

Mitología clásica y paisajismo cubano en el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa

Classical mythology and Cuban landscape in Silvestre de Balboa's *Espejo de paciencia*

LUIS POMER MONFERRER¹ (*Universitat de València — España*)

Abstract: In this article, the classical references present in Silvestre de Balboa's *Espejo de paciencia*, a late product of Renaissance epic combined with Baroque elements, published in 1608 and considered the founding text of Cuban literature, are analysed. Classical Greco-Roman mythology of European tradition is intermingled with Cuban landscape elements in this work dedicated to a contemporary event: the kidnapping of Bishop Altamirano. The end of the first of the poem's two cantoes represents the highpoint of this dislocation of mythological beings from the Greek forests to Cuban geography.

Keywords: classical mythology; epic poetry; *siglo de oro*; Cuban literature.

Espejo de paciencia, poema datado en 1608, es considerado la pieza literaria más antigua de Cuba, y su autor, Silvestre de Balboa Troya y Quesada, el fundador de la literatura cubana². El poema fue conocido y mencionado en 1837 por José Antonio Echevarría, el cual, cuando fue exiliado por sus ideas abolicionistas, se llevó con él una copia del mismo y de la *Historia de la Isla y Catedral de Cuba* de Morell de Santa Cruz en que estaba inserto³. A su muerte

Texto recibido el 16.05.2022 y aceptado para publicación el 13.10.2022.

¹ luis.pomer@uv.es.

² Nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1563, y pasó a Cuba entre 1593 y 1603. Se casó, alrededor de 1604, con la criolla Catalina de la Coba, con la que tuvo siete hijos. Murió antes de 1644 en Puerto Príncipe (actualmente Camagüey).

³ Esta *Historia*, acabada en 1760, es la obra más importante del primer obispo nativo de Cuba, quien en su tarea anterior al obispado como deán de la catedral de Santiago de Cuba, entre 1718 y 1729, recuperó y transcribió multitud de manuscritos abandonados y mal clasificados del archivo episcopal. El *Espejo de Paciencia* está incluido en el cap. 15 del artículo V del libro II de los tres que consta, dedicado al Maestro Fray Juan de las Cabezas Altamirano, "quinto de este nombre, y décimo-tercero obispo de Cuba": MORELL DE SANTA CRUZ (2005) 324.

la recibió su amigo Néstor Ponce de León, gracias a lo cual pudo ser publicado por primera vez en 1927, ya que el documento original se perdió⁴.

La estructura de la obra es la siguiente: título, dedicatoria, proemio al lector, carta-dedicatoria al obispo Fray Juan de las Cabezas Altamirano, seis sonetos de presentación de la obra de personas principales de Puerto Príncipe⁵, dos cantos en octavas reales de 560 y 654 versos, precedidos del argu-

⁴ A la muerte de su padre, Julio Ponce de León cedió el manuscrito al historiador Francisco Paula Coronado, que publicó la *Historia de la Isla y Catedral de Cuba con el Espejo de paciencia*: MORELL DE SANTA CRUZ (1929), dos años después de ser editado en solitario el poema en la *Bibliografía cubana de los siglos XVII y XVIII*: TRELLES (1927) 373-404. Siguieron las ediciones de Felipe Pichardo, BALBOA (1941), que incluye el primer estudio literario de las fuentes y aporta pruebas documentales sobre la existencia de Balboa, que llegó a ser puesta en duda. Cintio Vitier, BALBOA (1962), estableció el texto considerado “canónico”. Lázaro Santana, BALBOA (1988), fue el primero en editarlo en Canarias. También recoge el texto, dentro de la *Historia de la isla y catedral de Cuba*, la ed. de la Biblioteca de Clásicos Cubanos de las obras de MORELL DE SANTA CRUZ (2005) 334-369. El texto de Vitier es seguido en las dos ediciones publicadas con motivo del 400 aniversario de la composición: Enrique Sainz, BALBOA (2008), ha actualizado la escritura en páginas alternas con la lectura del manuscrito de 1838; y CRUZ-TAURA incluye una edición crítica como segunda parte de su libro (2009) 125-207, cuya primera parte lleva por título “*Espejo de paciencia* y Silvestre de Balboa en la historia de Cuba” (2009) 11-123, y la tercera es una selección documental (2009) 209-262. Sigo la edición más reciente, de Raúl Marrero-Fente, de Cátedra, BALBOA (2010), que pese al grave defecto de no numerar los versos es más fiable que la de Graciella Cruz-Tauro, que contiene conjeturas novedosas y poco fiables. ZINNI (2011), en su reseña a estas dos ediciones, destaca el carácter filológico de la primera e histórico de la segunda, lo que las hace complementarias. En la introducción, Raúl Marrero-Fente, BALBOA (2010) 11-67, hace un estudio del poeta, 11-15, de la crítica, 16-37, y de la obra, 37-67, que procede en gran manera de diversos capítulos de un estudio anterior: MARRERO-FENTE (2002). Cito este último trabajo cuando ambas referencias bibliográficas coinciden.

⁵ Estos sonetos panegíricos que suelen preceder a muchos poemas épicos del s. XVII son un convencionalismo literario: SCHULMAN (1988) 396. En su edición, Felipe Pichardo documentó la existencia de sus autores: BALBOA (1941). Se trata del Capitán Pedro de la Torre Sifontes, vecino de esta villa; el alférez Cristóbal de la Coba Machicao, regidor de esta villa, que era el hermano de Catalina de la Coba Machuca, la mujer de Balboa, por lo que CRUZ-TAURA (2009) 145 corrige el apellido por Machuca, al pensar que se trata de un error de Morell de Santa Cruz o José Antonio Echevarría, pues el manuscrito no es dudoso; Bartolomé Sánchez, alcalde ordinario de esta villa; Juan Rodríguez de Sifuentes, regidor en esta villa; Antonio Hernández, el viejo, natural de Canarias; y el alférez Lorenzo Laso de la Vega y Cerda. ROVIRA (2000) 39 no descarta la posibilidad de que los sonetos sean

mento, y como conclusión un motete octosilábico de 45 versos que canta las hazañas del capitán Ramos y los habitantes de Bayamo⁶. El canto I, más rico en alusiones mitológicas, narra el secuestro que el capitán francés Gilberto Girón llevó a cabo en Yara del obispo mencionado, que es liberado a cambio de cueros y dinero de las gentes de Bayamo. El segundo incluye la venganza de los habitantes, encabezados por el capitán Ramos, que culmina con la decapitación de Gilberto Girón a manos del negro Salvador: este episodio tiene lugar en la playa de Manzanillo, en la que desembarca Girón.

Ha sido calificado como extraño y excéntrico y se ha subrayado su escasa calidad poética⁷, si bien “encierra un poder de seducción que se oculta tras los altibajos de su expresión”: CASTRO MORALES (1988) 732. También es discutido su carácter de obra pionera de la literatura cubana puesto en relieve por diversos autores a partir de su redescubrimiento en 1838⁸.

obra del propio Silvestre de Balboa. Esta cuestión ha sido ampliamente debatida: en su edición, Enrique Sainz, BALBOA (2008) 12-13, no considera imposible que un grupo de autores de un pequeño círculo literario fuera capaz de escribir tales sonetos, pese a la escasa educación y condiciones materiales de las villas cubanas de principios del s. XVII, puesto que sus cargos les obligaban a redactar documentos.

