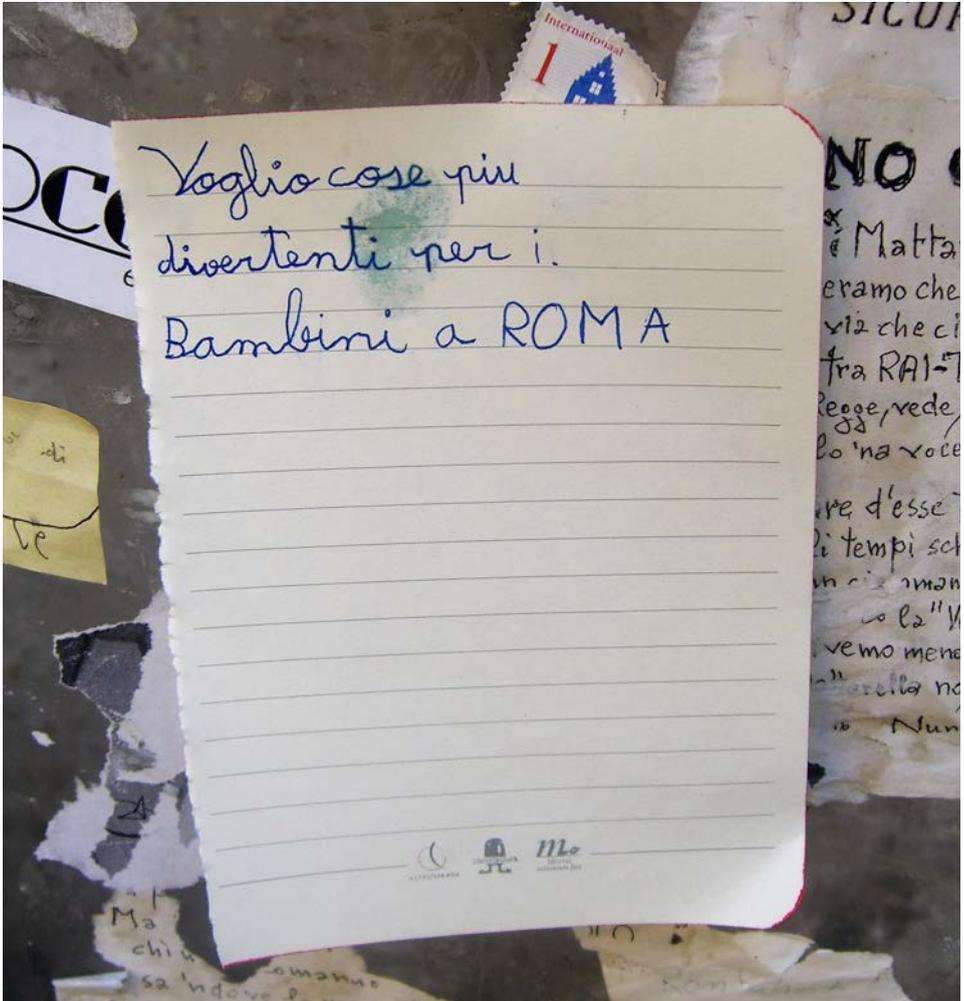


Pasquines contra Trump.
Estatua del Pasquino.

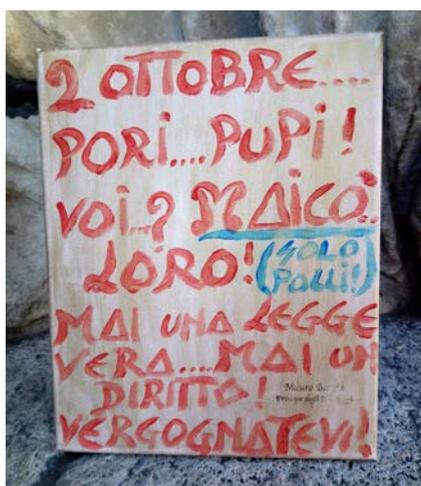
Pasquín contra Virginia Raggi,
alcaldesa de Roma. Estatua del
Pasquino.



"Si no eres parte de la solución, eres parte del problema. ¡Revolución!" Estatua del Pasquino.



"Quiero cosas más divertidas para los niños en Roma". Estatua del Pasquino.



Pasquín debido a la paralización de la ley ius soli que daría la ciudadanía a los hijos de inmigrantes nacidos en Italia. Estatua de Madama Lucrezia. Octubre 2017.

