

La *Sátira contra la mala poesía* del canónigo Pacheco: consideraciones acerca de su naturaleza literaria

J. Montero
Universidad de Córdoba

La figura del canónigo Francisco Pacheco (h. 1540-1599) ocupa desde hace tiempo un lugar relevante en los estudios sobre las letras sevillanas y españolas de la segunda mitad del XVI, merced a sus conexiones personales y literarias con autores como Baltazar del Alcázar, Fernando de Herrera, Benito Arias Montano y otros. Su propia actividad poética, no desdeñable ni mucho menos, comprende una faceta neo-latina y otra romance. De esta segunda conocemos hasta la fecha una sola muestra, la llamada *Sátira contra la mala poesía*, o también *Sátira apologética en defensa del divino Dueñas*, publicada hace años por Rodríguez Marín¹. Últimamente los estudiosos han empezado a prestar atención a la labor de Pacheco como poeta neo-latino. Así, Juan Alcina ha dado a cono-

¹ El primer título es el que aparece en el ms. 4.256 de la Biblioteca Nacional de Madrid; el segundo en el ms. 3.857 del fondo Rodríguez Marín del CSIC. Otra copia del poema (cancionero riccardiano 3.358, fols. 62v.-85r.) titula ecuménicamente *Sátira contra la mala poesía en defensa del C^o [sic] Dueñas, del lic.do Pacheco* (vid. EUGENIO MELE y ADOLFO BONILLA SAN MARTÍN: «Dos cancioneros españoles», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, X (1904), 162-176 y 408-417. Con los dos primeros de los códices citados (más una copia fragmentaria del primero de ellos, hoy perdida) preparó su edición FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN: «Una sátira sevillana del licenciado Francisco Pacheco», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XI (1907), 1-25 y 433-454; texto por el que citaremos la *Sátira* en estas páginas. Recientemente CARMEN VALCÁRCEL ha realizado la transcripción paleográfica del texto de la Nacional: «La *Sátira contra la mala poesía* del Licenciado Francisco Pacheco (ms. 4.256)», *Manuscrit. Cao*, I (1988), 9-30. No sabemos gran cosa, salvo que era sevillano y poeta, del Licenciado Dueñas aludido en el texto. En el ms. *Flores de Baria Poesía* se le atribuyen 15 composiciones; vid. la ed. de MARGARITA PEÑA (México: UNAM, 1980), n. 1, 2, 39, 192, 198, 199, 221, 266, 272, 291, 305, 306, 318, 346, 352. En el *Cancionero de Pedro de Rojas* aparece otra composición más, una canción en esdrújulos en respuesta a otra de Cayrasco; vid. la ed. de JOSÉ J. LABRADOR HERRAIZ, RALPH A. DIFRANCO y M^a. TERESA CACHO (Cleveland: State University, 1988), n. 185 y 186. También parece suyo un soneto que figura en el *Cancionero de Poesías Varias*, ms. 2.803 de la Biblioteca Real de Madrid; vid. la ed. de JOSÉ J. LABRADOR HERRAIZ y RALPH A. DIFRANCO (Madrid: Ed. Patrimonio Nacional, 1989), n. 152.

cer la existencia de un códice, conservado en la Biblioteca de la Academia de la Historia, que contiene una notable colección de poemas neolatinos compuestos por Pacheco². A la estela de este importante trabajo, Bartolomé Pozuelo Calero ha defendido en la Universidad de Sevilla una Tesis Doctoral en la que, entre otras cosas, edita y traduce lo que parece ser la parte más interesante de ese poemario: los dos *sermones* dirigidos a Pedro Vélez de Guevara y los ocho poemas amorosos dedicados a una dama de nombre Isabel³. Estas investigaciones recientes arrojan sin duda nueva luz sobre la figura de Pacheco, a la vez que aportan pruebas suplementarias en favor de la importancia del humanismo neo-latino en el ambiente literario sevillano de la segunda mitad del XVI⁴.

El mejor conocimiento que hoy tenemos de la obra de Pacheco permite –por no decir exige– una reconsideración de la *Sátira contra la mala poesía*, tanto más cuanto que su primer editor apenas si vio en ella otra cosa que un documento acerca de las enemistades que enfrentaban a diversas facciones del Parnaso sevillano de la época. Sin negar lo que hay de cierto en el enfoque de Rodríguez Marín –que ha secundado recientemente Stan-ko B. Vranich⁵– quisiera reflexionar sobre la clase de poema que es la *Sátira*, es decir, la particular realización del género satírico llevada a cabo por Pacheco, y ello en relación con sus posibles modelos antiguos y modernos⁶.