⁶ *Espejo de paciencia* cumple con los preliminares habituales de los poemas épicos de esta época definidos en la obra pionera de PIERCE (1961) 228-229: solemne dedicatoria, prólogo, sonetos y otras composiciones y, en ocasiones, “argumentos” o sumarios, todo ello aderezado con énfasis retórico, hiperbólico y panegírico.

⁷ GONZÁLEZ ECHEVARRÍA (1987) 571 destaca que su fama es debida más a su carácter de obra pionera que a su valor intrínseco, calificándola de “producto marginal y tardío de la épica renacentista, vástago distante del *Orlando furioso*”. BECCO (1990) 145, en su manual de poesía colonial hispanoamericana, habla de “cierta ingenuidad estrófica con marcado criollismo buscando los rasgos coloniales de la época... donde no se destaca la creatividad poética y reduce su pintura a la realidad aportando la presencia de un primitivo color local”.

⁸ Se ha llegado a sospechar que algunos elementos del poema, como el discurso antiesclavista en una sociedad fuertemente racista, sean una falsificación de uno de los que preconizaban este carácter pionero, José Antonio Echevarría, que formaba parte de un grupo revolucionario del s. XIX, para conseguir una obra fundacional de la literatura cubana acorde con sus ideas: CASTRO MORALES (1988) 741. También en este sentido es criticado por GONZÁLEZ ECHEVARRÍA (1987) 578-579: “su autor es canario, no cubano; se trata de un poema culto, no popular; en él los personajes manifiestan un españolismo militante”. Lo considera, en cambio, un texto fundacional de Cuba CATOIRA (2007) 105: “Balboa se apropia del discurso barroco para crear un poema que, aunque ingenuo y simplista en apariencia, construye una base ideológica criolla que subvierte el discurso imperialista español”.

La formación canaria del autor explica el conocimiento que manifiesta de la cultura grecorromana, en especial de la mitología. La única mención explícita a un autor clásico se encuentra al inicio, cuando se dirige al lector⁹: “Fingí, imitando a Horacio, que los dioses marineros vinieron a la nave de Gilberto a favorecer al Obispo”¹⁰. Resulta un tanto sorprendente que una obra de carácter épico tenga como modelo un autor que, en su preceptiva poética, manifiesta su animadversión por los temas grandilocuentes¹¹. La profusa presencia mitológica en Balboa no cuadra con el poeta venusino, que utiliza en sus *Sátiras* el mito como elemento paródico¹²; en las *Odas*, sin embargo, hay un doble uso, como argumento del poema o como mero ejemplo¹³: nunca es gratuito y guarda siempre alguna relación con el tema del poema¹⁴.

Balboa justifica el empleo de la mitología pagana por su subordinación a la religión cristiana¹⁵: “para que entiendan los temerosos de Dios que hasta los brutos animales sienten las injurias que se hacen a sus ungidos, y que ellos imitando a su Maestro, Cristo, aunque se puedan vengar, no lo hacen; antes sí ruegan a Dios por sus enemigos”¹⁶.

⁹ Todas las referencias a la carta al lector: BALBOA (2010) 81. En el resto de citas sigo la numeración de los versos (también en los sonetos introductorios).

¹⁰ CRUZ-TAURA (2009) 35 califica esta mención “la señal que inaugura un derroche de referencias clásicas e imitaciones de los modelos renacentistas”.

¹¹ Vid. SANTANA (1997) 376, quien en un trabajo anterior analiza los paralelismos entre Horacio y Silvestre de Balboa, y considera la principal influencia de Horacio en Balboa el llamado *lucidus ordo* que proclama el poeta (HOR. *Ars* 41), definido como “la estructura simétrica y equilibrada de las partes del poema”: SANTANA (1993) 1024. Sobre esta característica de la lírica horaciana, vid. MINARINI (1989), y sobre la estructura de las *Odas*: RAMÍREZ DE VERGER (2008) 52-55. SALAS (2021) 392-394 considera que la influencia de Horacio reside básicamente en la preceptiva del *Ars poetica*, y analiza los pasajes del *Espejo de paciencia* donde cree percibirla.

¹² Sobre el uso de la mitología en las *Sátiras* de Horacio, vid. ROMANO (1996).

¹³ Vid. CRISTÓBAL (2018) 37.

¹⁴ Vid. HERRERA (1998) 84. Sobre el mito en las *Odas*: MARACHE (1956).

¹⁵ Vid. MARRERO-FENTE (2003) 315. Esta subordinación de la maquinaria mitológica pagana a las necesidades de la épica cristiana sigue los preceptos de Torcuato Tasso: MARRERO-FENTE (2002) 216.

¹⁶ Según Raúl Marrero-Fente “Balboa sigue la tradición de poemas épico-religiosos dedicados al modelo del héroe cristiano”: BALBOA (2010) 38.

En la misma presentación ya hay una referencia a las “ninfas de los montes, fuentes y ríos”, que junto con los vecinos de Bayamo reciben al obispo jubilosamente cuando es liberado. Nos recuerda al mito de Orfeo el hecho de que compartan la alegría con que toda la isla recibe la vuelta de Gilberto Girón “no solo los hombres racionales, pero aún hasta los animales brutos y cosas insensibles”. Las ninfas son las deidades clásicas más mencionadas, por tratarse de los seres mitológicos que habitan en estos elementos naturales, si bien el paisaje clásico donde habitaban se traslada de Grecia a Cuba, en una “transcultura cultural y literaria” que invade todo el poema¹⁷.

Cinco de los seis sonetos laudatorios que preceden a la obra tienen referencias mitológicas. En el primero el capitán Pedro de la Torre Sifontes hace un símil del “buen Balboa” (v. 12) con la divinidad romana que preside los bosques, favorecido además por la semejanza con el nombre del poeta: “Habéis echado el sello a vuestra ciencia / con tal sublime obra, buen Silvano” (vv. 1-2).

En el segundo el Alférez Cristóbal de la Coba Machicao/Machuca habla de la inspiración artística con dos referencias míticas, la primera a la sede de las musas, el Helicón: “Baja del alto alcázar de Elicona” (v. 9)¹⁸. Y el terceto final a la corona de laural que premia la inspiración de los poetas: “Y ceñirán tus sienes la Corona / del lauro bello sin sazón cogido, / que te ofrece tu madre Gran Canaria” (vv. 12-14).

El cuarto soneto, del Regidor Juan Rodríguez de Cifuentes, comienza así: “Las siete fortunadas islas bellas / donde Marte y Amor tienen su asiento” (vv. 1-3)¹⁹. Aunque “Amor” personificado siempre hace referencia a Cupido,

¹⁷ Vid. CATOIRA (2007) 104.

¹⁸ CRUZ-TAURA (2009) 145 identifica “Elicona”, de manera nada fiable, con una fortaleza de la siciliana Mesina.

¹⁹ “Afortunadas” en CRUZ-TAURA (2009) 147. No parece acertada la explicación de Enrique Sainz, BALBOA (2008) 115, que piensa que son las islas que conformaban la Grecia clásica. Se trata sin duda de las Canarias, lugar recurrente en estos sonetos por la procedencia del homenajeado. Recordemos el título del poema de Antonio de Viana que puede tratarse de una de las fuentes de Balboa: *Antigüedades de la Islas Afortunadas*. El término Μακάρων νήσου, que ha dado lugar a esta denominación, es el de la Macaronesia, conjunto de islas que incluye, además de las Canarias, las Azores, Madeira, Cabo Verde y las Islas Salvajes. Para los griegos estas islas “paradisíacas”, que se equiparan con el “Edén”, y cuyo número es variable según las fuentes, estaban situadas en el Atlántico, en el extremo del mundo occidental: las describe Hesíodo y son retomadas y reelaboradas, entre otros, por Píndaro y Platón. Sobre su

aquí se refiere a la diosa del amor, Venus, ya que ella y el dios de la guerra solían citarse conjuntamente por su relación amorosa²⁰.