Bibliografia

- Aretino, Pietro. *Cortigiana*. Milano: per Io. Antonio da Castelliono, 1535.
- Barberini, Maria Giulia, Matilde De Angelis d'Ossat y Alessandra Schiavon, eds. 1: *La storia del Palazzo di Venezia: dalle collezioni Barbo e Grimani a sede dell'Ambasciata veneta e austriaca*. Roma: Gangemi, 2011.
- Bernini, Domenico. *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio*. Roma: a spese di Rocco Bernabo, 1713.
- Biagi, Maria Cristina, Marcella Corsi y Donatella Occhiuzzi, eds. *Il Museo di Roma in Trastevere*. Roma: Palombi editori, 2004.
- Burckardus, Iohannes. *Johannis Burckardi Liber notarum: ab anno 1483 usque ad annum 1506*. Città di Castello: S. Lapi; [poi] Bologna: N. Zanichelli, 1911-1942.
- Cancellieri, Francesco. *Il mercato, il lago dell'acqua vergine ed il palazzo panfiliano nel Circo Agonale detto volgarmente Piazza Navona descritti da Francesco Cancellieri con un'appendice di 32. documenti ed un trattato sopra gli obelischi*. Roma: per Francesco Bourlié, 1811.
- Cancellieri, Francesco. *Notizie delle due famose statue di un fiume e di Patroclo dette volgarmente di Marforio e di Pasquino*. In Roma: dalla stamperia di Luigi Perego Salvioni tipografo vaticano nell'Archiginnasio della Sapienza, 1789.
- Cancellieri, Francesco. *Notizie delle due famose statue di un fiume e di Patroclo dette volgarmente di Marforio e di Pasquino*. Nuova edizione colla giunta inedita delle quattro statue, così dette dell'ab. Luigi, di madama Lucrezia, del Babuino e del Facchino. Roma: Giovanni Ferretti, 1854.
- Carmina apposita ad Pasquillum*. Roma: stampato per. M. Marforio, 1536.
- Carrió-Invernizzi, Diana. 2014. Santiago de los españoles en Plaza Navona (siglos vxi-xvii). En *Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande*, Jean-François Bernard, dir., 635-655. Roma: École Française de Rome.
- Cassio, Alberto. *Di Alberto Cassio. Corso dell'acque antiche portate da lontane contrade fuori e dentro Roma sopra 14. acqidotti e delle moderne, e in essa nascenti, coll'illustrazione di molte antichita' che la stessa citta' decoravano, da passati scrittori ed antiquari non conosciute, opera divisa in due parti*. In Roma: nella stamperia Gianini in Piazza Capranica, 1756-1757.
- Castelvetro, Ludovico. *Ragione d'alcune cose segnate nella Canzone di Messer Annibal Caro. Venite a l'ombra de gran gigli d'oro*. Modena: Cornelio Gadaldini il Vecchio, ed., [1559].
- Cesareo, Giovanni Alfredo. *Pasquino e le pasquinate nella Roma di Leone 10*. Roma: nella sede della Deputazione alla Biblioteca Vallicelliana, 1938.