En su intento de entender la *Sátira* como reflejo de una particular circunstancia histórica, Rodríguez Marín se sirvió, naturalmente, del propio texto del poema y también de otras piezas complementarias: un fragmento del elogio de Pacheco por Porras de la Cámara y una nota en prosa que precede el texto de la *Sátira* en el manuscrito, ya citado,

² JUAN ALCINA, «Aproximación a la poesía latina del canónigo Francisco Pacheco», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVI (1975-76), 211-263. JUAN ALCINA vuelve a ocuparse de Pacheco en su «Petarquismo latino en España, II», *Nova Tellus*, 4 (1986), 43-61 [53-61].

³ BARTOLOMÉ POZUELO CALERO: *Los poemas latinos del canónigo Francisco Pacheco*. Tesis Doctoral realizada bajo la dirección de los doctores Juan Gil Fernández y José M^o Maestre Maestre (Universidad de Sevilla, 1989).

⁴ Es una línea de investigación que se viene mostrando fecunda últimamente. Vid. BEGOÑA LÓPEZ BUENO, *La poética cultista de Herrera a Góngora* (Sevilla: Alfar, 1987) (especialmente 33-86: «Fernando de Herrera, o poesía y humanismo en la Sevilla de la segunda mitad del XVI»); BIENVENIDO MORROS: «Fernando de Herrera. Giulio Camillo Delminio y Elías Vineto: a propósito de Ausonio y la elegía «Ver erat...», *Archivo hispalense*, 213 (1987), 127-139; CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA y FRANCISCO TALAVERA ESTESO: «Un poema latino semidesconocido de Fernando de Herrera», *Archivo Hispalense*, 215 (1987), 91-125. M^o TERESA RUESTES, por su parte, ha detectado abundantes huellas del Herrera bucólico para con poetas neo-latinos; vid. su estudio *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas* (Barcelona: PPU, 1989), índice de nombres. Todo ello (junto con lo que aportan por sí mismos textos herrerianos como las *Anotaciones* a Garcilaso y la *Respuesta* a Prete Jacopín) no desmiente, sino que confirma el carácter sincrético del humanismo sevillano según el modelo difundido por Mal Lara [vid. WILLIAM MELCZER: «Juan de Mal Lara et l'école humanistique de Séville», en AUGUSTÍN REDONDO, ed.: *L'humanisme dans les lettres espagnoles* (París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1979), 89-104].

⁵ STANKO B. VRANICH, «Críticos, critiquillos y criticones (Herrera el sevillano frente a Sevilla)», *Papeles de Son Armadans*, 92 (1979), 29-55; luego en *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro* (Valencia: –Chapel Hill Albatros– Hispanófila, 1981), 13-28.

⁶ Para los criterios que permiten hablar de la sátira como género en el Siglo de Oro, vid. LÍA SCHWARTZ LERNER, «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género», en *Edad de Oro*, VI (1987), 215-234; y de la misma autora: «Golden Age Satire: Transformations of Genre», *Modern Languages Notes*, CIV (1989), 260-282. Lía Schwartz ofrece a la vez una serie de rasgos básicos del género y una clasificación de sus variedades: *menipea* en prosa, sátira culta en verso y formas populares.

del fondo Rodríguez Marín del CSIC.⁷ Ambas piezas coinciden en señalar que por los tiempos en que Pacheco vivía, Sevilla se hallaba assolada por una plaga de poetas de baja estofa; los había, al parecer, de todos los gremios, hasta el punto de que lo eran incluso el asistente y el verdugo. Merece la pena recordar en su integridad dicha nota, dada su utilidad para el conocimiento del poema:

El año de 1569, estando sentado en la nave que dizen del Lagarto en la yglesia mayor de Sevilla el autor desta sátira hablando con un licenciado Dueñas, pasó por delante dellos un hijo de un médico llamado N. Cuevas, el qual era poeta y avía sido primero un poco rufián, y aviendo dejado la mala vida pasada se puso manteo y bonete y passó este día muy entonado por delante de los dos dichos sin quitarles el bonete, y visto por el autor su entono, le dixo al licenciado Dueñas: «Dezidle a aquel galán, pues es vuestro amigo, este terceto –y no se lo dijo a sordo:

*Enfádame un manteo que se estrena
De un mancebo Espadarte, deseoso
De que todos le den la norabuena.*