Al principio del quinto soneto Alonso Hernández, “viejo natural de Canarias”, conjuga el paisaje de su tierra natal y la de Balboa con el mundo mítico: “Hermosas ninfas que en la fértil Moya, / donde Flora le dio nombre a su estancia” (vv. 1-2)²¹. En la segunda mitad hay diversas referencias clásicas, como la expresión “aquí fue Troya”, procedente de la *Eneida* (3. 11): *ubi Troia fuit*, y presente, por ejemplo, en *El Quijote*²². O un juego de palabras entre el apellido del autor y la corona de guirnaldas hecha con hojas de laurel por Apolo, “aquel que de Dafne ya carece”, en recuerdo de su amor perdido, que ciñe la cabeza de los poetas triunfadores:

*y pudiera el autor sin arrogancia
decir por lo pasado —aquí fue Troya.*

*De aquellas verdes hojas que en rehenes
cogió aquel que de Dafne ya carece,
componiendo guirnalda variada,*

ubicación, vid. GONZALVES (1989). Un estudio de las fuentes griegas sobre estas islas maravillosas con amplia bibliografía: SANTAMARÍA (2006). La denominación castellana procede de la de los romanos, *Fortunatae Insulae* (también se les llama *Fortunatarum Insulae*, “islas de los bienaventurados o afortunados”); esta es la descripción de Pomponio Mela (3. 102): *contra Fortunatae insulae abundant sua sponte genitis, et subinde aliis super alia innascentibus nihil sollicitos alunt, beatius quam aliae urbes excultae. una singulari duorum fontium ingenio maxime insignis: alterum qui gustavere risu solvuntur in mortem; ita adfectis remedium est ex altero bibere*. “Situadas enfrente, las islas Afortunadas abundan en plantas que se crían espontáneamente y con los frutos que nacen sin parar unos tras otros alimentan a sus despreocupados habitantes más felizmente que otras ciudades civilizadas. Una isla es muy célebre por la extraña naturaleza de dos fuentes: los que han probado el agua de la una acaban muriéndose por la risa que les provoca; mas para los afectados por este mal el remedio consiste en beber agua de la otra fuente”. Traducción de BEJARANO (1987) 111.

²⁰ CRUZ-TAURA (2009) 147 conjetura, con demasiada audacia como acostumbra, que ambos dioses aparecen aquí por su relación con la fundación de Roma: Marte por ser padre de Rómulo y Remo, y Venus por ser la madre de Eneas, de quien procede el linaje de los mellizos.

²¹ Moya es una población canaria.

²² “Aquí fue Troya” en la Segunda parte, cap. 66 y “allí había sido Troya” en Segunda parte, cap. 29.

*ceñiréis de Silvestre ambas las sienes;
pues con sus versos honra y engrandece
de vuestra amenidad la patria amada (vv. 7-14).*

Reproduzco los últimos diez versos del sexto soneto, del alférez Lorenzo Laso de la Vega y Cerda, lleno de referencias míticas y clásicas:

*si el dulce canto y música divina
de aquel que vio las infernales gentes,
las penas suspendió tan diferentes,
y movió a compasión a Proserpina;

con cuanta más razón, Isla dichosa,
estáis vos dando al orbe admiración
con este nuevo Homero y fértil yedra,

pues su dulzura os hace más famosa
que aquella a quien la lira de Anfión
hizo los muros de ladrillo y piedra (vv. 5-14).*

Se loa la habilidad del autor, llamado “nuevo Homero” y comparado con los dos personajes míticos que con su lira consiguieron conmovier hasta a los seres inanimados: Orfeo, que “vio las infernales gentes” y “movió a compasión a Proserpina”; y Anfión, cuya lira “hizo los muros de ladrillo y piedra”, pues los materiales de construcción le seguían y se colocaban en su lugar cuando construyó Tebas junto con su hermano Zeto.

El poema se inicia con una referencia al Paladión, estatua de Palas Atenea que aseguraba la integridad de la ciudad donde fuera guardada y objeto de culto, y que preservó a Troya hasta que fue sustraída por Diomedes y Ulises²³:

*Canten los unos el terror y espanto
que causó en Troya el Paladión preñado;
celebren otros la prisión y el llanto
de Angélica y el Orco enamorado (1-4)²⁴.*

²³ Tras los sonetos que ponen fin a la parte introductoria, sigo la numeración de los versos de las ediciones de Enrique Sainz, BALBOA (2008) 37-105, y CRUZ-TAURA (2009) 151-207: la primera de ellas incluye en su enumeración el motete final (pone fin al poema la última octava, que es posterior al motete), por lo que contiene un total de 1213 versos; la segunda no numera los versos del motete, por lo que los versos contados son 1176, y numera asimismo las 147 estrofas: 70 del canto I y 77 del II.

²⁴ La referencia a Angélica y el Orco enamorado tiene como fuente el poema de Luis Barahona de Soto *Las lágrimas de Angélica*, especie de continuación del *Orlando furioso* de

Era habitual en los siglos de oro llamar erróneamente al caballo de Troya “Paladión”, como hace ya en el s. XV Juan de Mena²⁵, y posteriormente Cervantes²⁶ o sor Juana Inés de la Cruz²⁷; y “Paladión preñado” como Balboa o “de armas preñado”, como Lope de Vega²⁸.

El primer verso de la quinta estrofa imita el *Arma virumque cano* del principio de la *Eneida*, como era frecuente en el inicio de los poemas épicos de estos

Ariosto. En el canto III de la obra del autor español se narra cómo Orco, monstruo antropomórfico y ciego, se enamora de Angélica: vid. ACEBRÓN (1996). Esta obra fue escrita en 1586, y constituye una de las diversas obras contemporáneas (unos años anteriores a la escritura del *Espejo de Paciencia*) que siguieron la tradición de la épica italiana de Ludovico Ariosto y Torcuato Tasso, y que bien pudieron haber inspirado a Silvestre de Balboa: SCHULMAN (1988) 395 y ARIAS (2010) 12 citan algunos de estos poemas, que se inscriben en una época de gran popularidad de este género, favorecida también por las traducciones de Homero, Virgilio, Ovidio y Lucano. Como dice Marrero-Fente en su introducción a la edición, el *Espejo de paciencia* “se inscribe dentro de la tendencia de la poesía épica que cultivó temas históricos y devotos”: BALBOA (2010) 37-38; en concreto en una tradición de poemas épicos breves, de dos a nueve cantos, de tema histórico profano, preferentemente contemporáneo: PIERCE (1961) 223. En el prólogo a la primera edición canaria, Lázaro Santana, BALBOA (1988) 18, explica que el canónigo Bartolomé Cairasco de Figueroa, que tenía una tertulia literaria en el jardín de su casa en las dos últimas décadas del s. XVI en Las Palmas, pudo ser quien puso en conocimiento de Silvestre de Balboa la obra de Barahona de Soto, puesto que mantenía con este una amistad epistolar. También pudo conocer las traducciones de Torcuato Tasso que llevó a cabo Cairasco. En la época final de la estancia de Balboa en Canarias se empapó de las fuentes que se observan en su obra, producto de “lecturas desordenadas, parciales y limitadas”: MARRERRO-FENTE (2003) 321.