- Colaiacomo, Claudio. *Roma perduta e dimenticata: un libro indispensabile per scoprire i segreti della città eterna*. Roma: Newton Compton, 2013.
- Contarini, Luigi. *L'antiquità di Roma, sito, imperadori, famiglie, statue, chiese, corpi santi, reliquie, pontefici, & cardinali di essa. Dal reuerendo frate Luigi Contarino dell'ordine Crucifero. Con due copiosissime tauole*. In Venetia: appresso Francesco Ziletti, 1575.
- Curione, Celio Secondo. *Pasquillorum tomi duo. Quorum primo uersibus ac rhythmis, altero soluta oratione conscripta quamplurima continentur, ad exhilarandum, confirmandumque hos perturbatissimo rerum statu pij lectoris animum, apprime conducentia. Eorum catalogum proxima à præfatione pagella reperies*. Eleutheropoli [i.e. Basilea], 1544.
- Damianaki, Chrysa y Angelo Romano, eds. *Pasquin, lord of satire, and his disciples in 16th century struggles for religious and political reform: International colloquium, London, The Warburg institute, 14-15 febbraio 2013*. Temi e testi, n. 129. London: The Warburg Institute; Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2014.
- D'Ancona, D.M. *La satira di Pasquino: rivista delle più celebri Pasquinate*. Roma: Domenico Malacari, 1897.
- Dell'Arco, Mario. *Pasquino e le pasquinate: con 29 illustrazioni*. Milano: A. Martello, 1957.
- Di Battista, M. Silvia. *Roma: guida alle curiosità. Piazza Navona e dintorni*. Firenze: goWare, 2016.
- Diario ordinario*, número 1692. (19 de marzo de 1791). Roma: Chracas, 1791.
- Espadas Burgos, Manuel. *Buscando España en Roma*. Barcelona: Lunwerg, 2006.
- Florindi, Fabio y Stefano Lucchini. 2015. *Mediolanum. Esplorazioni urbane nella Milano romana*. No. 23. Informant.
- Folengo, Teofilo. *Il Baldus e le altre opere latine e volgari / Teofilo Folengo; passi scelti e commentati da Ugo Enrico Paoli*. Firenze: Le Monnier, 1941.
- Forno, Mauro. *Informazione e potere: storia del giornalismo italiano*. Roma; Bari: GLF editori Laterza, 2012.
- Fulvio, Andrea. *Opera di Andrea Fulvio Delle antichità della città di Roma, & delli edificij memorabili di quella. Tradotta nuouamente di latino in lingua toscana, per Paulo dal Rosso cittadino fiorentino*. In Venetia: per Michele Tramezino, 1543.
- Gin, Emilio. 2002. La lotta politica nelle due Sicilie: la corrispondenza del ministro Tommasi (1815-1820). En *Archivio storico per le province Napoletane*, vol. CXX, 206. Nápoles: Società napoletana di storia patria.
- Giovannini, Cristina. *Pasquino e le statue parlanti: le mille voci del malcontento popolare in quattro secoli di satire, beffe e invettive*. Roma: Newton Compton, 1997.
- Giovio, Paolo. *Le vite di Leon decimo et d'Adriano 6. sommi pontefici, et del cardinal Pompeo Colonna, scritte per mons. Paolo Gioiua vescouo di Nocera, & tradotte da m. Lodouico Domenichi*. In Fiorenza: appresso Lorenzo Torrentino, 1551.
- Gnoli, Domenico. *Le origini di maestro Pasquino*. Roma: Tipografia della Camera dei Deputati, 1890.

- Govi, Gilberto. *Intorno a un opuscolo della fine del secolo 15. intitolato Antiquarie Prospettive Romane composte per prospettivo milanese dipintore: ricerche del prof. Gilberto Govi lette alla reale Accademia dei Lincei il 16 gennaio 1876*. Roma: coi tipi del Salvucci, 1876.
- Guerrini, Olindo. *Pasquino insanguinato; la marcia su Roma / Mercurio*. Roma: R. Carboni, 1945.
- Guerrini, Paolo. 1987. Appunti su argomenti diversi: curiosità linguistiche e dialettali, tradizioni e feste, folklore nomi e luoghi, notizie e personaggi di storia e cronaca. En *Pagine sparse*, vol. 27, 243-244. Brescia: Edizioni del Moretto.
- Guerrini, Paolo. 1935. Satire e libelli bresciani del '500. En *Archivio storico lombardo: giornale della Società storica lombarda*. No. 62, serie settima, anno LXII, parte prima, fascicolo I, 433-458. Milano: Sede de la Società Castello Sforzesco. Libreria editrice G. Brigola.
- Kiderlen, Moritz. 2013. Los vaciados escultóricos de Mengs como instrumento de investigación. En *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, catálogo de la exposición, 20 de noviembre de 2013-26 de enero de 2014, compilado por Almudena Negrete Plano. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Lettera et disfida, che manda il mordace Pasquino Romano. Al Gobbo de Rialto. Con la risposta pronta del Gobbo a Pasquino*. In Venetia: ad instantia di Gio. Maria Corseto libraro in Taranto, 1593.
- Manso, Giovanni Battista. *Vita di Torquato Tasso scritta da Giambattista Manso napoletano*. Venezia: tipografia di Alvisopoli, 1825.
- Margheriti, Gian Luca. *101 tesori nascosti di Milano da vedere almeno una volta nella vita*. Roma: Newton Compton, 2011.
- Marino, Giambattista. *La galeria del cavalier Marino. Distinta in pitture, e sculture*. In Venetia: presso Gio: Pietro Brigonci, 1675.
- Martinelli, Fioravante. *Roma ricercata nel suo sito & nella scuola di tutti gli antiquarij, e dedicata all'em.mo e rev.mo sig.re il sig. cardinal Chigi da Fioravante Martinelli romano*. In Roma: per il Mascardi, 1658.
- Martinelli, Fioravante. *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli antiquarij, di Fioravante Martinelli romano*. 5° imp. Venetia: per Gio. Francesco Valuasense, 1671.
- Marucci, Valerio, ed. *Pasquinate del Cinque e Seicento*. Roma: Salerno, 1988.
- Marucci, Valerio, Antonio Marzo y Angelo Romano, eds., 1983. *Pasquinate Romane del Cinquecento*. Roma: Salerno.
- Mauro, Lucio. *Le antichità della città di Roma breuissimamente raccolte da chiunque hà scritto, ò antico, ò moderno; per Lucio Mauro, che hà voluto particolarmente tutti questi luoghi vedere: onde hà corretti molti errori, che ne gli altri scrittori di queste antichità si leggono. Appresso, Tutte le statue antiche, che in Roma in diversi luoghi, e case particolari si ueggono, raccolte e descritte per M. Vlisse Aldroandi*. In Venetia: appresso Giordano Ziletti, 1562.