La qual aviéndosela dicho, se indignó grandemente el Quevas contra el dicho licenciado Dueñas, preçumiendo que le hizo la copla el que se la dixo, y convocó a otros poetas amigos suyos para entre todos componer una sátira contra el dicho Dueñas, sobre que uvo motivo de hazerse otras diversas sátiras unos contra otros, en las cuales se picaron de tal suerte, que se vinieron a retar de sométicos, y algunos dellos huyeron de Sevilla por esto. Andando esta confusión, el autor echó una sátira en las gradas y otra en la plaza de sant Francisco y en otros lugares públicos volviendo por su amigo Dueñas, después de cuya publicación dos poetas se juntaron debajo de las ventanas del Conde de Monteagudo, que era asistente de Sevilla, y disputaron a boces de la bondad y malicia de la sátira, y el dicho Conde los estaba oyendo sin que ellos lo viesen y mandólos luego allí prender, y de allí prendió a todos quantos eran conocidos por poetas y de la liga de aquéllos, de suerte que vino a estar la cárcel pública llena de poetas, para cuyo remedio el dicho autor bolvió a echar en las gradas otra sátira en defensa de los poetas presos, que la llamó el ensanche de la sátira primera. Con esto el dicho Asistente los echó luego a todos fuera de la cárcel. Va engerta en la primera la segunda. Para más inteligencia se ha de advertir quel dicho Asistente se picava de poeta y avía hecho un soneto a las onras de la Reyna francesa de Castilla, que estuvo puesto en el túmulo, y avía también hecho para la noche de Navidad esta letra que sigue:

*–¿Qué le darán al Pastor
Que, por buscar una oveja,
Todo su hato deja,
Bras? –Amor⁸.*

⁷ El fragmento del elogio lo reprodujo Bartolomé J. Gallardo en el marco de su ensayo sobre *La tía fingida* (vid. *El criticón. Papel volante de Literatura y Bellas Artes*. Madrid, Sancha, 1835, I, 19-23). La nota en prosa figura en el ms. 3.857 del fondo Rodríguez Marín del CSIC (fols. 1r.-15v.), códice que ha estudiado con ejemplar aprovechamiento Rosa Navarro, a quien agradezco el haberme facilitado el conocimiento del texto en cuestión.

⁸ Ms. cit., fols. 1r.-2r. RODRÍGUEZ MARÍN conjetura que la nota «por lo mismo que no nombra a Pacheco, y sí a los demás, puede sospecharse redactada por él» (*art. cit.*, 4). No me parece argumento defi-

Hay en este texto dos noticias que ayudan a entender la construcción y naturaleza literaria de la *Sátira*. La primera es que el poema que ahora leemos ha resultado de la inserción una en otra de dos sátiras diferentes, una redactada, al parecer, en defensa de Dueñas y otra en defensa de los poetas presos. La segunda indicación de interés es la relativa a la divulgación, aparentemente por recitación pública, de la obra en lugares significativos de la ciudad de Sevilla: las gradas de la catedral y la plaza de San Francisco (junto al Ayuntamiento y la lonja). Esto último hace pensar en una fórmula bastante conocida de la poesía italiana del Renacimiento: la *pasquinata*, poema satírico de carácter anónimo que, para su divulgación, se adosaba a una antigua estatua que se decía de Pasquino instalada desde 1501 en el foro de Roma⁹. De hecho Pacheco menciona a Pasquino o Pasquín en tres pasajes diferentes del poema, siendo ésta que sigue la alusión más significativa –son palabras que van dirigidas al asistente Monteagudo, sobre los poetas presos–:

Por la posta te aviso que les vienen
despachos de Pasquino su ordinario,
que tus obras repongan y condenen.

Yo dello te doy fe, como notario
y chanciller mayor de sus archivos;
mira que este Pasquino es gran voltario¹⁰.

Que Pacheco proclame hablar como notario y chanciller mayor de Pasquino nos da una idea del espíritu irreverente que anima la *Sátira*, a la par que nos declara una de las

nitivo, máxime cuando el relator incurre en alguna que otra contradicción, como hablar primero de dos sátiras («echó una sátira en las gradas y otra en la plaza...») para tomarlas luego como una sola («Va engerta en la primera la segunda», subrayado nuestro). De lo que no cabe duda es de que el relator disponía de información de primera mano.