²⁵ “E Capis, aquél que siempre temió / los daños ocultos del Paladión, / con el sacro vate de Laocoón, / aquél que los dragos de Palas ciñió” (*Laberinto de Fortuna* 86, vv. 4-8). Según alguna conjetura poco fiable Capis fue padre de Laocoonte, quien, como se sabe, advirtió inútilmente a los troyanos sobre el engaño del caballo: vid. GRIMAL (1982) 304.

²⁶ Don Quijote le dice a la Dueña Dolorida antes de montar en Clavileño: “Si mal no me acuerdo, yo he leído en Virgilio aquello del Paladión de Troya, que fue un caballo de madera que los griegos presentaron a la diosa Palas, el cual iba preñado de caballeros armados, que después fueron la total ruina de Troya” (Segunda Parte, cap. 41).

²⁷ “Disfrazado entró y mañoso, / mas ya que dentro se vio, / del Paladion salió, / de aquel disfraz engañoso” (*Dezimas: Alma, que al fin se rinde al amor resistido: es alegoría de la ruina de Troya*, vv. 11-14).

²⁸ “No estuvo más airado Agamenón en Troya / Al tiempo que, metiendo la tramoya / del gran Paladión, de armas preñado, / Echaron fuego a la ciudad de Eneas” (*Gatomaquia*, 2ª Silva).

años: “Las armas cantaré con que la ofensa” (33)²⁹. Los poetas épicos renacentistas comenzaban sus poemas con una fórmula de inicio o ritual introductorio llamado “delimitación monumental”³⁰, en la que anunciaban aquello que iban a “cantar”, “escribir”, “decir” o “celebrar”: “*Canten* los unos el terror y el espanto” (1), “*celebren* otros la prisión y el llanto” (3), “que yo en mis versos sólo escribo y canto” (5), “*he de cantar* si no es atrevimiento” (23), “De amor *diré* las grandes maravillas” (25), “serán adorno de mi débil *canto*” (30), “También *diré* el valor y la valentía” (41), “Gregorio Ramos es de quien *escribo*” (49). Balboa pone fin a su exordio mediante el tópico “ceder paso a lo nuevo” con que se inicia, por ejemplo, la tercera estrofa del canto I de *Os Lusíadas*³¹:

*Cesen en Dido, basten en Príamo
de sus ojos la líquida corriente,
que nuestra Troya es hoy Bayamo,
humeando a impulsos de traición ardiente* (57-60).

La temática antigua es la troyana de los dos poemas épicos más importantes de la Antigüedad, la *Eneida* y la *Ilíada*, representados respectivamente por Dido y Príamo: el llanto motivado por sus desgracias, la primera por el abandono de Eneas y el segundo por la muerte de sus hijos, y en especial la

²⁹ El poema virgiliano es considerado, entre los tratadistas de los siglos de oro, el principal modelo para la epopeya, el género poético más prestigioso en esta época: vid. CACHO (2012) 5-6.

³⁰ Sobre este ritual introductorio en los poemas épicos renacentistas, vid., entre otros, el reciente trabajo de LARA (2021).

³¹ “Cessem do sábio Grego e do Troiano”. Según MARRERO-FENTE (2003) 320-321, el prólogo de Balboa es resultado retórico de la combinación, entre otros, del poema de Luis de Camoens, de la *Araucana* de Alonso de Ercilla y de las *Antigüedades de las Islas Afortunadas* (1604) de Antonio de Viana. Este último, conocido también como *Poema de Viana*, continúa la mitificación de la historia precolonial iniciada por Cairasco. El poema de Viana fue escrito probablemente entre 1595 y 1599 según RODRÍGUEZ PÉREZ (1992) 1112, y editado por primera vez en 1602, cuando Balboa ya se encontraba en Cuba, por lo que seguramente lo conocería por su estrecha relación con la élite cultural canaria. Sobre la proximidad de fechas con este poema y otros poemas épicos que pudieron influirle, vid. SALAS (2021) 390-391, que remite a la introducción de la edición de A. Aparicio: BALBOA (1970) 24-35. En el mismo artículo, SALAS (2021) 395 conjetura que la presencia virgiliana en el *Espejo de paciencia* puede deberse al conocimiento por parte de Silvestre de Balboa de las *Antigüedades* de Viana, obra fuertemente influenciada por la épica clásica.

de Héctor, se comparan, de manera ciertamente hiperbólica, con el lamento que merece el secuestro del obispo.

Sigue el entorno mitológico apropiado para la narración de los sucesos en la playa de Manzanilla (en realidad Manzanillo)³², donde hacía los preparativos para su asalto Gilberto Girón. Allí se encuentran dos de las famosas tres gracias (cárites para los griegos), Eufrosina (nombre normalmente transcrito como “Eufrosine”) y Aglaya (falta Talía), así como las musas de la poesía, Erato, y de la historia, Clío:

*Surgen aquestas naos a una playa
que tiene al Sur, llamada Manzanilla,
donde Eufrosina, Erato, Clío y Aglaya
algún tiempo tuvieron cetro y silla (73-76)*³³.

La enumeración de dioses clásicos o personajes míticos, incluso lugares, sirve simplemente para dar solemnidad al poema (Santana, 1993: 1026), que sigue el bucolismo virgiliano habitual de la épica contemporánea. Manzanillo se compara con Acaya, es decir, el nombre que los romanos dieron a la provincia de Grecia³⁴: “mientras duró este trato dio de Acaya / un mal olor que inficionó su orilla” (77-78).

Tanto Aglaya como otra musa, Calíope, son citadas en el canto segundo. El autor les pide inspiración para poder recrear la valentía del negro Silvestre, el verdugo de Gilberto Girón:

*¡Oh tú, divina diosa Calíope,
permite, y tú bella ninfa Aglaya,
que pueda dibujar la pluma mía
de este negro el valor y valentía! (941-944).*

³² No es esta la única ocasión en la que Balboa transforma el nombre de Manzanillo en Manzanilla simplemente para conseguir la rima: en este caso con “silla”, y más adelante con “orilla”: “que se embarcaron todos en la orilla / que forma en sus arenas Manzanilla” (367-368). CRUZ-TAURA (2009) 129 afirma que “hasta el siglo XVIII a veces aparece escrito ‘Manzanilla’”.

³³ Más adelante encontramos otra referencia a la musa inspiradora: “Ahora es tiempo que me vayas dando, / Musa, una vena muy copiosa y larga” (241-242). No es segura la influencia virgiliana en estas invocaciones a la musa, como sugiere SALAS (2021) 397-398.

³⁴ Aunque Acaya es una región del norte del Peloponeso, los romanos le dieron su nombre a la provincia que abarcaba, además de esta península, buena parte del territorio griego continental.

Así, recrea Balboa el entorno mitológico en la fecha en la que va a tener lugar el rapto del obispo³⁵:

*Estaba a esta sazón el buen Prelado
en esta ilustre villa generosa,
abundante de frutas y ganado,
por sus flores alegre y deleitosa.
Era en el mes de abril, cuando ya el prado
se esmalta con el lirio y con la rosa;
y están Favonio y Flora en su teatro,
año de mil y un seis con cero y cuatro (81-88).*

La referencia a Favonio y Flora se repite poco después:

*Salía ya Febo tras la bella aurora
dorando los hermosos capiteles;
y con dulce soplar Favonio y Flora,
daban la vida a rosas y claveles (145-148).*

La fuente de estas citas parece estar en las *Églogas* de Garcilaso de la Vega y en Luis Barahona de Soto³⁶. Ovidio narra la historia del rapto de Flora, a la que identifica con la ninfa griega Cloris³⁷, por el viento Céfiro, que se casó con ella y le concedió el don de reinar sobre las flores³⁸. Favonio es la adaptación romana del Céfiro, viento suave y favorable de poniente que anuncia la llegada de la primavera. Como se lee, en los versos precedentes se menciona a los dioses que

³⁵ Balboa sigue el recurso de la versificación perifrástica de las fechas que aparece también en otros poemas épicos contemporáneos: MARRERO-FENTE (2002) 59. La fecha exacta es el 29 de abril de 1604.