- Mazzocchi, Giacomo, ed. *Carmina quae ad Pasquillum fuerunt posita in anno MCCCCCIX*. Roma: s.n., [1509].
- Mazzocchi, Giacomo, ed. *Carmina ad Pasquillum Herculem obruncantem Hydram referentem posita anno 1510*. Impressum Rome: per magistrum Iacobum Mazochium, 1510.
- Mazzocchi, Giacomo, ed. *Carmina ad Pasquillum posita. Anno. 1511*. Impressum Romae: per Iacobum Mazocchium Romanae Academiae bibliopolam, 1511.
- Mazzocchi, Giacomo, ed. *Carmina apposita Pasquillo MDXXI*. Romae: in edib. Iacobi Mazochij, 1521.
- Morandi, Luigi. *Pasquino e pasquinate: ricerche in gran parte nuove*. [S.l.: s.n., 1890].
- Moroni, Gaetano. 1844. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni...*, vol. XXV. Venezia: Tip. Emiliano.
- Palladio, Blosio, ed. *Coryciana*. Impressum Romæ: apud Ludouicum Vicentinum et Lautitium Perusinum, mense Iulio 1524.
- Le pasquinate celebri (1447-188...)* 2ª ed. Roma: Eredi del Barbagrigia, 1889.
- Pasquino e Marforio: istoria satirica dei Papi*. Italia: s. n., 1861.
- Pericoli Ridolfini, Cecilia. 1973. *Rione VI-Parione, parte I*. 2ª ed. Roma: Fratelli Palombi Editori.
- Petrai, Giuseppe, ed. *Pasquino e Marforio: satire ed epigrammi*. Roma: E. Perino, 1884.
- Pocino, Willy. *Le fontanelle di Roma: un insolito itinerario alla scoperta di uno degli elementi più caratteristici dell'arredo urbano*. Roma: Tascabili economici Newton, 1997.
- Ponti, Ermanno. *Le statue parlanti*. Albano Laziale: Flli Strini, 1927.
- Robecchi, Franco. *Lodoïga: la statua aliena di piazza della Loggia in Brescia: Misteri, Storia, Ripristino*. Roccafranca: Compagnia della stampa Massetti Rodella, [2009].
- Romano, Pietro. *La satira nella Roma napoleonica*. Roma: Libr. intern. Modernissima, 1937.
- Romano, Pietro. *Pasquino e la satira in Roma: Pasquino nel Cinquecento*. Roma: Tip. Agostiniana, 1936.
- Romei, Danilo. Aretino e Pasquino. *Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze*. LIV, 1992.
- Sanudo, Marino. *I Diarii di Marino Sanuto*, vol. 27. Venezia: Tipografia del commercio di Marco Visentini, 1879-1903.
- Silenzi, Renato, y Fernando Silenzi. *Cinquecento pasquinate*. Milano: Valerio Bompiani, 1932.
- Silenzi, Renato, y Fernando Silenzi. *Pasquino: quattro secoli di satira romana*. Firenze: Vallecchi, 1968.
- Sprenger, Johann Theodor. *Roma nova, a naevis, quibus prima scatebat editio, hacce editione repurgata, & aucta. Cui se associarunt 1. Regulae Cancellariae Apostolicae S.D.N. Alexandri 7. PP. 2. Privilegia religiosorum & clericorum. Et adjecta his sunt, quaedam*