⁹ De sátira política escrita en latín, la *pasquinata* evolucionó hacia planteamientos más generales, aunque siempre en el marco de la vida romana, apoyados en el uso de la lengua vulgar. Una figura clave en ese proceso fue el joven Aretino: «Adottando il sonetto caudato como metro, la pasquinata diventa, da mero instrumento politico, anche occasione di deformazione fantastica di figure ed eventi contemporanei, arrivando fino a proporre una visione della Roma papale e cardinalizia come di una gigantesca Babele in cui si accavallano le forme di una caotica follia» [GIULIO FERRONI, ed.: *Poesia italiana. Il Cinquecento* (Milano: Garzanti, 1978), 360]. Salvando, desde luego, todas las distancias entre la Roma y la Sevilla del XVI –por más que a ésta se la bautizara como *nueva Babilonia*– es interesante comprobar que son varias las similitudes que se dan entre *pasquinate* y la *Sátira* de Pacheco: visión deformante de la contemporaneidad urbana, conexión de los autores con los ambientes eclesiásticos, divulgación pública de los textos. Sobre esto último, cabe recordar la curiosa identificación entre sátira y pregón que aparece en la epístola a Ramírez Pagán de Montemayor: «Es cosa para mí de tanta pena / ver estos poetillas remendados, / que pienso ya en pregón poner la vena» [vid. DIEGO RAMÍREZ PAGÁN, *Floresta de varia poesía*. Ed. de A. PÉREZ GÓMEZ (Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1950), 124]. De *pasquines* y *pregones* como formas poéticas marginales habla José M^o Díez Borque: «Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano», *Hispanic Review*, 51 (1983), 371-392.

¹⁰ *Sátira*, vv. 199-204. Estos versos –junto con otros que se citan más abajo– son muy importantes en el proceso de ficcionalización por el cual el «yo» del poema se constituye en índice de una *persona* satírica caracterizada por su apego a valores groseramente materiales. Sólo por comodidad llamaremos «Pacheco» a este locutor satírico, dejando al buen sentido del lector el distinguir entre Pacheco-autor (sujeto del enunciado) y Pacheco-personaje (sujeto de la enunciación).

conexiones del poema con las letras italiana contemporáneas. Por esa misma senda nos adiestra otra pieza aneja a la *Sátira*, pero olvidada hasta la fecha. Se trata en este caso de un *soneto en respuesta* que pudiera ser obra del tal Cuevas zaherido por Pacheco. El soneto aparece como un apéndice o coda a la copia de la *Sátira* incluida en el ya citado cancionero riccardiano¹¹. El texto reza así:

Dueñas, uengado estaré a costa vuestra:
dichoso uos si en tantos ofendidos
faltare quien os haga dar bramidos
a uos y a quien por uos sus faltas muestra.

Que si ay lengua mordaz y airada diestra
entre Febos y Martes tan temidos,
restituirán los golpes receuidos
en daño suio y en deshonra vuestra.

Si el licenciado Coridón bengara
del bachiller Alexin las iniurias
sin darnos de Sodoma tantas señas,

Menos el sacerdocio inficionara
sin tantas macarrónicas enxurias,
ni ser puto Rufián del puto Dueñas.

Las pullas del soneto van sin duda contra Pacheco, pues en él coinciden las tres circunstancias de ser defensor poético de Dueñas (v. 4), licenciado (v. 9) y sacerdote (v. 12). El poema sirve, por un lado, para confirmar la virulencia de los dicterios cruzados en semejante *entremés de los poetas*. Y, por otro, nos ofrece una nueva perspectiva sobre la naturaleza literaria de la *Sátira*, que a ojos del sonetista resulta ser un cúmulo de *macarrónicas enxurias* (v. 13). Es interesante el hecho de que un receptor contemporáneo relacione la *Sátira*, pese a su inequívoca condición de texto romance, con la poesía macarrónica, cuyo modelo renacentista son –como se sabe– las muy leídas en su tiempo *macarroneas* de Merlín Cocayo, esto es, del benedictino mantuano Teófilo Folengo. La alusión habrá que entenderla, pues no es posible hacerlo en sentido literal, en otro figurado o secundario: poesía macarrónica –cabe interpretar– ante todo por su componente de obscenidad y por la falta de respeto hacia ciertos valores culturales; poesía macarrónica, también, por la frecuente inadecuación paródica entre la lengua de la obra y los asuntos que trata, con la consiguiente transgresión del decoro literario¹².

¹¹ Vid. EUGENIO MELE y ADOLFO BONILLA SAN MARTÍN, *art. cit.*, 163. Adelantamos el texto del soneto en una nota: «La *Sátira contra la mala poesía* del canónigo Pacheco: una coda bibliográfica», en prensa en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*.