³⁶ Vid. ROVIRA (1999) 260-261, (2000) 38. Además del primer análisis de las fuentes literarias de Felipe Pichardo en la segunda edición de la obra, BALBOA (1941) 5-48, también han hecho otros estudios posteriores FERNÁNDEZ CARVAJAL (1959), VITIER (1988: 245-277) y GOERGEN (1993). Uno de los apartados de la introducción de la edición que utilizo, BALBOA (2010) 37-67, hace un completo estudio literario que procede de un trabajo anterior de MARRERO-FENTE (2002) 177-235.

³⁷ *Chloris eram quae Flora vocor* (Ov. *Fast.* 5. 195). *Yo era Cloris, que ahora me llamo Flora*. Traducción de SEGURA (1998) 177.

³⁸ Ov. *Fast.* 5. 183-378, esp. 201-212. Sobre este pasaje, vid. TOLA (2009). De su fama e importancia es buena muestra el famosísimo cuadro de Botticelli *El nacimiento de Venus*, en el que Céfiro transporta en sus brazos a Flora al tiempo que sopla a la diosa. Un estudio de las narraciones sobre Flora en las mitografías españolas de los siglos XVI y XVII: MATTZA (2015).

daban paso a la luz del día con sus carros: la bella Aurora y su hermano Helios, cuyos atributos son asumidos en la mitología romana por Febo Apolo.

La mayor “aglomeración” de referencias míticas la lleva a cabo Balboa al recrear todos los dioses y personajes marítimos, que llegan a la nave de Gilberto Girón³⁹:

*Luego por todo el reino de Neptuno
la fama publicó caso tan feo;
el cual con Tetis, Palemón, Portuno,
Glauco, Atamante, Doris y Nereo,
y las demás deidades de consuno,
Forco, Salacia, Brontes, y Proteo,
las focas y nereidas en concierto
llegaron a la nave de Gilberto (377-384)⁴⁰.*

Al final del canto primero (473-552) hay un saludo mitológico y de la naturaleza al obispo: toda una serie de seres fantásticos pertenecientes a la fauna mitológica grecorromana le ofrecen al obispo frutos, animales e instru-

³⁹ Estas deidades marinas “condolidas del obispo santo / le ofrecen su favor con mano armada” (385-386), lo que supone una nueva mezcla religiosa entre cristianismo y paganismo: vid. CATOIRA (2007) 104. Pero la cornucopia pagana siempre aparece subordinada al cristianismo, de ahí la repetición de escenas de ofrendas al obispo: MARRERO-FENTE (2002) 215.

⁴⁰ El dios del mar para los romanos, Neptuno, es acompañado por una serie de divinidades relacionadas con el mar. Tetis es la más conocida de las cincuenta nereidas hijas de Nereo y Dóride (o Doris) y madre de Aquiles. Palemón, llamado Melicertes en su infancia humana, fue convertido en dios marino al morir junto a su madre Ino, que pasó a llamarse como diosa Leucótea. El dios romano de los puertos Portuno fue asimilado a Palemón, de la misma manera que Ino-Leucótea a Mater Matuta entre los romanos. Hay dos divinidades marinas con el nombre de Glauco: un hijo de Sísifo, y un pescador que se convirtió en inmortal al comer una hierba, que tuvo unos célebres amores con Escila; este último es sin duda a quien se refiere Balboa. Atamante no tiene más relación con el mar que su hija Hele, según la tragedia perdida de Eurípides *Frixo*, la cual cayó al mar y se le dedicó el nombre del Helesponto (mar de Hele). Salacia es la divinidad romana del mar; en la ed. de CRUZ-TAURA (2009) 168: Salmacis, ninfa o náyade de las fuentes que se unió con Hermafrodito. Proteo es un dios marino que aparece en la *Odisea*: posee el don profético pero es reacio a ofrecerlo a los mortales, para lo cual suele metamorfosearse. No tiene relación con el mar Brontes, uno de los tres ciclopes de primera generación hijo de Urano y Gea. Forco es una divinidad marina de primera generación, hijo de Gea y de Ponto: en las ediciones de Sainz, BALBOA (2008) 57, y CRUZ-TAURA (2009) 168, aparece respectivamente con los nombres de Percho y Forcis, distintos nombres del mismo dios (esta última transcripción es la más correcta).

mentos musicales propios de la isla de Cuba, lo que constituye un ejemplo cuanto menos curioso de transposición geográfica y mítica⁴¹. La mayoría de los indigenismos nombrados por Balboa, sin embargo, no procedían de Cuba, sino de una lengua antillana basada en el taíno⁴². CATOIRA (2007) 104 habla de este episodio como el punto culminante de la “dinámica combinatoria” de las divinidades mitológicas clásicas con la exótica flora y fauna tropicales, mediante la “utilización de referencias al mundo clásico, pero sin desligarse nunca del entorno cubano”: ARIAS (2010) 16⁴³. Esta mezcla se produce de forma primaria y produce efectos barrocos y hasta cómicos.

Los semicapros (475), sátiros, faunos, silvanos (476)⁴⁴ “le ofrecen frutas con graciosos ritos, / guanábanas, gegiras y caimitos⁴⁵” (479-480). En la estrofa 61 se narran los presentes de las napeas, ninfas de los bosques:

*Vinieron de los pastos las napeas,
y al hombro trae cada una un pisitaco
y entre cada tres de ellas dos bateas*

⁴¹ SANTANA (1993) 1024 considera una novedad en la épica renacentista española esta fusión del modelo paisajístico clásico con la naturaleza insular americana.

⁴² Vid. LÓPEZ MORALES (1992) 537. El taíno era un pueblo aruaco (o “arahuaco”, como recoge el DRAE) que llegó a las Antillas procedente de América del Sur. En su estudio sobre el vocabulario indígena del poema, VALDÉS (1984) 14-15 considera que de los 33 indoamericanismos utilizados, 30 son de origen aruaco o caribe, junto a un tupi-guaranismo (tabaco) y dos nahuaismos (el nahua era la lengua del imperio azteca), aguacate y tomate. Considera su uso “históricamente justificable en el español hablado en la Cuba de comienzos del siglo XVII” (1984) 16. Sobre estos aruaquismos y su coincidencia con términos usados en Canarias, vid. ALFARO (2006).

⁴³ “Los lugares comunes fijados de forma estereotipada en la tradición literaria, con un riquísimo caudal de ejemplos tomados de la historia o del mito, se adaptan al marco natural propio y privilegiado del Caribe”: SANTANA (1997) 375. Sobre las continuas alusiones a la naturaleza en el poema, vid. GONZÁLEZ MARTÍNEZ (1998).

⁴⁴ Todos estos seres mitológicos están relacionados entre sí, pues el dios griego Pan, que es un “semicapro” porque sus miembros inferiores son los de un macho cabrío —Ovidio lo califica como *semicaper Pan* (*Met.* 14. 515)—, se identifica en Roma tanto con Fauno (ambos son dioses protectores de rebaños y pastores) como con Silvano, dios de los bosques como indica su nombre. Los faunos, además, son los equivalentes romanos de los sátiros griegos, y tanto unos como otros son mitad hombre mitad cabra.

