

RAÚL MARRERO-FENTE

LA CRUZ EN LA ARENA:
ESTUDIOS SOBRE *ESPEJO DE PACIENCIA* (1608)
DE SILVESTRE DE BALBOA

NEW YORK, IDEA, 2024

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)

COLECCIÓN «BATHOJA», 98. Serie Proyecto Estudios Indianos (PEI), 27

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY
AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS
Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© Del autor

ISBN: 978-1-952399-21-3

Depósito Legal: M-24116-2024

New York, IDEA/IGAS, 2024

RAÚL MARRERO-FENTE

LA CRUZ EN LA ARENA:
ESTUDIOS SOBRE *ESPEJO DE PACIENCIA* (1608)
DE SILVESTRE DE BALBOA

NEW YORK, IDEA, 2024

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	11
INTRODUCCIÓN	13
<i>ESPEJO DE PACIENCIA</i> , PRIMERA OBRA DE LA LITERATURA RELIGIOSA DE CUBA	15
LA NATURALEZA CUBANA EN <i>ESPEJO DE PACIENCIA</i>	31
COMBATIENTES INDÍGENAS EN <i>ESPEJO DE PACIENCIA</i>	61
VIRGILIO EN LOS TRÓPICOS: PERVIVENCIAS DEL CABALLO DE TROYA EN <i>ESPEJO DE PACIENCIA</i>	91
BIBLIOGRAFÍA	113

A Conchita

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar las gracias al Imagine Fund Faculty Award de la Universidad de Minnesota por el patrocinio otorgado a estas investigaciones. Asimismo, hago constar mi reconocimiento al personal de la Biblioteca Nacional de España, de la Biblioteca John Carter Brown de la Universidad de Brown, y la Biblioteca Newberry de Chicago, por la ayuda recibida durante mis estancias de investigación. Finalmente, quiero expresar mi agradecimiento al profesor Ignacio Arellano, director de GRISO de la Universidad de Navarra, por su apoyo y confianza en este proyecto, y al profesor Carlos Mata Induráin (GRISO, Universidad de Navarra), secretario del Consejo Editor de la Colección «Batihoja» del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), por su guía y apoyo durante todo el proceso de publicación.

INTRODUCCIÓN

En este libro continuo el estudio del poema épico *Espejo de paciencia*, escrito en 1608 por Silvestre de Balboa (1563-¿1649?) para conmemorar el secuestro y liberación del obispo de Cuba fray Juan de las Cabezas Altamirano ocurrido en las cercanías de la villa de Bayamo, en el territorio oriental cubano el 29 de abril de 1604. Este poema es considerado como la obra más antigua de la literatura cubana. En esta ocasión dedico mi atención a cuatro temas diferentes, el carácter de obra inicial de la literatura religiosa de Cuba, la presencia de la naturaleza cubana, los combatientes indígenas que participan en el combate contra los piratas franceses y la imitación del motivo del caballo de Troya proveniente de la tradición clásica en el poema de Balboa.

En el primer capítulo analizo el pasaje de la oración a la cruz del obispo Cabezas Altamirano como primer ejemplo de literatura religiosa en Cuba y su relación con otros géneros literarios. Asimismo, exploro su función en el contexto de la literatura hispánica de la Contrarreforma y su relación con otros géneros literarios, en especial su importancia como ejemplo de literatura devocional dentro del poema de Balboa. En el segundo capítulo estudio los elementos léxicos y botánicos del catálogo de plantas, flores y vegetales en *Espejo de paciencia*. La descripción de la flora sigue una tradición modélica que busca renovar la descripción del paisaje ideal proveniente del género de la égloga bucólica clásica, transformada por la égloga renacentista. Entre los cambios más significativos aparecen el uso de léxicos indígenas y las descripciones acumulativas, las cuales, por su reiteración, buscan insistir en la abundancia y riqueza de la naturaleza cubana. A partir del uso de la mitología clásica, Balboa

asigna a la naturaleza cubana un valor simbólico nuevo que permite ver el paisaje en función de un sentimiento autóctono insular, marcando la diferencia con el paisaje europeo. En el tercer capítulo estudio la presencia de los combatientes indígenas en *Espejo de paciencia*, un tema no tratado en la historiografía dedicada a este poema. La mayoría de los poemas épicos coloniales ofrecen una representación destacada del indígena americano que adopta diferentes formas y funciones en las obras. En el caso de la poesía épica en Cuba, los aborígenes no tienen la misma importancia. Tras el secuestro del obispo Cabezas, los piratas franceses piden al pueblo de Bayamo un rescate para liberarlo. Los aldeanos prometen pagar, pero en secreto preparan una emboscada. Bajo el liderazgo del alcalde de Bayamo Gregorio Ramos, un grupo de veinte y cuatro vecinos de Bayamo entablan una escaramuza contra los piratas franceses y los derrotan. En el poema aparecen unas breves estrofas que mencionan un pequeño grupo de seis indios junto a los criollos que atacan a los piratas franceses. Aunque la representación literaria de los indocubanos en *Espejo de paciencia* es mínima, un estudio del contexto histórico del siglo xvii en Cuba muestra un panorama más complejo sobre la participación de estos en la defensa del territorio insular. En el capítulo cuarto exploro la pervivencia del tema del caballo de Troya de la *Eneida* de Virgilio en *Espejo de paciencia*. Primero presento algunos ejemplos del tema del caballo de Troya en las literaturas clásicas grecolatinas, luego su transmisión en la literatura española desde la época medieval hasta el Siglo de Oro, y finalmente, su recreación en el texto de Balboa, donde sirve de metáfora programática del poema.

ESPEJO DE PACIENCIA, PRIMERA OBRA DE LA LITERATURA RELIGIOSA CUBANA

Espejo de paciencia de Silvestre de Balboa (Gran Canaria, 1563–Cuba, ¿1649?) es un poema épico escrito en 1608 en Puerto Príncipe, Cuba para conmemorar el secuestro y liberación del obispo de la isla fray Juan de las Cabezas Altamirano, ocurrido el 29 de abril de 1604 en las cercanías de la Villa de Bayamo en el territorio oriental cubano¹. El poema es la primera obra conocida de la literatura cubana. Después de dos siglos de estar perdido, fue descubierto en 1836 por el crítico literario José Antonio Echevarría en la biblioteca de la Sociedad de Amigos del País de La Habana. La primera edición completa se publicó en el siglo xx.

Espejo de paciencia tiene dos cantos. En este capítulo analizamos el primer canto que narra el secuestro y cautiverio del obispo Cabeza por piratas franceses. El obispo fray Juan de las Cabezas Altamirano, nació en 1565 en la ciudad de Zamora en España. Fueron sus padres el licenciado Juan de las Cabezas y doña Ana de la Calzada. Estudió leyes y cánones en la Universidad de Salamanca, donde ingresó en la orden de Santo Domingo en 1580, y profesó en 1581. Llegó al Nuevo Mundo en 1592, como vicario general de la orden dominica en Santo Domingo. Regresó a España en 1600 para asistir al capítulo general de su orden celebrado en Roma. Fue nombrado décimo tercer obispo de La Habana por el rey Felipe III en 1602. Llegó a Cuba el 8 de septiembre de 1603. Durante una visita anual al interior de la isla, fue secuestrado por corsarios franceses el 29 de abril de 1604 y liberado más tarde, después

¹ Sobre el poema de Balboa ver los estudios de Sainz, 1982; Goergen, 1993; Marrero-Fente, 2002; Cruz-Taura, 2009; y Balboa, 2010.

del pago de un enorme rescate. Entre 1608 y 1609, en la época en que Balboa escribe *Espejo de paciencia* el obispo Cabezas comienza a tener malas relaciones con el rey Felipe III. El problema tuvo su desenlace menos de un año después, cuando fue nombrado quinto obispo de Guatemala el 20 de marzo de 1610. Falleció el 19 de diciembre de 1615 en Guatemala donde fue sepultado en la catedral. Al morir era, además, obispo electo de Arequipa².

La importancia de este poema reside en que es la primera obra conocida de la historia de la literatura cubana. Este poema es además el primer ejemplo de poesía religiosa en la literatura cubana, porque contiene un poema religioso en forma de oración a la Cruz. La mayoría de los estudios dedicados a este poema comentan sobre las relaciones entre historia y poesía, la vida de Silvestre de Balboa y la representación de la naturaleza isleña, pero no existe un trabajo dedicado a comentar la oración a la Cruz en el poema. En este capítulo analizo el apóstrofe a la Cruz del obispo Cabezas Altamirano como un ejemplo destacado de la poética de la oración en los poemas épicos americanos.

La estrofa inicial de *Espejo de paciencia* presenta el escenario de la acción desde una perspectiva cartográfica, en la que se dibuja el contorno del territorio en su condición de isla propiedad del rey de España. En la doble naturaleza del nombre «ínsula de Cuba o Fernandina» la voz poética manifiesta una duda en el nombrar, que apunta a dos perspectivas diferentes: la local, representada por una visión autónoma que mantiene el nombre indígena; y la peninsular, una mirada desde Europa que prefiere el nombre dado por Colón, y que comienza a desaparecer del uso diario. Es el tópico de la isla como lugar de riquezas fantásticas, recreadas en parte siguiendo a una realidad comercial, y en parte a la tradición de la literatura y de los mitos. Aparece la isla entre bellezas y riquezas, «en estas Indias que el océano baña, rica de perlas y de plata fina», objeto de atracción que genera un fluir («vienen» y «llevar») desde otros países, un acercamiento desde «Anguila, Flandes y Bretaña», en busca de comercio «trocar por cueros / sedas y paños».

Ahora la mirada se concentra en un punto del mapa. Pasa de la visión general de la isla al detalle de una playa. Balboa busca como lugar inicial del poema, la playa, el lugar donde se encuentran la tierra y el agua, y que, como señala Doody, es el lugar de génesis de la ficción. Es decir, es

² Morell de Santa Cruz, 1929; Estrada Monroy, 1972, pp. 221-223.

un lugar de posibilidades para la ficción³. Pero la selección de la playa como escenario inicial del poema, tiene además consecuencias retóricas porque este espacio liminar, donde la acción del poema comienza, en su condición de margen o umbral es el lugar por excelencia de lo indeterminado donde su condición liminar es más visible y palpable, y su presencia significa el paso de un estado a otro⁴. Es esa indeterminación uno de los rasgos principales del poema de Silvestre de Balboa, que ha escapado a la mayoría de las lecturas críticas, empeñadas en ofrecer una lectura cerrada o definitiva sobre la obra, sin reconocer que la misma puede ser objeto de diferentes y contradictorias interpretaciones. Es en ese rasgo de indeterminación, que se escapa a la fijeza interpretativa donde reside la característica renovadora del poema. Como insiste Doody, «la orilla, (incluyendo el acercarse a la orilla) es uno de los tropos de la novela»⁵, en este tropo está el potencial de ficcionalidad en toda obra literaria, independientemente del género literario a que pertenece. Siempre que aparece una playa en el poema hay transiciones importantes, como el ataque al poblado, el secuestro del obispo, la escena de la liberación del obispo, y el combate final.

Balboa menciona en el poema una topografía local (Manzanillo), que inscribe su existencia en el mapa poético de un origen mitológico: «donde Eufrosina, Erato, Clio y Aglaya / algún tiempo tuvieron cetro y silla»⁶. Balboa pone a Manzanillo bajo la protección doble de las Gracias y las Musas en una imagen poética con un significado complejo. De acuerdo con Séneca en *De beneficiis* I, iii las Gracias son tres porque son hermanas y aparecen con las manos entrelazadas representando el ritmo triple de la generosidad, que consiste en dar, recibir, y devolver. Como *gratias agere* significa «devolver las gracias, las tres fases deben estar conectadas en una danza como aparecen las Gracias (*ille consertis manibus in se redeuntium chorus*), porque de acuerdo con la tradición requiere que sea dado por la mano, pero que sea devuelto de nuevo, y a pesar de que hay una gran dignidad en el que da, el círculo nunca debe ser interrumpido⁷. El simbolismo de las Gracias con su danza rítmica que alegoriza el ritmo de la generosidad, en un círculo que implica dar, aceptar y

³ Doody, 1996, p. 320.

⁴ Doody, 1996, pp. 320-321.

⁵ Doody, 1996, pp. 320-321.

⁶ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 96.

⁷ Wind, 1968, p. 28.

devolver es una alegoría poética que usa Balboa para crear el marco del poema. Es esta alegoría la que permite una lectura crítica de la prohibición imperial de comerciar. Las gracias se relacionan con la belleza, el arte y el intelecto. Las gracias acompañaban a las musas, y la obra de arte más perfecta es llamada obra de las Gracias. La selección de Aglaya, cuyo nombre significa resplandeciente, la más joven de las gracias y la que personifica la vida feliz y alegre; junto a Eufrosina, que simboliza el gozo y la alegría forman una imagen compleja. La imagen que presenta Balboa es de una felicidad idílica, donde el gozo, la alegría y la felicidad son los atributos de la vida cotidiana en Bayamo. Por otra parte, la selección de las musas también tiene un simbolismo. Balboa menciona a Erato y Clío, la primera musa del himeneo, del amor y de la poesía erótica, una musa apasionada. La otra musa es Clío, que representa la historia. El nombre Acaya, es otro momento de indeterminación. Las lecturas unívocas del poema pueden ser erradas porque Acaya puede estar por necesidad de la rima. Acaya era el nombre dado por los romanos a Grecia, ocupada por los turcos desde 1498 hasta 1685. El mal olor se establece como un contrapunto entre la orilla y Bayamo, el territorio conocido, que aparece como «villa sana», y sigue con la poetización de la fecha. El poema pasa a ubicar al obispo en la villa de Bayamo que aparece descrita como un lugar de riquezas y bellezas naturales (flores, animales, frutos), como el lugar común del terruño. Bayamo está en época primaveral, anunciado perifrásticamente con un recurso garcilasiano, que recuerda el repertorio de imágenes petrarquistas en la poesía del siglo de oro (rosa y lirio). La mención de Favonio, nombre de Céfiro, el viento del oeste, considerado el más generoso y el más bienvenido de los vientos; junto al de Flora, diosa de la primavera, en cuyo honor se celebran las fiestas floralias para conmemorar el inicio de esa estación. De ahí la frase «flora en su teatro» que alude a las fiestas floralias, un festival teatral donde se celebraban las fiestas con las gentes engalanadas con flores, y duraba seis días, desde el 28 de abril hasta el 2 de mayo. Las *Ludi* Florales tenían actuaciones mímicas y teatrales⁸.

Balboa usa el orden normalizado o trámite recto⁹, porque cita las fechas con exactitud «año de mil y seis con cero y cuatro». El poema quiere dar el tiempo y el lugar, cumpliendo una función de crónica rimada. La mención a la hacienda de Parada como lugar donde hay buena vo-

⁸ Falcón *et al.*, 1992, p. 261.

⁹ Lara Garrido, 1999, p. 37.

luntad (pía), que recae en el obispo fray Juan Cabezas Altamirano «santo obispo» refuerza su disposición moral y su inocencia, insiste la voz poética en que el obispo no sabe nada, pero el obispo dice que ha dado sermones condenando el contrabando, hecho que le causó enemistades entre los vecinos que eran contrabandistas. La insistencia alcanza su momento de mayor énfasis en el inicio de los proverbios o sentencias (literatura proverbial). En el poema hay una contradicción porque dice el obispo Cabezas que fue de improviso la partida, para luego decir que las visitas eclesiásticas o *inquisitio* eran visitas anuales. Hay un juego entre pía memoria y conservar memoria pía, que apunta al sentido poético oculto de mantener la honra. Pasa el poema a una nueva transición con el símbolo de la figura de la nave de los piratas franceses entono hiperbólico «Señor ilustre» que cumple el tópico del elogio al enemigo y se reitera en que hubo traición «tuvo cierto aviso». El secuestro es en Yara (cercanía al mar, otra vez es la costa, el espacio de la indeterminación).

Aparece la imagen de la mano como símbolo de Dios que se presentó en la invocación (estrofa 5) como «mano inmensa» está aquí como «eterna mano» que simboliza la última consecuencia de los actos basados en la voluntad divina. Frente a esa voluntad viene la imagen del pirata que cree en su autonomía, en la independencia de las acciones. Es un contraste entre el destino y el individualismo que se manifiesta «con arrogancia y voz luciferina». La llegada al territorio aparece como violencia e intromisión, en un detalle con la imagen del desembarco en playa que es mancillada por la marca de los enemigos: «estamparon sus pies en la arena». El espacio intermedio entre el mar y la tierra: la playa, marca otro momento de transición en la acción: la llegada de los piratas a tierra y el comienzo del ataque. El detalle lírico de volver la mirada hacia atrás, de buscar las antenas de los barcos, el volver la mirada atrás, al espacio de los barcos donde se sienten seguros, implica temor y premonición de una muerte en tierra. Es también la muestra de una inversión del tópico medieval de sentir temor a viajar por mar, esa ausencia de suelo firme¹⁰. El pirata teme a la tierra, porque es el espacio de la ley, del castigo y la muerte. También el barco es el único vínculo de los piratas con Francia, una idea que el capitán de los piratas, Gilberto Girón menciona en su arenga.

¹⁰ Zumthor, 1994, pp. 162-177.

La pregunta retórica muestra la premura de la voz poética que se matiza con un conocimiento omnisciente en el que la voluntad divina aparece con el símbolo de la mano, pero se menciona de manera directa: «la mano del señor», el secuestro es el medio para que se cumpla la voluntad divina; pero en última instancia no se comprende porque escapa al intelecto humano. El don de la voluntad divina es «paciencia al bueno y mano al malo». En ese proceder divino las vicisitudes del obispo Cabezas Altamirano son equiparadas a la vida de don Pedro Mártir, considerado después de Santo Domingo, el santo más importante de la orden de los dominicos. El obispo Cabezas también pertenece a la orden de los dominicos. San Pedro Mártir, es el fraile dominico Pedro de Verona (1205-1252) predicador poderoso, nombrado inquisidor general por el papa Gregorio IX, luchó contra la herejía tanto que se ganó la cólera de la gente y fue asesinado el 6 de abril de 1252. Aparece representado en pinturas (Fra Angélico) con una herida sangrante en la cabeza¹¹. La festividad de este santo católico se celebra el 29 de abril, que es la misma fecha del secuestro del obispo Cabezas Altamirano. Como San Pedro, el obispo Cabezas tiene que sufrir las consecuencias de sus sermones contra el contrabando, también será traicionado y sufrirá el secuestro y escarnio de los piratas. Silvestre de Balboa sigue la tradición mencionada por Frank Pierce de adoptar en los poemas épicos los modelos hagiográficos y los martirologios que presentaban la vida de santos y de héroes cristianos¹². Es necesario recordar que *Espejo de paciencia* sigue una tradición de poemas épico-religiosos que emplean el modelo del héroe cristiano, junto a las hagiografías y los martirologios, como aparece en la *ChristoPathia* (1552) de Juan de Quirós y el *Montserrat* (1587) de Juan de Virués.

