

# Natura insolita nella *Floresta de varia Poesía* (1562) di Diego Ramírez Pagán

Annarita RICCO

Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”  
aricco@unior.it

## RESUMEN

En este artículo se presenta la investigación de un aspecto hasta ahora nunca tratado en los pocos estudios críticos que se han dedicado al poeta Diego Ramírez Pagán y a su *Floresta de varia poesía* (1562). Más concretamente, se trata del análisis de algunas figuras de animales, como lobos, serpientes y delfines, que aparecen en el tejido temático del cancionero al lado de motivos usados con más frecuencia en las diversas representaciones de la naturaleza que se encuentran en la lírica del “medio siglo” del Quinientos. A través de una descripción de las poesías en las que el poeta introduce los motivos animalescos citados, es posible reconstruir el hibridismo que distingue la obra del poeta murciano y, al mismo tiempo, acercarse al experimentalismo poético de la miscelánea, gracias al cual, junto con otros rasgos propios, el texto se caracteriza por ser de una “rareza” original y fascinante.

**Palabras claves:** *Floresta*, temas, animales

## ABSTRACT

The study proposed in this article deals with an aspect never treated until now in the few critical works dedicated to Diego Ramírez Pagán and his *Floresta de Varia Poesía* (1562). Indeed, it is about the analysis of some animal figures like wolves, snakes and dolphins, which appear in the thematic texture of the *cancionero* together with some other topics used in the different representations of nature, typical of the lyric poetry of *medio siglo* during the sixteenth century. Through a description of the poems where the poet introduces the animal themes above cited, it is possible to rebuild the hybridism that distinguishes the work of the Murcian poet and at the same time to come closer to the poetic experimentalism of his miscellany. So that this work, with other specific features, characterizes itself as an original and fascinating “rarity”.

**Key words:** *Floresta*, themes, animals

Sin dal titolo di *Floresta de Varia Poesía*<sup>1</sup> il poeta Diego Ramírez Pagán<sup>2</sup> manifesta l'intenzione di dare alle stampe un'opera dal carattere esteso e composito come l'antica designazione del termine stesso di "floresta" lasciava presupporre. Covarrubias non mancò di definirla nel suo *Tesoro*:

"Vale lo mesmo que selva o monte espesso, y no tomó nombre de las flores como algunos piensan, sino del nombre francés forestz, silva, a foris, por estar fuera del poblado"<sup>3</sup> facendo proprio il principio rinascimentale del *nomina sunt consequentia rerum*, ben argomentato in uno studio di Molho<sup>4</sup>, che considerava l'etimo come il fondamento del significato. L'uso tipico di termini quali "jardín, silva, vergel o floresta"<sup>5</sup>, che nella loro fattispecie reale vedono crescere differenti e molteplici piante e fiori al loro interno, fu utilizzato in letteratura da un determinato momento in poi nella storia letteraria del *siglo de oro* come sinonimo di opere dal carattere composito, proprio ad indicare una volontà di amenità e una certa libertà di

---

<sup>1</sup> Edita a Valenza nel 1562 presso Juan Navarro e ripubblicata quasi quattro secoli dopo, nel 1950 a Barcellona da Antonio Pérez Gómez; cfr., D. Ramírez Pagán (1950).

<sup>2</sup> Ripercorro succintamente gli scarsi dati biografici che si posseggono del poeta e che, nella maggior parte dei casi, sono deducibili dagli scritti che egli stesso include nella sua antologia.

Diego Ramírez Pagán nacque da Miguel Ramírez a Murcia tra il 1523 e il 1525 all'incirca; nulla conosciamo di sua madre, mentre sappiamo avesse un fratello e una sorella, Jerónimo e Jerónima rispettivamente. Abbandonò presto la città d'origine per recarsi ad Alcalá de Henares dove il poeta ottenne il titolo di Dottore in Filosofia e Teologia intorno agli anni 1543-1545. Fino al 1556 fu cittadino alcalaino (lo ritroviamo vincitore e coronato di lauro in occasione di un *certamen* poetico organizzato per l'abdicazione di Carlo V a favore di suo figlio Filippo II) e dopo una breve parentesi di viaggi (visitò varie località della Spagna ma anche l'Italia) si stabilì a Valenza presso il nobile casato dei Duchi di Segorbe dove esercitò la professione di cappellano di famiglia. Negli anni al servizio dei Duchi frequentò assiduamente gli ambienti colti ed intellettuali valenzani e strinse numerose amicizie poetiche tra cui spiccano quella con Jorge de Montemayor, con Francisco Figueroa, con Diego Hurtado de Mendoza e altri. Risalgono al 1564, e alla pubblicazione della *Historia de la Sagrada Passion*, la sua seconda ed ultima opera poetica (*vid.*, A. Ricco [2007], pp. 161-189), le ultime notizie biografiche che possediamo di lui, sebbene sia probabile che abbia speso gli anni finali della sua vita a Murcia dove ottenne verosimilmente l'incarico di "racionero" presso il *Cabildo* della Cattedrale. Sconosciuti risultano al momento il luogo e la data della sua morte.

<sup>3</sup> Cfr. S. de Covarrubias (1998), p. 917.

<sup>4</sup> M. Molho (1988), p. 46.