⁴⁵ Sorprende la inclusión entre frutas tropicales como la guanábana y el caimito de una especie de cactus como la “jijira”, que es como transcribe CRUZ-TAURA (2009) 173 la deformación “gegira”.

*de flores olorosas de navaco.
De los prados que acercan las aldeas
vienen cargadas de mehí y tabaco,
mameyes, piñas, tunas y aguacates,
plátanos, y mamones y tomates*⁴⁶ (481-488).

Y en la 62 los frutos ofrecidos por amadriades y driades, ninfas de los árboles y bosques:

*Bajaron de los árboles en naguas
las bellas amadriades hermosas*⁴⁷,
*con frutas de siguapas y macaguas
y muchas pitajayas olorosas.
De virijí cargadas y de jaguas
salieron de los bosques cuatro diosas
driades de valor y fundamento,
que dieron al Pastor grande contento*⁴⁸ (489-496).

⁴⁶ El pisitaco, del latín *psittacus*, es la “cotorra o amazona cubana”. Las bateas son recipientes de madera para lavar la ropa. En este caso sirven para llevar las flores blancas del nabaco —grafía actualizada con “b” que emplea CRUZ-TAURA (2009) 173—, que eran muy olorosas, y sus semillas semejantes al café, por lo que era conocido como “café cimarrón”. Junto a los conocidos maíz (mehí), tabaco, piña, aguacate, plátano y tomate aparecen otras frutas menos conocidas como el mamey y el mamón; la tuna es un cactus con fruto comestible cuya inclusión puede deberse, como la “gegira/jijira”, a posibles motivos rítmicos: LÓPEZ MORALES (1992) 534.

⁴⁷ La “nagua”, saya interior de tela blanca (DRAE), es un término de origen taíno del que procede “enagua” (se usan ambas palabras habitualmente en plural). El hecho de vestir a las hamadriades con esta prenda que vestían las nativas cubanas puede ser debida al espíritu de la contrarreforma religiosa: BALBOA (2010) 53. La presencia del vocabulario taíno sirve de marca distanciadora permanente entre lo insular y lo peninsular, siempre dentro de la interesante coexistencia de diversas fuentes culturales: MARRERO-FENTE (2002) 215.

⁴⁸ CRUZ-TAURA (2009) 175 sustituye el término “siguapas” porque es un ave nocturna que no cuadraba en este contexto, ya que el resto de ofrendas son árboles frutales, y el más semejante a este vocablo era la sigua (o mejor cigua), un árbol antillano de la familia del laurel: para mantener el endecasílabo ha añadido el artículo, “la sigua”. Pero MARRERO-FENTE (2020) 381 considera errónea la conjetura de la editora, pues “la siguapa es un sinónimo del sapote culebra o sapotillo, una fruta común de los campos de Cuba”. Ya LÓPEZ MORALES (1992) 535 advertía de que la lectura “siguapas” de Vitier era una conjetura, porque el folio del manuscrito de Echevarría donde se encuentra es el más deteriorado. Tanto la macagua como el “birijí” —grafía actualizada con “b” que emplea CRUZ-TAURA (2009) 175— son alimentos que se utilizaban para alimentar a los cerdos, la “pitajaya” o

Las náyades, ninfas de agua dulce, ofrecen diversos peces:

*De arroyos y de ríos a gran prisa
salen náyades puras, cristalinas,
con mucho jaguará, dajao y lisa,
camarones, biajacas y guabinas*⁴⁹ (497-500).

Las “efidríades de las fuentes” (506) no le traen regalos, simplemente “le dan el parabién de su llegada” (512). “De los estanques del contorno / vienen las lumníades” (513-514), ninfas de lagos y pantanos que ofrecen “híco teas de Masabo”⁵⁰ (519), tortugas que viven en ese hábitat. Las de las montañas los animales que suelen cazar:

*Las hermosas oréades, dejando
el gobierno de selvas y montañas
a Yara van alegres, y cazando
como suelen diversas alimañas.
Y viendo al santo príncipe, humillando
su condición y abiertas sus entrañas,
le ofrecieron con muchas cortesías
muchas iguanas, patos y jutías*⁵¹ (529-536).

Los “centauros y silvestres sagitarios” (521) también le dan la bienvenida al obispo. Y pone punto y final a este desfile de elementos míticos típicos del renacimiento la danza de “las ninfas bellas” (545) con los “semicapros” (547) y “los centauros” (549), todos ellos con instrumentos de la época: “suenan marugas, albogues, tamboriles, / tipinaguas, y adufes ministriles”

“pitahaya” una especie de cactus y la jagua un árbol de fruta ácida poco atractiva para el consumo humano que tal vez también sea una nueva cesión a las necesidades rítmicas del poema: LÓPEZ MORALES (1992) 534.

⁴⁹ “Jaguará”, según Sainz, BALBOA (2008) 124, y Marrero-Fente, BALBOA (2010) 112, podría ser una deformación de “jaraguá”, árbol maderero cuyas hojas o ramas servirían de ofrenda al obispo, pero resulta de difícil encaje en este contexto: LÓPEZ MORALES (1992) 536. CRUZ-TAURA (2009) 176 lo sustituye por “jiguagua”, pez comestible que habita en el mar y en las aguas dulces cercanas a las costas. El resto son peces de agua dulce: la biajaca, la guabina y el dajao, que es parecido a la lisa (se le llama “lisa de río” en algunos lugares), pez este último común en la Albufera (los valencianos lo llamamos “llisa” en nuestra lengua, de donde ha pasado al castellano), denominado en otros lugares “mújol”.

⁵⁰ Masabo puede ser, sin seguridad, una hacienda llamada “Amasabo”, como explican Sainz, BALBOA (2008) 125, y CRUZ-TAURA (2009) 177.

⁵¹ Las jutías son roedores comestibles.

(551-552)⁵². Como señala MARRERO-FENTE (2002) 189, los únicos personajes femeninos que aparecen en el *Espejo de paciencia* son los mitológicos que ofrecen presentes al obispo, ya que el poema está dedicado al obispo.

Las referencias míticas en el segundo canto son mucho menos abundantes. Ya comenté la referencia “inspiradora” de la musa Calíope y la ninfa Aglaya. Apolo es mencionado una vez más como el dios que da inicio al día, en esta ocasión con el epíteto “Timbreo”, pues Timbra era una de las sedes de los oráculos de este dios: “donde llegaron al romper el día / cuando Timbreo deja su aposento (603-604).

La mayoría de evocaciones al mundo mitológico de este canto son similares con divinidades guerreras, pues se narra el episodio bélico de la venganza de los vecinos de Bayamo⁵³. Se denomina “Martes” a los guerreros españoles en la primera octava (566). Hay dos comparaciones hiperbólicas de algún personaje en el fragor de la batalla con este dios de la guerra caracterizado con los epítetos “iracundo”, “fiero”, “airado”: “Andaba Miguel López de Herrera / con más furor que el iracundo Marte” (817-818). “Iba delante el capitán experto, representando un Marte fiero, airado” (1145-1146). Y una referencia a una diosa de la guerra menos conocida, la romana Belona: “ni son de aquellos fuertes campeones / que ocupan de Belona el diestro lado” (901-902). El último verso previo al motete final recuerda la inspiración musical de Orfeo: “cual el famoso músico de Tracia” (1168).