La acción pasa del plano abstracto de la voluntad divina al de la naturaleza, mezclada con las figuras mitológicas de Apolo, Favonio y Flora. En ese paisaje bucólico irrumpen los piratas con la violencia de las armas: «Tocan al arma, disparan arcabuces». La imagen del obispo, sorprendido y asustado es de una gran intensidad y emoción dramática: «comienza el buen obispo a hacerse cruces». También en esta escena hay un anticipo del sermón de la cruz del obispo, porque la señal de la cruz es una profesión de fe y es una plegaria que invoca en silencio. Por medio de la señal de la cruz el obispo Cabezas quiere hacer suyos los frutos de

¹¹ Fergusson, 1968, p. 36.

¹² Pierce, 1968, p. 293.

la cruz de Cristo: su victoria, su protección garantizadora del triunfo¹³. La escena sirve para establecer un contraste entre armas/cruz, que será un tropo importante del poema, y que servirá de alegoría del combate entre la cruz, símbolo del catolicismo español, personificado por el obispo Cabezas, y las armas (la guerra), símbolo de los piratas luteranos franceses. La estrofa cierra con un proverbio moralizante sobre los nefastos efectos de la traición. La batalla es violenta, rápida y sorpresiva en la que el desplazamiento de los piratas dentro del territorio implica muerte. Es una batalla antes del amanecer, por lo que es una rememoración de la *Nyktomaquia*, el tópico de la batalla nocturna iniciado por Homero¹⁴. La sorpresa asociada al miedo queda en bello símil (mármol/acanto) que alude a la fijeza, seguida de otro símil (pastor de ovejas/lobo), y un símil canario (cabras/monteros) en huida que sirve de transición para hacer un juicio crítico contra la población de Yara, que sorprendida por el ataque de los piratas está paralizada; también establece un contraste entre la dispersión de los que corren y la concentración de la sangre por el miedo «recogió al corazón la sangre fría» que crea una imagen descriptiva del sentimiento de los vecinos. El obispo Cabezas acepta su situación con resignación, como voluntad divina, mientras que el canónico Francisco Puebla «el aire y el cielo con sus ayes puebla», una lejana reminiscencia de la figura retórica del lamento, pero en tono irónico.

La invocación a las musas —como en Virgilio— asume la forma retórica de una preterición¹⁵. El obispo tiene las manos atadas («cruzó las manos»), que es un simbolismo de la pasión, y su obediencia ante los piratas es semejante al comportamiento de Cristo con sus verdugos. Así, en la siguiente estrofa se compara directamente a Jesús, cuando el poema dice «vendido» y reconoce que hubo traición, pero no amplía la idea porque el poeta silencia el tema. Otra vez la imagen del cuerpo con las manos atadas «atadas con mil nudos apretados / las manos que desatan los pecados». Sigue la pregunta retórica y comienza el relato del cautiverio del obispo, que se hace como un *via crucis* en el que aparece la cruz como elemento salvador.

El poema comienza siendo una simple historia pueblerina y alcanza la magnitud de los temas teológico-filosóficos máximos (culpa, pecado, absolución), en este sentido forma parte de la literatura de la contra-

¹³ Ancilli, 1984, p. 11.

¹⁴ Heinze, 1993, p. 14.

¹⁵ Curtius, 1955, p. 329.

rreforma, y específicamente de los preceptos de Tasso sobre el poema épico cristiano. Desde la lectura de los pasajes iniciales donde se relatan las escenas del maltrato al obispo podemos anticipar un castigo proporcional al de las humillaciones sufridas por la figura eclesiástica. Es decir, de acuerdo con la narrativa del poema, la ofensa de secuestrar al personaje más importante de la iglesia en la Isla solo se paga con la muerte. Frente a una afrenta tan grave podemos anticipar un castigo riguroso, en una prolepsis característica de todo poema épico. Balboa apela a la tradición épica española, así podemos establecer una comparación entre el personaje del Cid y el del obispo Cabezas, ya que en cierta medida el obispo Cabezas también ha perdido el favor del rey, porque fue acusado de proteger a los sacerdotes contrabandistas. Por otra parte, el rey dicta las prohibiciones que restringen el comercio a un monopolio peninsular, y es esta medida la que provoca el contrabando y la presencia de los corsarios en la zona. El secuestro del obispo Cabezas tiene un punto de contacto con el destierro de Rodrigo, y reside en que es una acción contra la voluntad de la persona a la cual se le prohíbe estar en el lugar que quiere, es un acto violento y desgarrador que sirve para que el poeta desarrolle la relación psicológica del personaje con el lugar, confirmiéndole un sentido dramático a la topografía poética.

Siguiendo la tradición *Espejo de paciencia* representa la voluntad de la poesía épica de tratar sobre los temas del paraíso y el infierno alegorizada en la división del poema en dos cantos. En el primero se narra el secuestro del obispo como alegoría del calvario, consecuencia de la caída pecaminosa de la población local que se representa como pérdida temporal de la protección religiosa del obispo. De acuerdo con la poesía épica de la Contrarreforma este es el momento de mayor desamparo que el poema alegoriza con el secuestro del obispo Cabezas Altamirano, y el predominio del anti-Cristo representado por los piratas luteranos, un tema propio de la literatura de posterior al Concilio de Trento. Pero el poema en ningún pasaje menciona una ausencia de la religión, sino por el contrario, el secuestro sirve para poner a prueba las virtudes teológicas del obispo, y su renovada confianza en Dios que se manifiesta en las oraciones continuas, y la resignada aceptación del maltrato infligido por los piratas. La decisión del poeta de cantar sobre un personaje como el obispo Cabezas impone el tono de sacralidad al poema, independientemente del contorno secular, porque en el poema solo se menciona una vez al rey Felipe III, es decir, no se habla del poder secular, sino del

obispo que es el héroe central del poema. En la estructura profunda del poema aparece el tema de la religión que recuerda la idea de Tasso sobre el «poema de liberación» y la lucha de cristianos contra infieles¹⁶.

Balboa cumple con la función de la épica de acercar el héroe a un nivel humano, a pesar de la tendencia a la idealización mítica y a la alabanza¹⁷. En el poema el obispo Cabezas aparece como un héroe épico, con un comportamiento que muestra entre sus características el temor como condición humana. De esta forma el poema nos presenta un héroe terrenal, cuyo acto heroico reside en la manera que trasciende sus limitaciones humanas, con resignación quizás motivada por su condición de prelado, como parecen recordar las estrofas de las oraciones durante el cautiverio. El obispo Cabezas no ejecuta ningún acto prodigioso como se espera de los héroes épicos, pero la resistencia al soportar los maltratos durante el cautiverio es representada como un acto extraordinario que define la importancia de este dentro del poema. Así, de acuerdo con el poema, el acto heroico que hace el obispo Cabezas es servir de sacrificio a la comunidad, es decir, su secuestro por los piratas franceses genera un sentimiento de comunión entre los habitantes de Bayamo y de otras localidades cercanas, que servirá no solo para castigar a los piratas, sino para tomar conciencia de la importancia de la comunidad. Esto explica por qué es importante el personaje del obispo Cabezas dentro del poema, ya que él representa un personaje ideal similar a la épica cristiana de Tasso. Pero este simbolismo religioso no puede ser abstracto, sino que tiene que personificarse, tiene que llevar un nombre para poder identificar al héroe, y poder cantar sus hazañas, que es en última instancia el objetivo final de Balboa. La importancia que le atribuye el poeta al obispo como héroe épico aparece en la propia estructura del poema dividido en dos cantos, uno de ellos dedicado totalmente a narrar el secuestro del obispo Cabezas. Así, se cuenta la prueba a la que es sometido por los piratas y se pone de manifiesto la manera virtuosa y paciente de resistir la violencia. Es en el transcurso del cautiverio que el obispo Cabezas alcanza un estado de introspección psicológica en el cual llega a meditar sobre su condición mortal. Es en estos momentos cuando el obispo Cabezas como héroe principal del poema cumple con la norma épica que afirma que la escena de reconocimiento más importante es cuando el héroe reconoce su propia condición mortal este momento tiene su

¹⁶ Piñero Ramírez, 1982, pp. 166-168.

¹⁷ Greene, 1963, p. 24.

representación en el poema en el pasaje del encuentro de la cruz. El obispo encuentra la cruz en el camino y comienza la plegaria. La escena aparece como un poema intercalado y es una plegaria apostrófica, en la que la cruz representa una teología de la redención, porque por medio de ella el obispo quiere redimirse de su cautiverio. Esta plegaria apostrófica tiene dos niveles de interpretación. Un primer nivel es el de la representación religiosa y un segundo nivel es el retórico porque es una petición y una alabanza al poder de la cruz (poética de la oración): el poeta de forma indirecta, por medio del apóstrofe a la cruz pide inspiración y poder a su voz poética. De acuerdo con los preceptos de la oración, el obispo aparece en el poema con una postura especial para el acto de la plegaria:

Estaba el buen obispo tan cansado
que dar no puede pasos adelante;
y viendo en el camino puesta a un lado
la Cruz con que Jesús salió triunfante,
al pie de ella se puso arrodillado,
y con contrito corazón con[s]tante,
mientras que le dejó la gente fiera,
a hablarle comenzó de esta manera¹⁸.

Siguiendo los preceptos de la oración, que consideran la importancia de la postura durante la práctica de esta como expresión de las doctrinas cristianas del vínculo inseparable del alma y el cuerpo, el obispo aparece haciendo gestos (arrodillarse), ritos y frases, que denotan el rasgo de exterioridad de la oración. El aspecto corporal de la misma. Esa adaptación corporal implica, una posición particular del orante, que se manifiesta en una «actitud reverente, digna y reposada: de rodillas —de pie— sentados, pero siempre de modo decoroso y compuesto», por eso el obispo «al pie de ella se puso arrodillado, / y con contrito corazón con[s]tante», es la imagen del corazón apenado, pero seguro en su fe, imagen de una religiosidad firme; porque «los gestos tienen que expresar fe y devoción: señal de la cruz-genuflexión-manos juntas»¹⁹.

El obispo aparece cumpliendo con uno de los ritos básicos de la vida religiosa, que marca la diferencia entre la persona religiosa y la no religiosa, y que se considera el acto fundamental de la vida religiosa.

¹⁸ Balboa, *Especo de paciencia*, p. 103.

¹⁹ Ancilli, 1984, pp. 24-25.

Este acto es la oración. Balboa, presenta al obispo en conversación con Dios, por medio del símbolo de la cruz, que sirve para representar a Dios como persona en la conciencia del obispo, es decir, la cruz cumple la función retórica del tropo de la personificación, porque simboliza a Cristo. El obispo, en el momento más difícil, no duda de las posibilidades de la plegaria, y de su obligación como cristiano de practicarla, aún en las circunstancias adversas, y de los sentimientos de pena que este acto provoca en él. Por eso aparece como una confesión devota, un diálogo agónico, que asume la forma de estribillos, y que culminan con la resignada aceptación de la voluntad divina. Pero la complejidad de la plegaria del obispo viene dada por su naturaleza de desdoblamiento del yo, que «exige, en cierta medida, entrar en sí mismo y separarse de las cosas ordinarias y cotidianas y, al mismo tiempo, provoca un movimiento y apertura hacia el Otro, que tiende a una explicación dialógica»²⁰, acto que retóricamente se asemeja al del poeta y su yo escindido, porque es un acto de soledad que busca la comunión con otro. Es decir, el obispo hace su plegaria porque de esta forma no está solo, sino con Cristo, porque «se realiza no sólo la conciencia, sino la experiencia de la comunión con los demás», de acuerdo con la Teología [...] por medio de la oración se busca la elevación, es decir, comunicación del alma con Dios. Por eso el obispo menciona diferentes aspectos de la historia del cristianismo, en los que la voluntad divina se ha manifestado, y pide una respuesta porque «en el concepto bíblico el aspecto de diálogo, y por tanto de respuesta, es fundamental»²¹. El obispo tiene una imagen de Dios con una sabiduría mayor que los humanos, por eso en última instancia acepta su situación, porque sabe que hay aspectos de las acciones divinas que él no puede conocer en todo su alcance. Es en la resignación de su situación, que se perfila la imagen de Dios que tiene el obispo. Esta resignación es parte de la naturaleza teologal de la oración, es decir, de acto de fe, porque «su impulso de aspiración es en la esperanza; por medio de la esperanza se hace grito e invocación»²².

El obispo hace una plegaria individual, también llamada oración personal, porque es él quien apela directamente por su salvación personal. La oración del obispo es, de acuerdo con su expresión, una oración

²⁰ Ancilli, 1984, pp. 11-12.

²¹ Ancilli, 1984, p. 17.

²² Ancilli, 1984, p. 20.

vocal, es decir, «para expresarse se sirve de una fórmula preestablecida»²³, aunque es cierto que por las circunstancias especiales en que se encuentra, la oración no puede ser extensa, y adquiere un rasgo de intimidad y lirismo, que la acercan a la oración mental, que es más espontánea. El obispo escoge como lugar de la oración el sitio donde se encuentra la cruz, porque de acuerdo con la interpretación católica, aunque Dios es omnipresente, hay unos lugares especiales por su significado para orar, entre ellos, ante el crucifijo, considerado uno de los símbolos fundamentales del cristianismo. Es necesario comentar que al escoger Balboa la cruz como objeto principal del apóstrofe del obispo, retóricamente aumenta la solemnidad de su figura poética por la magnitud del simbolismo de la cruz, que de acuerdo con la interpretación cristiana tiene una doble dimensión en el pasado y en el presente porque es un hecho histórico, que forma parte del acontecer humano, pero es también un misterio presente, porque no tenemos una respuesta lógica a este hecho. En el poema, el obispo apela a este misterio de la cruz por medio de la devoción, porque la cruz es para él «el centro de todo el misterio cristiano: centro del cristianismo es Cristo encarnado, de Cristo encarnado su pasión, y centro de la pasión es la cruz». En su oración el obispo pone de manifiesto su conocimiento de los aspectos vinculados a la espiritualidad de la cruz. Por eso comienza su plegaria resaltando la unión entre Cristo y la cruz, que se convierte en instrumento de la función redentora. De esta manera comienza el obispo su oración apostrófica:

¡Oh, Cruz divina, umbrosa, donde quiso
morir mi Dios para que yo viviese;
llave que el cielo abrió, y el paraíso;
consuelo del cuitado que padece:
pues tanto bien en ti mi Dios nos hizo,
y permitió su amor que aquí te viese,
merezca en mi favor ver lo que obras;
que el verdadero amor se ve en las obras²⁴.

La oración del obispo aparece como una práctica de devoción a la cruz en la que el creyente manifiesta su piedad y devoción. La importancia de esta escena viene dada porque el obispo aparece relacionado con el misterio de la cruz, «que asume en los cristianos los tres rasgos

²³ Ancilli, 1984, p. 509.

²⁴ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 104.

que tiene en la vida de Cristo: aparente flaqueza donde se revela el poder divino, medio supremo de redención y apostolado, camino indispensable para la glorificación personal»²⁵. Este es el objetivo de la escena, resaltar la imagen del obispo como un santo apóstol, presentarlo como una figura piadosa, alejada de las faltas mundanas, y que había sufrido inocentemente por culpa de los pecados de los vecinos contrabandistas. La selección de la cruz por el obispo tiene además otro posible significado porque «inspira compasión y no sensación de triunfo»²⁶. Este es el sentimiento que el personaje del obispo busca en el poema. Desde un simbolismo más general, «la cruz simboliza la tierra; pero expresa sus aspectos intermediarios, dinámicos y sutiles»²⁷. Es un símbolo de orientación, sirve de intermediario, de mediador, de comunicación entre el cielo y la tierra²⁸, de ahí que se considere que «posee el valor de un símbolo ascensional»²⁹, «la tradición cristiana ha enriquecido [...] el simbolismo de la cruz al condensar en esta imagen la historia de la salvación y la pasión del Salvador. La iconografía cristiana la utiliza tanto para expresar el suplicio del Mesías como su presencia»³⁰. En esta representación simbólica, la longitud de la cruz significa la perseverancia hasta el fin. Es necesario aclarar, que hay dos sentidos asociados a la cruz: «la cruz de pasión y la cruz de resurrección; la primera recuerda los sufrimientos y la muerte de Cristo, la segunda su victoria sobre la muerte»³¹.

Ya desde Dante, los poetas representan en sus obras el simbolismo de la cruz cristiana. Así, «la cruz llega a ser el Paraíso de los elegidos. Una edición de *La Divina Comedia*, de 1491, nos la muestra en medio de un cielo estrellado y lleno de bienaventurados en adoración. La cruz es entonces el símbolo de la gloria eterna»³². Este símbolo debe ser entendido en dos dimensiones, como símbolos de la aspiración a la gloria religiosa, y como símbolo de aspiración a la gloria poética. Este último, asume una elaboración retórica. Por eso es importante prestar atención

²⁵ Ancilli, 1984, p. 509.

²⁶ Ancilli, 1984, p. 510.

²⁷ Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 362.

²⁸ Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 363.

²⁹ Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 363.

³⁰ Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 363.

³¹ Chevalier y Gheerbrant, 1995, pp. 363-364.

³² Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 366.

a la representación de la cruz en los poemas épicos de la Contrarreforma. Entre los modelos de oración a la cruz más importantes está el *Himno a la Cruz* de san Buenaventura:

¡Oh, cruz, espejo de toda virtud, guía glorioso de la vida eterna
esperanza de aquellos cuya fe es clara
brillante estandarte [*vexillum*] de los escogidos
espectación, consolidación, trofeo de los que preservan³³.

Por su parte, Chevalier recuerda otra de las manifestaciones de la gloria adquirida por el sacrificio, y que culmina en una felicidad extática, a propósito de la evocación de Dante:

[...] cruz [...], mas quien toma su cruz y sigue a Cristo [...]
Y así como el laúd y el arpa, templado y tensado
de muchas cuerdas, hace dulce tintineo
[...] se acogía por la cruz una melodía
[...] él era de alta alabanza³⁴.

El obispo Cabezas hace su oración ante la cruz, siguiendo el precepto de *Mateo*, 8, 17: «Cristo no nos ayuda en virtud de su omnipotencia, sino con el poder de su debilidad, de su pasión y de su sufrimiento»³⁵. Idea que responde al llamado «misterio de la *kenosis*», y que significa el «vaciamiento» de Dios³⁶. El punto de partida de esta teología de la cruz es el himno que aparece en Filipenses 2, 6-1. Para González Ruiz: «La palabra “vacío” (*kenós*) se refiere [...] a cosas, y en sentido figurado a personas. *Kenós* significa [...] que una cosa está hueca de contenido; en las personas, *kenós* expresa una vida vacía en lo espiritual y en lo moral y que, por consiguiente, es vivida “inútilmente” (*eis kenon*) sin que valga la pena vivirla»³⁷. Fue Pablo quien elaboró la importancia de la cruz, al afirmar que los contenidos que no pueden ser vaciados son la fe (Rom 4, 14), la cruz de Cristo 1 (Corintios 1, 17) y el prestigio misionero³⁸. Chevalier menciona los momentos más importantes de la teolo-

³³ San Buenaventura, *Himno de la cruz*, p. 92..