<sup>5</sup> Antonio Prieto analizza ampiamente la mescolanza di materie, generi, temi e elementi in questi libri di profonda radice rinascimentale. Cfr. A. Prieto (1986), cap. VII ("Silvas, misceláneas, jardines").

composizione<sup>6</sup>. I concetti di *varietas* e di eterogeneità costituirono delle caratteristiche autenticamente rinascimentali che, a partire dalla pubblicazione nel 1540 della *Silva de varia lección* di Pedro Mexía<sup>7</sup>, attecchirono nella cultura umanistica ispanica<sup>8</sup>. La divulgazione della conoscenza fu ritenuto uno dei maggiori benefici che l'intellettuale poteva rendere alla società<sup>9</sup> e l'ingente lavoro di travaso culturale dell'Antichità classica che lo scrittore Sivigliano realizzò nella *Silva*, manifesta un'assimilazione completa del concetto di *imitatio* anche in territorio spagnolo<sup>10</sup>. La diversità tematica che contraddistingue l'opera di Mexía, pubblicata solo un ventennio prima della *Floresta*, ci aiuta a comprendere lo sperimentalismo che nel trentennio centrale del secolo XVI imperversava in territorio spagnolo sia in ambito letterario che lirico. Il canzoniere di Ramírez Pagán può essere considerato un frutto maturo dell'empirismo poetico della metà del secolo: sebbene si presenti come un testo apparentemente disordinato, la *Floresta* è invece un'opera ben strutturata e soggiacente ad un disegno di composizione lucido e consapevole da parte del suo

---

<sup>6</sup> Simón Díaz opina che gli autori dei secoli d'oro nell'intitolare le proprie opere letterarie attraverso parole appartenenti al campo semantico della natura, davano mostra pratica della convinzione generale che l'arte doveva imitare la natura stessa; cfr., S. Díaz (2002), pp. 98-105, in particolare le pp. 101-102.

<sup>7</sup> La prima edizione dell'opera risale al luglio del 1540 presso la casa editrice del sivigliano Dominicò de Robertis. La seconda edizione, corretta ed aumentata di dieci capitoli, fu curata invece da Juan Cronberger e vide la luce sempre a Siviglia nel dicembre dello stesso anno. Cfr., P. Mexía (1989), *vid.* introduzione pp. 52-59 (anche per la fortunata serie di traduzioni che si realizzarono dell'opera nelle varie nazioni europee, prima fra tutte l'Italia che pubblicò la sua prima traduzione della *Silva* nel 1544 a Venezia, realizzata da Mambrino Roseo da Fabriano).

<sup>8</sup> La *varietas* costituiva una caratteristica stilistica prettamente rinascimentale ed era rigorosamente correlata al principio dell' "eterogeneità" che, a sua volta, si presentava come un elemento fondamentale di un nuovo genere letterario che proprio in periodo umanistico, e all'indomani della pubblicazione della nostra *Floresta*, andava prendendo forma, quello cioè della "miscellanea". Si vedano al riguardo gli studi di A. Rallo Gruss (1984), pp. 159-180, di I. Lerner (1998), pp. 71-82 e di M. Alcalá Galán (1996), pp. 11-20.

<sup>9</sup> E lo stesso Mexía ribadisce tale concezione nel "Prohemio" della sua opera dove afferma che: « [...] no nació el hombre para sí solo, sino que también para el uso y utilidad de su patria y amigos fue criado»; cfr., P. Mexía (1989), p. 161.

<sup>10</sup> La prima parte del secolo XVI si caratterizzò per un'accettazione indiscriminata di tutto ciò che era antico, considerando – stando anche a quanto difeso da Giulio Cesare Scaligero nella sua *Poética* – le opere classiche dei modelli di perfezione insuperabili che necessariamente dovevano essere imitati. La seconda metà del secolo, invece, si occupò di organizzare più rigorosamente i materiali recuperati dall'Antichità e promosse una nuova concezione d'imitazione dei modelli sia classici che italiani della quale fu pure fedele difensore Fernando de Herrera sin dalle sue *Anotaciones* a Garcilaso. Cfr., A. Vilanova (1968), pp. 580-582.

ideatore<sup>11</sup>. A metà strada tra il modello della miscellanea poetica e del canzoniere individuale, l'ibridismo del canzoniere si esprime non solo nell'originale costruzione<sup>12</sup>, che divide le liriche in essa incluse in tre grosse sezioni poetiche ("morale", "spirituale" e "temporale"<sup>13</sup>) ma anche nella varietà tematica offerta dal suo tessuto lirico<sup>14</sup>. Accanto, infatti, a motivi poetici tradizionali<sup>15</sup>, come la rappresentazione della morte attraverso le immagini della tomba fatta di marmo o il riferimento al motivo della rosa per indicare la riflessione generale sulla brevità della vita e sul conseguente *topos* del "carpe diem", nella *Floresta de varia poesía* trovano spazio pure micro-temi originali e raramente riscontrabili all'interno di altre opere poetiche prodotte a ridosso o precedenti alla antologia valenzana. Rispetto ai temi legati alla resa della natura grazie alla presenza dell'elemento acquatico, dell'elemento celeste e dell'elemento terrestre, un ampio spazio è dedicato alle raffigurazioni di immagini zoologiche che derivano il particolare fenomeno di stabilire relazioni tra l'uomo e gli animali dal *Canzoniere* di Petrarca e dalla lirica

---

<sup>11</sup> Rispetto alla varietà del *corpus* poetico che Ramírez Pagán si accingeva a pubblicare, è rilevante che il concetto sia ribadito ben due volte sin dal titolo dell'opera dove accanto alla parola appena citata – *floresta* appunto – appare altresì l'aggettivo "varia" che rafforza la volontà di presentare al lettore una raccolta diversificata. Nel primo volume dell'opera il poeta, presentando una serie di sonetti a modo di epitaffi che inserisce sin dalla prime pagine, specifica il valore che per lui assumeva il concetto stesso e che sintetizza nelle seguenti parole: "añádense a estas elegías muchos tumulos breves de personas notables a modo de epitaphios, por ser desta consideración: y porque el lector con la *variedad* (que suele ser agradable) halle algún entretenimiento, y en la brevedad de scriptura, aviso y moralidad" (D. Ramírez Pagán (1950), t. I, p. 103; il corsivo è mio). Nonostante la dichiarata e realizzata varietà l'opera si caratterizza allo stesso tempo per un certo ordine e per una struttura ben impostata: la *Floresta*, infatti, pretende essere un tutto organico, un bosco o una selva, ma con un'organizzazione testuale tale da permettere al lettore una consultazione semplice (si vedano i capitoli II e V della mia tesi di dottorato intitolata *La Floresta de varia poesía (1562) di Diego Ramírez Pagán, poeta del "medio siglo"*).