Las únicas referencias no míticas a la literatura clásica de la obra que nos ocupa son la mención de Horacio en la carta al lector como modelo a imitar, y el deseo expreso del autor al inicio de su obra, en las estrofas primera y octava del canto primero, de renunciar a la temática guerrera y amorosa de la épica grecorromana —Troya y el Paladión preñado, Dido, Príamo—,

⁵² La “maruga” es una especie de sonajero de filiación aruaca, utilizado en lugar del más conocido actualmente “maraca”. El otro instrumento cuya terminación sugiere un origen indioamericano, la tipinagua, no ha sido identificado por nadie, y se ha llegado a pensar en una voz inventada para dar un aire de autenticidad y exotismo al poema: VALDÉS (1984) 18-20 lo descarta por la gran cantidad de palabras “reales” que podían utilizarse y por la escasez de vocablos de origen indioamericano sospechosos en el *Espejo de paciencia*.

⁵³ Se ha sugerido la influencia de la *Eneida* en el carácter bélico de este segundo canto, de manera semejante a la segunda parte de la epopeya virgiliana (cantos VII-XII): SALAS (2021) 394-395.

de carácter legendario, y cantar exclusivamente un tema religioso basado en la realidad histórica. Balboa se demarca de la temática clásica porque quiere dejar claro que el héroe de su obra es un obispo: la imitación de lo clásico tiene, pues, un carácter retórico, no de contenido. La manifestación de esta voluntad es habitual en la épica culta religiosa, en la que es frecuente remarcar la superioridad de la materia sagrada renunciando explícitamente a tratar un tema profano. Por otra parte, es una característica barroca la convivencia de Dios o personajes santos con los dioses paganos.

Además de estas referencias explícitas, pueden rastrearse en el *Espejo de paciencia* reminiscencias clásicas de tipo retórico y literario, como el uso del *lucidus ordo* de Horacio o la imitación del *arma... cano* del inicio de la *Eneida* como marcador del género épico.

Las invocaciones de los dioses paganos y de las musas tiene carácter ornamental, siguiendo la tradición de la épica de su tiempo de dar al poema un tono culto y elevado. Se observa en la obra una clara influencia bucólica en la descripción del *locus amoenus*, pero los seres de la mitología grecorromana no pueblan su acostumbrado paisaje mediterráneo: el paraíso es real y se identifica con la isla de Cuba. En efecto, la singularidad del *Espejo de paciencia* se debe a la mezcla de elementos dispares y hasta discordantes, al sincretismo de elementos diversos como el léxico autóctono de los productos de la isla y los personajes habituales de la naturaleza pastoril de influencia clásica. Esta simbiosis se concentra especialmente en las estrofas 59-70 del poema, en las que Balboa hace un uso barroco, recargado, de los mitos clásicos, que conjuga con el paisaje cubano, en una mezcla de lo mimético-indigenista con lo literario-mitológico, que hace de su obra el primer poema épico de la región del Caribe, caracterizado por la mezcla de los modelos épicos europeos de tradición grecorromana con el nuevo escenario americano⁵⁴.

Pero esta asimilación de la naturaleza cubana con las ninfas y otros habitantes de los bosques mediterráneos presentes en la mitología, mediante el trasplante de los seres mitológicos de la literatura clásica a una realidad

⁵⁴ Otra particularidad que diferenciaría la obra de Balboa de sus modelos europeos podría ser el empleo de una Arcadia urbana como es la ciudad de Bayamo: ROVIRA (1999) 266.

americana (ofrendas del nuevo continente), resulta chocante y produce un distanciamiento que ha sido cuestionado no pocas veces⁵⁵.

Podemos concluir, pues, que el *Espejo de paciencia* es una fusión entre el pasado y el presente de su autor, entre lo irreal de los seres mitológicos y el realismo de las ofrendas, entre una tradición cultural que bebe del renacimiento europeo y su presente cubano, manifestado en el paisaje habitual de la isla.

Ediciones:

BALBOA, S. de (1941), *Espejo de paciencia* (ed. de F. PICHARDO). La Habana, Escuela del Instituto cívico militar.

BALBOA, S. de (1962), *Espejo de paciencia* (ed. de C. VITIER). La Habana, Publicación de la Comisión Nacional Cubana de la Unesco.

BALBOA, S. de (1970), *Espejo de paciencia* (ed. de A. APARICIO). Miami, Ediciones Universal.

BALBOA, S. de (1988), *Espejo de paciencia* (ed. de L. SANTANA). Las Palmas, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias⁵⁶.

BALBOA, S. de (2008), *Espejo de paciencia* (ed. de E. SAINZ). La Habana, Boloña.

BALBOA, S. de (2010), *Espejo de paciencia* (ed. de R. MARRERO-FENTE). Madrid, Cátedra.

CRUZ-TAURA, G. (2009), "*Espejo de paciencia*" y *Silvestre de Balboa en la historia de Cuba*. Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.

MORELL DE SANTA CRUZ, P.A. (1929), *Historia de la isla y catedral de Cuba* (prefacio de F. de P. CORONADO). La Habana, Cuba Intelectual.

MORELL DE SANTA CRUZ, P.A. (2005), *Primeros historiadores. Siglo XVIII (Biblioteca de Clásicos Cubanos)*. La Habana, Imagen Contemporánea.

TRELLES, C.M. de (1927), *Bibliografía Cubana de los Siglos XVII y XVIII*. La Habana, Imprenta del Ejército.

Bibliografía secundaria:

ACEBRÓN, J. (1996), "El Orco: monstruo, ciego, enamorado. Anotaciones al canto III de *Las lágrimas de Angélica*": I. ARELLANO *et alii* (coord.) (1996),

⁵⁵ "El resultado les ha parecido a algunos de una inventiva extraordinaria aunque poco natural; otros han encontrado esta hibridación cómica o absurda": SCHULMAN (1988) 400.

⁵⁶ Esta edición de la Biblioteca Básica Canaria reproduce la de 1981 editada por Edirca (Las Palmas de Gran Canaria). Su introducción fue publicada separadamente en "Silvestre de Balboa, un poeta para dos islas": *Jornadas de estudios Canarias-América*, Santa Cruz de Tenerife, Litografía A. Romero, 1981, 83-107.

- Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, vol. 1. Pamplona, Universidad de Navarra / GRISO, 225-236.
- ALFARO, L.A. (2006), "En torno a aruaquismos y bantuisismos compartidos entre Cuba y Canarias": *Islas* 184 (2006) 41-56.
- ARIAS, R. (2010), "De obispos, piratas, ninfas y maracas: *Espejo de paciencia*": *Edad de Oro* 29 (2010) 7-29.
- BECCO, H. J. (1990), *Poesía colonial hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- BEJARANO, V. (ed., índices y trad.) (1987), *Fontes Hispaniae Antiquae 7, Hispania Antigua según Pomponio Mela, Plinio el Viejo y Claudio Ptolomeo*. Barcelona, Instituto de Arqueología y Prehistoria.
- CACHO, R. (2012), "Volver a un género olvidado: la poesía épica del Siglo de Oro": *Criticón* 115 (2012) 5-10.
- CASTRO MORALES, B. (1988), "Cultura colonial e insularismo en *Espejo de paciencia*", de S. de Balboa: *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana* 2 (1988) 729-750.
- CATOIRA, P. (2007), "El barroco y la patria criolla en *Espejo de paciencia*": *Atenea* 27.2 (2007) 95-107.
- FERNÁNDEZ CARVAJAL, J.E. (1959), "Algunas consideraciones sobre las fuentes del *Espejo de paciencia*": *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua* 8 (1959) 103-119.
- GOERGEN, J. (1993), *Literatura fundacional americana: el Espejo de paciencia*. Madrid, Pliegos.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (1987), "Reflexiones sobre *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35.2 (1987) 571-590⁵⁷.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, D. (1998), "La naturaleza en el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": *Arrabal* 1 (1998) 13-21.
- GONZALVES, E. (1989), "Sobre la ubicación de las Islas de los Afortunados en la Antigüedad Clásica": *Anuario de Estudios Atlánticos* 35 (1989) 7-43.
- GRIMAL, P. (1982), *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona-Buenos Aires, Paidós.
- HERRERA, R. (1998), *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

⁵⁷ Reproducida en la revista de literatura y arte que tiene por título en nombre de la obra que nos ocupa: *Espejo de paciencia* 4 (1998),13-22.