- licet allotria, in oblectamentum lectoris tamen nempe, aliquot authoris poemata.* Francofurti ad Moenum: impensis Aegidii Vogelii, 1667.
- Tassini, Giuseppe. *Curiosità veneziane, ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia.* Venezia: Stab. tip. Grimaldo, 1872.
- Tassini, Giuseppe. *Aneddoti storici veneziani.* 4ª ed. Venezia: Filippi, 2009.
- Versi Posti a Pasquillo ne l'anno. 1513.* Roma: Ettiene Guillery, 1513.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Opere di G. G. Winckelmann.* Prato: Giachetti, 1830-1834.
- Ziletti, Francesco, ed., *Delle lettere di principi, le quali o si scrivono da principi, o a principi, o ragionano di principi. Libro primo [-terzo]. Di nuovo ricorrette, et secondo l'ordine de' tempi accomodate.* Venetia: appresso Francesco Ziletti, 1581.

Páginas web

Stadio di Domiziano Piazza Navona. Roma, "Area archeologica", [en línea]. Recuperado de <https://stadiodomiziano.com/resti-stadiodomiziano-sotto-piazza-navona-patrimonio-unesco/ archeologica-area/>

La Santa Sede, "Congregación para la Doctrina de la Fe", [en línea]. Recuperado de http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_pro_14071997_sp.html

Índice de ilustraciones

- Fig. 1 Antonia Santolaya. *Pasquino*, 2017, Roma. Grabado y tinta china, p. 15
- Fig. 2 Detalle del plano de Roma de Giovanni Maggi, (1625), con parte del Rione Parione: Plaza Navona, Santiago de los Españoles y el hospital y la Plaza del Pasquino. En Stefano Borsi, *Roma di Urbano VIII: la pianta di Giovanni Maggi, 1625*. Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Palazzo Venezia, Roma, p. 28
- Fig. 3 Autor desconocido, *Teatro callejero en la Plaza del Pasquino*, (1600-1610), pintura al óleo sobre tela, Museo di Roma, Palazzo Braschi, MR-45819, p. 37
- Fig. 4 Giuseppe Vasi. *Piazza Pasquino*, (1803), aguafuerte, Museo di Roma, Palazzo Braschi, Gabinetto Stampe, MR-23483, p. 41
- Fig. 5 Ciro Santi. *Vista del Palazzo Braschi y estatua de Pasquino*, (1790-1800 circa), aguafuerte, Museo di Roma, Gabinetto Stampe, MR-6562, p. 41
- Fig. 6 Fernando Renes, *Estatuas parlantes. Pasquino*, (2014), tinta, acrílico y collage sobre papel, p. 44
- Fig. 7 Domenico Del Frate, Giovanni Folo, *Fragmentos de la estatua de Patroclo muerto en el grupo llamado "Pasquino"*, en Villa Adriana, y reconstrucción del conjunto, (1792), aguafuerte-buril, Museo di Roma, Palazzo Braschi, Gabinetto Stampe, GS-6684-19, p. 45
- Fig. 8 *Cabeza de guerrero del grupo del Pasquino hallado en Porta Portesse*, (1771-1772 circa), vaciado en yeso. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, Madrid, V-208, p. 47
- Fig. 9 *Torso del guerrero erguido del grupo del Pasquino hallado en el área del Mausoleo de Augusto*, (1770-1771 circa), vaciado en yeso. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, Madrid, V-59, p. 47
- Fig. 10 Juan Adán Morlán, *Príamo y Héctor. Copia de la reconstrucción de Mengs del grupo del Pasquino*, (1774-1775 circa), barro cocido. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo, Madrid, E-212, p. 47
- Fig. 11 *Carmina ad Pasquillum Herculem obtruncantem Hydram referentem posita anno 1510*, frontispicio. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, p. 58
- Fig. 12 *Carmina apposita Pasquillo an. 1514*, frontispicio. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, p. 61
- Fig. 13 *Carmina ad Pasquillum posita. Anno. 1511*, frontispicio. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, p. 62
- Fig. 14 Antonio Lafreri. *Het beeld Pasquino, staande op een pedestal op het Piazza di Pasquino in Rome*, Roma, (1550), grabado. Rijksmuseum, Netherlands, p. 67
- Fig. 15 *Carmina apposita Pasquillo 1512*, frontispicio, Roma. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, p. 69