¹² Sobre la influencia de T. Folengo en las letras españolas, vid. ALBERTO BLECUA, «Libros de caballería, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXIV (1971-72), 147-239; FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, «Teófilo Folengo y Cervantes», en *Fuentes literarias cervantinas* (Madrid: Gredos, 1973), 258-358. Un ensayo de conjunto sobre el tema ofrece ANTONIO TORRES-ALCALÁ, «*Verbi gratia*». *Los escritores macarrónicos en España* (Madrid: Porrúa Turanzas), 1984.

Pasando ya de los aledaños de la *Sátira* al propio texto de la obra, se impone realizar, aunque sea brevemente, un análisis de su construcción y desarrollo como medio de definir mejor su naturaleza literaria. La afirmación antes citada de que el texto actual es el resultado de la agregación de dos sátiras diferentes será nuestro punto de partida. La versión más extensa y completa del poema –la del manuscrito que perteneció a Rodríguez Marín– consta de 706 versos (234 tercetos encadenados más el cuarteto de remate). En ella, la parte correspondiente a la primitiva sátira contra el encarcelamiento de los poetas puede ir desde el verso 169 al 420. El resto, o sea desde el principio al verso 168 y desde el 421 al 706 debe de ser la que se considera primigenia sátira en defensa de Dueñas. Hay que pensar, de todos modos, que difícilmente ha podido producirse la inserción pura y simple de las dos composiciones previamente existentes. Sin duda Pacheco ha debido de preparar la transición y enlace entre una y otra eliminando, añadiendo, sustituyendo o corrigiendo cierto número de versos. En cualquier caso, el alcance de esa manipulación es imposible de determinar a la vista de los textos conservados, ya que, con más o menos lagunas, todos reflejan la versión integrada –llamémosla así– de la *Sátira*.

El procedimiento de composición utilizado por Pacheco, que quizá pueda chocar en un primer acercamiento, se explica fácilmente, habida cuenta de la estructura suelta y acumulativa de la *Sátira*. Una lectura detenida muestra que, al margen de sus particularismos sevillanos, el texto está constituido por una sucesión de temas y recursos bastante tópicos y generales. Veámoslo.

El poema se abre, sin exordio alguno, por una exposición del estado deplorable en que se encontraba el Parnaso sevillano de la época. Comprende 60 versos, en los que, sin hacer ahorro de obscenidades, Pacheco le echa en cara a un descuidado Apolo que las musas se hayan transformado con su consentimiento en miserables ramerías entregadas a una plebe indigna de poetas. El autor echa mano aquí de un recurso cómico-satírico consagrado en la antigüedad por Luciano de Samosata, cual es la deformación del mito desde una óptica degradante. Por otro lado, la denuncia de la metromanía –si se me permite la expresión– es motivo recurrente en los satíricos romanos, siendo sin duda Persio y Juvenal quienes le dan un tratamiento más vigoroso y relevante, en el inicio mismo de sus respectivas colecciones satíricas.

Sigue luego (vv. 61-84) una reflexión desengañada sobre la futilidad de la labor poética desarrollada por algunos buenos ingenios (Baltasar del Alcázar, Fernando de Herrera, el propio Dueñas). A fin de cuentas, buenos y malos poetas parecen pertenecer a una sola y confusa comunidad en la que campean el hambre y la pobreza. Estamos de nuevo ante un motivo satírico bien conocido cuyo tratamiento canónico lo ofrece seguramente la séptima de las *Sátiras* de Juvenal, con la que, en efecto, nuestro poema presenta más de una similitud. Como consecuencia de lo dicho, Pacheco exhorta a los poetas al abandono de la poesía (vv. 85-111), poniéndose a sí mismo como ejemplo de alguien que ha podido liberarse de los engaños, necedades y privaciones que conlleva el culto a las musas. Esta misma perspectiva aparecerá de nuevo más adelante (vv. 421-498), tomando Pacheco como resolución aconsejar a los poetas que, para salir de miseria, se vayan a vivir a sus fantásticas tierras de Cucaña o Jauja, o bien dejen la poesía y se dediquen a otra cosa más rentable. Como medio de probar lo acertado de su actitud contra las musas y sus cultores, Pacheco se dedica en diversos momentos del poema (vv. 112-168 y 499-681) a ensartar *exempla* infamantes, bien de poetas que han medrado (sí, pero ejerciendo

los más viles oficios: otro motivo satírico tradicional), bien de poetas empecinados en su pobreza, bien de ganapanes no tocados o limpios ya del contagio poético. Estos son los pasajes en los que menudean las invectivas contra personajes y personajillos sevillanos, de muchos de los cuales no queda otra memoria que su inclusión en la lista negra de Pacheco. El remate y cierre del poema (vv. 682-706) discurre por la misma senda, ya que contiene una última e imperativa exhortación a las musas *sucias*, *disolutas* para que guarden silencio de una vez por todas. De nuevo buenos y malos poetas aparecen entremezclados en una misma turbamulta:

Herrera dice: «Mío es el impero»;
no quiere Dueñas, ni consiente Santos;
también hace motín por sí el gorrero.