- LARA, J. (2021), "Poética del exordio en la épica culta renacentista. La modelización clásica e italiana y sus proyecciones a los poemas épicos españoles (1552-1605)": *AMal* 42 (2021) 9-109.
- LÓPEZ MORALES, H (1992), "Los primeros indigenismos en la literatura cubana": J. A. BARTOL *et alii* (coor.) (1992), *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, Vol. 2. Salamanca, Universidad de Salamanca, 531-538.
- MARACHE, R. (1956), "Le mythe dans les Odes d'Horace": *Pallas* 4 (1956) 59-66.
- MARRERO-FENTE, R. (2002), *Épica, Imperio y Comunidad en el Nuevo Mundo. Espejo de paciencia de Silvestre de Balboa*. Salamanca, CEIAS.
- MARRERO-FENTE, R. (2003), "Teoría y práctica de la épica en la dedicatoria y prólogos de *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": *Bulletin of Spanish Studies* 80 (2003) 309-322.
- MARRERO-FENTE, R. (2020), "Elementos léxicos y botánicos de la cornucopia tropical en *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": *RILCE* 36.1 (2020) 371-386.
- MATTZA, C.V. (2015), "Écfrasis y mitología en *La vida es sueño*: el mito de Céfiro y Cloris": *Anuario Calderoniano* 8 (2015) 311-334.
- MINARINI, A. (1989), *Lucidus ordo. L'architettura della lirica oraziana (libri I-III) (Edizione e Saggi Universitari di Filologia Classica 42)*. Bolonia, Patron.
- PIERCE, F. (1961), *La poesía épica del siglo de oro*. Madrid, Gredos.
- RAMÍREZ DE VERGER, A. (2008), "La construcción de la oda horaciana (Los ejemplos de las odas II 5 y 16)": B. LÓPEZ BUENO (dir.) (2008), *La poesía del Siglo de Oro. Géneros y Modelos*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 47-73.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, O. (1992), "Imagen del aborigen en Ercilla y Viana: panegírico y elegía de la Conquista": F. MORALES (coord.) (1992), *IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1990)*, vol. 2. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1110-1122.
- ROMANO, S. (1996), "La mitología en la sátira romana (1): Horacio y Persio": *CFC(L)* 11 (1996) 53-76.
- ROVIRA, J.C. (1999), "La imagen reflejada en *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": C. NARANJO – C. SERRANO (eds.) (1999), *Imágenes e imaginarios nacionales en el ultramar español*, Madrid: CSIC-Casa de Velázquez, 255-268.
- ROVIRA, J.C. (2000), "Siglo XVII: ecos de la épica y la Arcadia italiana en Cuba: *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": *América sin nombre* 2 (2000) 35-42.
- SALAS, F. (2021), "Ecos de Horacio y Virgilio en el poema épico *Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa, *Maia* 73.2 (2021) 385-401.

- SANTAMARÍA, M.A. (2006), "El Edén griego: las islas de los bienaventurados, de Hesíodo a Platón": F. LISI (ed.) (2006), *Res Publica Litterarum. Documentos de trabajo del Grupo de Investigación 'Nomos'. Suplemento Monográfico Utopía 2006-15*. Madrid, Instituto de Estudios Clásicos "Lucio Anneo Séneca" / Universidad Carlos III.
- SANTANA, G. (1993), "Elementos míticos y paralelos estructurales en la obra épica *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": J.M. MAESTRE – J. PASCUAL (coord.) (1993), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, vol. 2. Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses / Universidad de Cádiz, 1021-1032⁵⁸.
- SANTANA, G. (1997), "La preceptiva clásica en el Caribe: el poema épico *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": *El museo canario* 52 (1997) 373-379⁵⁹.
- SCHULMAN, I.A. (1988), "Espejo / *Speculum*: el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa": *NRPH* 36, 1 (1988) 391-406.
- SEGURA, B. (trad.) (1988), *P. Ovidio Nasón. Fastos*. Madrid, Gredos.
- TOLA, E. (2009), "La celebración de Flora en los *Fastos* de Ovidio (V, 183-378): mito de origen y poética metafórica": *Euphrosyne* 37 (2009) 317-325.
- VALDÉS, S. (1984), "Los indoamericanismos en el *Espejo de paciencia*": S. VALDÉS (1984), *Los indoamericanismos en la poesía cubana de los siglos XVII, XVIII y XIX*. La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 9-23.
- VITIER, C. (1988), *Crítica cubana*. La Habana, Letras Cubanas.
- ZINNI, M.C. (2011), "Dos ediciones de *Espejo de paciencia*": *Revista de Estudios Hispánicos* 45 (2011) 207-212.

⁵⁸ Publicado posteriormente como el Capítulo I de SANTANA, G (2000), *Tradición clásica y Literatura española*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 11-20.

⁵⁹ Publicado posteriormente como el Capítulo II de SANTANA, G (2000), *Tradición clásica y Literatura española*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 21-27.

.....

Resumo: Neste texto analisam-se as referências clássicas presentes no *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, produto tardio da épica renascentista com elementos barrocos, publicado em 1608 e considerado o fundador da literatura cubana. A mitologia clássica greco-romana de tradição europeia mistura-se com elementos paisagísticos cubanos nesta obra dedicada a um acontecimento contemporâneo: o rapto do bispo Altamirano. O final do primeiro canto, dos dois que compõem o poema, é o ponto culminante dessa trasladação dos seres mitológicos das florestas gregas para a geografia cubana.

Palavras-chave: mitologia clássica; tradição clássica; poesia épica; século de ouro, literatura cubana.

Resumen: Se analizan las referencias clásicas presentes en el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, producto tardío de la épica renacentista con elementos barrocos, publicado en 1608 y considerado fundador de la literatura cubana. La mitología clásica grecorromana de tradición europea se entremezcla con los elementos paisajísticos cubanos en esta obra dedicada a un hecho contemporáneo: el secuestro del obispo Altamirano. El final del canto primero, de los dos de que consta el poema, es el punto culminante de esta traslación de los seres mitológicos de los bosques griegos a la geografía cubana.

Palabras clave: mitología clásica; tradición clásica; poesía épica; siglo de oro; literatura cubana.

Résumé : Dans ce texte, nous analysons les références classiques présentes dans le *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, produit tardif de l'épopée de la Renaissance contenant des éléments baroques, publié en 1608 et considéré comme fondateur de la littérature cubaine. Dans cette oeuvre consacrée à un événement contemporain, l'enlèvement de l'évêque Altamirano, la mythologie classique gréco-romaine de tradition européenne se mêle aux éléments paysagers cubains. La fin du premier des deux chants qui composent le poème est le point culminant du passage des êtres mythologiques des forêts grecques à la géographie cubaine.

Mots-clefs : mythologie classique ; tradition classique ; poésie épique ; siècle d'or ; littérature cubaine.