- Fig. 16 *Carmina ad statuam Pasquini in figuram Martis presenti anno 1512 conversi*, frontispicio, Roma. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, p. 69
- Fig. 17 *Versi posti a Pasquillo ne l'anno. 1513*, frontispicio, Roma. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, p. 69
- Fig. 18 *Carmina apposita Pasquillo an. 1515*, frontispicio. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, p. 70
- Fig. 19 *Carmina apposita Pasquillo anno 1525*, frontispicio. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, p. 72
- Fig. 20 Autor desconocido, *Riproduzione della statua di Pasquino*, Roma, (1600-1650), aguafuerte-buril. Museo di Roma, Palazzo Braschi, Gabinetto Stampe, MR-15528, p. 75
- Fig. 21 Fernando Renes, *Estatuas parlantes. Marforio*, (2014), tinta, acrílico y collage sobre papel, p. 81
- Fig. 22 Nicolas Beatrizet, *Marforio*, (1677), grabado. Rijksmuseum, Netherlands, p. 83
- Fig. 23 Fernando Renes, *Estatuas parlantes. L'Abate Luigi*, (2014), tinta, acrílico y collage sobre papel, p. 86
- Fig. 24 Fernando Renes, *Estatuas parlantes. Madama Lucrezia*, (2014), tinta, acrílico y collage sobre papel, p. 88
- Fig. 25 Fotografía de Aitor Lara, *Madama Lucrezia*, (2017), Roma, p. 91
- Fig. 26 Fernando Renes, *Estatuas parlantes. Il facchino*, (2014), tinta, acrílico y collage sobre papel, p. 93
- Fig. 27 Domenico Parasacchi, *Fontana del facchino al Corso*, (1647), aguafuerte, Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi, Gabinetto StampeMR-20303, p. 95
- Fig. 28 Fernando Renes, *Estatuas parlantes. Il babuino*, (2014), tinta, acrílico y collage sobre papel, p. 97
- Fig. 29 *Mapa con la ubicación de las estatuas parlantes de Roma*. Imagen realizada por la Real Academia de España en Roma para el proyecto "Estatuas que hablan", p. 99
- Fig. 30 Rodrigo Pais. *Pasquines en la estatua de Pasquino*. Roma, 11 febrero 1970. Archivo Rodrigo Pais-Università di Bologna, p. 107
- Fig. 31 Rosalía Banet, *Lucrezia y la muerte del Papa Alejandro VI, pasquín VIII*, (2017), acrílico y lápices sobre papel, p. 111
- Fig. 32 *Sior Antonio Rioba: giornale buffo (a suo tempo), politico e pittoresco*. Portada. A. I, n. 124, (18 noviembre 1848). Venezia: s.n., 50 cm. 1848. Archivio Storico Capitolino, Roma, p. 140
- Fig. 33 *Pasquino Gazzettiere quotidiano: un po' di tutto e per tutti*. Portada. A. I, n. 69 (26 julio 1848). Roma: tip. delle Scienze, 39 cm. del A. 1, n. 1 (24 apr. 1848)-al n. 14 (13 mag. 1848). Archivio Storico Capitolino, Biblioteca Romana ed Emeroteca, Roma, p. 141
- Fig. 34 *Pasquino: rivista satirica umoristica settimanale*. Portada. A. 64, n. 38 (21 septiembre 1919). Torino: S. Franco e figli, 1856-1955. Archivio Storico Capitolino, Roma, p. 141
- Fig. 35 *Pasquino di Roma: giornale umoristico con caricature*. Portada. A. I, n. 1 (20 octubre 1870). Roma: tip. Sciomer, 47 cm. Settimanale. Dal 1870-Archivio Storico Capitolino, Roma, p. 141