<sup>12</sup> Per un punto della questione relativa alla conformazione dei canzonieri del Cinquecento si vedano i seguenti studi: M. Santagata (1989), R. Fedi (1990) e G. Gorni (1993). Tra gli illustri studiosi spagnoli che si sono occupati dell'argomento segnalo V. Beltrán (1998), pp. 49-101.

<sup>13</sup> Raccolte in due tomi: materia morale e spirituale nel primo volume e materia temporale nell'intero secondo volume.

<sup>14</sup> Il *corpus lessico* inserito in appendice alla tesi di dottorato realizzata, fornisce un approccio immediato alla ricchezza di immagini poetiche utilizzate dal poeta. Idealizzato per configurarsi come un efficace strumento d'analisi, tale *corpus* riporta i temi più attestati all'interno della *Floresta* e la loro occorrenza nelle singole composizioni liriche.

<sup>15</sup> Per una ricerca sui *tópoi* si veda C. Segre (1985), pp. 331-359 e G. Pozzi (1984), pp. 390-436.

italiana di filiazione petrarchista<sup>16</sup>. Ricorrendo alla simbologia di figure animalesche come il leone, l'ape, l'aquila e soprattutto la mitologica fenice, lo scrittore rende poeticamente le virtù dell'amata e di tutte quelle personalità di riconosciuta fama sociale (imperatori e imperatrici, nobili, guerrieri o artisti e poeti famosi) che meritano per lui una menzione speciale e che la poesia contribuirà a rendere eterna. Il bestiario offerto dalla *Floresta* non si esaurisce con la presenza degli animali menzionati poiché all'interno del *corpus* poetico fanno capolino anche le figure di *lobos*, *serpientes* e *delfines*; non si tratta tuttavia di riferimenti costanti né puntuali, ma la presenza di tali singolari figure risponde ad un gusto per l'originale ed il curioso che in Ramírez Pagán non manca mai di esprimersi e che travalica i confini strutturali della propria opera per ancorarsi saldamente in quelli tematici. È su queste curiose presenze che mi soffermerò di seguito per completare il lavoro di analisi e di descrizione delle immagini della natura presenti nell'antologia del *murciano*<sup>17</sup>.

Il primo degli animali insoliti tra quelli citati e con il quale il lettore familiarizzerà leggendo la *Floresta*, è il lupo, che appare al verso 309 del sermone dedicato alla festività del glorioso "San Thomas Arçobispo de Cantuaria"<sup>18</sup>.

Nell'Egitto e nell'Antica Roma tale mammifero era simbolo di coraggio, mentre nella mitologia classica era spesso consacrato ai dei Apollo e Marte; come immagine dell'astuzia, della crudeltà e del male, il lupo appare nella letteratura di tutti i tempi, in special modo nelle favole o nei racconti infantili, e in svariate occasioni anche come emblema di San Francesco d'Assisi per allusione al conosciuto episodio di Gubbio<sup>19</sup>. In territorio spagnolo, e con riferimento alla letteratura del secolo XVI, il lupo è ricordato da Pedro Mexía nel capitolo III e nel capitolo XLII della prima e seconda parte della *Silva* rispettivamente. Se nel primo caso, per ciò che riguarda il significato dei simboli nelle culture antiche, lo scrittore recupera la dimensione metaforica del lupo indicando la sua testa come allegoria del tempo passato e in rapporto alle sue scarse qualità mnemoniche<sup>20</sup>, nel secondo degli esempi citati l'autore ricorre al mammifero per indicare uno degli animali che per istinto riconoscono i cambiamenti climatici e che presagiscono alcune calamità naturali:

---

<sup>16</sup> Sebbene già il bestiario medievale ne offrisse una consistente rappresentazione all'interno della letteratura precedente o comune all'aretino; cfr., M. P. Manero Sorolla (1990), pp. 251-254.

<sup>17</sup> E realizzato nell'ultimo capitolo della mia tesi dottorale citata.

<sup>18</sup> D. Ramírez Pagán (1950), t. I, pp. 188-214 della sezione di poesie spirituali.

<sup>19</sup> Gli abitanti di questa città perseguitavano un lupo che aveva causato enormi danni alla popolazione, senza riuscire mai a catturarlo. Si narra che San Francesco fu il solo che riuscì a proteggerlo e ad addomesticarlo, chiamandolo "fratello lupo" in occasione di un incontro fortuito che ebbe con l'animale. Cfr., J. A. Pérez Rioja (1988), p. 274.

<sup>20</sup> "La cabeça del lobo mostrava el tiempo passado, porque este animal es muy olvidadizo"; cfr., P. Mexía (1989), p. 191.

Quando los lobos acaescen venirse a entrar por las casas o pueblos o se acercan mucho a ellos, desamparando los desiertos, dicen que vienen huyendo de grande tormenta y tempestad<sup>21</sup>.

Nella raffigurazione del lupo all'interno del sermone citato sull'arcivescovo il *murciano* non fa riferimento alle capacità istintive del mammifero come indicato da Mexía, ma lo inserisce in una tipizzata dimensione bucolica che sottolinea un'altra importante caratteristica dell'animale, ovvero l'istinto famelico. Riferendosi al dedicatario della composizione poetica, Ramírez Pagán narra le fatiche del lavoro episcopale di San Tommaso e le paragona a quelle di un pastore che alla fine della sua giornata si addormenta ormai stanco all'ombra di un pino. In realtà, il ragionamento portato avanti dal poeta nei versi 291-324 del sermone si basa su un doppio accostamento che considera i pericoli e le preoccupazioni di chi si occupa di diffondere il Vangelo – difendendo la posizione degli ecclesiastici come lui – a quelli di un contadino che deve ogni giorno fare attenzione per evitare che insidie esterne distruggano il proprio lavoro. Tra le trappole che don Diego elenca, compare proprio la figura del lupo nei versi 309-310:

[...] o si el hambriento lobo haze estrago  
en las mansas ovejas y corderos<sup>22</sup>.