Ásense de las greñas y los mantos;
llámanse de judíos hideputas:
ni mienten los poetas ni sus cantos (vv. 588-693).

Todos los elementos presentados hasta aquí pertenecen a la parte del poema que debe de corresponder a la que se tiene por primitiva sátira en defensa de Dueñas. La parte relativa a la prisión de los poetas viene a insertarse entre la primera serie de *exempla* infamantes (vv. 112-168) y la continuación de las reflexiones sobre la futilidad del ejercicio de la poesía (vv. 421-498), preámbulo de una nueva serie de *exempla*. De manera que la inserción no rompe en verdad el hilo del razonamiento, simplemente lo suspende para añadir un rasgo decisivo a la exposición de la causa —la *musaica pestilencia* que asolaba Sevilla. Y es que ahora nos enteramos de que el asistente de la ciudad también era *ex illis*, también poetizaba. Así que Pacheco le pide al representante de la autoridad real que libere a los poetas presos, pues bastante tienen con sobrellevar la desdicha de serlo. Y le aconseja que lo haga, porque de otro modo él mismo, como poeta, no podrá escapar a los ataques de los sectarios de Pasquino.

De ahí, quizá como desarrollo del tema de la gobernación, pasa Pacheco a tratar uno de los tópicos más usuales de la poesía satírica: el contraste entre el tiempo pasado y el presente. Para ello se sirve de un esquema consagrado, como es el de la contraposición entre la Edad de Oro y la de Hierro (vv. 217-420), lo que le permite, además, cumplir con uno de los objetivos que se traslucían desde el inicio del poema: aunar la crítica literaria con la de vida social en general. Tampoco esto constituye una novedad, ya que tanto Persio como Juvenal adoptan dentro de sus respectivos programas satíricos la denuncia de la degradación de los gustos literarios como indicio o correlato de la degeneración de las costumbres. Ahora bien, la actitud de Pacheco tiene en el fondo poco de edificante y sí mucho de humorística. La pintura de la Edad de Oro, que en el *sermo I* a Vélez de Guevara se reviste de gravedad moral, sirve aquí de pretexto —según el ejemplo del propio Juvenal en un pasaje de la decimotercera de sus *Sátiras*— para el chiste y la parodia acerca, entre otras cosas, de los amaneramientos y convenciones del petrarquismo pastoril. Pacheco revela aquí su mejor vena, como también lo hace al combinar con acierto lo universal del tema de la Edad de Oro con particularidades sevillanas. Así, la estatua de la fe triunfante que corona la torre de la catedral de Sevilla (cuyas obras se concluyeron en 1568, un año antes de la presunta fecha de composición de la *Sátira*) es el recipiente uti-

lizado por Júpiter, tras el robo sacrílego de Prometeo, para mandar a la humanidad mil plagas –la principal de todas, la poesía– y poner fin de este modo a la Edad de Oro. Similarmen-te, la Edad de Oro se identifica por momentos no con una época remota y mítica, sino con un pasado histórico reciente, anterior al contagio italianizante. Así vemos al satírico expresar el temor de que Castilla olvide sus romances (vv. 223-225), y también acordarse de Castillejo para definir como *rimas pesadas de caderas* (v. 320) los metros importados de Italia. Todo lo cual no deja, evidentemente, de recordar las protestas de los satíricos latinos contra la deletérea influencia de la cultura y las costumbres helénicas, corruptoras de la antigua severidad romana.

Este somero repaso por los temas y procedimientos literarios de la *Sátira* habrá servido para mostrar el entronque de la obra en una tradición que se remonta en lo fundamental hasta las letras greco-latinas y cuyo núcleo genérico está constituido por la *satura* romana. Conviene precisar, sin embargo, que de todos los autores mencionados es Juvenal el que más huellas ha dejado en Pacheco. Y esto tanto en determinados aspectos de la construcción del poema –cuyo análisis más detallado queda para otra ocasión– como en el tono elegido para el despliegue de la visión satírica, aunque con una salvedad de importancia. El principio que anima la *Sátira* de Pacheco es el mismo que caracteriza la actitud de Juvenal, la *indignatio*, explicitada en el famoso hexámetro *Si natura negat, facit indignatio uersum* (I, 79). El arranque del satírico sevillano es revelador: «¿Qué bestia habrá que tenga ya paciencia, / que no tome la pluma y haga guerra / contra aquesta musaica pestilencia?» (vv. 1-3).