- Fig. 36 *Il pasquino: giornale che indica il mezzo di vincere al lotto*. Portada. A. VI (1 abril 1871). Roma: tip. V. Sciomer, 33 cm. Settimanale. Del 1871-. Archivio Storico Capitolino, Biblioteca Romana ed Emeroteca, Roma, p. 142
- Fig. 37 *Abondio Rizio: giornale romano*. Portada. A. I, n. I (9 mayo 1875). Roma: Tip. Editr. Romana, 39 cm. dal 1875-. Archivio Storico Capitolino, Biblioteca Romana ed Emeroteca, Roma, p. 142
- Fig. 38 Grabado de la estatua parlante del Facchino en *Abondio Rizio: giornale romano*. A. I, n. I (9 mayo 1875). Archivio Storico Capitolino, Biblioteca Romana ed Emeroteca, Roma, p. 143
- Fig. 39 *Pasquino de Roma: fojo settimanale pe' tutti*. Portada. A. I-II, n. 14 (31 diciembre 1910-6 enero 1911). Roma: Tip. del Progresso, 38 cm. Del A. 1, n. 1 (1/8 ott. 1910)-a. 2, n. 38 (1911). Archivio Storico Capitolino, Biblioteca Romana, Roma, p. 143
- Fig. 40 *Pasquino: settimanale romano*. Portada. A. 53, n. I, (1 enero 1944). Roma: tip. Tumminelli, 38 cm. Del 1943 hasta el 3 giugno 1944. Archivio Storico Capitolino, Biblioteca Romana ed Emeroteca, Roma, p. 144
- Fig. 41 *Marforio: settimanale umoristico*. Portada. (Continuación de *Pasquino: settimanale romano*). A. 53, n. 27, (30 septiembre 1944). Roma: tip. Irag, 38 cm. 9 septiembre 1944-. Archivio Storico Capitolino, Biblioteca Romana ed Emeroteca, Roma, p. 144
- Fig. 42 *Madama Lucrezia: voce de Roma*. Portada. A. II, n. I, (27 junio 1948). Roma: tip. C. Fattori, 50 cm. 23 giu. 1946-. Archivio Storico Capitolino, Biblioteca Romana, Roma, p. 144
- Fig. 43 Rodrigo Pais, *Manifestazione di baraccati a Piazza del Campidoglio*, Roma, 15 diciembre 1974. Archivio Rodrigo Pais-Università di Bologna, p. 147
- Fig. 44 Fotografía de Marco Rollero. *Abitarearoma.net*, p. 148
- Fig. 45 Guido Palma fijando pasquines en la estatua parlante del Pasquino, Roma, 2017, fotografía de la autora, p. 149
- Fig. 46 Guido Palma fijando pasquines en la estatua de Giordano Bruno, Roma, 2017, fotografía de la autora, p. 149
- Fig. 47 Guido Palma escribiendo pasquines, 2017, Roma. Fotografía de la autora, p. 149

Archivo fotográfico de pasquines contemporáneos, octubre 2016-octubre 2017, Roma. Fotografías de la autora.

Las figuras 1, 6, 8-10, 14, 21-26 y 28-44 han sido cedidas gratuitamente para la publicación por sus autores o instituciones que las custodian.

Créditos fotográficos:

David Jiménez. Fotografía retrato Los Bravú.

Aitor Lara. Fotografía de portada. *Madama Lucrezia*.

Santiago Santos. Fotografías de la obra de Fernando Renes.

Estrella Torrico Cuadrado. Fotografías de Guido Palma y archivo fotográfico de pasquines contemporáneos.

Agradecimientos



Retrato de la autora por Los Bravú.

Descubrir los mensajes que guardaban las estatuas en Roma no hubiera sido posible sin el apoyo de:

En primer lugar de mis compañeros de promoción en la Academia, gracias por unos meses inolvidables de convivencia, amistad y aprendizaje continuo que sin duda han contribuido a enriquecer este trabajo: Tyto Alba, Rosalía Baret, Los Bravú (Dea Gómez + Diego Omil), Irene Cantero, Carlos Cartama, Joan Casaramona, Santiago Giralda, Juan Gómez Bárcena, Laura F. Gibellini, Mercedes Jaén, David Jiménez, Aitor Lara, Santiago Lara, Miki Leal, Ana Lombardía, Xose Prieto Souto, Víctor Resco, Beatriz Ruibal, Estíbaliz Sádaba, Antonia Santolaya, Claudio Sotolongo, Santiado Ydañez.

Mi agradecimiento a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y a un lugar mágico, la Real Academia de España en Roma; en especial a su directora María Ángeles Albert de León y a todo el equipo. Gracias por haber creído en el proyecto, por vuestro impecable trabajo, dedicación y sobre todo por el cariño mostrado: Miguel Cabezas, Margarita Alonso, Cristina Redondo, Carmen Rodríguez, Antonio López, Irene Llovet, Silvia Serra, Alberto Fernández, Mino Dominijanni, Fabio Polverini, Pino Censi, Brenda Zúñiga, Maria Spacchiotti, Simona Spacchiotti, Roberto Santos, Paola di Stefano, Francisco J. Prados, Enrique Bordes, Eduardo Terrón, Yasmine Ramos, Alba Gómez,

Alessandro Manca, Stefano Blasi, Adriano Valentino, Atilio, Marco Caponera, Lorenzo...