Il poeta si avvale della figura del “lobo hambriento” per indicare l'esposizione del pascolo (simbolo qui delle fatiche lavorative concretamente del pastore e metaforicamente del dedicatario del sermone), a pericoli esterni che all'improvviso possono dissipare gli sforzi compiuti.

L'immagine del lupo fa capolino anche nella seconda canzone raccolta nella parte di poesia “temporale” della *Floresta*<sup>23</sup>. Nei primi versi della decima strofa appare infatti un “lobo enemigo” (v. 121) che con fare sospetto si aggira tra i bucolici luoghi del riposo dei due amanti protagonisti della poesia<sup>24</sup>. Ancora una

<sup>21</sup> *Ibidem.*, p. 822.

<sup>22</sup> D. Ramírez Pagán (1950), t. I, pp. 199-200.

<sup>23</sup> *Ibidem.*, t. II, pp. 90-97. Si tratta di una composizione di quattordici strofe formate da 13 versi endecasillabi ed eptasillabi con un invio finale di 5 versi (una “lira”) e con rime ABCab:cCDDEefF.

<sup>24</sup> Dopo aver ripercorso attraverso una analesi la storia della passione che si appropria a raccontare, il pastore protagonista della lirica canta a partire dalla sesta strofa in poi dell'idillio che aveva prodotto in lui la proposta della pastora amata, Flora, quella cioè di effettuare un incontro notturno. La figura del lupo è menzionata nella strofa che conclude l'incontro amoroso a causa del sopravvenire dell'alba: la seconda parte della strofa, infatti, ai versi 124-130, il poeta dice: “Y en la región dorada/ de México comienza nuevo día,/ nuestro cielo de estrellas se atavía/ estrellas que al amor van ayudando,/ desecho el sueño

volta il poeta non può prescindere da una tipizzata raffigurazione del lupo che è in ambedue i casi accompagnato da aggettivi che ne sottolineano qualità negative e pericolose e che i citati versi della canzone rendono esplicitamente:

Y assí cuando el corsero está al abrigo  
la grama en blanca leche convertida,  
asido al pecho de la madre amada,  
quando el lobo enemigo  
cercano a la manida  
con blando passo acecha mi majada<sup>25</sup>.

Sin da questi primi due richiami alla figura insolita del lupo all'interno di un testo come questo del *murciano*, è evidente che l'animale non assolve ad una funzione evocativa e celebrativa come lo era stato nel caso delle presenze animalesche citate ad apertura di questo lavoro. Nessun "César", ovvero la persona dell'imperatore Carlo V metaforicamente reso nella *Floresta* attraverso la raffigurazione della fenice<sup>26</sup> o dell'aquila<sup>27</sup>, e nessuna "leona al mundo vencedora" per esaltare la nobildonna Francisca de Aragón<sup>28</sup>, ritroviamo allegoricamente suggeriti con l'allusione al lupo dei versi delle due composizioni poetiche analizzate. La natura di tali liriche identifica sé stessa attraverso figure animalesche perfettamente riconoscibili dal pubblico: l'autore si serve di tali immagini tramandate anche dalla tradizione biblica per alludere a situazioni di pericolo come queste appena indicate.

Un analogo procedimento assimilativo il poeta offre per l'immagine del serpente, *áspid* o *víbora*<sup>29</sup>, che è un'altra delle fiere che ritorna alla lirica del

---

blando/ hasta que ya la aurora/ me priva de tu luz divina Flora". Questi versi sono molto originali a mio avviso, giacché alludono al consumarsi dell'incontro amatorio in una realtà che non sembra esistere e, in effetti, il riferimento all'albeggiare dei versi 129-131 fa intendere lo svanire di un sogno. In realtà, la veridicità dell'incontro consumato dei due innamorati resta fluttuante nel corso della composizione e lascia interdetti circa la sua reale realizzazione: "sólo duermo velando los mortales,/y en sueños celestiales,/miro la maravilla/que vi la noche mi pastorcilla", vv. 141-144. Per maggiori dettagli a riguardo rimando al capitolo 3.1 della mia tesi dottorale.

<sup>25</sup> D. Ramírez Pagán (1950), t. II, p. 95. Rispetto l'ortografia dell'edizione di Antonio Pérez Gómez.

<sup>26</sup> Si veda il sonetto *Quando dio la corona de Castilla a Philippe*; *ibidem*, t. I, pp. 116-117.

<sup>27</sup> *Ibid.*, sonetto III *El corvo pico de vejez rompía*, p. 50.

<sup>28</sup> Sonetto L *De la real antigua clara y pura*; *ibid.*, t. II, p. 26.

<sup>29</sup> Secondo le definizioni riscontrate da F. McCulloch (1959), pp. 7-14. Per una dettagliata descrizione della simbologia dell'animale rimando a J. Chevalier – A. Gheerbrant (2003), pp. 925-938.