³⁴ Dante, *Divina Comedia*, Paraíso, XIV, 103-129; cit. por Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 366.

³⁵ González Ruiz, 2000 p. 12.

³⁶ González Ruiz, 2000, p. 13.

³⁷ González Ruiz, 2000, p. 16.

³⁸ González Ruiz, 2000, p. 16.

gía de la cruz: «Se celebran fiestas de la Cruz, la Invención, la Exaltación de la Cruz, se le cantan himnos: *O crux, spes unica*»³⁹. «La cruz es también en la teología de la redención, el símbolo del rescate», forma parte de una «economía redentora»⁴⁰.

Espejo de paciencia parece alegorizar el castigo por las acciones de contrabando, que provocan la captura del obispo, pero a diferencia de otros poemas no hay intervención divina directa. La naturaleza pecaminosa de la conducta de los vecinos provoca el secuestro, de ahí que solo por un acto de arrepentimiento se pueden salvar los vecinos. Mientras que el obispo Cabezas aparece fiel a sus creencias religiosas, aún en el momento de mayor peligro porque rechaza la ayuda de los dioses paganos. El rehusar la intervención de las ninfas puede verse como un repudio del poeta de apelar a los recursos de la épica clásica, y a la maquinaria épica, y de su confianza en las posibilidades narrativas de su historia, en la capacidad de mantener el relato principal del poema dentro del marco propuesto hay que evitar desvíos o historias secundarias dilatadas, aquí no hay espacio para las historias intercaladas al estilo de Boiardo, quizás porque Balboa como todo poeta épico identifica la teología con la idea de narrativa, es decir, narrar con un fin predecible. Esta imagen épica sigue la idea de Tasso de excluir la intervención de los dioses paganos en los poemas cristianos, y presentarlos como instrumento de la divina providencia, es decir, adaptar la máquina supernatural de la época clásica a un contexto cristiano⁴¹. De acuerdo con el poema, el obispo Cabezas no acepta la ayuda de los dioses paganos y es por su virtud de buen cristiano que se salva, es decir por causas cristianas por paganas, a diferencia de la tradición clásica en que los héroes se salvan por la fortuna⁴². *Espejo de paciencia* aparece como una épica cristiana con su clara distinción entre lo bueno y lo malo, cristianos e infieles luteranos.

El primer canto de *Espejo de paciencia* culmina con la escena del regreso del obispo Cabezas, que tiene reminiscencias boiardescas y ercillanas por la interrupción de la narración:

³⁹ Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 363.

⁴⁰ Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 367.

⁴¹ Terry, 1993, p. 186.

⁴² Quint, 1993, pp. 137-139.

De esta manera el príncipe cristiano
llegó de Yara al sitio deleitoso,
adonde con la vista de aquel llano
dio al cuerpo fatigado algún reposo.
Aquí le dejaremos libre y sano,
en tanto que el buen Ramos, deseoso
de vengar la prisión de su prelado,
recoge los monteros de aquel prado⁴³.

El regreso del obispo Cabezas a la ciudad de Bayamo funciona, junto a las escenas de la cornucopia tropical, y la personificación del río Bayamo como *teoxenia*, y reparación de la afrenta recibida. El canto segundo, siguiendo los preceptos tassianos presenta la oportunidad de redención de los vecinos unidos por un sentido de comunidad. Todas estas imágenes están organizadas en torno a una figura central que sirve de tropo principal en el poema. Esta figura es la de la religión, porque los vecinos de Bayamo se organizan a partir del secuestro del obispo para combatir a los piratas llamados en el poema «herejes luteranos». Esta acción de búsqueda de unos ideales comunes sirve de base a la creación de una identidad comunal incipiente de los vecinos de Yara, Bayamo, y otros pueblos de la región oriental de Cuba⁴⁴.

⁴³ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 114.

⁴⁴ Jenkyns, 1998, p. 54.

LA NATURALEZA CUBANA EN *ESPEJO DE PACIENCIA*

Este capítulo examina la construcción de una etiología o fábula de los orígenes por Silvestre de Balboa en *Espejo de paciencia* (1608). A partir del uso de la mitología clásica, Balboa asigna a la naturaleza cubana un valor simbólico nuevo que permite ver el paisaje en función de un sentimiento autóctono insular, marcando la diferencia con el paisaje europeo. Mi objetivo es examinar la representación de la naturaleza cubana en el poema y la apropiación por el autor del género bucólico para crear una etiología de lo cubano que renueva los modelos de la poesía épica colonial de Hispanoamérica.

La sección final del primer canto de *Espejo de paciencia* narra la escena de los seres mitológicos y la ofrenda de la cornucopia tropical al obispo Cabezas Altamirano. El género bucólico sirve de marco al episodio, expresado formalmente en octavas. A diferencia de los modelos de Garcilaso de la Vega, Alonso de Ercilla, Gabriel Lobo Lasso de la Vega y Pedro de Oña, no hay elementos típicos de la lírica amorosa porque el personaje principal es una autoridad religiosa, pero se mantiene el formato retórico de la descripción de la naturaleza. La escena se inicia con un *locus amoenus*¹ a través del motivo de las «verdes yerbas y esmaltadas flores»² de ascendencia garcilasiana; el monte habitado por diversas especies de seres mitológicos; el recibimiento de los semicapros, sátiros, faunos y silvanos quienes hacen la primera ofrenda de la cornucopia tropical: las frutas guanábanas, jijiras y caimitos; luego salen las napeas y hacen su ofrenda mixta de animales, plantas, flores, frutas y vegetales:

¹ Curtius, 1955, p. 207.

² Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 110.

papagayos, flores de café, maíz, tabaco, mameyes, piñas, tunas, aguacates, plátanos, mamones y tomates. Aparecen las hamadriades y cuatro dríadas que presentan una ofrenda de frutas, plantas, flores, y árboles: siguas, macaguas, pitajayas, birijí y jaguas; seguidas de las náyades, y su obsequio de los frutos del mar: jiguagua, dajao, lisa, camarones, biajacas y guabinas; a continuación, vienen las efedriades; y las límniades que regalan las jicoteas de Masabo; luego la aclamación de los centauros y sagitarios; y finalmente, las oréades ofrecen iguanas, patos y jutías. La sección termina con la escena de la parada musical, uno de los tópicos del género bucólico.

Aunque Balboa sigue las convenciones del *locus amoenus*, no hay un elenco de árboles, como en los poemas de Lobo Lasso de la Vega y Oña, en su lugar menciona a las divinidades asociadas a los árboles, fuentes, estanques, montañas, selvas y bosques, ofreciendo una interpretación novedosa del motivo de la selva *amoena*³. Para Lola González el poema de Balboa se aparta de la tradición épica del Nuevo Mundo porque, a diferencia de otros modelos, en especial el de Ercilla en *La Araucana*, muestra una predilección por la naturaleza americana⁴. Siguiendo la tradición heredada desde el bucolismo virgiliano los poetas prefieren la descripción de la naturaleza dictada desde los cánones clásicos, reactualizados en el Renacimiento. Lola González destaca, además, la peculiaridad de Balboa de representar la naturaleza dentro de un bucolismo pastoril, aunque sigue el «canon descriptivo de la época»⁵. Entre las alusiones a la naturaleza destaca González las de carácter temático, y apunta las conocidas influencias de Garcilaso, Barahona, y Cairasco. Pero aclara que, a pesar de seguir las convenciones del tópico, Balboa introduce una nota realista en las descripciones de la naturaleza. De esta manera refuta González las tesis de José María Chacón y Calvo, quien estableció la imagen para la historiografía literaria de un poema donde se habla poco de la naturaleza isleña. Para González el tratamiento de la naturaleza en Balboa puede ser visto como la creación de una «nueva selva mixta», al estilo de las recogidas por la retórica medieval, que aporta una extraordinaria novedad a la épica colonial, y constituye la originalidad mayor del poema de Balboa⁶.

³ Osuna, 1969, pp. 377-407. Oña, *Arauco domado*, p. 187.

⁴ González, 1998, p. 13.

⁵ González, 1998, p. 16.

⁶ González, 1998, p. 19.

La imagen del paisaje en *Espejo de paciencia* apela a varios sentidos: visual (colores de las flores y frutas); olfativo (olores de las flores y frutas); y auditivo (canto de las ninfas y la música de los faunos). La descripción de la naturaleza constituye una renovación del tópico en la poesía épica colonial. A diferencia de Ercilla, Lobo Lasso de la Vega y Oña, el paisaje descrito por Balboa inserta flores, plantas, frutas, árboles y animales de la naturaleza insular. Es un paisaje realista por la descripción de la naturaleza, y a la misma vez, es un paisaje maravilloso por la presencia de los seres mitológicos. Este paisaje mixto es una novedad de Balboa ausente en la *Primera parte de las Elegías de varones ilustres de Indias* (1589) de Juan de Castellanos porque este separa en dos cantos diferentes la cornucopia tropical y los seres mitológicos. Por otra parte, es un *locus amoenus incultus* porque se trata de una naturaleza salvaje que no ha sido modificada por la agricultura y representa el tópico de la riqueza de los trópicos, por medio del símbolo del cuerno de la abundancia.

A diferencia del canto XVII en *La Araucana* que introduce la escena maravillosa por medio del sueño del poeta, en la obra de Balboa el obispo aparece por sí mismo, sin ayuda de ningún recurso sobrenatural. Balboa emplea la adjetivación anticipada al sustantivo: «las verdes yerbas y esmaltadas flores», en alusión a los versos de *La Araucana*⁷ y a los conocidos epítetos de las églogas garcilasianas y del bucolismo petrarquesco⁸. La llegada del obispo es similar a la de Hernán Cortés en el canto XI de *Mexicana* de Lobo Lasso de la Vega por medio del recurso de reanudación de la acción interrumpida al final del canto anterior: «el ancho prado, verde y florecido, / de diversos matices esmaltado, / con apacible Céfito enviaba, / que suave a toda parte respiraba»⁹ También presente en *Arauco domado* de Pedro de Oña: «En todo tiempo el rico y fértil prado / está de yerva y flores guarnescido, / las cuales muestran siempre su vestido»¹⁰. Como destaca Avallé-Arce, «la naturaleza descrita no corresponde a la circunstancia real del poeta, a su Chile natal, sino que viene directamente de la tradición literaria. En el *Arauco domado* los cánones poéticos desplazan la realidad física [...]. Los prados que transitan araucanos y españoles son de neto garcilasismo, poetizados de espaldas a la

⁷ Ercilla, *La Araucana*, p. 510.

⁸ Lerner, 1978, p. 206.

⁹ Lobo Lasso de la Vega, *De Cortés valeroso y Mexicana*, p. 313.

¹⁰ Oña, *Arauco domado*, p. 191.

realidad física, con la tradición literaria obsesivamente ante los ojos»¹¹. La estrofa de Balboa alude a las «propiedades mágicas que tienen determinados elementos de la naturaleza»¹² y a los efectos terapéuticos del paraje ameno¹³. El animismo apuntado por Rafael Lapesa está presente en Balboa, quien usa un «estilo enumerativo»¹⁴ para otorgarle a la flora y fauna locales un protagonismo poético nuevo, algo similar a la poesía de Barahona de Soto, donde «la cornucopia enmarcada en un bodegón poético de frutas y animales»¹⁵ organiza un «cortejo frutal»¹⁶. Encabezan este cortejo semicapros, sátiros, faunos y silvanos. Los seres mitológicos en Balboa recuerdan el Cuarto canto de la Elegía I de la *Primera parte de las Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos, cuando los españoles describen a los primeros indígenas americanos en las islas Lucayas. Castellanos compara a los habitantes de las Américas con seres de la mitología clásica; Balboa no menciona a los indígenas, solamente habla de los seres mitológicos como habitantes de los campos cubanos. La escena bucólica en Balboa no es un adorno, el obispo forma parte de esta, está integrado a ella y los personajes mitológicos se dirigen a él con los presentes de la tierra. También en este caso podemos decir que «los términos enumerados perfilan las dimensiones reales del paisaje y aluden a una geografía, si no real, coherente con el juego entre ficción y mundo»¹⁷. El pasaje tiene antecedentes en Ercilla: «cantaban dulces letras amorosas, / con cítaras y liras en las manos / diestros sátiros, faunos y silvanos»¹⁸ quien a su vez sigue a Garcilaso en la Elegía I, vv. 169: «Sátiros, faunos, ninfas, cuya vida / sin enojos se pasa»¹⁹ y la Égloga 2, vv. 1157: «sátiros y silvanos, soltá todos»²⁰. Motivo imitado por Juan de Castellanos: «Si son sátiros estos, o silvanos, / y ellas aquellas ninfas de Aristeo: / o son faunos lascivos y lozanos»²¹; repetido en Lobo Lasso:

¹¹ Avalué-Arce, 2000, p. 73.

¹² Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, p. 473.

¹³ Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, p. 473.

¹⁴ Lara Garrido, 1994, p. 246.

¹⁵ Lara Garrido, 1994, p. 251.

¹⁶ Lara Garrido, 1994, p. 258.

¹⁷ Roses, 2002, p. 286.

¹⁸ Ercilla, *La Araucana*, p. 510.

¹⁹ Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, p. 100.

²⁰ Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, p. 194.

²¹ Castellanos, *Elegías de varones ilustres de Indias*, p. 34.

«Sátiros, faunos, ninfas campesinas»²² y en Pedro de Oña: «de sátiros y faunos perseguidas»²³, pero en ellas no hay interacción entre el personaje principal y los personajes mitológicos. En el poema de Balboa la escena puede verse como una alegoría de la subordinación de los símbolos paganos al cristianismo y un ejemplo de bucolismo cristiano. La escena alude al modelo clásico de las *Metamorfosis*, 1. 193-194: «Tengo a mi servicio semidioses, tengo divinidades campestres, ninfas y faunos y sátiros, y también silvanos habitantes de los montes»²⁴. Balboa también incluye a los silvanos, que en la mitología clásica eran divinidades de los campos y los bosques, protectores de los sembrados (Horacio, *Epodos* 2.22). Los sátiros y las ninfas son los llamados dioses menores y eran mortales, a diferencia de los dioses olímpicos que eran inmortales²⁵. Como señala Vicente Cristóbal, las deidades silvestres son patrocinadoras del género bucólico²⁶. El poema de Balboa pertenece al género pastoril, pero el número de ninfas y su orden en el poema es distinto. Aunque existen numerosos textos poéticos que Balboa pudo imitar, no tenemos certeza de su conocimiento, con la excepción del poema de Juan de Castellanos, con el cual comparte evidente similitud textual.

La escena de la bienvenida al obispo combina dos pasajes del poema de Castellanos: la referencia a los seres mitológicos en la Elegía II y la escena de la enumeración de las frutas tropicales en la Elegía XIV. Castellanos modifica el *locus* clásico del paraje ameno con la incorporación de la naturaleza americana, por medio de la escena de la cornucopia tropical que presenta una enumeración de la flora y fauna de la isla Margarita:

Hay muchos higos, uvas y melones,
Dignísimos de ver mesas de reyes,
Pitahayas, guanábanas, anones,
Guayabas, y guaraes, y mameyes:
Hay chica, cotuprises, y mamones,
Piñas, curibijuris, caracueyes,
Con otros muchos mas que se desechan
E indios naturales aprovechan²⁷.

²² Lobo Lasso de la Vega, *De Cortés valeroso y Mexicana*, p. 312.

²³ Oña, *Arauco domado*, p. 192.

²⁴ Ovidio, *Metamorfosis*, p. 203.

²⁵ Ruiz de Elvira, 1995, p. 94.

²⁶ Cristóbal, 2002, pp. 87-104.

²⁷ Castellanos, *Elegías de varones ilustres de Indias*, p. 294.

El primer verso comienza con la referencia a tres frutas (higos, uvas, melones) de acuerdo con la preceptiva clásica de los modelos del paisaje idílico de la poesía bucólica. Este tropo es rápidamente sustituido por la incorporación de una docena de frutas americanas (pitahayas, guanábanas, anones, guayabas, guaraes, mameyes, chica, cotuprises, mamones, piñas, curibijures, caracueyes), en forma de catálogo o muestrario de la riqueza del lugar.

La influencia de los clásicos latinos en Balboa está mediada por la *contaminatio* de los modelos de Garcilaso, Barahona, Sannazaro y Castellanos, entre otros. Esta deuda se expresa por medio de unos tópicos bucólicos estructurados que arman el episodio del obispo y los seres mitológicos, «enmarcado en una presentación del paisaje, realzado hasta constituir un *locus amoenus*», localizado «en un escenario familiar al poeta»²⁸. Balboa también sigue la renovación de Barahona de «presentarnos a ninfas cantando y no a pastores», a imitación de la Égloga III de Garcilaso²⁹ y presenta unos centauros quienes «de dos en dos cantan a solas»³⁰; de esta manera introduce Balboa «el motivo del mágico poder de la música sobre la naturaleza» proveniente de Virgilio, Égloga 8.1-5 y Garcilaso, Égloga 1.4-6³¹.

Balboa al igual que Garcilaso vincula el paisaje con la tradición clásica y la mitología; pero otorga una nueva dimensión a la descripción de la naturaleza cuando suma la flora y fauna de los trópicos. De esta manera el encuentro del obispo y los seres mitológicos alcanza un significado nuevo por la riqueza de los elementos de la tradición clásica junto al referente físico americano. Balboa muestra un nuevo repertorio a partir del motivo de la cornucopia incorporando un nuevo elenco de especies vegetales, junto a las frutas y animales, cada una de ellas relacionada con características sensoriales (color, olor, sabor, tacto), reactualizando el tópico clásico. Estamos en presencia de un catálogo arbóreo de plantas, vegetales y animales endémicos de América. Balboa describe la naturaleza por medio de un ornato mitológico y una exuberancia verbal localizada en un «rincón» «reducido» de los campos cercanos a Yara³². También en Balboa hay «una poética de la intensificación», con el objetivo de lograr

²⁸ Cristóbal, 2002, p. 96.

²⁹ Cristóbal, 2002, p. 96.

³⁰ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 113.

³¹ Cristóbal, 2002, p. 97.