Sin contar con la *indignatio* no podemos entender, por ejemplo, la peculiar textura estilística de la *Sátira*. Junto a rasgos habituales en el género (abundancia de detalles cómicos, neologismos y nombres propios; frecuentes alusiones a objetos corrientes y a circunstancias históricas de alcance mínimo o localmente reducido, etc.), presenta nuestro poema como peculiaridad una doble tensión, por un lado hacia el estilo sublime (apóstrofes, exclamaciones, amplificaciones) y, por otro, hacia los niveles más bafos del estilo humilde (vgr., vulgaridad y hasta obscenidad del léxico)¹³. Todo ello se explica justamente como un desbordamiento de los afectos o pasiones del satírico aguijoneado por la *indignatio*. Con todo, hay una decisiva diferencia de intencionalidad entre Juvenal y Pacheco. Y es que mientras el latino pretende, en efecto, denunciar la corrupción moral con la esperanza de paliarla, no está nada claro que Pacheco persiga ese objetivo. Como ya se ha dicho más arriba (vid. n. 10), el locutor satírico se autodefine por su adhesión a valores –quizá habría que llamarlos antivalores– mucho más materiales que morales o espirituales. Véase si no, en qué términos expresa su alegría por haberse liberado del morbo

¹³ De lo dicho se deduce que la sátira a lo Juvenal tiende a distanciarse del estilo mediocre y tono moderado característicos del *sermo* horaciano (vid. la sintética exposición de ROSARIO CORTÉS TOVAR: «Sátira», en CARMEN CODONER, ed.: *Géneros literarios latinos* (Universidad de Salamanca: 1987), 115-148, especialmente 142-43). Pero la relación de la *Sátira* con las formas neo-latinas del género no puede descartarse. Sobre esto último, vid. J. ISEWLN, «Neo-Latin Satire: *Sermo* and *Satyra Menippea*», en R. R. BOLGAR, ed.: *Classical Influences on European Culture. A.D. 1500-1700* (Cambridge: University Press, 1976), 41-55; BARTOLOMÉ POZUELO CALERO, «En torno al concepto de *sermo* en Horacio y los humanistas», comunicación al I *Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico* (Alcañiz, 8-11.05.80).

poético: «De echar mil bendiciones no me hartó / a quien me dio tan dulce desengaño, / que me hace andar lucio, el pancho hartó» (vv. 85-87).

La genealogía literaria de la persona satírica puesta en escena por Pacheco ayudará a entender mejor la obra. Es bastante probable que en este punto (como en otros detalles de menos importancia) la *Sátira* sevillana dependa de manera muy directa de una conocida pieza de Francesco Berni, concretamente el *Dialogo contra i poeti*, de 1526. Hay en la obra dos interlocutores principales, uno es el propio Berni (entiéndase, un *alter ego* homónimo), otro su amigo Giambattista Sanga. Pues bien, el llamado Berni explica en el inicio del diálogo que sus ataques contra la secta de los poetas son los de quien ha conseguido liberarse de la locura poética:

Ancora io son stato qualche volta nel numero di queste bestie: da putto ho fatto qualche verso; ora ne son guarito, e ben ne ringrazio messer Domenedio, e ne ho tanta allegrezza come se fussi guarito dello spiritato¹⁴.

El presunto nexo con el *Dialogo contra i poeti* permite perfilar de manera decisiva la definición literaria de la *Sátira* de Pacheco, que no es una sátira *en defensa de Dueñas ni contra la mala poesía* —como una transmisión textual ciertamente espúrea pretende— sino una sátira contra la poesía y los poetas, a secas. En otros términos, estamos ante una obra en la que el componente satírico, esto es, de censura moral, ha cedido todo o casi todo el terreno al componente burlesco y lúdico¹⁵. Sólo así pueden entenderse esas alusiones más bien negativas que aparecen en el poema contra amigos tan señalados de Pacheco como Alcázar, Herrera, Mal-Lara o el propio Dueñas sin ir más lejos. Y otro tanto cabe afirmar, con matizaciones, sobre las radicales valoraciones literarias diseminadas en el poema, que ciertamente no reflejan las opiniones del autor sino de una manera indirecta y tamizadas por un específico planteamiento literario¹⁶.