A los becarios de otras generaciones, amigos y familiares que han formado parte de la vida en la Academia durante nuestra promoción. Algunos de ellos: Mikele Abramo, Katrin Bacher, Miriam Bueno, Bernat Capó, Andrés Catalán, Bea Coto, Richard Davies, Alier Fernández, José Guerrero, Francesco Impellizzeri, Jesús Madriñán, Andrea, María, Lucía Martínez, Francesco Menghi, Clara Montoya, Joan Morey, María José Solano, Antonio Cordero, Gabriel Villota, Luis, María Ángeles Díaz...

Por su colaboración directa en el libro un especial agradecimiento a: Rosalía Banet, Los Bravú, Antonio Castillo Gómez, Juan Gómez Bárcena, Aitor Lara, Fernando Renes, Antonia Santolaya, Marcello Teodonio y Enrico Valseriati.

A las asociaciones, museos, archivos y bibliotecas imprescindibles para el desarrollo de la investigación: Assezioni Abitanti Centro Storico di Roma en especial a Lorenzo, Fundación Marco Besso, Biblioteca Angelica, Biblioteca Casanatense, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Biblioteca Hertziana, Archivio storico capitolino, Biblioteca Apostólica Vaticana, Biblioteca del Museo di Roma, Archivio Segreto Vaticano, Biblioteca archeologia e storia dell'arte, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A Donatella Occhiuzzi del Museo di Roma in Trastevere; a Begoña Colmenero, directora de la biblioteca del Instituto Cervantes de Roma y a Margarita Alonso, directora de la biblioteca de la Real Academia de España en Roma.

A Guadalupe Grande y Juan Carlos Mestre, por descubrirme la Real Academia de España en Roma.

A Sílex ediciones y su director Ramiro Domínguez, por creer en el texto para su publicación.

A mis queridos abuelos, amigos y familiares en especial a: Laura Gamonal, Yara Franco, Mónica Laloma, Candela Gil, Irene López, José Angel Franco, Álvaro Gil, Pilar, Gada Charaf, Sira, Nando, Elisa Pelayo, Sara Acedo, Rodrigo Castro, Mari Carmen, Juan Miguel, Paula, Marisol Cuadrado, Paqui Cuadrado, Chon Cuadrado, Pedro Cuadrado, Ángel Rodrigo, Marcelino Alía, Javier Valdeolmillos, Mario Rodrigo, Angel Rodrigo Cuadrado, Roberto Alía, Alejandro Valdeolmillos, Rocío Cuadrado, Manuel Henares, Desiree Fernández, Kelli Collins y familia, Toñi, Pedro, Marta, Mari, Juan y familia, Paco Sainz, Milagros Salvador, Amanda Orta, Mónica Vaquero, Araceli García, Sara Martín, Bobby Díaz, Laura Pompei, Laura Stefanucci y Alejandro Radawski.

A mi abuelo romano Guido Palma, el Pasquino de carne y hueso.

A Roma, mi lugar en el mundo.

En Roma, durante el siglo xvi, los escritos difamatorios que hasta entonces llenaban los muros de la ciudad pasaron a ocupar los cuerpos de seis esculturas que en poco tiempo se convertirían en las redes sociales del Renacimiento.

A través de las estatuas parlantes se denunciaban injusticias y se desvelaban abusos de poder desde el espacio público mediante la fijación de sátiras anónimas en esculturas, versos que se denominaron pasquines por ser el Pasquino la primera figura en utilizarse para ese fin. A modo de monólogos o diálogos entre estatuas, lograban evadir la censura de la época actuando como un eficaz medio de comunicación social que daba voz a todo aquel que necesitaba manifestarse.

Estatuas que hablan profundiza en el origen, historia y evolución hasta la actualidad de esta original y creativa forma de difusión de críticas única en el mundo. Recoge además una selección de pasquines dirigidos contra personajes españoles que revelan aspectos de la historia de la Italia española de los siglos xvi y xvii desde la particular perspectiva de estas estatuas a las que nadie ha podido silenciar.

Estrella Torrico Cuadrado

Madrid, 1982. Licenciada en Documentación por la Universidad Complutense de Madrid en la especialidad de Archivística. Ejerce su profesión entre España e Italia en diversas instituciones públicas y privadas como el Instituto Cervantes y la Biblioteca Nacional de España.

Como investigadora es miembro de la Sociedad Italiana de Historia de la Edad Moderna (SISEM). En 2016 obtiene una beca de investigación en la Real Academia de España en Roma por la especialidad Archivo y documentación - Bibliotecas históricas para la realización del libro *Estatuas que hablan*.

www.estatuasquehablan.com

ISBN: 9788477379898
IBIC: AF3B



9 788477 379898

S
Silex
Arte