³² Fernández Dougnac, 2002, p. 231.

la «recreación de una naturaleza pródiga y sensorial»³³ que aparece expresada como una «enumeración acumulativa» en la que se conjuga la tradición bucólica por medio de la variedad de árboles, plantas, y frutas junto a las fábulas mitológicas que los personajes de las ninfas y los faunos simbolizan. En Balboa predomina la insistencia en las características físicas de la naturaleza por medio de los «matices visuales de la cornucopia con una función descriptiva y pictórica»³⁴. La «instrumentalización de la naturaleza» es el eje central de la composición de Balboa, porque los elementos naturales sirven de base a la *argumentatio* de la ofrenda tropical por los seres mitológicos. De esta manera Balboa focaliza la atención del pasaje en el elenco frutal, desplazando la importancia de los seres mitológicos, quienes aparecen silenciosos. Es necesario aclarar que la ofrenda de la cornucopia sirve de alegoría reparadora por las transgresiones de los vecinos, responsables del cautiverio del obispo por los corsarios franceses. Más allá de las claves de interpretación política, Balboa también modifica el tópico porque incluye elementos descriptivos locales junto a mitológicos clásicos. De esta manera crea una etiología nueva a partir de la naturaleza americana, renovando el simbolismo original de la mitología clásica. Esta nueva etiología no proviene de la mitología ni del simbolismo de las plantas clásicas porque el elenco de árboles y plantas tropicales que aparece en *Espejo de paciencia* no existe en Europa. Balboa instrumentaliza con el lenguaje de la poesía épica la naturaleza cubana a partir de un verismo que calca o imita la realidad. De esta forma el poeta inicia una etiología de lo cubano, en la cual la naturaleza adquiere un papel fundamental en la definición de lo que se entiende por cubano.

Las claves de interpretación en relación con la naturaleza americana no aparecen en la mitología clásica, sino en los cronistas de Indias, fundadores del discurso sobre la maravilla americana. Esta idea sobre la conexión entre el poema de Balboa y los textos de las crónicas de Indias fue sugerida por Lola González, en especial con el *Sumario de la Natural Historia de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo³⁵. En los textos de las crónicas de Indias, en especial en Anglería, Las Casas, Fernández de Oviedo y Gómara, encontramos los relatos de la nueva mitología americana. La imitación garcilasiana, soporte de la estructura general

³³ Fernández Dougnac, 2002, p. 231.

³⁴ Fernández Dougnac, 2002, p. 235.

³⁵ González, 1998, p. 19.

del pasaje, aparece contaminada por la imitación del poema de Juan de Castellanos, modelo épico inmediato de Balboa, elevando la naturaleza americana a la categoría de mito universal similar a los modelos clásicos. Entre los elementos renovadores de Balboa están la incorporación de las ninfas y faunos a la cornucopia tropical y su representación, y la flora y fauna con su variedad sensorial. Estos segmentos descriptivos imponen una visión realista del paisaje expresado por medio de elementos locativos con una identificación concreta, desplazando de esta manera la convencionalidad del paisaje bucólico de los modelos virgilianos y garcilasianos.

Como señala Juan Montero, entre 1560 y 1580 aumenta la publicación de églogas profanas y religiosas, «ya que el tratamiento religioso del género gana considerable terreno en esos años y hasta final del siglo»³⁶. La descripción de la naturaleza en el poema de Balboa también forma parte de esta tendencia religiosa del género bucólico, destacada por Antonio Prieto, en la cual el «paisaje bucólico en cuanto fondo o marco se acrecienta [...] hasta fundamentar su novedad [...] con una percepción sensorial de la naturaleza que enfatiza sus dones en la misma sonoridad del vocablo que los designa»³⁷. Este pasaje es el más famoso del poema por la riqueza de las descripciones y por la mezcla del mundo clásico y el insular, que ponen de manifiesto la novedad de la cultura americana. La complejidad de los modelos anotados no debe ser entendidos como una serie de conexiones superficiales, sino como resultado de la tendencia inclusiva de la épica, que busca representar una visión enciclopédica de la cultura que la produce³⁸. Este rasgo de inclusión aparece por medio del uso de varios recursos de la tradición literaria europea, que coexisten junto a la cultura local, expresada a través de una mitología y una naturaleza heterogéneas. Es esta tendencia la que permite a la poesía épica establecer conexiones entre diferentes culturas, de ahí que en el poema de Balboa la heterogeneidad cultural es uno de los modos de intercambio entre la cultura europea y la cultura local.

El primer verso comienza con la mención de tres frutas: guanábanas, jijiras y caimitos, imitando la preceptiva clásica sobre el paisaje en la poesía bucólica:

³⁶ Montero, 2002, p. 201.

³⁷ Prieto, 1998, p. 699.

³⁸ Beissinger, Tylus y Wofford, 1999, p. 2.

Sálenlo a recibir con regocijo
 de aquellos montes por allí cercanos,
 todos los semicapros del cortijo,
 los sátiros, los faunos y silvanos.
 Unos le llaman padre, y otros hijo;
 y alegres, de rodillas, con sus manos
 le ofrecen frutas con graciosos ritos,
 guanábanas, gegiras y caimitos.

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

Bajaron de los árboles en naguas
 las bellas amadríades hermosas,
 con frutas de siguapas y macaguas
 y muchas pitajayas olorosas.
 De virijí cargadas y de jaguas
 salieron de los bosques cuatro diosas,
 Dríades de valor y fundamento,
 que dieron al Pastor grande contento.

De arroyos y de ríos a gran prisa
 salen náyades puras, cristalinas,
 con mucho jaguará, dajao y lisa,
 camarones, bijajas y guabinas;
 y mostrando al pastor con gozo y risa
 de las aguas mil cosas peregrinas,
 de le ofrecieron y con gran prudencia
 le hizo cada cual la reverencia.

Luego sin detenerse un punto apenas
 vienen efedríades de las fuentes;
 y con mil diferencias de verbenas,
 coronadas las sienes y las frentes,
 esparcen por el aire las melenas,
 más que el oro de Arabia relucientes;
 y con plática dulce y regalada
 le dan el parabién de su llegada.

Luego de los estanques del contorno
 vienen las lumniades tan hermosas,
 que casi en el donaire y rico adorno
 quisieron parecer celestes diosas;
 y por regaladísimo soborno
 le traen al buen obispo, entre otras cosas,
 de aquellas hicoteas de Masabo
 que no las tengo y siempre las alabo.

[...]

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 jutías³⁹.

El primer ingrediente de la cornucopia tropical de Balboa es la guanábana, una fruta cuyo nombre proviene de la voz taína *wanaban*, documentada desde 1510 por Pedro Mártir de Anglería⁴⁰. Las guanábanas eran usadas por los indígenas que aprovechaban sus diversas propiedades medicinales como refrescante, anti-disentérico, anti-inflamatorio, y repelente⁴¹. Manuel Alvar señala que Las Casas en *La Apologética* «dio la exacta pronunciación de la palabra y una buena definición del fruto»⁴². La primera descripción de este árbol aparece en el *Sumario de la natural historia de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo:

El guanábano es un árbol muy grande y hermoso en la vista y alto y las ramas dél derechas y la hoja dél de larga y ancha fación y fresca verdor; y hace unas piñas o fruta que lo parecen tan grandes como melones, pero prolongadas, y por encima tiene unas labores sotiles que parece que señalan escamas, pero no lo son ni se abren; antes, cerrada en torno, está toda cubierta de una corteza del gordor de cáscara de melón o algo menos y de dentro está llena de una pasta como manjar blanco, salvo que aunque es tan

³⁹ Balboa, *Espejo de paciencia*, pp. 110-113.

⁴⁰ Moreno de Alba, 1996, p. 18.

⁴¹ Blanco, 2002, p. 166.

⁴² Alvar, 1972, p. 213.

espa es aguanosa y de lindo sabor templado, con un agro suave y apacible; y entre aquella carnosidad tiene unas pepitas mayores que las de la cañafistola y de aquella color y cuasi tan duras⁴³.

Esteban Pichardo y Tapia ofrece otros detalles sobre esta fruta: «Árbol no elevado, bastante común, de la familia de los Anones, [...] hojas lanzeoladas lustrosas, color verde-oscuro por encima, pálido por debajo, de cuatro a cinco pulgadas de longitud, diaforéticas; flor grande, blanca amarillosa»⁴⁴. La clasificación científica de esta planta es *Annona muricata* L.⁴⁵. Agrega Juan Tomás Roig que en Cuba existen varias especies, la amarilla, de loma o cimarrona y sin mota, solamente se distinguen de la guanábana común por sus hojas más grandes, fruto más pequeño y de otro color y espinillas carnosas en la superficie⁴⁶.

Otra planta incluida por Balboa es la «gegira», un barbarismo por *jijira*, voz indígena que designa una especie de cacto endémica de Cuba. Posiblemente Balboa se refiere a la flor de esta planta. La literatura científica sobre la flora cubana emplea indistintamente el mismo nombre científico para referirse a la *jijira* y a la *pitahaya*. En el testimonio de Esteban Pichardo aparece como: «Especie de cacto cilíndrico, estriado con diez o doce lomos, muy espinoso; flor blanca como la Pitajaya, inodora»⁴⁷. El Hermano León (Joseph Sylvestre Sauget) clasifica esta planta dentro de la especie «*Harissia Fernowi Britton*, endémica de Cuba», y destaca el tamaño de sus flores de hasta 20 cm⁴⁸; también recoge otras variedades como el «*Pilocereus Brookianus* (Britton & Rose) de flores purpúreas»⁴⁹. Por su parte Juan Tomás Roig insiste en la variedad de sinónimos: «El nombre de *jijira* lo aplican a varias Cactáceas columnares o cirios, propios de las costas altas pedregosas [...] en Oriente»⁵⁰.

Balboa prosigue con el catálogo de frutas, refiriéndose al *caimito*, vocablo taíno que designa una fruta documentada desde Oviedo y Las Casas⁵¹. Curiosamente, la fecha de la cosecha de los frutos de *caimito* es

⁴³ Fernández de Oviedo, *Sumario de la natural historia*, pp. 269-270.

⁴⁴ Pichardo y Tapia, *Diccionario provincial*, p. 299.

⁴⁵ Hermano León, 1946, II, p. 172.

⁴⁶ Roig, 1953, I, p. 450.

⁴⁷ Pichardo y Tapia, *Diccionario provincial*, p. 357.

⁴⁸ Hermano León, 1946, III, p. 376.

⁴⁹ Hermano León, 1946, III, p. 378.

⁵⁰ Roig, 1953, I, p. 546.

⁵¹ Alvar, 1972, p. 152.

entre los meses de marzo y abril, coincidiendo con la época en que ocurren los eventos en el poema de Balboa. Según el testimonio de Gonzalo Fernández de Oviedo en la *Historia general y natural de las Indias*:

Caimito es un árbol el más conocido en el mundo para quien una vez le hobiese visto; porque, sus hojas tiene cuasi redondas, e de la una parte están verdes e de la otra son de una color que parece que están secas o como chamuscadas; e así, aunque esté entre mucha espesura de árboles, se conoce y es muy diferenciado entre todos ellos. Echa una fructa morada, prologada, e tamaña como el trecho que hay, en un dedo, de coyuntura a coyuntura; pero no tan gruesa como el dedo [...]. De dentro es blanca como leche e zumosa; e cuando se come es aquello de dentro [...] más espesa que leche y pegajosa [...]. Fructa es sana y de buena digestión⁵².

Esteban Pichardo ofrece otros detalles adicionales sobre el caimito:

Árbol silvestre, de todo terreno [...] de más de treinta (pies); corteza rojiza, madera tierna y blanca, hojas alternas, ovales, algo puntadas, lisas, verde por encima, amarillo-castañas por debajo [...]; flores chicas, blancuzcas: su agradable fruta del mismo nombre, y tamaño de una naranja, es por lo común perfectamente redonda, tersa y lustrosa su cáscara, blanda correosa y astringente; la pulpa azucarada mucilajinosa, refrigerante, blanca o rosada según la variedad, en cuyo primer caso la cáscara es verde y en el segundo morada [...] *Chrysophillum Caimito*⁵³.

El Hermano León describe el caimito como «fruto amarillo, verde o morado, grande, de más de 3-10 cm»; y también habla de «dos variedades: una de cáscara verde y pulpa blanca, otra de cáscara y pulpa moradas»⁵⁴. Por su parte Juan Tomás Roig aclara que el blanco es la variedad «más apreciada y fina que la morada»⁵⁵. No sabemos a qué variedad se refiere Balboa.

El siguiente componente de la cornucopia tropical es el nabaco, que en el poema aparece con la ortografía navaco. Balboa posiblemente se refiere a las flores blancas olorosas de esta planta como podemos entender de la descripción de Esteban Pichardo:

⁵² Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, p. 153.

⁵³ Pichardo y Tapia, *Diccionario provincial*, p. 123.

⁵⁴ Hermano León, 1946, IV, p. 135.

⁵⁵ Roig, 1953, I, p. 206.

Voz indígena. Arbusto silvestre, no muy abundante, que ramifica bastante: tallos derechos que salen de un fuste común; hoja color verde oscuro encima y por debajo más claro, lisas: de su inserción brota el pie que lleva el ramillete de flores blancas a modo de campanillas hendidas en sus bordes por cinco partes, calizas y de olor gratísimo, en primavera: las subroga un fruto pequeño esférico de color variable [...]. Otros le llaman Café cimarrón (*Faramea vaginata*, Gris) y Cafetillo o jujano (*Faramea odoratissima*, DC)⁵⁶.

Alfredo Zayas y Alfonso ofrece mayores detalles: «flores blancas en forma de campanillas, y en ramilletes, y semillas que tostadas se tienen por sucedáneas del café. La fragancia de sus flores es notable [...] vulgarmente se conoce esta planta por «Café cimarrón»⁵⁷. Por su parte, el Hermano León clasifica el nabaco como «*Ochna nitida*»⁵⁸; mientras que Juan Tomás Roig asigna otra afiliación científica: «Esta especie es el *Faramea occidentalis* (Sw.), A. Rich., arbusto silvestre de las rubiáceas, bastante común [...]. Es más conocido por café cimarrón y cafetillo»⁵⁹.

El quinto ingrediente del catálogo de Balboa es el maíz, una planta gramínea. Según Manuel Alvar es voz proveniente del taíno dominicano⁶⁰. Aparece mencionado desde el diario del primer viaje de Colón el 16 de octubre de 1492, en el pasaje de la descripción de Cuba: «Ella es isla verde y llana, y fertilísima, y no pongo duda que todo el año siembran panizo y cogen, y así todas otras cosas»⁶¹. También en el diario del tercer viaje: «maíz, que es una simiente que haze una espiga como una maçorca, de que llevé yo allá, y hay ya mucho en Castilla» (210). Por su parte, Alfredo Zayas aclara: «Respecto a Cuba el P. Las Casas dice: La tierra... toda la hallaban llena de labranzas... y del grano que llaman los indios maíz, que ellos llamaban panizo, hallaban mucha cantidad»⁶². El Hermano León, ofrece la clasificación científica: «*Z. Mays L.*» y señala su procedencia de México⁶³. También Juan Tomás Roig alude al cultivo del maíz por los aborígenes cubanos⁶⁴. Por los testimonios citados, el maíz era un alimento muy conocido en la época que Balboa redacta su poema.

⁵⁶ Pichardo y Tapia, *Diccionario provincial*, p. 439.

⁵⁷ Zayas y Alfonso, 1914, p. 394.

⁵⁸ Hermano León, 1946, III, p. 296.

⁵⁹ Roig, 1953, II, p. 686.

⁶⁰ Alvar, 1972, p. 247.

⁶¹ Colón, *Los cuatro viajes*, p. 36.

⁶² Zayas y Alfonso, 1914, p. 359.

⁶³ Hermano León, 1946, I, p. 183.

⁶⁴ Roig, 1953, II, p. 608.

Otro componente de la cornucopia de Balboa es el tabaco. La primera mención a esta planta aparece en el diario del primer viaje de Colón, el 6 de noviembre de 1492, durante el reconocimiento de la costa de Cuba: «Hallaron los dos cristianos por el camino mucha gente que atravesaba a sus pueblos, mugeres y hombres con un tizón en la mano y yervas para tomar sus sahumerios que acostumbraban»⁶⁵. Según José Pardo Tomás y María Luz López Terrada:

El género *Nicotiana* de las solanáceas comprende unas sesenta especies distintas, originarias de las zonas adyacentes al pie de la cordillera de los Andes y que se hallaban difundidas ya en época prehispánica por todo el continente Sur, Central y por las Antillas. Aunque *N. tabacum* es la prototípica, había otras especies importantes entre las que cabe destacar *N. rustica* L. A partir de los datos suministrados por las fuentes, no pueden identificarse las especies concretas a las que se refieren⁶⁶.

Tampoco es posible identificar la especie que Balboa menciona en su poema. Alfredo Zayas ofrece detalles del tabaco en la cultura aborigen de Cuba: «Los indios cultivaron la planta llamada hoy tabaco, pero le dieron el nombre de Cojoba o Cojiba, que los autores solían escribir Cohoba y Cohiba, debido a la aspiración de la H.»⁶⁷. El Hermano León menciona la clasificación científica: «*Nicotiana tabacum* L.»; y hace la descripción técnica: «Hierba robusta de 1-3 m., anual o de vida limitada [...]. Espontánea después del cultivo; oriunda de Sur América, extensamente cultivada en el mundo entero. Planta apreciada por el aroma de sus hojas, siendo el tabaco cubano el mejor del mundo»⁶⁸. Pero Juan Tomás Roig pone en duda el carácter endémico del tabaco: «Planta nativa de Sur América, de la familia de las Solanáceas. Cuando el descubrimiento de América los indios cubanos cultivaban esta planta a la que llamaban cohibá, y aunque por este hecho parece que el tabaco es indígena de Cuba también lo cierto es que no se le encuentra espontáneo en ninguna parte del país»⁶⁹.

La siguiente fruta del catálogo de Balboa es el mamey. El cronista Gonzalo Fernández de Oviedo trae la primera información sobre esta fruta en el *Sumario*: «Hace una graciosa y excelente fruta y de muy sua-

⁶⁵ Colón, *Los cuatro viajes*, p. 53.

⁶⁶ Pardo y López, 1993, p. 317.

⁶⁷ Zayas y Alfonso, 1914, p. 433.

⁶⁸ Hermano León, 1946, IV, p. 374.

⁶⁹ Roig, 1953, II, p. 87.

ve sabor [...] y sabe a melocotones y duraznos, o mejor, y huele muy bien»⁷⁰. También Las Casas recogió el testimonio de los indígenas sobre el mamey: «La fruta que los indios llamaban mameyes; esta fruta es en olor y sabor fruta de reyes»⁷¹. Reflejando la popularidad de esta fruta en Cuba, Esteban Pichardo hace una extensa descripción del mamey:

N. s. m. Voz ind. Hay dos especies: el Mamey Amarillo, que en el departamento occidental se llama Mamey de Santo Domingo, y otra el Mamey Colorado que en la Vuelta arriba se denomina Mamey-Sapote o Sapote-Mamey. El primero es un árbol regular, hermoso que resiste al sol y al agua, conteniendo goma-resina, que, extraída, se compacta: la madera, color rojo subido, es dura sirve para carretas, duelas, horcones, etc.; las hojas son oblongo-elípticas, obtusas, atenuadas abajo, lustrosas y coriáceas; sus flores odoríferas [...] el fruto de su nombre que cae en agosto; tiene la figura casi redonda y llega al tamaño de la cabeza humana; cúbrele una membrana correosa, que se desprende con facilidad en su madurez y una telilla blancuzca adherida a la pulpa amarilla aromática, sabrosa agridulce [...] unida a uno, dos, tres huesos o semillas grandes (*Mammea Americana*). El Mamey Colorado es árbol muy grande, de figura cónica, cuya madera sirve para timones de carruajes, etc. Las flores se presentan en las ramas inmediatamente después de la caída de las hojas en enero, que se reproducen en marzo cuando la inflorescencia ha terminado: el fruto de medio pie (poco más o menos) de largo, es de figura aovada, cáscara muy áspera a manera de Lebisa: pulpa de color rojo, dulce, muy suave, y en el centro una o dos semillas casi de la misma configuración, aunque apuntada por ambos extremos, larga de dos a tres pulgadas que parece concha de Carey, lisa, lustrosa y quebradiza, la cual encierra una almendra lechosa, su olor agradable y penetrante como la almendra amarga (*Lucuma mammosa*, Gaertn.)⁷².