Unas palabras, todavía, sobre esto último. La composición de Pacheco se nos presenta como una valiosa realización del género satírico en su modalidad culta y métrica (fren-

¹⁴ FRANCESCO BERNI, *Dialogo contra i poeti, Poesie e prose*. Criticamente curate da E. Chiòrboli (Genève - Firenze: Léo S. Olschki, 1934), 267-289 [cita en pág. 269]. La difusión de Berni entre los sevillanos queda confirmada por la *Respuesta de Herrera a Prete Jacopín*, texto donde se le cita con frecuencia [vid. nuestro estudio y edición *La controversia sobre las «Anotaciones» Herrerianas* (Sevilla: Excmo. Ayuntamiento, 1987)].

¹⁵ Sobre los conceptos de satírico y burlesco, vid. lo que señala IGNACIO ARELLANO, *Poesía satírica burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos* (Pamplona: EUNSA, 1984), 22-38.

¹⁶ Los dos casos más relevantes son las bromas sobre los libros de caballerías y sobre el petrarquismo (por ejemplo, vv. 139, 213, 234, 270, 294 y ss., etc.). Como se ha dicho, esta segunda actitud llega al rechazo global del italianismo poético (por ejemplo, vv. 223 y ss., 316-321: «Dezir soneto entonces [en la Edad de Oro] era grima; / y mentar *estrambotes* y *sestinas*, / para endiablir un cimiterio y sima. / Más gustaban [las Musas] hacer su gelatina / que estas rimas pesadas de caderas; harto más se usa agora la adefina»). Tras los exabruptos de la persona satírica, parece esconderse una posición de rechazo por parte de Pacheco a la vulgarización de la imitación italianizante, similar a la que expresa Herrera en un conocido pasaje de las *Anotaciones*: «Porque me enciende en justa ira la ceguedad de los nuestros, i la inorancia, en que se an sepultado; que procurando seguir solo al Petrarca i a los Toscanos...»; *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*. Ed. facs. de A. GALLEGO MORELL (Madrid: CSIC, 1973), 71. Pero de hecho también Pacheco es secuaz de Petrarca y del petrarquismo en su lírica latina, como ha señalado JUAN ALCINA («...el petrarquismo neoplatónico de Pacheco, más ligado a las corrientes de poesía italianizante castellana...», «Petrarquismo latino...», cit., 61).

te a la *menipea* en prosa). Pero, además, muestra una clara conexión con el gusto humanístico por la paradoja, que lo mismo puede orientarse hacia el elogio de lo vituperable (recuérdese como ejemplo canónico el *Encomium Moriae* de Erasmo) o, como en el caso presente, hacia el vituperio de lo valioso. Desde esta perspectiva la *Sátira* se nos presenta como el reverso de una moneda cuya haz lo constituyen tantas piezas renacentistas en elogio de las letras, *laudes litterarum*, con su explícito o implícito elogio de la poesía, *laus poëseos*¹⁷. Bien mirado, resulta, por tanto, que esta burla de un valor sagrado de la cultura humanística, como es la poesía, sólo puede entenderse como obra de un espíritu profundamente humanista, disgustado, de una parte, por la banalización del concepto mismo de poesía entre muchos contemporáneos, pero dispuesto, de otra parte, a asumir por afán lúdico el papel de abogado del diablo, aun a riesgo de desconcertar a propios y extraños. Ese ánimo paradójico –que pudiera guardar relación con el neo-estoicismo de Pacheco– lo percibió bien el sonetista que valoró la *Sátira* como una sarta de *macarrónicas enxurias*.

¹⁷ Vid. al respecto JUAN ALCINA ROVIRA, «Poliziano y los elogios de las letras en España (1500-1540)», *Humanistica Lovaniensia*, XXV, 1976, 198-222; FRANCISCO RICO, «*Laudes litterarum*»: humanisme et dignité de l'homme dans l'Espagne de la Renaissance», en AUGUSTÍN REDONDO, ed.: *L'humanisme*, cit., 31-50; EUGENIO ASENSIO y JUAN ALCINA ROVIRA, «*Paraenesis ad litteras*». *Juan Maldonado y el humanismo español en tiempos de Carlos V* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1980). El contexto polémico de la cuestión lo ilustra GIORGIO RONCONI, *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia (Mussato e Petrarca)* (Roma: Bulzoni Editore, 1976).