

## LA TINAJA DE PANDORA: EL GIRALDILLO Y SUS ARTÍFICES EN LA SÁTIRA DE FRANCISCO PACHECO

Juan Montero Delgado  
Universidad de Sevilla

This paper analyses a fragment of Francisco Pacheco's *Sátira*, which contains several allusions to the image at the top of the Giralda and their makers. Using corrections of the editio vulgata of the text as the basis, I intend to offer a more thorough and coherent reading of those allusions. The comparison between the monument and the Pandora legend will be used as an analytical frame. The study concludes with a conjectural interpretation of the whole based on mythographical materials.

El lugar preeminente que diversos contemporáneos (empezando por Herrera y Cervantes) otorgaron a Francisco Pacheco (Jerez de la Frontera, ca. 1540-Sevilla, 1599) entre los poetas sevillanos de su tiempo<sup>1</sup> tiene hoy día como único sustento, en lo que a su producción vernácula se refiere, una composición de mediana envergadura compuesta en 1569 o 1570: la *Sátira* que suele llamarse *contra la mala poesía* o también *apologética en defensa del divino Dueñas*<sup>2</sup>. Su primer editor, Rodríguez Marín, vio en ese

<sup>1</sup> Los testimonios textuales de tales encomios, así como otros salidos de la pluma de Juan de la Cueva, Vicente Espinel, Juan de Robles, etc., han sido reunidos por B. Pozuelo Calero, *El licenciado Francisco Pacheco. Sermones sobre la instauración de la libertad del espíritu y lírica amorosa*, pról. de Juan Gil, Sevilla, Universidad de Sevilla - Universidad de Cádiz, 1993, pp. 34-37. Junto a este libro, es básico para el conocimiento de Pacheco el trabajo de J. F. Alcina Rovira, "Aproximación a la poesía latina del canónigo Francisco Pacheco", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVI (1975-76), pp. 211-263. Una certera semblanza de su figura ofrece ahora J. Solís de los Santos, "Francisco Pacheco (c. 1540-1599), un eximio humanista jerezano en la penumbra", *Tierra de nadie*, 2 (1999), pp. 5-15.

<sup>2</sup> El texto fue editado y anotado por F. Rodríguez Marín, "Una sátira sevillana del licenciado Francisco Pacheco", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XVII (1907),

texto un documento de primera mano sobre la situación del Parnaso hispalense allá por 1569, descrita humorísticamente en los términos de una "musaica pestilencia" (v. 3) de versificadores, cuyo ruido impedía que se oyesen los versos de los auténticos poetas, como Herrera o Alcázar<sup>3</sup>. Por nuestra parte, entendemos que dicha lectura no agota los posibles significados de un poema cuya complejidad resulta manifiesta para cualquiera que intente su lectura, máxime si atendemos al hecho innegable de que su autor se nos presenta como una personalidad rica en matices e intereses culturales diversos. Ya en una ocasión anterior hemos expuesto la hipótesis de que la *Sátira* pueda leerse al arrimo de géneros como la paradoja humanista (resultando ser un presunto vituperio de la poesía, en concreto) o la literatura macarrónica, por más que esté escrita en romance<sup>4</sup>. Sin abandonar del todo esa perspectiva, incidiremos ahora en otro aspecto relevante del poema: el sorprendente tratamiento que recibe en los vv. 346-420 de la *Sátira* el recién erigido remate de la Torre Mayor hispalense.

Como se sabe, las obras de reforma y ampliación del primitivo alminar culminaron el 13 de agosto de 1568 con la instalación, por una cuadrilla de 18 moriscos, de la colosal estatua giratoria conocida hoy día como Gi-

---

pp. 1-25 y 433-454; la edición del erudito ursonense ha sido reproducida en apéndice por J. López Romero, *El poeta jerezano Diego de Dueñas (S. XVI). Sus poesías*, Jerez de la Frontera, CSIC - Confederación Española de Centros de Estudios Locales - Sociedad / Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1991, pp. 76-95.

<sup>3</sup> Dicha lectura se apoyaba en algunos testimonios complementarios. Así, una de las copias manuscritas de la *Sátira* (la que más abajo llamamos C) va precedida de un texto en prosa (del propio Pacheco, conjetura Rodríguez Marín) en el que se explica la génesis de la *Sátira* sobre un trasfondo de pullas y alborotos callejeros entre los miembros de diversas facciones poéticas. Un ambiente parecido describe algunos años más tarde el Racionero Porras de la Cámara en el "Elogio..." que escribió de Pacheco y rescató parcialmente el bibliógrafo Gallardo (cf. P. Sainz y Rodríguez, *Obras escogidas de don Bartolomé José Gallardo*, Madrid, 1928, I, pp. 162-164). La lectura de Rodríguez Marín ha sido desarrollada posteriormente por Stanko B. Vranich: "Críticos, critiquillos y criticones (Herrera el sevillano frente a Sevilla)", *Papeles de Son Armadans*, 92 (1979), pp. 29-55 (reproducido en *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Valencia - Chapel Hill, Albatros - Hispanófila, 1981, pp. 13-28).

<sup>4</sup> J. Montero, "La *Sátira contra la mala poesía* del canónigo Pacheco: consideraciones acerca de su naturaleza literaria", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco y M. Vitse, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1993, II, pp. 709-718. La vinculación de Pacheco con el género macarrónico queda confirmada por la reciente localización (cf. J. I. Díez Fernández, "Textos literarios españoles en la *Fernán Núñez Collection* (Bancroft Library, Berkeley)", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 15 (1997), núm. 59) de un poema macarrónico suyo que se daba por perdido (cf. J. F. Alcina, *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1995, núm. 133.4), cuya edición y estudio, conjuntamente con la *Sátira*, está en curso por parte de Juan Montero y José Solís de los Santos.

raldillo<sup>5</sup>. Para esas fechas (precisamente desde el 9 de ese mismo mes de agosto), Pacheco ya desempeñaba oficio eclesiástico en la Catedral (capellán de la capilla de San Pedro) y debía de gozar de reputación como latinista, ya que el cabildo le encomendó redactar la inscripción conmemorativa que finalmente sería adosada a la torre por su cara norte en la semana del 14 al 19 de febrero de 1569, lugar donde todavía permanece, aunque apenas legible<sup>6</sup>. Este dato, reforzado por la frecuente intervención de Pacheco en los programas iconográficos de la Catedral hasta su muerte en 1599, ha dado pie a considerarlo autor del que sirvió para la renovación de la torre, hipótesis (pues no hay constancia documental confirmatoria) que ha puesto en duda, con atendibles argumentos, José Solís en las conclusiones de su reciente trabajo<sup>7</sup>. Sea como fuere, lo cierto es que Pacheco contribuyó de alguna manera (interviniendo en el programa iconográfico o meramente con la inscripción) a la configuración del simbolismo religioso que el monumento encarna: la exaltación de la Fortaleza de la Fe Cristiana o Triunfo de la Iglesia católica<sup>8</sup>. Este hecho, potenciado por la proximidad cronológica entre el poema y el monumento, hace aún más llamativa, si cabe, la perspectiva humorística con la que la *Sátira* aborda el tratamiento del Giraldillo.