También el Hermano León describe el mamey y menciona los usos medicinales de esta fruta:

Pouteria mammosa (L.) [...] «Mamey Colorado», «Sapote» [...]. El fruto alcanza gran tamaño y es muy apreciado por su mesocarpio rojo, dulce, aromático. La semilla contiene un aceite reputado medicinal en la caída del pelo, contra la colitis, y afecciones cardíacas. Se dice que la savia tiene propiedades vomitivas y antihelmínticas, y que las semillas son diuréticas⁷³.

⁷⁰ Fernández de Oviedo, *Sumario de la natural historia*, p. 267.

⁷¹ Las Casas, *Historia de las Indias*, p. 184.

⁷² Pichardo y Tapia, *Diccionario provincial*, pp. 401-402.

⁷³ Hermano León, 1946, IV, pp. 132-133.

A su vez Juan Tomás Roig habla de dos especies de mamey, la primera denominada mamey colorado:

Árbol frutal de la familia de las Sapotáceas, *Calocarpum Sapota* (Jacq.) Merr. (*Lucuma mammosa*, A.D.C.), muy común en toda la Isla, en bateyes, huertas y patios; pero nunca espontáneo en los bosques, por lo que dudamos que sea indígena [...]. El fruto es uno de los más hermosos y apreciados de la flora tropical, llega a tener un pie de largo y su mesocarpio rojo y grueso es muy dulce, aromático y sabroso. La semilla contiene un aceite medicinal y la madera es muy sólida, rojiza; se la utiliza en la construcción de carruajes y en otras obras de carpintería rural⁷⁴.

La segunda llamada mamey de Santo Domingo: «A éste le llaman mamey amarillo o simplemente mamey, en Oriente, y es el *Mammea americana*, Lin., de la familia de las Clusiáceas»⁷⁵.

Incluye Balboa otra fruta en su ofrenda poética: la piña. Existen dos variedades de piña en Cuba. Las propiedades de esta fruta llamaron la atención de Gonzalo Fernández de Oviedo, quien destaca sus propiedades y la compara con otras frutas en el *Sumario*: «Y huele esta fruta mejor que melocotones [...] y es tan suave fruta que creo que es una de las mejores del mundo y de más lindo y suave sabor y vista»⁷⁶. En el siglo XIX el lexicógrafo Esteban Pichardo también resalta la importancia de la piña entre los frutales de Cuba:

N. s. f. La planta vivaz que echa como el Maguey [...] sus hojas o penquitas en macolla de la raíz, largas una vara como espadas, o menos; anchas casi pulgada y media, que va angostando hasta el ápice, acanaladas y aserradas sus márgenes fuertemente, color verde-amarillo, correosas; flores violáceas y el fruto tan justamente afamado que lleva su nombre por alguna semejanza en la exterioridad con la Piña del Pino, [...] toda la Piña está marcada de escamas u ojos regulares punzantes: la figura se parece algo a un pan de azúcar o cono truncado, alto de un palmo con el diámetro en su base de seis pulgadas, poco más o menos; encima le corona un penacho de las propias hojas, pero más pequeñas; despojada de la cáscara, verde al principio, amarilla cuando madura, aparece la pulpa blanca-amarillosa, acuosa, dulce con algún ácido, aromática, refrigerante, deliciosa y medicinal para las afecciones de la vejiga, como diurético [...]. La variedad nombrada Piña de Cuba o Morada, no tan alta; pero igual o más gruesa; los ojos o escamas mayores, moraduzcas

⁷⁴ Roig, 1953, II, p. 625.

⁷⁵ Roig, 1953, II, p. 627.

⁷⁶ Fernández de Oviedo, *Sumario de la natural historia*, p. 315.

como las hojas, muy ácida y de gusto y aprecio inferiores. (*Bromelia Ananas*). [...] Dúdase cuál de las dos variedades era la primitiva de esta Isla, si la Morada porque se llama de Cuba, o la otra más dulce, pan de azúcar⁷⁷.

Otra planta de la cornucopia de Balboa es la tuna, una cactácea de la cual existen diversas variedades en Cuba. El cronista Gonzalo Fernández de Oviedo trae un testimonio inicial sobre la existencia de las tunas en el Caribe:

Hay unas plantas salvajes que se nacen por los campos y yo no las he visto sino en la isla Española, aunque en otras islas y partes de las Indias las hay. Llámense tunas y nacen de unos cardos muy espinosos y echan esta fruta que llaman tunas [...] y tienen unas coronillas como las níscolas, y de dentro son muy coloradas y tienen granillos de la manera que los higos; y así, es la corteza dellas como la del higo y son de buen gusto y hay los campos llenos en muchas partes⁷⁸.

Por su parte Alfredo Zayas cita los testimonios de Anglería y Las Casas, que sirven de complemento al de Oviedo⁷⁹. El Hermano León menciona seis variedades de tunas, entre ellas, la «*O. Dillenii* (Ker-Gawl.) Haw. (Cactus *Dillenii* Ker-G.; *O. Tuna* aut., no Mill.)», y ofrece la descripción: «Arbustosa, [...] fruto piriforme, rojo o purpúreo, comestible»⁸⁰. Juan Tomás Roig agrega más detalles sobre esta planta: «En el país llaman tuna a todas las especies de Cactáceas, de los géneros *Opuntia* y *Nopales*, cuyos tallos están formados por artículos carnosos aplanados, espinosos, o inermes. Las especies más comunes son: la tuna blanca, brava, cabezona, colorada, de Castilla, de costa, de cruz, enana, mansa, silvestre»⁸¹.

Balboa también incluye en su catálogo al aguacate. Alfredo Zayas describe el árbol del aguacate con las siguientes características: «Árbol muy común en todas las Antillas, de la familia de las lauráceas, y cuyo fruto del mismo nombre, es sumamente apreciado, y constituye un manjar agradable, así al natural, como aderezado en ensalada»⁸². El Hermano León ofrece la clasificación científica y las peculiaridades botánicas:

⁷⁷ Pichardo y Tapia, *Diccionario provincial*, pp. 294–295.

⁷⁸ Fernández de Oviedo, *Sumario de la natural historia*, p. 319.

⁷⁹ Zayas y Alfonso, 1914, pp. 444–445.

⁸⁰ Hermano León, 1946, III, p. 362.

⁸¹ Roig, 1953, III, p. 895.

⁸² Zayas y Alfonso, 1914, pp. 12–13.

Persea americana Mill. (*P. gratissima* Gaertn. F). «Aguacate». Árbol de gran tamaño; hojas oblongas, elípticas u ovals o más o menos lanceoladas, de 7-30 cm. Y de 3-16 de ancho, acuminadas, agudas o redondeadas en el ápice; lampiñas y brillantes en el haz, a veces glaucas y algo pubescentes en el envés, reticuladas por ambas caras. Flores en racimos terminales o subterminales; cáliz verdoso, lóbulos lanceolado-oblongos o elíptico-oblongos, de 4.5-6 mm. Frutos piriformes a deprimido-globosos⁸³.

Entre los componentes de la cornucopia de Balboa aparece el plátano, citado por los cronistas Anglería, Oviedo y Las Casas. Es posible que Balboa aluda al llamado plátano cimarrón, que según el Hermano León corresponde a la variedad científica: «*Heliconia caribaea* Lam»⁸⁴. Por su parte Alfredo Zayas reproduce un interesante testimonio que demuestra la importancia de esta planta en la dieta de los cubanos en el siglo XVI: «Como nota histórica hacemos constar que del acta del Cabildo del Ayuntamiento de la Habana, de 19 de junio de 1551, se deduce que se vendían plátanos en dicha ciudad»⁸⁵.

A continuación, Balboa incorpora otra fruta a su catálogo: el mamón. Esteban Pichardo describe las características de esta fruta:

Mamón.- N. s. m. Árbol silvestre común, de todo terreno y poca altura; hojas ovales lanceoladas, lisas, que sirven para tinte; florece en mayo y junio; el fruto de su nombre es acorazonado, tamaño del puño, cáscara amarillosa-oscura o bruna en su madurez y sin escamas, en lo cual se distingue principalmente del Anón; aunque por dentro es algo parecido, azucarado y gustoso. (*Annona glabra* o *Annona reticulata*, L.)⁸⁶.

Por su parte, Alfredo Zayas agrega detalles sobre su lexicografía: «Mamón.- Por el testimonio de Oviedo, que considera este vocablo propio de Cuba, lo tenemos por del idioma antillano. Árbol y fruta de la familia de las Annonaceas, muy común en las Antillas»⁸⁷. El Hermano León presenta la clasificación científica y los detalles botánicos:

Annona reticulata L. «Mamón», impropriamente llamado «Chirimoya». Árbol de 8-12 m. [...] Fruto subgloboso, de 8-12 cm. de diámetro, verde-rojizo o parduzco-rojizo, [...] la pulpa amarillenta dulce [...] el fruto

⁸³ Hermano León, 1946, II, p. 185.

⁸⁴ Hermano León, 1946, I, p. 329.

⁸⁵ Zayas y Alfonso, 1914, pp. 415-417.

⁸⁶ Pichardo y Tapia, *Diccionario provincial*, pp. 238-239.

⁸⁷ Zayas y Alfonso, 1914, p. 364.

es apreciado, aunque no tan dulce ni aromático como el Anón. Se le atribuyen las propiedades medicinales del Anón y de la Guanábana⁸⁸.

Por su parte Juan Tomás Roig complementa la descripción de esta fruta: «Mamón: *Annona reticulata*, Lin. Nombre vulgar no muy empleado, de un árbol frutal de la familia de la Anonáceas. Es originario de las Antillas y se le cultiva en toda la Isla, por sus frutos [...]. Florece de abril a junio. Su pulpa es dulce, pero no tan delicada y aromática como la del anón»⁸⁹.

El siguiente ingrediente que menciona Balboa es el tomate. Esteban Pichardo describe las variedades de esta planta existentes en Cuba: «Voz indígena del mejicano *Tomatl*. Hay variedades por su tamaño y configuración abundantísimas. El *Tomate Cimarrón* o *Guinda*, indígena, es silvestre en los desmontes, más chico y redondo, preferido para ciertos guisos como el Aporreado. [...] El Tomate Cimarrón, *Solanum ramosum*; el grande cultivado *Solanum lycopersicum*»⁹⁰. Por su parte, el Hermano León menciona otras especies de tomates: «*Lycopersicum esculentum* Mill (*Solanum Lycopersicum* L.; L. *Lycopersicum* Karst.)»⁹¹ y dos especies de tomate cimarrón «(*S. Ciliatum* Lam, y el *S. Guanicense* Urb.)»⁹².

Otra fruta de la cornucopia de Balboa es la siguapa. Esta planta siempre ha causado confusión en todas las ediciones del poema, llegando incluso a confundirla con un ave. La causa posible de este error parece provenir de una falsa interpretación de la definición de Alfredo Zayas: «Siguapa.- Ave nocturna de la familia del búho o lechuza. Es pequeña, de plumaje pardo oscuro con pintas amarillas y moño negro. Es ave de rapaña y su designación zoológica *Otus Siguapa* d'Orb»⁹³.

Recientemente ha sido propuesta otra interpretación del vocablo *siguapa*:

Sigua (cigua): voz amerindia. «Árbol de las Antillas, de la familia de las lauráceas, con tronco maderable [...] flores verdosas en grupos axilares y bayas ovoides sostenidas por el cáliz de la flor» (*DRAE*). En todas las ediciones

⁸⁸ Hermano León, 1946, II, p. 174.

⁸⁹ Roig, 1953, II, p. 628.

⁹⁰ Pichardo y Tapia, *Diccionario provincial*, pp. 351-352.

⁹¹ Hermano León, 1946, IV, p. 373.

⁹² Hermano León, 1946, IV, pp. 354, 357.

⁹³ Zayas y Alfonso, 1914, p. 429.

hasta ésta aparece siguapa: voz amerindia. «Ave nocturna», de la familia del búho o lechuza [...]. En esta octava dedicada a árboles frutales y no a las aves, consideramos que Balboa se refería a la siguá⁹⁴.

Consideramos que la sustitución del vocablo *siguapa* por *sigua* es innecesaria. Esta lectura de Cruz-Taura también es errónea, en realidad la siguapa es un sinónimo del sapote culebra o sapotillo, una fruta común de los campos de Cuba así aparece en el léxico de Esteban Pichardo:

Sapote de Culebra o Sapotillo.— *Árbol grande y grueso, silvestre en terrenos negros, arenosos y pedregosos, cuyo tronco, de madera blanda, de corteza bruna-verdosa, que destila alguna leche [...], hojas alternas, grandes de ocho a diez pulgadas sobre tres a cuatro de ancho, oblongas, lanzeoladas, que angostan hacia su base, verdes lustrosas por encima y por debajo amarillosas reunidas en las estremidades; flores blancas, el fruto de su nombre redondo oblongo u oval, amarillo-naranjado, seboso, dulce, con una o dos semillas. Algunos en la Vueltarriba le dicen Siguapa*⁹⁵.

También en la clasificación científica del Hermano León se denomina siguapa al sapote culebra:

Pouteria dominigensis (Gaertn. F.) Baehni (*Lucuma dominigensis* Gaertn. F.; *L. serpentaria* HBK.; *L. Valenzuelana* A. Rich.; *L. pauciflora* A. DC.; *Vitellaria nitidula* Engler). «Sapote culebra», «Siguapa». Árbol de hasta 10 m.; hojas adultas lampiñas, oblanceoladas a obovadas o a veces elípticas, de 5-13 cm., redondeadas a agudas en el ápice, la base cuneada a aguda, reticulado-nervadas, nervios prominentes en ambas caras; flores [...] corola amarilla o blanca, de 8-16 mm., lóbulos 6 [...] fruto amarillo, subgloboso, de 3-6 cm., comestible⁹⁶.

A estos testimonios se suma la curiosa nota de Juan Tomás Roig: «En la provincia de Camagüey llaman siguapa al Sapote culebra, *Pouteria dominigensis* (Gaertn.) [...] de la familia de las Sapotáceas»⁹⁷, este detalle aclara de manera definitiva el significado de la voz *siguapa* en el poema de Balboa.

⁹⁴ Cruz-Taura, 2009, p. 175, nota 143.

⁹⁵ Pichardo y Tapia, *Diccionario provincial*, p. 328.

⁹⁶ Hermano León, 1946, IV, p. 132.

⁹⁷ Roig, 1946, II, p. 866.

El siguiente ingrediente de la cornucopia de Balboa es la macagua. Un árbol que llamó la atención del cronista Gonzalo Fernández de Oviedo, quien hace una mención de este en la *Historia*. Esteban Pichardo ofrece una descripción del árbol, sus flores y frutas:

Macagua. N. s. f. Voz ind. Árbol silvestre, común en todos los bosques, que se eleva rectamente cuarenta y cinco pies y media vara de grueso; lo interior blanco y el corazón negruzco; madera hebrosa, dura, empleada en carpintería [...] flor blanca, menuda, en abril y mayo; fruto colorado del tamaño y figura de la bellota, aunque sin cáscara, dulce, agradable, cuyo principal consumidor es el cerdo⁹⁸.

Alfredo Zayas⁹⁹ y el Hermano León siguen a Pichardo¹⁰⁰. Juan Tomás Roig agrega otros detalles: «*Pseudolmedia spuria* (Sw.), Griseb. Árbol silvestre de la familia de las Moráceas, abundante en los bosques húmedos»¹⁰¹. La información sobre el florecimiento de la macagua en abril es otro detalle significativo porque es en la misma época en que ocurren las acciones narradas en *Espejo de paciencia*.

Balboa añade la flor de la pitahaya a la cornucopia del poema. Esta fruta llamó la atención de los primeros cronistas americanos. De acuerdo con el testimonio de Gonzalo Fernández de Oviedo en la *Historia*:

Pitahaya es una fruta tamaña como un puño cerrado, poco más e poco menos algunas: esto es su común grandeza. Nace en unos cardos muy espinosos y estremados a la vista, porque no tienen hoja, salvo unas ramas o luengos [...] los cuales son de cuatro esquinas e más luenga cada rama o destos que una de un hombre; [...] y entrestas hojas o ramas que son como he dicho nace esta fruta llamada Pitahaya, la qual es coloradíssima como un carmesí rosado y Quiere significar escamas en la corteza, aunque no lo son, e tiene un cuero grueso; [...] está por dentro llena de granillos como un higo, mezclados con una pasta o carnosidad [...] e toda aquella mistión de los granillos e lo demás todo se come [...] e a muchos les sabe bien, pero yo escogería otras muchas antes que a ella [...] desde a dos horas que se comen dos o tres dellas si orina el que las comió parece que echa verdadera sangre [...]. No es mala fruta no es dañosa y es de buen parecer a la vista [...]¹⁰².

⁹⁸ Pichardo y Tapia, *Diccionario provincial*, p. 229.

⁹⁹ Zayas y Alfonso, 1914, p. 349.

¹⁰⁰ Hermano León, 1946, II, p. 53.

¹⁰¹ Roig, 1953, II, p. 602.

¹⁰² Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, p. 85.

En su diccionario lexicográfico Esteban Pichardo amplía detalles sobre esta planta, sus flores y fruto:

Pitajaya. N. s. f. Voz ind. Vegetal silvestre, muy común, sin hojas, especie de cacto, cuyo tallo herbáceo es del grueso de una pulgada, verdoso, de cinco o seis lados o lomos sembrados de manojitos de espinas; sus bellas flores, de suave olor son de siete o nueve pulgadas de diámetro, cuyo gran cáliz brota en forma radial muchas hojuelas amarillosas y en el centro aparecen los pétalos blancos algo cerrados a manera de media naranja, que por dentro descubren porción de filamentos amarillosos en sus estremidades; la parte inferior del cáliz cambia en un fruto ovoide color naranjado lleno de semillitas y de sabor dulce agradable para muchas personas: cada tarde, cuando el sol va a ocultarse, una flor se presenta a esparcir sus aromas; la vuelta del astro es el aviso de su muerte¹⁰³.