Cinquecento dai bestiari medievali passando dal Petrarca volgare e latino. Si tratta di un animale che regala una notoria diversità di significazioni paradigmatiche: dalla colpa dei nostri primi padri, ad esempio, il serpente del Paradiso è immagine del Diavolo e in generale simbolo di peccato e di discordia<sup>30</sup>. Nell'antica Grecia esso era considerato come simbolo di divinazione, mentre nelle mitologie classiche e nelle vecchie tradizioni orali, l'eroismo degli eroi, dei guerrieri e dei santi consisteva nel difendere la donna pura dalle insidie di draghi e di serpenti<sup>31</sup>. Rispetto alla figura femminile il serpente trova una fortunata applicazione metaforica: se, infatti, in un primo momento con tale immagine si era soliti indicare i pericoli e i dolori che si nascondono tra i piaceri della vita, con il trascorrere del tempo la figura del viscido animale viene adoperata in senso lato e per rappresentare la mancanza di umanità nel cuore della donna amata<sup>32</sup>. Il Marqués de Santillana offre sin dalla fine del secolo XV un valido modello della connotazione negativa del motivo poetico (sonetto XVIII, vv. 1-4); egli, infatti, allargherà l'ambito di designazione del concetto al binomio amore/gelosia che Garcilaso non mancherà di rinvigorire nella poesia *O çelos, de amor terrible freno* (sonetto XXXIX)<sup>33</sup>. Nonostante una replica anonima inclusa nel *Cancionero General* del 1554 (poesia CXXIX, vv. 1-8), l'immagine sarà sviluppata dai poeti posteriori al toledano spesso associata a quella dei fiori e sempre per indicare la dominazione amorosa, la passione, l'ardore e appunto la gelosia. Si tratta in ogni caso di un'immagine ostile, e ancora in questa dimensione la ritroviamo nuovamente in Cetina (sonetti CII e CCXXXVI<sup>34</sup>) e in Hurtado de Mendoza (canzone I, vv. 38-45). Montemayor supera il valore simbolico del serpente per ricorrere ad una comparazione dell'animale con il viso dell'amata<sup>35</sup>, parallelo che si convertirà in abituale in Figueroa (sonetto LXII, vv. 1-8) e in Aldana (sonetto XIX, vv. 1-8). Non mancheranno, e sempre a partire da Garcilaso, poesie in cui il tema del serpente è anche direttamente adoperato per raffigurare l'amante, immagine che in tutti i lirici suddetti si ripete in maniera costante.

---

<sup>30</sup> In alcune rappresentazioni pittoriche è solito essere raffigurato ai piedi della Croce per indicare che il potere maligno causa della caduta dell'uomo, è stato vinto dalla forza di Cristo; cfr., J. A. Pérez Rioja (1988), p. 385.

<sup>31</sup> Si pensi alla leggenda di Sant Jordi ad esempio.

<sup>32</sup> Con questa accezione troviamo utilizzata l'immagine in Cariteo, in Aquilano, in Lodovico Domenichini ecc...; cfr., M.P. Manero Sorolla (1990), pp. 279-284.

<sup>33</sup> Traduzione quasi letterale per Elias Rivers del famoso sonetto XXIII di Sannazaro; cfr., E. Rivers (1974), p. 164.

<sup>34</sup> *La víbora cruel, según se escribe e Como al rayo de sol nueva serpiente*; cfr., G. De Cetina (1990), pp. 179 e 319.

<sup>35</sup> Si veda l'egloga IV (vv. 116-120) inclusa nel *Cancionero*.



Per quanto riguarda la *Floresta*, la figura del serpente è presente ancora una volta nella sezione “temporale” dell’opera, in concreto nella canzone I, nella canzone III, nel sonetto CXXIII e, infine, nel conclusivo poema in ottave, il *Tropheo de amor y de damas*. Solo in quest’ultimo componimento Ramírez Pagán recupera la tradizione simbolica appena delineata: nella sessantesima strofa della poesia, lo scrittore associa la crudeltà del cuore della donna desiderata e “ausente”, ovvero Marfira (v. 476), a quella del serpente, e procede addirittura con una doppia comparazione nella quale rende in maniera iperbolica la durezza del cuore dell’amata attraverso un riferimento alla sua bellezza:

Que tiene un coraçon esta enemiga  
mas crudo que onça tygre ni serpiente,  
con un tan grande extremo de belleza  
que en ella el resto echó naturaleza (vv. 477-480)<sup>36</sup>.

La presenza dell’immagine del serpente è uguagliata in questi versi direttamente a quella della tigre che appare ancora una volta al fianco del rettile nella prima canzone dell’antologia e in concreto al verso 63. Il destinatario implicito della quinta strofa della composizione lirica è la pastora amata alla quale il soggetto poetico chiede un premio d’amore, vale a dire una corrispondenza amorosa in termini passionali e sentimentali. Nel ridotto segmento lirico di una strofa il *murciano* ricorre al mito di Diana e riporta alla memoria della sua dama la bontà dell’animo della dea che concesse all’amante Endimione un incontro notturno. Il “premio” (v. 56), ripetutamente invocato dal pastore all’interno della composizione, mancherà di essergli concesso e ancora una volta la pastora desiderata – qui Galatea – sarà indicata implicitamente e attraverso un contorto gioco di accostamenti, come una creatura crudele, dall’inesistente umanità:

[...] quel lugar más perdido,  
busco como aburrido,  
a donde hallo en tigres, y serpientes,  
mayor domesticqueza,  
que humanidad he visto en tu braveza (vv. 61-65)<sup>37</sup>.

Per il giovane innamorato risulta più semplice addomesticare degli animali per natura feroci, come la tigre e il serpente appunto, piuttosto che cercare di addolcire il cuore dell’amata alla quale neppure l’esempio mitologico di Diana servirà da insegnamento.

---

<sup>36</sup> D. Ramírez Pagán (1950), t. II, p. 211.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 54.

Al mito di Orfeo (principe tracio) e in particolare all'episodio del morso leggendario di un serpente all'amata Euridice<sup>38</sup>, il poeta si riferirà nel sonetto CXXIII, laddove il lessico pre-barocco (“Sueño traydor”, v. 1, o “engaño dulce y amoroso”, v. 4) costruisce un'articolata struttura nella quale la serpe funge da elemento fortemente simbolico:

Y al despertar, el ayre vagaroso  
voy a abraçar en vano, y la fingida  
ymagen huye, como la mordida  
de la serpiente hizo al Tracio esposo (vv. 5-8)<sup>39</sup>.