Procederemos, ante todo, a una partición del poema en las unidades constitutivas de su desarrollo argumental, de tal manera que sea posible apreciar el contexto en el que se introduce el pasaje relativo al Giraldillo. La *Sátira* está compuesta, como es habitual en la poesía de la época, en tercetos encadenados y consta de 706 versos, que se distribuyen así:

– Versos 1-246: exposición indignada de la “musaica pestilencia” que asola la ciudad de Sevilla. Proliferan los poetastros muertos de hambre o sodomitas y las musas desvergonzadas, sin que Apolo haga nada por re-

<sup>5</sup> Un accesible resumen de todo el proceso de reforma, que arranca en enero de 1558, ofrece, por ejemplo, T. Falcón Márquez, *La Giralda. Rosa de los vientos*, Sevilla, Diputación Provincial, 1989, pp. 33-45; así como A. J. Morales, “La Giralda”, en AA.VV., *VIII Centenario de la Giralda (1198-1998)*, Córdoba, Universidad de Sevilla - Publicaciones Obra Cultural y Social Cajasur, 1998, pp. 95-106.

<sup>6</sup> Véase ahora la edición crítica del texto y el estudio que propone J. Solís de los Santos, “La inscripción conmemorativa de la Giralda”, *Archivo Hispalense*, 246 (1998), pp. 141-169.

<sup>7</sup> La actividad iconográfica de Pacheco en la Catedral hispalense abarca proyectos tan destacados como el antecabildo y sala capitular, la custodia procesional, el monumento eucarístico o el túmulo funerario de Felipe II; *vid.* al respecto la nutrida relación que proporciona B. Pozuelo Calero, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>8</sup> Recuérdense al respecto que, desde el punto de vista iconográfico, el Giraldillo responde a una representación de la Virtud de la Fortaleza en la persona de una Pallas Atenea cristianizada.

mediar la situación. El satírico, que se congratula de haberse liberado ya del morbo poético (vv. 85-102), pide al Asistente de la ciudad –quien se pasa los días machacando un soneto– que suelte a los poetas presos en la cárcel (se entiende que están allí por haber alborotado las calles con sus pendencias y rivalidades)<sup>9</sup>. La razón es muy sencilla: bastante desgracia tienen con ser poetas; además, si no los saca, vendrá a hacerlo Pasquino, “desta secta poética Anticristo” (vv. 178-216). Semejante plaga de versificadores, junto con otras propias de los tiempos modernos, conforman el cuadro de una siniestra Edad de Hierro (216-246).

– Versos 247-345: evocación de la Edad de Oro. Se desarrolla mediante la enumeración, en términos burlescos, de numerosos males presentes que entonces no existirían. Entre ellos salen a relucir nuevamente las modas poéticas y literarias de la época (novelas de caballerías, petrarquismo, bucolismo).

– Versos 346-420: la Edad de Oro tuvo su fin cuando se erigió el remate de la torre catedralicia. El coloso que la corona (todo él o una parte: esto se discutirá más abajo) encierra la venganza de Júpiter contra la astucia de Hernán Ruiz II (1508-1569), el Maestro Mayor de la sede hispalense que concibió y dirigió la renovación de la torre, aunque su nombre no se menciona en el poema<sup>10</sup>. El dios arrojó todos los males (singularmente la poesía) dentro de este nuevo vaso de Pandora y el artífice cordobés los dejó escapar al destaparlo<sup>11</sup>.

– Versos 421-706: el satírico reemprende la revisión de la “musaica pestilencia” sevillana, con la esperanza de sumirla en el silencio. De hecho, en la parte conclusiva (vv. 682-706), conmina a las “musas sucias, disolutas” a que abandonen la ciudad camino del arroyo Tagarete<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Así lo expone el texto en prosa mencionado en la n. 3.

<sup>10</sup> Los argumentos que permiten identificar a Hernán Ruiz, Maestro Mayor desde finales de 1557 hasta su muerte, como objeto de las burlas de Pacheco se dan más abajo. Sobre la figura del artífice, *vid.* A. de la Banda y Vargas, *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1974; A. J. Morales, *Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, Akal, 1996; A. Jiménez Martín, *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz II*, Sevilla, 1998. Téngase en cuenta que Pacheco y Hernán Ruiz hubieron de colaborar más de una vez en los proyectos de renovación y enriquecimiento de la Catedral sevillana. Eso ocurrió con toda seguridad en el antecabildo y sala capitular; no puede afirmarse, en cambio, con la misma rotundidad en lo que hace a otros trabajos: remate renacentista del alminar almohade, monumento funerario a Isabel de Valois, Capilla Real, etcétera.

<sup>11</sup> Este trasfondo mítico ha sido señalado por José Solís: “...nuestro licenciado Pacheco hace de la hermosa imagen de bronce el recipiente donde Júpiter introduce las calamidades que acaban con el estado de prístina bienaventuranza anterior a la llegada de la mala poesía”; y luego habla de la “...inusitada versión de la Caja de Pandora en que el satírico ha convertido el *ancho jarro del coloso*” (“La inscripción...”, *art. cit.*, pp. 163 y 166).

<sup>12</sup> Ese arroyo discurría, extramuros de la ciudad, por lo que es actualmente la calle San Fernando (bajo cuya superficie va hoy día canalizado hasta desembocar en el Guadal-

A la vista del esquema precedente, se ve que la *Sátira* presenta en su centro un par de bloques complementarios unidos por el tema clásico de la Edad de Oro. El dato es relevante, ya que dicho tema, manejado por un humanista como Pacheco, podía servir de cauce para la expresión de importantes inquietudes espirituales e ideológicas. La prueba no hay que buscarla muy lejos, pues la encontramos en el primero de los *Sermones* morales del propio canónigo, que sigue un desarrollo en cierto modo similar a la parte central de la *Sátira*: tras un preámbulo, los versos 14-46 están dedicados a la evocación de la Edad de Oro, para seguir luego con la exposición (vv. 47-244) e ilustración (vv. 245-285) de las calamidades que vinieron tras la pérdida de los reinos saturnales<sup>13</sup>. Sin entrar ahora en otras consideraciones, sí quisiéramos apuntar al menos la idea de que es justamente la presencia de ese pasaje sobre la Edad de Oro lo que confiere a la *Sátira* una dimensión que va más allá de la mera crítica de las modas y vicios literarios del momento (para ese viaje no necesitaba Pacheco cargar sus alforjas con tan precioso material). Es más, ahí tenemos también un vehemente indicio de la conexión del poema con el género de la paradoja, ya que no deja de resultar chocante, por más que lo autorice la leyenda de Pandora, que Pacheco haga coincidir el final de la Edad de Oro en Sevilla con el remate del almar almohade por la estatua de la Fe victoriosa<sup>14</sup>.