Alfredo Zayas sigue a Pichardo y agrega el testimonio de Bartolomé de Las Casas¹⁰⁴. En el caso de Cuba, el Hermano León menciona la existencia de varias especies: «*Selenicereus grandiflorus* L.; *S. Boeckmannii*; y el *Hylocereus undatus* (Haw). Llamado “Flor del cáliz” porque tiene unas flores rojas muy vistosas»¹⁰⁵. Estos datos aparecen ampliados por Juan Tomás Roig:

La verdadera pitahaya o pitajaya, *Cereus pitajaya*, D.C., parece no existir en Cuba y si existe será como planta cultivada y rara. Pero llaman pitahaya generalmente a la planta y al fruto de varias Cactáceas trepadoras, sobre todo al *Hylocereus triangularis* (L.), Britton & Rose (*Cereus triangularis* [L.], Haw.), y al *Selenicereus Boeckmani* (Otto), Britton & Rose. La primera es cultivada y los otros dos silvestres en terrenos pedregosos y sierras áridas. El *Hylocereus triangularis* (L.), Britton & Rose se llama también flor del cáliz y es común en las fincas y en jardines de los pueblos de campo, sobre las cercas de piedra y sobre los árboles, a los que se adhiere por medio de sus raíces adventicias [...] flores blancas muy grandes, abiertas y fragantes durante la noche, cerradas e inodoras durante el día [...]. Florece en mayo, julio y septiembre. El fruto es muy sabroso y apreciado¹⁰⁶.

¹⁰³ Pichardo y Tapia, *Diccionario provincial*, p. 297.

¹⁰⁴ Zayas y Alfonso, 1914, pp. 414-415.

¹⁰⁵ Hermano León, 1946, III, p. 371.

¹⁰⁶ Roig, 1946, II, p. 787.

Otro ingrediente que cita Balboa son las flores de birijí. Según la descripción de Esteban Pichardo: «Birijí. N. s. m. Voz ind. Árbol silvestre de 15 pies de altura y dos de circunferencia, que se da en terrenos bajos y medianos: florece por febrero y marzo; el fruto, que comen el cerdo, el Sinsonte y la perdiz, aparece en junio. Hay varias especies»¹⁰⁷. El testimonio de Alfredo Zayas cita el poema de Balboa como autoridad: «El más antiguo representante de la poesía en Cuba, Silvestre de Balboa Troya y Quesada, hizo bajar a las dríadas de los árboles, vestidas con naguas, y De birijí cargadas y de jaguas»¹⁰⁸. El Hermano León menciona otras especies de birijí: «*Eugenia oligandra* Krug & Urb.; y *E. Rigidifolia* A. Rich»¹⁰⁹. A su vez Juan Tomás Roig ofrece detalles adicionales sobre el birijí: «es un arbusto pequeño que crece siempre a la orilla de los bosques húmedos, de hojas pequeñas brillantes y fruticos rojos, comestibles. Es el *Eugenia ligustrina* (Sw.), Wild., de la familia de las Mirtáceas. En Camagüey le llaman Arraján»¹¹⁰.

El último ingrediente de la cornucopia de Balboa que vamos a comentar son las jaguas, plantas mencionadas por Colón, Anglería, y Fernández de Oviedo. Esteban Pichardo hace una descripción de estas:

Jagua.- N. s. f. Voz ind. *Árbol silvestre, común, en todo terreno, [...] se eleva a treinta y hasta cuarenta pies con tres de grueso, según el terreno. Su tronco es recto; corteza gris, ramas largas horizontales; hojas de un verde-claro, opuestas, lanceoladas, de un pie de longitud y tres pulgadas de latitud, o más, con gruesos nervios; flores blancas, que después amarillean, de cinco pétalos, en ramillete, odoríferas, por abril o junio*¹¹¹.

Por su parte, Alfredo ofrece datos adicionales:

Jagua.- Árbol de bastante elevación, y muy común. Produce un fruto ovalado, de color pardo, que contiene una carnosidad ácida, sembrada de muchas pequeñas semillas. Dicho fruto se emplea para compota y refresco, y de un acta de cabildo del Ayuntamiento de la Habana de 19 de junio de 1551 se deduce que era frecuente la venta de jaguas en las calles de la ciudad¹¹².

¹⁰⁷ Pichardo y Tapia, *Diccionario provincial*, p. 43.

¹⁰⁸ Zayas y Alfonso, 1914, p. 97.

¹⁰⁹ Hermano León, 1946, III, p. 448.

¹¹⁰ Roig, 1953, I, p. 175.

¹¹¹ Pichardo y Tapia, *Diccionario provincial*, p. 203.

¹¹² Zayas y Alfonso, 1914, pp. 320-321.

Juan Tomás Roig aporta la clasificación científica y otros detalles sobre la jagua:

Genipa americana, Lin., árbol silvestre, de la familia de las Rubiáceas que crece en toda la Isla en terrenos pedregosos y montañosos [...]. Las flores (blancas) son odoríferas y se producen de abril a junio; el fruto tiene una cubierta mucosa agridulce y la pulpa contiene muchas semillas [...]. Los indígenas de Cuba se teñían la cara y el cuerpo con el zumo del fruto de la jagua¹¹³.

Por el contexto del poema, Balboa debe referirse a las flores de jagua, que florecen en la misma época en que él redacta su poema. La renovación del tema del paisaje aparece además en la imitación del motivo del jardín edénico, de larga trayectoria desde la Arcadia clásica, transposición poética de un paraíso terrenal como lugar de felicidad y vida serena¹¹⁴.

La novedad en este caso es que se trata de frutas y flores americanas, incorporadas en forma de catálogo o muestrario de la riqueza del lugar. La naturaleza americana irrumpe en el poema, por medio del recurso de la cornucopia tropical. Este motivo fue modificado por Balboa a partir de la experiencia de vivir en Cuba. El resultado es una escena que imita a los modelos clásicos y renacentistas con la marca diferenciadora de un doble registro: por un lado, hay una lectura culta que privilegia el valor sonoro del verso por encima del valor significante¹¹⁵, siguiendo la tradición de la poesía épica clásica. Esta primacía por el «exotismo sonoro»¹¹⁶ combina en la enumeración léxicos indígenas y castellanos; y por el otro, hay una lectura sensorial, de un lector que reconoce la realidad americana descrita en el poema. En este universo de lectores, Balboa se sitúa como observador y traductor privilegiado, capaz de usar los códigos culturales europeos y sintonizarlos a la realidad americana. Esta singular experiencia de un español que vive en América queda plasmada en los versos que describen la cornucopia tropical, motivos insertos dentro de la pastoral que enmarca las escenas bucólicas del encuentro del obispo con los seres mitológicos.

¹¹³ Roig, 1946, I, p. 524.

¹¹⁴ Giamatti, 1966, p. 179.

¹¹⁵ Lara Garrido, 1994, p. 247.

¹¹⁶ Lara Garrido, 1994, p. 249.

De acuerdo con los modelos de imitación poética, Balboa usa vocablos indígenas de la flora y la fauna insular para describir la abundante naturaleza americana. La presencia de la fauna y la flora isleña en el poema sigue una tradición modélica que busca renovar la descripción del paisaje ideal proveniente del género de la égloga bucólica clásica de Teócrito y Virgilio, transformada por la égloga renacentista de Garcilaso. Entre los cambios más significativos pueden señalarse el uso de léxicos americanos y las descripciones acumulativas, las cuales, por su reiteración, buscan insistir en la abundancia y riqueza de las tierras americanas. Es decir, Balboa crea una imagen del paisaje diferente, modelada en las normas del género de la égloga bucólica clásica y renacentista, donde la fauna, la flora y los frutos tropicales tienen una visualización casi corpórea. Los elementos locativos del paisaje en el poema de Balboa se organizan por medio de un léxico indigenista contextualizado por los modelos de imitación de la poesía clásica y renacentista, y dan lugar a una etiología, es decir, a una fábula fundacional. Esta etiología americana, modelada en el motivo de la cornucopia tropical a partir de la imitación de las *Metamorfosis* de Ovidio y de la poesía de Garcilaso tiene como función construir un relato fundacional de lugares geográficos prominentes, de los árboles, las flores y las frutas americanas. Esto explica la relación entre las etiologías y la descripción del paisaje, y de forma especial, plantean la pregunta sobre cómo debe interpretarse este paisaje¹¹⁷. La transformación de las convenciones retóricas sobre la descripción del paisaje en los versos que comentamos es la innovación principal de Balboa. El autor logra presentar al lector un paisaje diferente al de la tradición literaria europea, tarea que cumple especialmente con el uso de un léxico indígena para nombrar las frutas.

De acuerdo con Michael Woods, el motivo de la cornucopia insiste en el preciosismo y preferencia en el detalle de la descripción, por medio de tres recursos¹¹⁸. En primer lugar, con la idea de que el poeta está verdaderamente interesado en el tema. En segundo lugar, la necesidad de hacer enumeraciones amplificativas para demostrar la abundancia y riqueza de la naturaleza determina las descripciones acumulativas. Por eso Balboa incluye las estrofas de la cornucopia con un muestrario de frutas, vegetales y animales de deliciosas connotaciones gastronómicas. Este catálogo, junto al inventario de árboles y plantas insulares, mo-

¹¹⁷ Wofford, 1999, p. 242.

¹¹⁸ Woods, 1978, pp. 99-102.

delado en la tradición ovidiana, producen un sentimiento territorial, porque se asocian al mundo americano ya que en el poema aparecen representados como productos endémicos de la zona geográfica descrita. Este sentimiento territorial pone de manifiesto la estrecha relación del poeta con la naturaleza americana, y es una marca de diferencia importante entre las descripciones del paisaje en Balboa. En tercer lugar, el preciosismo de las descripciones permite concentrar la atención en los detalles, y su capacidad de maravillar. Este es el logro más importante de la renovación del motivo clásico de la cornucopia tropical en el poema. Balboa pone de manifiesto una sensibilidad poética nueva hacia el paisaje y la naturaleza americana en la cual, a pesar de las convenciones de los modelos de imitación poética (Teócrito, Ovidio, Virgilio, Garcilaso, Camões, Ercilla, Castellanos), el autor privilegia el uso de un léxico indigenista como recurso para resaltar la diferencia entre los elementos locativos americanos y europeos. Balboa describe poéticamente el paisaje, las flores, la fauna, las frutas y otros aspectos de la naturaleza americana, como una realidad nueva, representada literariamente como una maravilla porque no tiene equivalente en la realidad europea. En este sentido la obra de Balboa se inserta en la tradición de las crónicas de la conquista de América que presentan al Nuevo Mundo como una maravilla.

Al seguir los modelos de imitación poética, Balboa prefiere usar vocablos de la fauna y la flora insulares para distanciarse de sus modelos europeos, y encontrar un espacio poético nuevo desde el cual la voz poética alcanza a diferenciarse de sus antecesores. En una primera lectura esta imitación puede aparecer como una continuación de la tradición poética del género bucólico, pero una lectura detenida nos permite ver además que hay una búsqueda de la diferenciación de la subjetividad poética. Es decir, la presencia de la fauna y la flora isleña en el poema sigue una tradición que busca renovar la descripción del paisaje bucólico ideal a partir de la inclusión de elementos provenientes de la naturaleza americana. En este sentido, Balboa sigue la tradición del bucolismo europeo que tiene un fuerte valor simbólico. Aunque es necesario aclarar que el simbolismo del poema de Balboa no puede ser totalmente entendido desde la perspectiva europea de la época, porque no hay en la tradición de los modelos épicos un ámbito de referencia que incluya estos nuevos escenarios americanos y el vocabulario necesario para definirlos. Entre los cambios más significativos pueden señalarse, entre otros, la presencia de descripciones acumulativas de las frutas tropicales. Por lo tanto, Balboa consigue, a pesar del exotismo y extrañamiento de

su descripción presentar una visión de un paisaje poético de acuerdo con las normas del género de la égloga, donde la fauna, la flora y los frutos tropicales alcanzan una visualización casi corpórea. Los elementos locativos del paisaje en el poema de Balboa se organizan en torno a los campos de Yara, pero en el pasaje de la ofrenda al obispo Cabezas también encontramos alusiones a otras regiones de la isla. El aspecto más significativo de la modificación de Balboa es que el plano de la realidad descrita sobrepasa, por su riqueza, los esquemas de los modelos literarios europeos. Es necesario insistir que una de las funciones de las etiologías en los poemas épicos es relatar el origen de lugares geográficos prominentes, de los árboles, las flores y las frutas.

En este sentido Susanne Wofford señala que las etiologías tienen que ver con la descripción del paisaje en el poema, plantean la pregunta sobre cómo debe interpretarse este paisaje¹¹⁹. En el poema de Balboa, la naturaleza americana aparece como elemento predominante frente a las convenciones literarias. Esta innovación se logra por la mención de la flora y la fauna tropicales, que se manifiestan como una naturaleza heterogénea en dos sentidos. En primer lugar, por su propia condición autóctona; y, en segundo lugar, por el lenguaje que nombra a esta flora y fauna, también formado por vocablos americanos.

Esta enumeración extensa de las frutas y animales cumple además con la función de enfatizar la autenticidad de los hechos narrados en el poema. Este era un recurso típico de la poesía de la época y alcanza su máximo desarrollo en el siglo xvii. Según aclara Michael Woods, el motivo de la cornucopia se caracteriza por su preciosismo y descripción detallada, a partir de dos momentos¹²⁰. En primer lugar, dando la impresión de que el poeta está cautivado por su tema, esto explica el énfasis de Balboa en la emoción, personificada en la bienvenida de los sátiros, ninfas, faunos y silvanos tributan al obispo. Balboa presenta a estos seres mitológicos en una intimidad con el obispo Cabezas Altamirano, que oscila entre los sentimientos de devoción cristiana y ambientación pagana, con escenas de adoraciones que incluyen la ofrenda de productos autóctonos de la fauna y flora insulares. En segundo lugar, la necesidad de hacer enumeraciones más extensas para demostrar la riqueza de la naturaleza determina las descripciones acumulativas. Así, vemos la escena de la cornucopia en el poema de Balboa que muestra

¹¹⁹ Wofford, 1999, p. 242.

¹²⁰ Woods, 1978, p. 100.

en rápida sucesión un listado de frutas, vegetales y animales de deliciosas connotaciones gastronómicas: guanábanas, caimitos, mameyes, piñas, aguacates, plátanos, mamones, tomates, dajao, lisa, camarones, biajacas, guabinas, jicoteas, iguanas, patos y jutías. El preciosismo de las descripciones permite concentrar la atención en los detalles y su capacidad de maravillar. El valor mayor del recurso de la cornucopia en Balboa es la capacidad de representar lo nuevo con lo conocido, en una mezcla que necesariamente implica una conciencia de la diferencia entre la naturaleza europea y la americana, vistas desde la perspectiva de América. Esta posición de la voz poética pone de manifiesto una sensibilidad hacia el paisaje y la naturaleza insulares en la que, a pesar de las convenciones de los modelos de imitación poética, Balboa mantiene la separación de los elementos americanos y europeos, que aparecen juntos, pero sin llegar a confundirse. Se destaca, en este caso de manera especial, la escena de las hamadriades en naguas donde la imagen poética se crea por una superposición de dos realidades opuestas, y en la que la presencia del vocabulario indígena sirve de signo de diferencia entre lo americano y lo peninsular. Esta superposición se alcanza por medio del símil de las hamadriades que tiene como objetivo resaltar los elementos diferenciadores entre ambas realidades, por un lado, las hamadriades recuerdan la tradición poética europea; mientras que las flores y frutas americanas, nombradas por medio de un vocabulario indígena, representan la realidad americana. Esta renovación del tema del paisaje en Balboa aparece además en la imitación del motivo del jardín edénico, de larga trayectoria desde la Arcadia clásica, transposición poética de un paraíso terrenal como lugar de felicidad y vida serena. La descripción de la naturaleza insular como un jardín edénico sigue las convenciones de fuente de descanso y satisfacción¹²¹.

A diferencia de los jardines de la tradición literaria clásica (Virgilio, *Eneida*, VI; *Bucólicas*, III) y renacentista (Ariosto, *Orlando furioso*, X; Camões, *Os Lusíadas*, IX), Balboa introduce una innovación importante, porque «vestir a las ninfas con ‘naguas’, aparte de privilegiar lo americano al colocarlo como signo junto a lo culto y a lo clásico, ‘cubaniza’ a las ninfas, las hace tangibles y las coloca del lado americano»¹²². En la imitación de Balboa el jardín es emblemático de una valoración ética siguiendo la preceptiva horaciana de las admoniciones y los preceptos

¹²¹ Giamatti, 1966, p. 179.

¹²² Goergen, 1993, p. 78.

de la épica cristiana de Tasso. La inclusión de las figuras mitológicas en el escenario americano es un recurso adoptado por Balboa para cumplir con las normas del género; pero pone de manifiesto el conflicto causado por la apropiación de la maquinaria mitológica, siguiendo los preceptos de Tasso de subordinar la maquinaria mitológica pagana a las necesidades de la épica cristiana.

COMBATIENTES INDÍGENAS EN *ESPEJO DE PACIENCIA*

La mayoría de los poemas épicos coloniales ofrecen una representación destacada del indígena americano que adopta diferentes formas y funciones en estas obras. En el caso de la poesía épica en Cuba, los aborígenes no tienen la misma importancia. En este capítulo abordamos la peculiar representación de los indígenas cubanos en *Espejo de paciencia*. El primer canto termina con la liberación del obispo, después del pago de un enorme rescate. El segundo canto relata el combate entre los criollos y los piratas franceses, que finaliza con la victoria de los criollos. Tras el secuestro del obispo Cabezas, los piratas franceses piden al pueblo de Bayamo un rescate para liberarlo. Los aldeanos prometen pagar, pero en secreto preparan una emboscada. Bajo el liderazgo del alcalde de Bayamo Gregorio Ramos, un grupo de veinte y cuatro vecinos de Bayamo entablan una escaramuza contra los piratas franceses y los derrotan. En este combate el esclavo africano Salvador Golomón mata a Gilberto Girón, y por eso Silvestre de Balboa pide en el poema la emancipación del esclavo. Esta escena es la primera representación literaria de un esclavo africano en la literatura cubana. En el poema aparecen además unas breves estrofas que mencionan un pequeño grupo de seis indios junto a los criollos que atacan a los piratas franceses. Aunque la representación literaria de los indocubanos en *Espejo de paciencia* es mínima, un estudio del contexto histórico del siglo XVII en Cuba muestra una visión más compleja sobre la participación de estos en la defensa del territorio insular junto a las tropas coloniales españolas.

En el segundo canto de *Espejo de paciencia* vemos un héroe épico colectivo en su mayoría individualizado por sus nombres porque se identifican de acuerdo con las normas de la tradición épica clásica, que nombra a cada combatiente. El proemio de este canto enmarca la acción narrada en el poema dentro de la visión imperial de la monarquía española en su enfrentamiento con otras potencias europeas. En este caso se trata de un combate entre piratas franceses y súbditos insulares de la Corona española en Cuba. De acuerdo con las normas de la épica clásica, en especial, los modelos de la *Ilíada* y la *Eneida*, en este canto predomina la acción bélica condensada en una sola batalla, la cual tiene lugar en las cercanías de Bayamo, en la región oriental de Cuba.