Il movimento indicato dalla sfuggente immagine del settimo verso si accorda alla perfezione con la presenza del rettile velenoso che dopo aver inferto il morso fatale si dà solitamente alla fuga. Lo scrittore utilizza la coppia “immagine/serpente” come cardini di un discorso poetico di comparazione, consentendo all'insolito animale di eludere da una connotazione semplicemente “naturalistica” per inserirla in un prezioso *calembour* metaforico.

Infine, ancora nella terza canzone il poeta si riferirà ad una “sierpe hecha un ovillo<sup>40</sup>” (v. 18) alludendo ad una peculiare caratteristica del rettile che usa raggomitolarsi per poter apparire qualcosa diverso da quello che realmente è in natura. Al pastore innamorato di questa lirica il poeta si rivolge per metterlo in guardia sulla rischiosità dello sguardo dell'amata, paragonabile alla stessa “sierpe” ingannevole e altrettanto rischioso. La riflessione sul vero/finto, su ciò che appare e ciò che è, trova in definitiva nell'immagine del serpente di questa poesia una valida rappresentazione e conferma, rispetto all'osservazione circa la presenza di animali originali nel tessuto tematico della *Floresta*, una singolare interpretazione da parte dell'autore degli elementi più facilmente riconoscibili dalla tradizione lirica antecedente.

Il delfino si presenta come un altro animale molto amato dall'antichità e per questo compare spesso nelle vesti di compagno di Nettuno e di Galatea<sup>41</sup> o legato al mito di Arione (il cantore greco gettato in mare dai marinai e salvato proprio da un delfino che era stato attratto verso la nave dal suono della musica prodotto da Arione prima di essere condannato alle acque). Il Cristianesimo ne fece un simbolo di fede e considerò il mammifero come immagine di Cristo, arricchendo le leggende dell'Antichità che già

---

<sup>38</sup> Si tratta del primo episodio del leggendario mito di Orfeo, nel quale si narra la discesa del principe di Tarcia agli Inferi alla ricerca dell'amata Euridice, morta proprio a causa di un morso infertole da un serpente. Cfr., P. Brunel (2004), pp. 515-518.

<sup>39</sup> D. Ramírez Pagán (1950), t. II, p. 99.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>41</sup> Cfr., L. Impelluso (2005), p. 350.

stimavano il cetaceo come un amico dell'uomo, ritenendolo una rappresentazione allegorica della salvezza<sup>42</sup>. Essendo reputato il pesce più forte e più veloce dei mari, il delfino appare spesso sotto le vesti di un Caronte cristiano che si occupa di traghettare le anime dei morti all'altro mondo; ne deriva quindi che il delfino, affianco all'ancora e alla barca, rappresenta l'anima cristiana o la Chiesa stessa in viaggio verso la salvezza. In Orazio (*Odi*, I/35)<sup>43</sup> il pesce porta su di sé la dea Fortuna, ritenuta dal poeta signora del mare, e con riferimento al suo *habitat* naturale Pedro Mexía allude ad esso per segnalare che alcuni suoi comportamenti sono indicatori di vento o di serenità atmosferica<sup>44</sup>. Associato all'acqua, il delfino si offre come una delle creature acquatiche mitiche o naturali e spesso appare rappresentato tra le onde del mare<sup>45</sup>, mentre al fianco dell'immagine della nave (simbolo ricorrente dei riti militari celebrati in occasioni di vincite e battaglie di Carlo V), indicò allegoricamente le vittorie marine dell'Imperatore attraverso l'emblema reale che rappresentava due enormi elefanti marini e un grande delfino<sup>46</sup>.

Accanto ad un "marino vitulo importuno"<sup>47</sup> (v. 45), il delfino compare nella quarta strofa della I canzone della *Floresta de varia poesía*<sup>48</sup> e al verso 216 dell'egloga piscatoria raccolta nel testo, dove un "delphin liger"<sup>49</sup> è raffigurato ed accompagnato ancora una volta da delle "focas" (v. 221).

Nel primo caso l'immagine del delfino si può comprendere in modo corretto se associata all'iconologia di Galatea; la ninfa protagonista di questa composizione poetica è in concreto una pastora e la presenza del delfino può essere intesa se riferita alla rappresentazione plastica del suo mito. Figura della mitologia greca, Galatea fa parte delle cinquanta ninfe del mare, le Nereidi (figlie di Nereo e di Doride), la cui

<sup>42</sup> J. A. Pérez Rioja (1988), p. 160.

<sup>43</sup> Ovidio riprenderà la stessa immagine nei suoi *Fasti*, II/79-118.

<sup>44</sup> "También ay entre los peces propiedad maravillosa de sentir la mudança del tiempo. Los delfines, quando saltan y se descubren sobre el agua, nos señalan viento de aquella parte de donde vienen; y, quando enturbian el agua y rocían con ella, dan muestra de serenidad y assentar el tiempo"; cfr., P. Mexía (1989), p. 822.

<sup>45</sup> Rispetto all'associazione delle deità con l'acqua e l'accompagnamento delle sue creature naturali si veda E. Morales Blouin (1981), p. 43 e soprattutto A. García y Bellido (1967), pp. 29-31.

<sup>46</sup> Cfr., F. Checa Cremades (1987), pp. 262-263.