Una segunda prevención será necesaria antes de abordar el análisis del pasaje que nos importa. En este caso tiene que ver con la fiabilidad (no plenamente satisfactoria, como se verá) del texto de la *Sátira* tal como suele leerse hasta hoy. Cuando Rodríguez Marín preparó la edición del poema, sólo tuvo acceso a dos manuscritos, ambos del siglo XVII y no todo lo buenos que sería de desear, como él mismo reconoce: "En ambas

---

quiver entre la Torre del Oro y el puente de San Telmo). Procedía del arrabal de San Bernardo, sirviendo así de desagüe para las inmundicias provenientes del matadero allí radicado.

<sup>13</sup> Cf. B. Pozuelo Calero, *op. cit.*, pp. 47-49; J. F. Alcina y F. Rico, estudio preliminar a. A. Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, ed. Dámaso Alonso, Barcelona, Crítica, 1993, pp. xxiv-xxv; J. Solís de los Santos, "Francisco Pacheco...", *art. cit.*, p. 13. Recuérdese que la composición de los *Sermones* puede fecharse hacia 1573, por lo que son posteriores a la *Sátira*. Sobre el tema puede verse H. Levin, *The Myth of the Golden Age*, Nueva York, Oxford U. P., 1969; y G. Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1972.

<sup>14</sup> La intervención de Pandora en el proceso de degradación de la primitiva humanidad la establece Hesíodo, *Trabajos y días*, 42-105 (cf. Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, 2ª ed. revisada, Madrid, Gredos, 1995, pp. 113-119). En los vv. 59-63, Zeus ordena a Hefesto modelar la bella figura de una doncella, pasaje que, analógicamente, podría aplicarse al Giraldillo y que será recreado (con variaciones) por Pacheco en los vv. 352-357 de la *Sátira*.

lecciones –afirmaba el editor– (...) está estropeado y corrompido el texto, como alanceado de copia en copia por pendolistas rudos; pero entre las dos puede rehacerse un texto aceptable y digno de Pacheco, y esto intentaré, aunque no afirmo que lo consiga”<sup>15</sup>. Hoy día cabe afrontar una nueva edición de la *Sátira* sobre la base de un mejor conocimiento (aunque no óptimo) de la tradición textual del poema. Los manuscritos disponibles son ahora cuatro:

– Biblioteca General del CSIC, ms. Fondo Rodríguez Marín 3.857, fols. 1 r-15 v. (= C). Copia del s. XVII<sup>16</sup>.

– Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 4256, fols. 292 r-304 r (= N). Copia del s. XVII<sup>17</sup>.

– Biblioteca Real de Palacio (Madrid), ms. II/462 (6), fols. 94 r-107 r (= P). Copia de 1587, probablemente.

– Biblioteca Riccardiana (Florencia), ms. 3.358, fols. 62 v-85 r (= R). Copia del s. XVII<sup>18</sup>.

No es el momento de plantear la cuestión textual al detalle. Baste decir que hemos podido comprobar que los cuatro testimonios proceden de un arquetipo común, así como la existencia de tendencias generales en lo que a la agrupación por ramas y familias se refiere, pero enrarecidas por presuntas contaminaciones. En cualquier caso, la necesidad de contar con una nueva y mejor edición del texto debe servir al menos como acicate para enfrentarse a las dificultades que todavía subsisten, ya que los nuevos manuscritos no solucionan todos los problemas ni mucho menos<sup>19</sup>.

Sobre este trasfondo conceptual y textual abordaremos, pues, el análisis de los versos en que Pacheco alude directamente al Giraldillo. Tomaremos como punto de partida el texto de la *Sátira* tal como lo edita Rodríguez Marín y apuntaremos lecturas alternativas cuando sea preciso.

<sup>15</sup> *Art. cit.*, p. 6.

<sup>16</sup> Es el que Rodríguez Marín llamó B. He podido acceder a él gracias a la generosidad de Rosa Navarro, que ha estudiado con aprovechamiento y saber dicho códice.

<sup>17</sup> Es el A de Rodríguez Marín. Lo ha transcrito C. Valcárcel: “La *Sátira contra la mala poesía*, del Licenciado Francisco Pacheco (ms. 4.256)”, *Manuscr. Cao*, I (1988), pp. 9-30.

<sup>18</sup> Dieron noticia de esta copia E. Mele y A. Bonilla, “Dos cancioneros españoles”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, X (1904), pp. 162-176 y 408-417; *vid.* J. Montero, “La *Sátira contra la mala poesía del canónigo Pacheco*: una coda bibliográfica”, *Manuscr. Cao*, IV (1991), pp. 61-65.

<sup>19</sup> De ese trabajo editorial en marcha hemos anticipado algo en “Problemas textuales en la *Sátira* del Licenciado Pacheco (Primera entrega)”, en *Sevilla y la Literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada*, en prensa.

\* \* \*

El primer fragmento que nos interesa va de los versos 346 a 360. Es el momento en que Pacheco introduce la terminación de la Edad de Oro:

Turbó esta santa paz, este sosiego  
 el sacrilegio de aquel alquimista  
 que a Júpiter hurtó el divino fuego,  
 y encandilóle así la sacra vista  
 el maestro Sacomar con sutil arte; 350  
 que sin duda debió ser petrarquista.

No se dio cuenta desto al bravo Marte,  
 no se vaciase en fieros y desgarros [*sic*];  
 sólo a Vulcano dio en secreto parte.

El cual vació de bronce un ancho jarro 355  
 de magisterio y arte que dio Vargas  
 a Morel, del coloso, [*sic*] alto y bizarro<sup>20</sup>.

Lanzóle dentro Júpiter mil cargas  
 de enfermedades ruines, y de lastre  
 de deudas y desdichas muy amargas. 360

El primer terceto nos da una pauta de lectura que será muy importante: Pacheco está abordando la erección del Giraldillo sobre un trasfondo mitológico, la leyenda de Prometeo<sup>21</sup>. Hay razones para pensar que el *alquimista* del v. 347, nuevo Prometeo que comete el sacrilegio de robar el fuego divino (Hesíodo, *Teogonía*, 561-569; *Trabajos y días*, 47-58), no es otro que Hernán Ruiz, el Maestro Mayor que se encargó de proyectar y llevar a cabo la renovación del monumento. La de mayor peso es que, versos más abajo, se referirá a él mencionando su origen cordobés (v. 385). A lo que cabe añadir la hipótesis de que lo del robo del fuego sea alusión cifrada a otra de las obras del Maestro: el monumental Tenebrario que el artífice concluyó en 1562 para la Catedral Hispalense, y que pasa por ser antecedente directo del programa decorativo desarrollado en el remate de la Giralda<sup>22</sup>. La osadía legendaria de Prometeo podría parecer, en principio, válido término de comparación con el que equiparar la valentía temeraria del artista cordobés, cuyo proyecto pareció irrealizable a no pocos contemporáneos. Pero Pacheco está apuntando, más bien, al carácter astuto y taimado de Prometeo, de manera que reinterpreta en clave burlesca

<sup>20</sup> Parece que la coma que sigue a *coloso* es una errata. De hecho, en la nota correspondiente al pasaje se reproduce el verso sin ella.

<sup>21</sup> Vid. C. García Gual, *Prometeo: Mito y tragedia*, Madrid, Hiperión, 1995.