Espejo de paciencia presenta a los personajes por su nombre creando un efecto de familiaridad similar al recurso tradicional del género que requiere que el héroe esté identificado ante los lectores. Por eso, en este canto se describe cada uno de los guerreros con su nombre, origen étnico (español, criollo, portugués, indígena, africano), estado social (campesino, comerciante, esclavo). Destaca la variedad de tipos y el carácter pintoresco de algunas descripciones, la cual resalta la individualidad de los personajes. Al nombrar a cada combatiente en el poema su acción adquiere importancia y se convierte en un recurso contra el olvido y el anonimato de los vecinos de una pequeña villa en los campos de Cuba en el siglo XVII. La identificación de los personajes responde a otra de las técnicas de la poesía épica, porque la identificación de los guerreros permite medir en detalle la participación de cada uno de estos y marcar sus acciones en la memoria colectiva. En este caso, Silvestre de Balboa imita un modelo de continuidad épica, iniciado por Virgilio en la *Eneida*, gracias al cual después de una derrota es necesario rehabilitar al héroe¹; como aparece en *Espejo de paciencia* después de la traición y secuestro del obispo Juan de las Cabezas Altamirano:

Estaba el buen obispo muy sentido
de las pobres ovejas de esta villa,
porque del triste caso sucedido
pensó que tenían culpa no sencilla:
mas viéndolas delante conmovido

¹ Heinze, 1993, p. 155.

del natural amor con que se humilla,
no solo no mostró queja ninguna,
pero las abrazó de una en una².

Esto explica la necesidad de reivindicar a los vecinos de Bayamo, razón de la extensión desigual del segundo canto dedicado a narrar una acción militar que ocurre en menos de una hora y la cual ocupa la mitad del poema, mientras que el primer canto resume varios días de eventos. Dentro de la modelación de la tradición épica, predomina el modelo de las batallas de la *Ilíada*, del cual proviene la heroscopia o catálogo de los héroes. También la técnica de dividir en grupos más pequeños las grandes agrupaciones de soldados, que culminan en las escenas de pares de soldados compartiendo una misma línea en el poema, como vemos en el canto segundo de *Espejo de paciencia*. Esta técnica de representación bélica confiere una riqueza testimonial especial al poema de Balboa porque permite reconstruir la vida cotidiana de una villa cubana en el siglo XVII. El modelo de la escena del catálogo heroico proviene del canto II de la *Ilíada*; mientras que de los cantos VII y IX de la *Eneida* aprovecha Balboa las descripciones de las tropas. Este recurso gozaba de un gran prestigio, en el Renacimiento, incluso aparece en canto XXI de *La Araucana*, el poema épico hispánico más importante del siglo XVI. Balboa mezcla estos antecedentes clásicos, en especial el aporte virgiliano, gracias al cual el aspecto visual de la descripción sirve para resaltar las armaduras y las armas de los guerreros. De manera especial, Virgilio acompaña cada descripción del vestuario y las armas con una acción³. Balboa adopta la misma técnica virgiliana que combina descripción y acción en este segundo canto, gracias a este recurso podemos apreciar la participación individual de los guerreros insulares y de forma especial podemos saber quiénes son los que más se destacan en el combate.

Balboa inicia la descripción o catálogo de los héroes en el segundo canto con la mención del líder de los criollos Gregorio Ramos, quien es el alcalde del pueblo y capitán de las tropas. Su primera tarea es conseguir a los combatientes necesarios, tarea que realiza en unión de Antonio Tamayo y Jácome Milanés, dos vecinos de Bayamo: «Y los tres, cada cual por su vereda, / partieron a los hatos comarcanos, / a buscar entre matas y arboledas / quien tomase las armas en las manos; / y

² Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 117.

³ Heinze, 1993, p. 314.

juntando de presto en una rueda / veinte y cuatro valientes insulanos»⁴. Gregorio Ramos, era de ascendencia canaria, Balboa lo describe como gallardo, un epíteto prestigioso que se remonta al personaje de Lauso en el canto VII de la *Eneida* y que Ercilla asigna al líder araucano Tucapel en *La Araucana*. La descripción de los pares de héroes épicos sigue un orden de acuerdo con la importancia social en la vida real del personaje. Comienza la descripción de las tropas con el alcalde Gregorio Ramos:

Luego el valiente Ramos deseoso
de dar de su valor al mundo muestra,
con un gallardo espíritu brioso
de sus pocos soldados hizo muestra.
Iba delante el capitán famoso,
con su espada en la cinta, y en la diestra
una lanza que cuasi competía
con la famosa de oro de Argalía⁵.

Después del alcalde Ramos aparecen el italiano Jácome Milanés y el portugués Miguel de Herrera. Curiosamente, Balboa selecciona dos extranjeros para iniciar el recuento de las tropas. Jácome Milanés era uno de los primeros dueños de trapiche o ingenio de azúcar en Bayamo, donde residía con su esposa y siete hijos. Su importancia social, como uno de los vecinos más acaudalados es resaltada por su arma de combate: una alabarda, que es una lanza pesada. El portugués Miguel Herrera era un antiguo artillero porque sus armas son un botafogo y una espingarda. Otro detalle de interés es que ambos, Milanés y Herrera, aparecen mencionados en el padrón de contrabandistas de la villa de Bayamo confeccionado por el oidor Manso de Contreras⁶, y por lo tanto estaban acusados de comerciar ilegalmente con los piratas y corsarios:

Jácome Milanés, que adonde quiera
pudiera parecer con su alabarda,
pasó, y por morrión una montera
de paño azul con una pluma parda.
El bravo portugués Miguel de Herrera,

⁴ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 118.

⁵ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 119.

⁶ Marrero, 1975, I, p. 134.

con un gran botafogo y espingarda
 pasó, mostrando como fuerte roble
 el valor grande de su estirpe noble⁷.

Siguen otra pareja de guerreros: Gonzalo Lagos y Mejía y Martín García. El primero era miembro de una de las familias más antiguas y prestigiosas de Bayamo, donde estaba casado con la hija de uno de los primeros conquistadores de Cuba, Vasco Porcayo de Figueroa. Su padre había sido alcalde y Regidor de Bayamo y fundador de una de las primeras capellanías de la villa⁸. El arma que usa Lagos y Mejía es una punta, instrumento de hierro que se usaba para remover la tierra durante las siembras. También aparece acusado de contrabandista en la lista del oidor Manso de Contreras. No tenemos información sobre Martín García su nombre está ausente en los documentos históricos relacionados con los hechos descritos en el poema. El arma que trae es un chuzo, una lanza corta:

Gonzalo que de Lagos y Mejía
 la fama ilustra y su valor sustenta,
 pasó, con una punta que tenía
 para librarse de cualquier afrenta:
 y a su lado con él Martín García
 con un chuzo escogido entre cincuenta,
 con su pluma de gallo en el sombrero
 más galán que Reinaldos ni Rugero⁹.

Tampoco aparece en el *Libro de las familias de Bayamo* ni en el padrón de contrabandistas el personaje de Gaspar Mejía quien, en unión de Juan Guerra, integran el siguiente par de combatientes. Mejía viene armado de una espada y Balboa alude a que fue uno de los descubridores de las minas del Cobre en Cuba. Por su parte Guerra trae un puñal y una partesana, arma ofensiva similar a la alabarda, pero de mayor tamaño. No sabemos si Mejía estaba emparentado con la poderosa familia Lagos Mejía, porque no existe información sobre el mismo en los documentos consultados. Mientras que Juan Guerra es mencionado en el *Libro*

⁷ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 119.

⁸ Prado, *Libro de las familias de Bayamo*, p. 1.

⁹ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 119.

de las familias de Bayamo, su padre fue escribano del Cabildo en Bayamo. Guerra no figura acusado de contrabandista, pero en esa lista sí figuran parientes suyos cercanos:

Pasó Gaspar Mejía que las minas
descubrió en lo alto de la sierra,
con una espada corta de las finas
que hizo Sagunto para astuta guerra.
Con mil plumas de aves peregrinas
mostró su bizarría el buen Juan Guerra,
con un puñal, dorada la manzana,
y al hombro una valiente partesana¹⁰.

La siguiente pareja de combatientes bayameses la forman Gaspar Reyes y Gaspar Rodríguez. La descripción de las armas de Gaspar Reyes parece estar basada en dos pasajes del catálogo de los héroes en *La Araucana*, donde Ercilla habla de los caudillos indígenas Andalicán y Gualemo. Mientras que Gaspar Rodríguez lleva un machete, que se usaba en las labores agrícolas y que aparece por primera vez en un texto literario como un arma en manos de los criollos, anticipando su función en las Guerras de Independencia de Cuba en el siglo XIX:

De los Reyes Gaspar, el Narigudo,
pasó con una cota milanesa,
y en el brazo derecho por escudo
un manatí partida la cabeza.
Luego Gaspar Rodríguez el membrudo
pasó con galán brío y gentileza,
y gran machete en el cintón pendiente
que pudiera temerle el más valiente¹¹.

Balboa menciona en una misma estrofa tres personajes, un recurso que repite después con dos hermanos. Diego Mexía y Baltazar de Lorenzana pertenecen a la familia Lagos, considerada entre las más importantes de Bayamo. Ambos vienen armados de una punta; mientras que Pedro Vergara, trae una agujada, especie de vara con una punta de hierro y dos cuchillos.

¹⁰ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 120.

¹¹ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 120.

Diego con Baltasar de Lorenzana
 pasaron cada uno con su punta;
 gallardos más que el sol por la mañana
 cuando sale galán y agua barrunta.
 Pisando con furor la tierra llana
 donde antes había estado en su yunta
 Pasó Pedro Vergara el de los grillos,
 con su aguijada al hombro y dos cuchillos¹².

La siguiente estrofa del poema de Balboa presenta a otro par de combatientes: Bartolomé Rodríguez y Miguel Batista. La descripción de Rodríguez está inspirada en la de Rengo en *La Araucana*, sus armas son una espada, un puñal y un escudo; no sabemos que armas usa Batista, porque su descripción no la menciona:

Con arrogante talle pasó tieso
 Bartolomé Rodríguez el valiente,
 con espada y broquel barcelonés
 y de la cinta un gran puñal pendiente.
 Luego pasó con gravedad y peso
 un mancebo galán de amor doliente,
 criollo del Bayamo, que en la lista
 se llamó y escribió Miguel Baptista¹³.

En la próxima estrofa aparecen Antonio y Hernando Tamayo, ambos llevan una lanza y un cuchillo. Los Tamayo eran parte de una de las familias más antiguas de Bayamo, de gran ascenso social y emparentados con la familia Lagos. Hernando Tamayo fue Regidor de Bayamo y su familia fundó una capilla dedicada a la virgen del Dátil, muy popular en las islas Canarias¹⁴. Los otros personajes que aparecen en esta estrofa son Luis de Salas y su esclavo Miguel. Aunque Salas no participa en el combate, Balboa lo menciona en dos ocasiones debido a sus relaciones comerciales con este funcionario colonial:

Hernando con Antonio de Tamayo,
 cada uno con su lanza y su cuchillo,
 pasan galanes, cual florido mayo

¹² Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 120.

¹³ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 121.

¹⁴ Prado, *Libro de las familias de Bayamo*, p. 17.

de rojo, verde, blanco y amarillo.
 Luego en otra hilera, como un rayo,
 con el color de pálido membrillo
 pasó Miguel hasta la fin sujeto
 de Luis de Salas, Provisor discreto¹⁵.

A continuación, Balboa describe el siguiente para de guerreros: Juan Merchán y Gaspar de Araujo. Ninguno de los dos es mencionado entre las familias de Bayamo, y por el orden que ocupan en el catálogo, quizás fueran vecinos de menor importancia social, como puede apreciarse por el tipo de armas que usaron, herrón y templón, una barra de hierro que se usaba para sembrar las semillas:

Pasó con galán brío denodado
 el bravo Juan Merchán dando mil saltos,
 con un vestido todo ensangrentado
 de cañamazo fino de tres altos;
 y armado con un herrón bien amolado
 mostró al Pastor sus pensamiento altos:
 y luego, con un gran templón que trujo,
 pasó Gaspar el flaco de Araújo¹⁶.

Cierran el desfile de las tropas un grupo variado de canarios, indios y africanos, este es un recurso proveniente de la tradición de la épica clásica desde el catálogo de los héroes en Homero y Virgilio hasta el recuento de las tropas indígenas por Ercilla en *La Araucana*:

De Canarias Palacios y Medina
 pasan armados de machete y dardo;
 Juan Gómez natural, con punta fina,
 y Rodrigo Martín, indio gallardo;
 cuatro etíopes de color de endrina;
 y por la retaguardia, aunque no tardo,
 va Melchor Pérez con aguda punta,
 que con su amago hiere y descoyunta¹⁷.

¹⁵ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 121.

¹⁶ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 121.

¹⁷ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 122.

En el Segundo canto de *Espejo de paciencia* aparecen unas breves estrofas que mencionan a un grupo de indios junto a los criollos que atacan a los piratas franceses. El poema menciona seis indios, dentro de una tropa de «veinte y cuatro valientes insulanos». Este reducido contingente posiblemente se refiere a una milicia de indios, quienes acuden en ayuda de sus vecinos de Bayamo como estaba establecido en las ordenanzas locales de la época. La tropa de indígenas formaba parte de las milicias de vecinos que eran la defensa principal del territorio cubano durante el siglo xvii. Estas «milicias de vecinos, que reforzaban a las guarniciones, donde las había, y constituían la única fuerza de defensa en el resto de los asentamientos»¹⁸, eran imprescindibles para la defensa de los territorios más alejados o despoblados porque las tropas españolas no disponían de suficientes soldados. Como explica más adelante este historiador:

Las milicias funcionaron eficazmente en Cuba desde el siglo xvi. Los vecinos de las ciudades y villas debían servir en ellas como una parte de su responsabilidad para con la *república*. De acuerdo con su nivel social, los *principales* ocupaban las posiciones de mando, que culminaban en las capitanías. No pocos vecinos *buenos* organizaron a su costa compañías para obtener el grado de capitán a cambio de facilitar a sus hombres uniformes y armas.

Desde sus primeros tiempos, las milicias de La Habana y de la tierra adentro merecieron elogios de los gobernadores que las convocaban en los momentos de peligro, como ocurrió durante la amenaza de Drake contra La Habana. Los negros y mulatos (*pardos*), formaban también compañías de milicianos. Los vecinos de la tierra adentro [...] sin ayuda de ningún género, debieron enfrentar los ataques sorpresivos contra sus villas montados por filibusteros fogueados y numerosos¹⁹.

Se calcula que a la llegada de los españoles a Cuba en 1513 la población indígena de la isla era de unos cien mil habitantes, de los cuales apenas quedaban unos diez mil a mediados del siglo xvi, y unos cinco mil al terminar las encomiendas en la segunda mitad del siglo²⁰. En 1608, el mismo año que Balboa concluye *Espejo de paciencia*, el obispo de Cuba Juan Cabezas Altamirano realiza una visita diocesana a Bayamo, reportando en su informe la existencia de 250 indígenas, que represen-

¹⁸ Marrero, 1975, III, p. 165.

¹⁹ Marrero, 1975, III, p. 171.

²⁰ Marrero, 1975, II, p. 353; Padrón, 2021, pp. 13-14; Padrón, 2019, pp. 3-5.

taban una décima parte de la población de la villa. Los seis aborígenes que se mencionan en *Espejo de paciencia* provenían de esta misma población. En esa misma fecha se habla de unos mil indocubanos dentro de la población total de casi trece mil habitantes de Cuba²¹.

Después de aprobarse las *Leyes Nuevas* en 1542 se otorga a los indígenas en Cuba la condición jurídica de súbditos plenos, permitiendo que a partir de ese momento puedan residir en los denominados pueblos de indios en la vecindad de los poblados de españoles, pero con la obligación de defender las localidades cuando los Cabildos de estas lo solicitaren, debido a que los poblados de Cuba en el siglo XVI no contaban con suficientes vecinos para defender el territorio de villas y aldeas, incluyendo los inmuebles, embarcaderos y cultivos. En tal sentido apunta el historiador Leví Marrero: «Aunque libres y vecinos los indios fueron utilizados sistemáticamente para las tareas de vigías y centinelas, las cuales les tomaban mucho tiempo»²², entre estas tareas estaba la de *monteros*²³. Por esa razón los indocubanos integran las milicias de vecinos encargadas de ofrecer diferentes prestaciones como servir de velas, vigías, prácticos, correos, abastecimientos y pertrechos, y en las obras de fortificaciones. En *Espejo de paciencia* los indocubanos cumplen la función de combatir al enemigo, porque «la prestación militar de sus habitantes constituiría una realidad cotidiana a través de las llamadas “milicias de vecinos”, como parte del refuerzo defensivo ante los azotes foráneos, y la escasez de efectivos de su guarnición oficial»²⁴. En este caso se trata de un combate litoral en represalia por el secuestro del obispo Juan Cabezas Altamirano. Como vemos en el poema los combatientes insulares apenas disponen de un pequeño arsenal de armas de fuego, lanzas de montar, junto a instrumentos de labranza convertidos en armas, algo que «desde su conformación las milicias de indios utilizarían para sus desempeños, con gran eficacia las lanzas y machetes, fiel reflejo de sus actividades cotidianas y sus probadas habilidades en el terreno defensivo»²⁵. Estas milicias de indios eran de caballería y de infantería. En el caso de *Espejo de paciencia* se trata de jinetes, y es lógico porque se mueven rápido hasta la costa para preparar la emboscada a los

²¹ Hernández, 2019, pp. 18-19.

²² Marrero, 1975, III, p. 20.

²³ Marrero, 1975, III, p. 21.

²⁴ Padrón, 2019, p. 6.

²⁵ Padrón, 2019, p. 11.

franceses, debido a que estas «estuvieron más prontas, a los toques de rebato —gracias al sistema de alerta costera— a desplazarse con vistas a interceptar cualquier posible intrusión, ya fuere en la costa o sobre la marcha»²⁶. En una *Relación* al rey que acompaña al *Memorial* del 2 de julio de 1608 antes citado, el obispo Cabezas Altamirano ofrece detalles de la tropa isleña organizada contra los piratas franceses, en la misma mención la presencia de indígenas: «[...] el alcalde Gregorio Ramos [...] llevó a todos los que en el camino topaba en los hatos. De manera que con negros e indios que llevó y la gente española y la gente que conmigo estaba juntaría hasta veintisiete personas»²⁷. En el Auto del 30 de mayo de 1604 en Bayamo, el alcalde Gregorio Ramos ofrece detalles de la participación de los indígenas: «el veintisiete del presente mes y año salió el alcalde de la villa con dos o tres personas y fue juntando gente por las estancias y hatos hasta reunir la cantidad de quince españoles y seis indios y mulatos y cuatro negros que por todos venían a ser veinte y cinco personas»²⁸. Información que también corrobora el testimonio de Jácome Milanés en el mismo documento: «Por los hatos y estancias fue juntando la gente que encontró entre españoles, indios, negros y mulatos. En total juntó a veinte y cinco personas, entre los cuales hubo trece o catorce españoles»²⁹.