<sup>47</sup> Ovvero una foca; in Virgilio (*Georgiche*, libro IV), si definisce la foca come un "vitulo marino", così come il poeta indica l'animale proprio nel verso 45 di questa composizione poetica. La presenza della bestia marina nella letteratura universale è quindi molto antica; l'animale appare nel *corpus* di poesia di Ramírez Pagán in questa canzone e nell'egloga piscatoria, e sempre associata all'immagine del delfino fa parte del bestiario "curioso" che offre la *Floresta*, a lato delle figure del lupo e del serpente analizzati (*vid. supra*).

<sup>48</sup> D. Ramírez Pagán (1950), t. II, p. 53.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 152.

residenza era nel profondo oceano accanto al padre, protettore dei marinai. Omero si riferisce per la prima volta a questa ninfa nell'*Iliade* (libro XVIII), ma il mito che racconta del suo amore per Aci<sup>50</sup> era posteriore e costituiva uno dei temi prediletti della poesia bucolica. Questo tema mitologico ha favorito la diffusione di un soggetto iconografico molto amato dagli artisti del Rinascimento, vale a dire quello del “trionfo di Galatea”: si tratta della rappresentazione di uno spazio vivace e colorato al centro del quale la ninfa si distingue con il suo carro ed è posizionata in una conchiglia trainata proprio da dei delfini. Sulla scia della fortuna del mito di Galatea e della sua rappresentazione iconografica, Ramírez Pagán recupera dall'Antichità la figura della ninfa e la reinterpreta in chiave pastorale facendo coincidere il nome della sua amata con quello della ninfa stessa. La dimensione bucolica delle prime strofe della canzone (in particolare della seconda), lascia campo libero a partire dalla citata quarta strofa ad una vera e propria ambientazione “piscatoria” nella quale tutti gli elementi marini, acquatici e animali, si armonizzano per recuperare l'ambientazione più classica del mito e creando allo stesso tempo un curioso effetto di contrasto tra immagini campestri e marine. Nei versi in cui compare la figura del delfino, il *murciano* non manca neppure di riferirsi concretamente al mito di Airone poiché dice:

Pues si hay *delphin* alguno  
 que essas mares rodea  
 al *son de tu instrumento*  
 verásle estar atento (vv. 46-49)<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Secondo la tradizione, Aci era figlio del dio italico Fauno e della ninfa Simeto. Si innamorò, corrisposto, della ninfa Galatea, insidiata da Polifemo. Questi, geloso e vendicativo, cercò di schiacciare il rivale sotto una rupe, ma Aci si trasformò in fiume e gli sfuggì, diventando il dio del fiume omonimo, nelle vicinanze dell'Etna. Secondo una versione diversa, la rupe lo travolse e il suo sangue si trasformò nelle acque del fiume che prese il suo nome.

<sup>51</sup> D. Ramírez Pagán (1950), t. II, p. 53 (il corsivo è mio). Si legga intera la strofa:

Que passatiempo hallas  
 entre focas nadando  
 por el confuso reyno de Neptuno,  
 las sangrientas batallas  
 de los monstruos mirando  
 con el marino vitulo importuno?  
 Pues si ay *delphin* alguno  
 que essas mares rodea  
 al *son de tu instrumento*  
 verásle estar atento,  
 pues esto exemplo de piedad te sea,  
 quanto más que a mi llanto  
 se huviera enternecido un duro canto.

Il “son dell’strumento” al quale allude il poeta corrisponde evidentemente a quello del mito come riferito in precedenza; nella parte finale della strofa il poeta esplicita la ragione dell’evocazione della leggenda e della sua ambientazione: egli, infatti, vorrebbe che la leggenda servisse da esempio a Galatea e che il suo pianto, convertito in un duro canto (per analogia uguale a quello di Airone), potesse intenerire il cuore dell’amata<sup>52</sup>.

L’ “entorno” marino della strofa appena analizzata e per il quale le creature del “confuso reyno de Neptuno” (vv. 41, 45, 46, 47) sono colpevoli di provocare diversione nella pastora (e conseguentemente il suo allontanamento dalla cose d’amore), è riscontrabile anche nelle due egloghe incluse nel testo di Diego Ramírez Pagán, laddove è offerto il motivo della “pesca come attività di diversione”<sup>53</sup>. Evocando foche, tempeste mitologiche come quelle che causano la morte di Leandro o di Icaro<sup>54</sup>, Silvano, il pastore-protagonista della seconda egloga in particolare, si compara insolitamente al delfino e specifica che vorrebbe trasformarsi proprio in questo pesce per poter raggiungere, sorretto dalle onde, la sua amata ed assente Minerva:

Si en el cielo no hallo el bien que espero  
 si tierra en ti no está, sobre las ondas  
 el cuerpo trocaré en delphin ligero (vv. 214-216).

È ancora una volta in chiave amorosa che la presenza del delfino fa capolino nei versi della poesia: in questo caso, l’agilità e la leggerezza tipiche del cetaceo sono indicate come qualità intrinseche che Silvano vorrebbe possedere per compiere il suo desiderio d’amore, cioè quello di ritrovare la donna amata, largamente invocata nel corso dell’intera composizione.

Le immagini analizzate, così come numerose altre pur sempre rare e insolite offerte nell’opera (si pensi alla presenza del *clavel* largamente evocato nella sezione di poesia “temporale” della silloge<sup>55</sup>), devono intendersi qui come mostra ulteriore di quello sperimentalismo di motivi a cui ci si riferiva nella parte introduttiva del presente lavoro. Attraverso un distillato procedimento di recupero della tradizione poetica più antica e illustre, Ramírez Pagán reinterpreta *topoi*

<sup>52</sup> *Ivi*, vv. 50-52.

<sup>53</sup> Si veda l’edizione a F. Basurto (1990).

<sup>54</sup> D. Ramírez Pagán (1950), t. II, p. 152, versi 223-225: “No horrenda tempestad, no desconcierto/ me dañará como Leandro hizo,/ ni el mar donde el fuerte Ycaro fué muerto”.