<sup>22</sup> Vid. T. Falcón Márquez, *op. cit.*, pp. 52-53 y 160-161. El prof. Falcón atribuye, por cierto, la autoría del programa iconográfico a Francisco Pacheco, que tenía por entonces poco más de veinte años.

los saberes del artífice como artimañas y embustes<sup>23</sup>. En ese sentido peyorativo ('sofista', 'embaucador', 'charlatán'...) hay que tomar, por tanto, la denominación de *alquimista*<sup>24</sup>. El terceto siguiente no deja margen para la duda, ya que remacha el clavo con otro título denigratorio: "maestre Gicomar", lectura que debe corregir la defectuosa editada por Rodríguez Marín en el v. 350<sup>25</sup>. Se trata, en este caso, de un personaje proveniente de la esfera de lo vulgar, pero bien documentado en textos literarios de los Siglos de Oro, bajo esa misma denominación u otras similares (vgr. *maese coral*). Se llamaba así a unos charlatanes que engañaban a los incautos por las calles, de una manera parecida a los trileros de hoy día, practicando el juego de *pasa pasa*: "...los jugadores con tres cubiletos y unas pelotillas juegan con tanta ligereza de manos, que parece que se juntan todas tres pelotillas en uno, estando cada una repartida en el suyo (...). Suelen traer éstos una varilla con que hacen sus ilusiones, que llaman la varilla de las siete virtudes..."<sup>26</sup>. Volviendo, pues, al texto, resulta que el alquimista le robó el fuego a Júpiter y lo usó para ofuscarle la vista (cf. Hesíodo, *Trabajos y días*, 50-52) con *sutil arte* (voz que aquí significa 'maña',

<sup>23</sup> Cf. C. García Gual, *op. cit.*, pp. 42 y ss.

<sup>24</sup> El término *alquimistas* reaparece en la lectura del v. 611 según el ms. R, en un lugar en el que los restantes testimonios leen *algebristas*. Parece que el copista de R incurrió en una sustitución por sinonimia, con lo que la voz *algebrista*, tomado en la acepción peyorativa de 'experto en un arte misteriosa', vendría a darnos un término equivalente al de *alquimista*.

<sup>25</sup> Los manuscritos ofrecen diversas lecciones: el maestre Gicomar P, el maestro Jicomar R, el maestro Giomar N, el maestre Jacomar C. Aunque optamos por *maestre Gicomar* como la lección auténtica de Pacheco, no puede descartarse del todo la de *el mastre Gicomar*, con variante léxica documentada en la época. La lectura de Rodríguez Marín es error de transcripción de *Jacomar*.

<sup>26</sup> Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdicos*, ed. Jean-Pierre Étienne, Madrid, Clásicos Castellanos, 1978, II, pp. 137-139. En términos similares describe el engaño Covarrubias en su *Tesoro*, s.v. *passapassa*. Diversas referencias al juego en textos áureos localiza Julio Cejador y Frauca, *Fraseología o estilística castellana*, Madrid, Tip. de la R.A.B. y M., 1921, I, 695-696. Cabe preguntarse si al comparar a Hernán Ruiz con un *maestre Gicomar*, no estará sugiriendo Pacheco al tiempo una analogía entre los tres cubiletos de los fulleros y los tres cuerpos de planta circular (de las Estrellas o del Pozo, de las Carambolas o Redondo y del Penacho o Cúpula) que preceden a la veleta giratoria en el remate de la Torre. La iconografía del Giraldillo permite plantearse, incluso, si tal insinuación no alcanzaba a la estatua misma, con su palma en la mano izquierda a modo de *varilla de las siete virtudes*. Recuérdese, a este respecto, que últimamente se ha puesto en relación la Giralda con "...la Torre de los Vientos de Vitrubio, que tenía como veleta un Tritón de bronce, con una varita en la mano derecha, que indicaba la dirección del viento" (T. Falcón Márquez, *op. cit.*, p. 63; propuso la hipótesis V. Nieto Alcaide, "La Giralda, torre sagrada de los vientos", *Sepparata*, 5-6 (1981), pp. 102-111).



‘astucia’), como correspondía a su condición de *petrarquista* (esto es, ‘charlatán afectado’, en el contexto de la *Sátira*)<sup>27</sup>.

Lo que hizo entonces Júpiter se expone en el terceto siguiente (vv. 352-354): sin decirle nada al valentón de Marte (no fuese a gastar toda su energía en fanfarronadas), se lo comunicó secretamente a Vulcano. La intervención del dios herrero (cf. Hesíodo, *Trabajos y días*, 60-63) se expone en uno de los tercetos (vv. 355-357) más interesantes y a la vez más problemáticos textualmente de la *Sátira*. Partiendo, como venimos haciendo, de la edición de Rodríguez Marín, son varias cosas las que pueden darse por seguras. Primero, que el *coloso alto y bizarro* es designación inequívoca del Giraldillo<sup>28</sup>. Segundo, que el pasaje nombra a dos de los artífices que participaron en la creación de la estatua: el pintor Luis de Vargas, a quien se viene atribuyendo su diseño, y el fundidor Bartolomé Morel, que se encargó de vaciarla en bronce<sup>29</sup>. Más allá de esto, las dudas se acumulan. Para empezar, no está nada clara la conexión entre los diversos elementos del texto. Por más vueltas que se les dé (vgr. poniendo entre paréntesis la frase *de magisterio y arte que dio Vargas / a Morel* para facilitar una posible conexión sintáctica entre *jarro* y *del coloso alto y bizarro*) la

<sup>27</sup> El petrarquismo es, en efecto, una de las tendencias poéticas que sufre los ataques de la *Sátira* en diversos pasajes. Lo que no obsta para que Pacheco incorporase elementos petrarquistas en su poesía amorosa latina, como ha señalado J. F. Alcina, “Petrarquismo latino en España, II”, *Nova Tellus*, 4 (1986), pp. 43-61 [53-61].

<sup>28</sup> El propio Pacheco lo llama “VICTRICIS FIDEI COLOSSVM” en su epígrafe latino; cf. J. Solís de los Santos, “La inscripción...”, *art. cit.*, pp. 153 ss. La misma imagen visual transmitirá años más tarde Cervantes, como también recuerda José Solís, pp. 158-160: “...aquella famosa gigante de Sevilla llamada la Giralda, que es tan valiente y fuerte como hecha de bronce, y sin mudarse de un lugar es la más movable y voltaria mujer del mundo” (*Quijote*, II, 14).

<sup>29</sup> La alusión al Giraldillo y sus artífices fue detectada por Rodríguez Marín: “En 1568, un año antes que Pacheco escribiera la presente sátira, se acabó la obra de la hermosa torre de la Santa Iglesia de Sevilla, poniendo por remate el coloso de la Fe vencedora, de bronce dorado (...). Hizo esta hermosa y esbelta figura el célebre fundidor Bartolomé Morel, y acaso daría el diseño para ella el excelente pintor Luis de Vargas, cuyos eran los frescos que hermoseaban la torre” (*art. cit.*, p. 445). Ahora bien, mientras que la intervención de Morel está suficientemente documentada desde antiguo, los versos de Pacheco constituyen la única fuente para la atribución del diseño del coloso al pintor Luis de Vargas (ca. 1506-1567), idea a la que ha dado difusión V. Lleó Cañal, “El autor del Giraldillo” (*ABC*, Sevilla, 11.08.1976, p. 7). Subsiste, por otra parte, la incertidumbre acerca de la identidad del escultor que hubo de realizar el molde (en cera, concretamente) de la estatua: descartada ya la atribución a Diego de Pesquera, la opinión más general se inclina a favor de Juan Bautista Vázquez el Viejo, colaborador habitual de Hernán Ruiz; recientemente, se ha propuesto el nombre de otro de los maestros catedralicios: el flamenco Juan Giralte [Giralte, Giraldo o Giralde; *vid.* Alfonso Pleguezuelo: “La Giralda, ¿la de Giralde?”, *Culturas (Diario de Sevilla)*, nº 7, 15.04.99, p. 8].

construcción del terceto resulta incoherente. Si, haciendo caso omiso de los descosidos sintácticos, concluimos que Vulcano hizo un jarro de bronce (sea lo que fuere) y que Vargas se lo dio a Morel, chocamos con la evidencia de que el oficio de uno y otro exigirían, en todo caso, lo contrario: que el fundidor Morel le hubiese dado el bronceo jarro al pintor Vargas. Además, el verso siguiente deja claro que Vulcano entregó dicho jarro a Júpiter, quien procedió a llenarlo de los males, para más tarde presentárselo al cordobés, esto es, Hernán Ruiz (vv. 385-386). O sea que, la única interpretación que el texto editado en 1907 parece admitir debe ser descartada por absurda. Lo peor del caso es que las variantes que ofrecen los diversos manuscritos no ayudan gran cosa a resolver la cuestión:

de sutil magisterio cual dio Vargas / a Morel del coloso... P  
de sutil magisterio cual dio Vargas / a Moril del coloso... N  
de sutil magisterio e lo dio a Vargas / amores del celoso... R  
de magisterio y arte que dio Vargas / al model del coloso... C

Es evidente que el lugar ha llegado a los diversos copistas muy deturpado y que el editor de hoy no tiene más que dos opciones: o tantear la posibilidad de la enmienda por medio de la conjetura *ope ingenii* o desesperar de leer lo que pudo escribir Pacheco y trabucaron los copistas de la *Sátira*. Asumiendo los riesgos inherentes al primero de esos caminos, pondremos un texto alternativo al de Rodríguez Marín:

El cual vació de bronce un ancho jarro  
de sutil magisterio, cual de Vargas  
dio Morel al coloso alto y bizarro.

Es decir: que Vulcano vació un recipiente bronceo que presentaba las mismas características materiales (*magisterio*) que el fundidor Morel había dado a la colosal estatua diseñada por el pintor Vargas<sup>30</sup>. Quizá extrañe que Pacheco llame *coloso* a un dibujo, pero el hecho cierto es que Vargas (o quien fuese) hubo de representar la imagen a tamaño natural, según se deduce del asiento capitular relativo a la compra, el 13 de octubre de 1565, de dieciocho varas de lienzo (casi quince metros) "...para el debuxo de la figura que ha de ser remate de la torre"<sup>31</sup>. Pues bien, una vez ejecutado

<sup>30</sup> El pasaje se refiere, por tanto, a la calidad de la aleación con que trabajó Bartolomé Morel, conforme a uno de los sentidos que *Autoridades* da a la voz *Magisterio*: "En la Chimica es la preparacion de un mixto, por medio del cual todas las partes homogeneas se subliman a otro grado de qualidad y substancia, mas noble del que naturalmente tenían, sin otra mudanza que la expulsion de las impuridades externas".

<sup>31</sup> Lo hizo notar J. M. Serrera, "Pinturas y pintores en la Catedral de Sevilla", en AA.VV., *La Catedral de Sevilla*, pról. Fernando Chueca Goitia, Sevilla, Guadalquivir, 1984, p. 367 y 401 (n. 66).

el recipiente (cuyo correlato real se discutirá más abajo) por obra de Vulcano, Júpiter lo utilizó para llenarlo (v. 358) de las mil calamidades que expone el texto entre los vv. 359 y 381, pasaje que combina referentes universales de la sátira (las enfermedades, el dinero, los engaños de las mujeres...) con precisiones muy propias del ambiente sevillano, como las múltiples alusiones a las prácticas monetarias y financieras que estaban a la orden del día en el puerto de Indias o la mención explícita de la Casa de Contratación (v. 380). El color local no impide, sin embargo, reconocer en ese *jarro* (v. 355) un avatar de la conocida *caja de Pandora*, que —como se sabe— ni era caja en sus orígenes ni era de Pandora<sup>32</sup>. La aparición de Pandora o para ser más exactos, de su *jarro* es una derivación lógica de las alusiones precedentes a la leyenda de Prometeo, ya que —como se recordará— ambos temas mitológicos están unidos: la creación de Pandora obedece al deseo por parte de Júpiter de castigar a la humanidad tras el robo del fuego por parte de Prometeo.

El hilo de la narración, con el intertexto mítico de fondo, se reanuda en el v. 382:

De todo este condumio lamentable  
lleno el vaso, se dio a un fiel sirviente,  
con orden que del caso nada hable.

Al cordobés astuto, encontinente, 385  
le presentó que del amor herido  
está de doña Eburnia neciamente.

Abriólo, y luego al punto de aquel nido  
salieron landres, pestilencias, hambres,  
que tienen el vivir hoy forajido. 390

Así pues, el recipiente que Júpiter había llenado con toda suerte de males, fue a parar a manos de un *fiel sirviente* (vv. 382-384), personaje para el que no encontramos correlato en el mito y de difícil identificación en clave histórica. Quienquiera que fuese, éste lo puso de inmediato (*encontinente*) ante alguien a quien el texto se refiere como *cordobés astuto*

<sup>32</sup> Cf. Antonio Ruiz de Elvira, *op. cit.*, pp. 116-118. Sobre la transmisión del mito de Pandora y sus recreaciones artísticas y literarias, *vid.* D. y E. Panofsky, *La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Barcelona, Barral, 1975. En la versión hesiódica, hay un recipiente (*pithos*, lat. *dolium*) de los males que forma parte del ajuar doméstico de Pandora y Epimeteo y que fue destapada por aquélla (*Trabajos y días*, 94). La transformación de la primitiva vasija en la proverbial caja (*pyxis*) se produce en los *Adagios* (1508) de Erasmo de Rotterdam (*cf. Adagiorum chiliades tres*, I, 1, 31: "Malo accepto stultus sapit"; y I, 3, 35: "Hostium munera non munera"). Dora y Erwin Panofsky (*op. cit.*, pp. 27-41) señalan que dicho cambio se produce por contaminación con la leyenda de Psique.