<sup>55</sup> Si pensi alla canzone “No estimes tanto el clavel” che offre un riferimento alla presenza di tale insolito fiore. Per un approfondimento del tema del *clavel* rimando a Á. Alonso (2005), pp. 193-205.

spesso dimenticati e li mette a disposizione della realtà lirica della metà del XVI secolo con la speranza, disillusa purtroppo<sup>56</sup> e costantemente riproposta<sup>57</sup>, di offrirsi come un impareggiabile scrittore.

## OPERE CITATE

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes: “Las misceláneas españolas del siglo XVI y su entorno cultural”, *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*. Madrid, Univ. Complutense, Servicio de Publicaciones, vol. 14 (1996), pp. 11-20.
- ALONSO, Álvaro: “El Clavel como motivo poético”, in *I Canzonieri di Lucrezia. Los Cancioneros de Lucrecia. Acti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII*, a cura di A. Baldissera e G. Mazzocchi, Padova, Unipress, 2005, pp. 193-205.
- BASURTO, Fernando: *Diálogo del cazador y del pescador*, ed. di A. del Río Noguera, Huesca, 1990.
- BELTRÁN, Vicenç: “Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”, *Nueva Revista de Filología Española*, Madrid, t. LXXVIII (1998), pp. 49-101.
- CETINA, Gutierre de: *Sonetos y madrigales completos*, ed. de Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1990.
- CHECA CREMADES, Fernando: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.
- CHEVALIER, Jean - GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de los símbolos*, trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 2003.
- COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Real Accademia Española, 1998, p. 917.
- DÍAZ, Simón: *El libro antiguo español*, Madrid, Ollero y Ramos, 2002, pp. 98-105.

---

<sup>56</sup> Non dimentichiamo che la *Floresta* cadde in una ingiusta dimenticanza sebbene la circolazione di composizioni poetiche in essa incluse fu costante nel tempo. A tal proposito rimando ancora alla mia tesi (cap. II. 6.1) per la bibliografia critica relativa alla diffusione in opere a stampa e in manoscritti di molte delle poesie incluse nella silloge.

<sup>57</sup> Ramírez Pagán fu un poeta costantemente in cerca di gloria poetica; la sua opera manifesta, nel realizzato disegno compositivo e strutturale, una suprema intenzione di fama che il poeta realizzò coscientemente anche nell'inclusione di un suo autoritratto nel testo e nella sua seconda ed ultima opera citata. Tale desiderio di memoria postuma è un sentimento piuttosto raro negli autori del tempo e se consideriamo che pochissimi poeti diedero alle stampe le proprie fatiche liriche, ci risulta più facile comprendere anche lo sforzo editoriale realizzato da don Diego, consapevole sostenitore del potere della lettera stampata.

- Dizionario dei miti letterari*, a cura di Pierre Brunel, Bologna, Tascabili Bompiani, 2004.
- FEDI, Roberto: “Canzonieri e lirici nel Cinquecento. Dall’Imitazione alla citazione”, in *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime del Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp.
- GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: *Les religions orientales dans l’Espagne romaine*, Leiden, Brill, 1967.
- GORNI, Guglielmo: “Il canzoniere” (1984), in *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- IMPELLUSO, Lucia: *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Napoli, Electa, 2005.
- LERNER, Isaías: “Misceláneas y Poliantes del Siglo de Oro español”, in *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, coord. por J.M. Caballero, J.M. Trobado Cabado, M.L. González Álvaro, M. Paramio Vidal, León, Universidad, Servicio de Publicaciones (1998), pp. 71-82.
- MANERO SOROLLA, María Pilar: *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, P.P.U., 1990.
- Mc.CULLOCH, Florence: “The Metamorphoses of the Asp”, *Studies in Philology*, LVI (1959,) pp. 7-14.
- MEXÍA, Pedro: *Silva de varia lección*, ed. de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989; introducción, pp. 52-59.
- MOLHO, Maurice: “Soledades”. *Semántica y poética*, Madrid, Taurus, 1988, p. 46.
- MORALES BLOUIN, Eglá: *El ciervo y la fuente. Mito y Folklore del Agua en la Lírica Tradicional*, Barcelona, José Porrúa Turanzas, S.A. Ediciones, 1981.
- PÉREZ RIOJA, José Antonio: *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1988, 3ª ed.
- POZZI, Giulia: “Temi, tópoi, stereotipi”, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. III: Le forme del testo, t. I: Teoria e poesia, Torino, Einaudi, 1984, pp. 390-436.
- PRIETO, Antonio: *La prosa española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1986.
- RALLO GRUSS, Asunción: “Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista”, *Edad de Oro*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Autónoma, vol. III (1984), pp. 159-180.
- RAMÍREZ PAGÁN, Diego: *Floresta de varia poesía*, ed. di Antonio Pérez Gómez, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1950.
- RICCO, Annarita: “Fortuna cinquecentesca di un tema medievale: *Historia de la Sagrada Passion de Nuestro Redemptor Iesu Christ segun el Evangelio de sanc Ioan (1564)* di Diego Ramírez Pagán”, in *A.I.O.N.*, Annali Sezione Romanza dell’Istituto Universitario Orientale, vol. I (2007), Napoli, L’Orientale Editrice, pp. 161-189.
- , *La Floresta de varia poesía (1562) di Diego Ramírez Pagán, poeta del “medio siglo”*. Tesi dottorale inedita.

- RIVERS, Elias: *Obras completas de Garcilaso de la Vega con comentario*, Madrid, Castalia, 1974.
- SANTAGATA, Marco: *Dal sonetto al Canzoniere*, Padova, Liviana, 1989 (2ª ed.).
- SEGRE, Cesare: “Tema/motivo”, in *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 331-359.
- VILANOVA, Antonio: “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, in Guillermo Díaz Plaja (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, vol. III (1968 ), pp. 580-582.