(v. 385) en el ms. *C* (y así lo edita Rodríguez Marín), mientras que los demás códices traen la lectura *cordobés maestro*, que desde nuestro punto de vista es preferible. En un poema satírico del Siglo de Oro, en efecto, una expresión como *cordobés astuto* era una redundancia, pues la primera condición conllevaba tópicamente la segunda<sup>33</sup>. En cambio, *cordobés maestro* identifica con inequívoca precisión a Hernán Ruiz, originario de la ciudad de los califas y Maestro Mayor de la sede hispalense. Con todo, los problemas del terceto no se acaban ahí ni mucho menos. El editor de 1907 mostraba su perplejidad en la nota correspondiente al v. 387: “No rastreo qué cordobés sea éste, ni quién su amada doña Eburnia o doña Blanca”<sup>34</sup>. En cuanto a lo primero, ya queda dicho que todo indica que puede tratarse de Hernán Ruiz. En cuanto a lo segundo, lo único claro es que, en buena lógica, la alusión debe referirse a alguien o algo que se menciona en el propio texto. Pero la idea que inmediatamente se ofrece (que *doña Eburnia* sea la estatua del coloso) choca con un hecho irrefutable, la estatua no era blanca sino que estaba sobredorada y parcialmente policromada. El recurso a las variantes de los manuscritos tampoco sirve de mucho en este caso:

de la hermosa eburnia neciamente *N*  
de la hermosa burnia neciamente *P*  
de la hermosa burma neciamente *R*  
está de doña Burnia neciamente *C*

Bien se ve que todos los copistas tropezaron justamente en la misma piedra (la palabra que está en el eje del verso), transmitiendo una lectura corrupta que nos impide leer lo que Pacheco escribió. Sin embargo, en este caso el editor tiene la ventaja de que al menos el error está mejor localizado, lo que facilita el camino a la conjetura que restituya la lección original. Con todas las reservas que esta operación impone, propondremos que la lección auténtica del v. 387 contenía la voz *alburnía*, término que designaba cierto tipo de cacharro culinario en cerámica y que bien podría significar aquí ‘olla, marmita’<sup>35</sup>. En favor de esta conjetura cabe aducir la

<sup>33</sup> Así lo atestiguan refranes como: “Al andaluz hacelle la cruz; al cordobés, hacelle tres”; o frases coloquiales como *usar cordobesías*, “Por usar malas tretas y falsías; de los del Potro” (G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Víctor Infantes, Madrid, Visor, 1992, pp. 22 y 655 respectivamente).

<sup>34</sup> Rodríguez Marín, *art. cit.*, p. 445.

<sup>35</sup> La definición que da *Autoridades*, s. v. *albornía* es la siguiente: “Vasija de barro vidriado, grande y redonda en forma de taza o escudilla. Llámase también Aljofaina, o Ajo-faina, Zafa y Algébena”. Otra hipótesis que cabe considerar es *urna* (término usado a veces para referirse a la *caja* de marras), pero que resulta menos verosímil a la luz de las variantes y no encuentra apoyo en el contexto del poema.

lectura del v. 382, que al referirse a lo que Júpiter echó dentro del jarro lo llama *condumio lamentable*. Además, ese término entra de manera coherente a formar parte de una secuencia, que el lector atento ya habrá percibido, integrada por términos que remiten al ajuar doméstico: *de bronce un ancho jarro* (v. 355), *el vaso* (v. 383), *alburnía* (v. 387), *astroso jarro* (v. 407). Una adecuada puntuación del pasaje permite, por otra parte, descartar verosímilmente la lección de *C* en el v. 387 como innovación de copista (cosa, por otra parte, bastante habitual en la tradición textual del poema):

Al cordobés astuto, encontinente  
le presentó, que, del amor herido  
de la hermosa alburnia, neciamente  
abriólo<sup>36</sup>,

Es obvio que la necedad del cordobés se manifiesta en el hecho de abrir o destapar, movido por el amor o afición, el vaso (o jarro o marmita) que Júpiter le ha puesto delante. De esta manera, el artífice cordobés se vería ahora parangonado, no ya con el osado y astuto Prometeo, sino con su hermano, el necio de Epimeteo, al que alguna versión de la leyenda atribuye, en vez de a Pandora, el haber destapado la vasija de los males<sup>37</sup>. La enumeración de esas calamidades sigue luego hasta el v. 420, y en ella figura una nueva alusión al Giraldillo:

No hay tantos arenques en Malines,  
ni tantas berenjenas en Toledo,  
ni en Sevilla poetás malandrines,  
cuantos males parió el regüeldo y pedo

405

<sup>36</sup> La concordancia gramatical no excluye una posible enmienda *abrióla*. En el verso 387 editamos *alburnia*, con sinéresis, para evitar la hipermetría: en la *Sátira* se produce la aspiración regular de la h- derivada de f- latina; de todos modos, es difícil saber si para Pacheco la palabra era *alburnía* o *alburnia*. Nótese, de paso, que un sintagma como *hermosa alburnia* (con el ostensible étimo arábigo del sustantivo) lleva implícita una antítesis que puede tomarse por eco (humorístico) de aquella otra que Hesíodo (*Teogonía*, 585) aplica a Pandora: *kalôn kakôn*, un "hermoso mal" (cf. D. y E. Panofsky, *op. cit.*, p. 19, n. 7, con frases similares de otros autores al tratar el mito).

<sup>37</sup> Es la versión de la leyenda transmitida por Filodemo de Gádara (ca. 110-ca. 40-35 a.C.), que fue difundida por Erasmo en el fragmento ya citado (n. 32) de sus *Adagia*. El contraste de personalidad entre los dos hermanos (patente ya en Hesíodo, *Teogonía*, 510-511 y en Erasmo, *loc. cit.*) lo sintetiza así García Gual, *op. cit.*, pp. 42-43: "El nombre de *Epimetheus* hace de correlato al de *Prometheus*; éste se interpreta como 'el que medita antes' (*prô*); aquél, 'el que piensa después' (*epi*). La pareja del *Previsor* y del *Retrasado*, hermanos gemelos y complementarios, parece sacada de cualquier *folktales*, y tiene paralelos en otras culturas (...). También se ha dicho que ambos sirven para componer una especie de figura bifronte, símbolo del espíritu humano".

de aqueste astroso jarro; uno bastara,  
que es no tener argén, que es harto acedo.

Nada sustancial se añade aquí a lo ya dicho en los versos precedentes, salvo dejar claro que el *jarro* es *astroso*, o sea, de mala estrella o malhadado<sup>38</sup>. Las alusiones digestivas de los vv. 406-407 son la natural consecuencia del *condumio lamentable* mencionado en el v. 382, sin que pueda descartarse que el pasaje sea alusión a las luminarias o fuegos artificiales que se ejecutaban de tiempo en tiempo desde la azotea del campanario. Por otra parte, llama la atención, desde el punto de vista estilístico, el guiño garcilasiano del v. 408, claro eco de la *Epístola a Boscán* en la parte (vv. 73-76) que refiere las malas condiciones de las posadas francesas:

donde no hallaréis sino mentiras,  
vinos acedos, camareras feas,  
varletes codiciosos, malas postas,  
gran paga, poco argén, largo camino.

Llegados a este punto de nuestro trayecto, cabe ahora plantearse la cuestión de identificar el correlato real del objeto u objetos que la *Sátira* toma como tema de su burla. En primer lugar, pensamos que todas las denominaciones que utiliza Pacheco se refieren a un mismo objeto, pese a designarlo, como se ha visto, con varios nombres: *jarro*, *vaso*, *alburnía* (y, fuera de esa secuencia, como *nido* en el v. 388). Voces todas que remiten a un campo semántico bien definido, el de los cacharros propios del ajuar de la cocina<sup>39</sup>. Parece, por tanto, que el satírico quiere referirse a algo que puede ser comparado o identificado como un recipiente de uso culinario. ¿Cumple esa condición la estatua del Giraldillo? En principio y de una manera figurada, cabría decir que sí, aunque el texto parece sugerir la forma de un objeto más bien rechoncho: el primer adjetivo que se le aplica es, precisamente, *ancho jarro* (v. 355). Por eso, creemos preferible establecer la correlación con otra pieza de la obra escultórica que, sin duda, responde mejor a las características que se han ido acotando. Nos referi-

<sup>38</sup> Así lo ha señalado J. Solís de los Santos, "La inscripción...", *art. cit.*, p. 165, remitiendo al *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Sebastián Covarrubias.

<sup>39</sup> Nueva concordancia con la leyenda de Prometeo, quien puede ser identificado como cocinero (en tanto que inventor del fuego y del sacrificio ritual de animales) y como alfarero (en tanto que moldeador de seres humanos; cf. A. Ruiz de Elvira, *op. cit.*, pp. 118-119). García Gual recuerda, al respecto, una noticia transmitida por Luciano (*Contra el que le acusaba de "Prometeo en palabras"*, 2): "Nos dice Luciano que en la Atenas de su época se llamaba 'Prometeos' a los fabricantes de cacharros de cocina, como ollas, calderos, etc." (*op. cit.*, p. 175).

mos a la bola o "recipiente de bronce en forma de ánfora (vulgo Tinaja)" sobre el que se sujeta la Fe victoriosa<sup>40</sup>. Afortunadamente, el texto de la *Sátira* acude en nuestro auxilio con un pasaje que despeja, creo, cualquier duda. Los versos en cuestión aparecen una vez que el poema deja de hablar del Giraldillo para volver al tema de la *musaica pestilencia*. Pero como la poesía fue uno de los males (y no el menor) que escapó del *vaso* al destaparlo, el satírico se propone, con la ayuda de un compañero, devolverla al lugar de donde nunca debió salir:

Ayúdame a pelar aquesta graja,  
que entre manos se hace blanco cisne;  
vuélvase la bellaca a su tinaja.

425

No haga al Siglo de Oro negra tizne:  
hagámosle que el brío antiguo pierda,  
que más papel no cague ya ni tizne.

Ahí está (v. 426) la designación inequívoca del objeto al que la *Sátira* ha llamado antes *ancho jarro*, *vaso* y *alburnia*. El nuevo vaso de Pandora no es, por tanto, sino la *tinaja* o cúpula hemisférica de bronce sobre la que se sustenta el coloso de la Fe victoriosa; para ser más exactos: sobre una ménsula o repisa también de bronce que corona la bola y que, siguiendo la analogía, vendría a ser la tapadera, una vez separada del ca-

<sup>40</sup> T. Falcón, *op. cit.*, p. 124. La posibilidad fue apuntada por José Solís al comentar los versos 403-408 del poema como referidos al propio Giraldillo: "Sorprende, en verdad, esta declaración tan iconoclasta y apicarada que paradójicamente formula el mismo autor de la solemne inscripción, por más que se intente explicar mediante los planteamientos teóricos del desdoblamiento de autor y sujeto satíricos o se entre en consideraciones de que el 'astroso jarro' pudiera referirse al ánfora o tinaja también de bronce que sirve de base fija a la giratoria estatua, pues, en efecto, los versos 355-8 despejarían cualquier duda acerca de su acertada identificación" ("La inscripción...", *art. cit.*, p. 165). El propio José Solís, que ha leído y contribuido generosamente a mejorar este trabajo, da por buena ahora la interpretación aquí propuesta, sobre la base de la enmienda de los vv. 355-8.

<sup>41</sup> Salvo en el propio texto de la *Sátira*, no hemos podido documentar en otros testimonios coetáneos el uso de *tinaja* (traducción válida, por cierto, de *pithos*) como denominación vulgar de esa cúpula hemisférica. En la abundante documentación que publican A. Jiménez y J. M. Cabeza (*Turris fortissima. Documentos sobre la construcción, acrecentamiento y restauración de la Giralda*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 1988), encontramos: *bola* en el n. 185 (año 1566), en el n. 204 y en el 208 (ambos de 1568), así como en el 213 (1570, Juan de Mal Lara, *Recebimiento*). Luego aparece *globo* en el n. 227 (de 1592) y en el n. 337 (de 1748). Una vez se le llama *urna*, en el n. 251 (Rodrigo Caro, *Antigüedades*). *Tinaja* no hace su primera aparición hasta 1770 (n. 371/1). Ahora bien, parece claro que desde primera hora el vulgo sevillano se apropió del monumento sirviéndose de términos coloquiales para referirse a las piezas que lo integran. Es el caso, sin ir más lejos, de la propia voz *giraldá*, referida inicialmente a la estatua antes de pasar a ser nombre de toda la torre, y cuyo origen como mote burlesco a partir de una coplilla muy difundida en la Sevilla de entonces argumenta

charro<sup>41</sup>. Conclusión que viene a corroborar lo que hemos apuntado desde el principio: el Giraldillo y en concreto la simbólica estatua que lo remata viene a desempeñar, en el planteamiento de Pacheco, el sorprendente papel de Pandora hispalense.

\* \* \*

La prudencia aconsejaría detener aquí esta reflexión, dada la dificultad de dar respuesta satisfactoria a las acuciantes preguntas que ahora quedan en el aire. Si las líneas que anteceden han podido iluminar, mal que bien, algunos pasajes de la *Sátira* deturpados por la tradición textual o leídos hasta ahora de manera poco resolutive, todo ello no significa sino un primer paso en el camino de interpretar cabalmente esta parte de la *Sátira* en conexión con el resto del poema y con la obra conocida de Pacheco. Para ello será preciso aclarar, entre otras cosas, por qué el jerezano dirige sus dardos satíricos contra Hernán Ruiz (al que no nombra), siendo así que ni Vargas ni Morel salen malparados en el texto. En particular, urge dar una explicación satisfactoria de la asociación apuntada entre la Fe victoriosa y Pandora, ya que a primera vista resulta ser un emparejamiento de términos antitéticos, poco apropiado para un monumento de tan marcada carga simbólica en lo religioso como es el Giraldillo.

Dejando a un lado la inquina de Pacheco contra Hernán Ruiz, cuya causa última podría deberse a roces o discrepancias en el ejercicio de sus respectivas funciones, asumiremos el riesgo de plantear una explicación (absolutamente provisional) acerca del trasfondo mitológico, inequívocamente humanista, que maneja la *Sátira*, con Pandora como centro. A este respecto, lo primero que conviene subrayar es que Pacheco ha elegido un tema caracterizado por su multivalencia simbólica, fruto del estado fragmentario de la leyenda en sus fuentes antiguas y de la sucesiva cadena de recreaciones e interpretaciones de que fue objeto. Así, su identidad oscila entre la de una divinidad terrestre dadora de bienes o una criatura dotada de todos los bienes por los dioses; su dichosa *caja* contiene, según unos, todos los bienes o todos los males, según otros; tampoco queda del todo claro si fue ella o su marido Epimeteo quien destapó la vasija y sumió al mundo en la desdicha<sup>42</sup>. Dada, pues, la diversidad de caminos que se ofrecen a la consideración, lo mejor será recomponer en su integridad el contexto del pasaje relativo al Giraldillo en la *Sátira*, de tal manera que sea más hacedero acotar el simbolismo de nuestra Pandora hispalense.

J. Solís, "La inscripción...", *art. cit.*, pp. 160-162; y "Girando con la Giralda", *Culturas. Diario de Sevilla*, nº 18 (29-7-99), p. 18.

<sup>42</sup> Cf. D. y E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 15-25.



Como se dijo más arriba, la erección del Giraldillo constituye en el poema el momento crítico de ruptura entre la Edad de Oro y la Edad de Hierro. Esto guarda relación con el motivo de Pandora como origen de las calamidades de la humanidad, que —como se sabe— vino a hacer de ella un correlato de la Eva bíblica, según la interpretación de Orígenes (*Contra Celsum*, IV), luego resumida en el lema *Eva Prima Pandora*<sup>43</sup>. Por esta senda, podemos arribar a la interpretación del Giraldillo como una contrafigura de Eva, esto es, una imagen de María (o la Iglesia) vencedora del pecado y mediadora en la salvación humana<sup>44</sup>. Parece, sin embargo, que la Virgen que ha tenido Pacheco en mente puede ser otra más conforme al contexto profano y mitológico de su poema.

Nos referimos a Astrea, diosa de la Justicia, cuya subida desde la Tierra a los cielos para ocupar la constelación de Virgo también marca en la leyenda el final de la Edad de Oro<sup>45</sup>. El propio Pacheco la menciona en el primero de sus dos sermones morales: *almaque mortales coetus Astraea colebat* (I, 46), identificándola luego de manera implícita con la Virtud y la Libertad (del ánimo frente a los vicios): *Aurea tunc Virtus cum Libertate recessit* (I, 97). Esta segunda perspectiva es la que, a nuestro juicio, cuadra mejor con el poema, cuyo enfoque satírico ofrece una visión cómica y crítica de la vida contemporánea sevillana parangonable (pese a sus diferencias de tono) con la que trae el *sermo* I. Y todo ello, tras la erección del Giraldillo: como si Pacheco quisiese fundir en una sola figura a Pandora con Astrea, para decirnos que cuando la Pandora hispalense fue izada hasta los noventa metros, más o menos, donde habita, se llevó consigo los bienes y virtudes, dejando atrás la carga de miserias que contenía la *tinaja* imprudentemente destapada por el *cordobés astuto*.

La posibilidad de interpretar de esa manera la figura de Pandora queda autorizada por una tradición que viene de antiguo: la de hacer de ella una

<sup>43</sup> Cf. D. y E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 23-25, 82-85 y 175-176.

<sup>44</sup> Cabe recordar, al respecto, que alguna vez se ha relacionado el Giraldillo con la mujer preñada de un pasaje del *Apocalipsis*, 12, 1-12, interpretada por algunos exégetas como figura de la Virgen o de la Iglesia: "Una gran señal apareció en el cielo, una mujer revestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre la cabeza. Estaba encinta (...). Otra señal apareció en el cielo: Miguel y sus ángeles lucharon contra el dragón, pero no pudieron prevalecer, y no hubo puesto para ellos en el cielo. Y fue precipitado el gran dragón, la serpiente antigua que se llama *Diablo* y *Satanás*, el seductor del mundo entero" (cf. T. Falcón Márquez, *op. cit.*, p. 53, con la cita bíblica). La afición de Pacheco por el *Apocalipsis* queda patente en las inscripciones que seleccionó para el programa iconográfico del antecabildo.

<sup>45</sup> Para las fuentes clásicas de Astrea y su papel en la degeneración de la humanidad, *vid.* Antonio Ruiz de Elvira, *op. cit.*, pp. 67-68 y 114-116. Virgo la llama Virgilio, *Bucólicas*, IV, 6.

alegoría del alma o principio vital, idea que se remonta al influyente mitógrafo Fabio Fulgencio (ca. 480-550): "Pandoram enim Graece dicitur omnium munus, quod anima munus sit omnium generale"<sup>46</sup>. Que el concepto era bien conocido en el XVI nos lo garantiza su aprovechamiento por parte de Erasmo, que reelaboró en sus *Adagia* la iconografía de Pandora superponiéndola con la de Psique. Y a su zaga, los artistas del Renacimiento se afanaron en representar a una y otra de manera similar, equipadas ambas de objetos fáciles de transportar, como la *caja* de marras (que tiene aquí su origen) o una pequeña vasija o vaso. De tal manera que hoy resulta difícil a los especialistas discernir si una imagen representa a Pandora bajando de los cielos o a Psique subiendo a ellos (conforme a lo que cuenta Apuleyo en libro VI del *Asno de oro*)<sup>47</sup>.

Conocedor, sin duda, de tales asociaciones, Pacheco pudo aprovecharse del margen de libertad que le conferían. La identificación entre Pandora y Psique le permitía, por ejemplo, concebir una espuria apoteosis de la primera como correlato de la erección del Giraldillo (recuérdese que en la *Sátira* no se dice en ningún momento que el *coloso* haya bajado de los cielos: esto sólo se dice de la *tinaja*). Semejante ocurrencia encajaba bien, por otra parte, con las afinidades existentes entre la leyenda de Pandora y la de Astrea (que también tuvo su apoteosis) en cuanto a explicar el origen de las miserias humanas. Con una ventaja adicional: mientras la leyenda de Astrea recibe un tratamiento, aunque exiguo, establemente serio y hasta solemne en la tradición, la de Pandora, especialmente en el motivo de la vasija, se presta desde tiempos remotos al tratamiento cómico<sup>48</sup>. El decoro poético obligaría, por tanto, a ubicar a Pandora con su *tinaja* en la *Sátira*, reservando para Astrea el *sermo* moral.

<sup>46</sup> *Mythologiae*, 46, 82. Vid. D. y E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 21-22, así como p. 156 para posibles conexiones neoplatónicas de la idea, argumento que desarrolla V. Gély-Ghédira, "Pandore et Psyché: sources neo-platoniciennes de la rencontre des deux mythes dans l'art de la Renaissance", *Revue de Littérature Comparée*, LXV (1991), pp. 21-32.

<sup>47</sup> D. y E. Panofsky, *op. cit.*, pp. 27-41; V. Gély-Ghédira, *art. cit.*, pp. 26 ss.

<sup>48</sup> D. y E. Panofski, *op. cit.*, p. 25, detectan ese enfoque ya en Orígenes.