Por otra parte, la presencia de mulatos, indios y esclavos africanos combatiendo junto a los españoles y criollos en *Espejo de Paciencia*, era parte de la estrategia militar desarrollada por gobernadores anteriores en la Isla³⁰. De acuerdo con las investigaciones del historiador Pablo Hernández en 1589 existía en Bayamo una compañía de milicias de indios, la cual cubrían «la costa bayamesa con los embarcaderos de Cauto, Macaca o el estratégico Cabo Cruz»³¹. El obispo Juan de las Cabezas Altamirano escribe una carta al rey el 22 de septiembre de 1608 en la que describía la situación de la población aborigen en esta región oriental de Cuba:

²⁶ Hernández, 1993, p. 518.

²⁷ Cruz-Taura, 2009, p. 228.

²⁸ Cruz-Taura, 2009, p. 236.

²⁹ Cruz-Taura, 2009, pp. 246-247.

³⁰ Marrero, 1975, II, p. 354.

³¹ Hernández, 1993, p. 518.

A los pueblos de indios [...] ya en esta tierra casi no se le puede dar este nombre, porque todos están españolados [...]. A [...] los indios [...] antes les doy que les quito, porque los veo tan aperreados, con velas que hacen aquí y en Cuba [Santiago] y con servir de mensajeros a todos los tenientes de la tierra adentro... Provea...en lo que toca a hacer vela, porque es gente triste y pierden sus milpas o sementeras por acudir a esta obligación, en especial en Cuba, que aunque la ciudad entiendo [...] les paga, se pierden más de lo que les dan [...] esta que doy aquí es [relación] de oídas e información de algunos indios que me han hecho³².

Los primeros personajes de la milicia indígena en *Espejo de paciencia* son «Juan Gómez natural, con punta fina, y Rodrigo Martín, indio gallardo»³³. Juan Gómez es uno de los llamados naturales emancipados, en alusión a la condición jurídica otorgada a los indocubanos como consecuencia de las *Leyes Nuevas* de 1542 y el reglamento de integración de estos en la sociedad colonial cubana a partir del siglo xvi. De acuerdo con la doctrina militar antes mencionada los indios y los esclavos negros van al frente de las tropas, o sea el despliegue en el campo real de batalla es en orden inverso al de la descripción de las tropas que aparece en el poema, la cual es de acuerdo con la importancia social de los combatientes, siguiendo los preceptos de la tradición épica clásica. Por esa razón, es un esclavo negro el que mata al capitán de los piratas franceses y la única baja en combate es un indio porque los que están en la primera línea de combate eran indios y esclavos negros:

Un indio de los nuestros solamente
murió de una herida penetrante,
sin que hubiese más daño en nuestra gente
en victoria tan grande e importante³⁴.

Sabemos que Juan Gómez era indio natural, como se les llamaba en la época, y que tenía una punta fina, como los otros labradores mencionados en el poema. No aparece su nombre en el *Libro de vecinos de Bayamo*, ni en el padrón de contrabandistas porque debió residir en los poblados indígenas de la zona. Juan Gómez es el líder de la pequeña milicia de indios, y el poema menciona que él aportó esta pequeña tropa:

³² Marrero, 1975, III, p. 20.

³³ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 122.

³⁴ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 132.

Juan Gómez con los indios que allí trujo
 su valor demostraba esa mañana;
 y los cuatro etíopes esforzados
 hicieron el deber como soldados³⁵.

Otro detalle que destaca el poema es el comportamiento de Juan Gómez en el combate: «su valor demostraba esa mañana»³⁶. En *Espejo de paciencia*, Juan Gómez se singulariza por su acción valerosa, ganándose la mención en el poema por su nombre. Es importante señalar que él es el único de los indígenas que el poema destaca como valiente. Como recuerda Padrón:

Bajo la denominación de indios o naturales, serían reconocidos aquellos descendientes de los primeros habitantes de la isla a la llegada hispana, que en mayor o menor medida conservaban algunos rasgos ya fuesen físicos o culturales. Al reconocerles bajo tal condición se les otorgaría una distinción superior a los negros, y a su vez, protección y determinados derechos otorgados por la Corona. Desde los primeros tiempos como parte indiscutible de la dinámica colonial comenzarían a negociar su obediencia y servicios al gobierno colonial, y de manera gradual, sus vinculaciones en las labores defensivas pasarían a formar parte de su identidad³⁷.

De acuerdo con estas leyes los indocubanos podían residir en comunidades independientes, denominadas «pueblos de indios», cercanas a los poblados y villas de españoles, permitiéndoles «que conservaran cierta entidad propia, a la vez que domiciliados a corto alcance de las autoridades, llegado el caso»³⁸ que fueran necesarios sus servicios en la defensa del territorio. El grupo de indígenas mencionados en el poema posiblemente pertenecían a algunos de los enclaves «como los caseríos de Ovejitas, San Juan Evangelista, en San Salvador del Bayamo»³⁹, donde «poseían barrios o parroquias rurales de indios, bien definidos en las fuentes, y con población agrícola estable y participativa»⁴⁰. Los indios mencionados en el poema disfrutaban de una condición jurídica de súbditos libres de la corona, y transitaban un proceso de asimilación cultural, expresada

³⁵ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 127.

³⁶ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 127.

³⁷ Padrón, 2019, p. 5.

³⁸ Hernández, 2019, p. 8.

³⁹ Hernández, 2019, p. 9.

⁴⁰ Marrero, 1975, III, pp. 22-23; Hernández, 2019, p. 37.

en los nombres que distinguen a dos de estos: Juan Gómez y Rodrigo Martín, posiblemente parte del mestizaje étnico y símbolos de un «lento camino a convertirse en parte de una ulterior identidad cubana [...] sociedad criolla tan heterogénea y a la vez tan peculiar que se significa en los albores del siglo xvii»⁴¹. En un memorial escrito al rey el 2 de julio de 1604, poco después de los eventos narrados en *Espejo de paciencia*, el obispo Juan de las Cabezas Altamirano describe con detalles la situación de peligro de extinción que tenían los aborígenes de Cuba:

Los naturales están extinguidos en esta isla y porque del todo no se acaben, porque doy fe a V. M., que reaprehendiéndoles yo el que no iban a misa, me respondieron que no iban allá porque las justicias les ocupaban en algo y les sacaban de sus casas, por lo cual, generalmente, los naturales en toda la isla me han pedido que suplique a V. M. que les ampare como rey y señor [...]. Puede vuestra V. M. mandar a que se les señalen tierras a los naturales que sean propias para ellos sin que nadie los pueda estorbar para sus labranzas y para montar. Concédales de nuevo las tierras, mándeles a dar otras en lugar de las que le han quitado o devuélvanles las que tenían y, excepto en casos en los que el real servicio de V. M. lo precise, que no les puedan ni desaforar ni sacar de sus casas hasta que V. M. mande otra cosa, que reformándose y multiplicándose el número de los naturales, V. M. podrá mandar lo que más fuere servido⁴².

La participación de una milicia de indios formando parte de la tropa de criollos y españoles que combaten contra los piratas franceses es un episodio poco conocido de la historia literaria de Cuba. Una lectura detenida de *Espejo de paciencia* demuestra su importancia en este combate como parte de sus funciones de milicia en la defensa del territorio insular.

Voy a examinar a continuación el trasfondo histórico que nos ayuda a entender las causas de la disminución de la población indígena en Cuba a partir del siglo xvii. A diferencia de otros territorios americanos la conquista de Cuba carece de una amplia fuente documental. Este hecho negativo ha tenido consecuencias en la historiografía colonial cubana sobre la población indígena. Del conquistador de Cuba Diego Velázquez de Cuéllar (1465-1524) conocemos solamente dos cartas, la del 1 de abril de 1514 y la del 1 de agosto de 1515. El texto que vamos a

⁴¹ Hernández, 2019, p. 39.

⁴² Cruz-Taura, 2009, pp. 214-215.

comentar —de 1514— es un ejemplo de esta situación. En 1965 el historiador Carlos Raggi señalaba este hecho singular en la historiografía de Cuba. Su desconocimiento por el cronista Antonio de Herrera, fue la causa de muchos errores en la Historia de Cuba colonial. Otra circunstancia especial fue la desaparición del original de la correspondencia de Velázquez, que podemos conocer gracias a una copia realizada en 1781 por Juan Bautista Muñoz, preservada en la Real Academia de la Historia en Madrid. Esta copia del original fue publicada por Ramón de la Sagra en 1842. Por otra parte, una versión preparada por algún oficial en la Corte con anotaciones marginales fue publicada por la Real Academia de la Historia en 1885. La mayoría de los historiadores cubanos —señala Raggi— han utilizado la versión anotada y no la copia del original de Velázquez⁴³.

La carta de relación de Velázquez está dividida en nueve relatos que tienen como objetivo resaltar su fidelidad ante el rey. Estos pueden resumirse en 1) preámbulo agradeciendo la merced y la autorización de los repartimientos de indios. Referencias a la evangelización y la presencia de un franciscano. Este introito expone los dos grandes temas de la carta: el económico y el religioso, que van a marcar los límites de su contenido. 2) La sección más extensa que comprende el relato sobre los españoles cautivos, la matanza de indígenas en Caonao y la alusión a la muerte del cacique Hatuey. 3) Las razones que justifican los repartimientos de indios y la aptitud de estos de servir voluntariamente. 4) Los beneficios directos que recibe el rey de ciertos cultivos, vinculado a la referencia de que eran antiguas tierras de Hatuey. 5) El anuncio de la salida de un bergantín por la costa norte, junto al avance de tropas conquistadoras por tierra sirven para resaltar su capacidad de explorador y conquistador eficiente. 6) La descripción de minas de oro, otro episodio de mujeres españolas cautivas y el cacique Guayacayex, mezcla oro, cuerpos femeninos y la supuesta amenaza de los indígenas. Los nombres de Hatuey y Guayacayex son dos símbolos de resistencia que el texto trata de ocultar o borrar, junto al de Caguax. 7) La navegación en canoas de Velázquez por la costa sur de Cuba sirve para demostrar su liderazgo en la conquista. Insiste en que ya se ha logrado la pacificación total de la isla. Otra vez habla de oro esta vez en Guamuhaya. 8) Relata su capacidad de ser

⁴³ Raggi, en su ed. de Diego Velázquez, *Carta de relación de la conquista de Cuba*, p. 5.

independiente de Diego Colón y busca tener relación directa con el rey. 9) Conclusiones: otra vez aparecen unidos los dos tópicos centrales de la carta: fe y economía.

Voy a concentrar mi análisis en la introducción y en la descripción de la matanza de Caonao. Comienza Velázquez agradeciendo al rey por otorgarle la villa de Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa y la autorización para iniciar los repartimientos de indígenas cubanos. El texto es respuesta a la Real cédula del 13 de abril de 1513 «haciendo merced a Diego Velázquez de la alcaidía y tenencia de la fortaleza de la villa de la Asunción, en la isla de Cuba, con 20.000 maravedís al año»⁴⁴ y la Real cédula de 8 de mayo de 1513 «haciendo merced a Diego Velázquez, por sus buenos servicios, del cargo de repartidor de los indios de la isla de Cuba»⁴⁵. Esta oración inicial de la carta muestra junto a las fórmulas de cortesía y agradecimiento del súbdito las características de la conquista. La mención al «buen tratamiento» es una muestra del cumplimiento de la «Real Cédula a Diego Velázquez, sobre la conveniencia del buen trato a los indios de Cuba y conversión a nuestra fe católica» enviada desde Burgos el 20 de marzo de 1512 en la cual el monarca felicita a Velázquez por el modo pacífico de tratar a los indígenas americanos:

[...] la manera que toviste despues de llegado a esa isla de Cuba ansi en procurar de pacificar los indios della como en convertirlos a nuestra santa fee catholica y hazer buscar oro lo qual me ha parescido bien [...] porque ninguna cosa deseo tanto como hallar camino para quesos indios sean buenos xpianos y hezistes muy bien en hazerles decir que no yvades sino a los visitar e convertir a nuestra fee y para que conociesen la superioridad que sobre ellos tenemos porque quiza con tratarlos muy bien vernan mejor a las cosas de nuestra fee y es muy bien de experimentar todos los caminos y maneras que sea posible para hazer que ellos sean xpianos y estoy en dar orden como desa isla se saque todo el provecho que se pudiere sacar [...]»⁴⁶.

Este documento nace en el momento en que se reunía en la ciudad burgalesa una Junta de juristas y teólogos, conocida como Junta de Burgos cuyo resultado fue la promulgación el 27 de diciembre de 1512 de «Las Reales Ordenanzas dadas para el buen Regimiento y Tratamiento de los Indios», las famosas Leyes de Burgos de 1512 por medio de las

⁴⁴ *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento*, p. 39.

⁴⁵ *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento*, p. 41.

⁴⁶ Chacón, 1929, pp. 439-440.

cuales se intenta regular el trabajo de los indígenas en las encomiendas. Estas ordenanzas eran la respuesta real a la denuncia contra las encomiendas del dominico fray Antón de Montesinos el 21 de diciembre de 1511. La mención al tema del «buen tratamiento» aparece además personalizado en la figura de uno de los sacerdotes que acompañó la expedición de Velázquez: «i para ello va siempre conmigo Fr. Juan de Texin, franciscano que ha bautizado toda la gente hasta aquí asegurada»⁴⁷. Este Juan de Texin mencionado por Velázquez, (que aparece en los documentos españoles de la época como Juan Tisin) y cuyo verdadero nombre era Jean Cosin fue uno de los primeros franciscanos que viajaron a América en el segundo viaje de Colón en 1493. Tisin fue uno de los dos franciscanos extranjeros que llegaron a América, junto a otro franciscano español, tres mercedarios y un jerónimo, el famoso Ramón Pané. Tisin regresó a España en 1499 para reclutar más franciscanos, volviendo a La Española un año después con la expedición de Bobadilla. Posiblemente Velázquez conocía a Tisin desde 1493 porque ambos viajaron juntos en la misma expedición colombina, o en todo caso, después de su regreso a La Española en 1500, donde también convivieron unos diez años. Quizás por esta razón Tisin pasó a Cuba como capellán de Velázquez en 1511 y este resalta su nombre en la carta porque el fraile era un personaje conocido en la Corte⁴⁸. Velázquez aprovecha además para resaltar la labor de Tisin, que «ha bautizado toda la gente hasta aquí asegurada» y que sirve para mostrar su cumplimiento de la política del «buen tratamiento». Tisin no es el único sacerdote de la expedición según el testimonio de una carta del rey a Diego Colón el 25 de julio de 1511:

[...] la yda de Diego Velazquez a Cuba me ha parecido bien e hizistes lo mejor del mundo en ynbiar con el quatro frayles que dezis que ynbiaste para que se cimiente aquello principalmente sobre el seruicio de nuestro señor y acrecentamiento de nuestra Santa Fé y esto deveys de tener por principal fundamento en todo lo de alla especialmente de las cosas pobladas o que se poblaren de aquí adelante [...]»⁴⁹.

⁴⁷ Velázquez, *Carta de relación de la conquista de Cuba*, p. 10.

⁴⁸ Errasti, 1986, pp. 15 y 35.

⁴⁹ Chacón, 1929, p. 376.

No tenemos los nombres de estos cuatro frailes, solamente conocemos el de fray Juan Tisin y el de Bartolomé de Las Casas. José Miguel Martínez Torrejón afirma que fueron dos dominicos y dos franciscanos, y que fray Juan Tisin posiblemente es el mismo sacerdote que menciona Las Casas en la famosa descripción de la muerte en la hoguera del cacique Hatuey:

Este cacique y señor anduvo siempre huyendo de los cristianos desde que llegaron a aquella isla de cuba, como quien los conocía, y defendiase cuando los topaba, y al fin lo prendieron. Y sólo porque huía de gente tan inicua y cruel y se defendía de quien lo quería matar y oprimir hasta la muerte a sí y a toda su gente y generación, lo hobieron vivo de quemar. Atado al palo deciale un religioso de San Francisco, santo varón que allí estaba, algunas cosas de Dios y de nuestra fe (el cual nunca las había jamás oído), lo que podía bastar aquel poquillo tiempo que los verdugos le daban, y que si quería creer aquello que le decía que iría al cielo, donde había gloria y eterno descanso, y si no que había de ir al infierno a padecer perpetuos tormentos y penas. Él, pensando un poco, preguntó al religioso si iban cristianos al cielo. El religioso le respondió que sí, pero que iban los que eran buenos. dijo luego el cacique, sin más pensar, que no quería él ir allá, sino al infierno, por no estar donde estuviesen y por no ver tan cruel gente. Esta es la fama y honra que Dios y nuestra fe ha ganado con los cristianos que han ido a las Indias⁵⁰.

Tampoco existe información sobre estos cuatro sacerdotes que llegaron inicialmente a Cuba, pero todo parece indicar que a mediados de 1514 solamente quedaba fray Tisin en Cuba porque en una Real cédula de 19 de octubre de 1514, el rey comentaba a Velázquez: «Decid si ya es tiempo de enviar algunos frailes, pues aunque ese que tenéis con vos bautizando es tan buena persona, poco fruto hará solo»⁵¹. El marco histórico de los acontecimientos de Caonao está ubicado entre la denuncia del fraile dominico Antón de Montesinos en 1511 y la Junta de Burgos en 1512. Varios documentos ilustran el momento de la política del «buen tratamiento» hacia los indígenas. Así, una Real cédula del 10 de diciembre de 1512 ordena «a Diego Velázquez, capitán de la isla de Cuba, que haga información de los excesos cometidos en la provincia de Maniabón por su teniente Francisco Morales, y probado el delito, proceda contra su persona por todo rigor de justicia, públicamente y

⁵⁰ Las Casas, *Brevísima relación*, p. 27.

⁵¹ *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento*, p. 4.

sin dilación»⁵²; y apenas dos días después, otra cédula real del 12 de diciembre de 1512 da «gracias a Diego Velázquez, capitán de la isla de Cuba, por su cuidado en el buen tratamiento de los indios, pacificación y población»⁵³. Ambos textos demuestran que el conquistador de Cuba seguía muy de cerca esta nueva política hacia los indígenas. También nos ayuda a entender su insistencia en que sus subordinados obedezcan esta política y sus constantes pedidos a la moderación y a la prudencia («buen comedo»). La Corona premia la obediencia de este por medio de la Real cédula del 8 de abril de 1513 dirigida «a Diego Velázquez, capitán de la isla de Cuba, en aprobación y elogio de sus actos, por los que le ofrece mercedes; recomienda la conversión, doctrina y buen tratamiento de los indios»⁵⁴; mientras que en otra Real cédula el 14 de julio de 1513 reitera «a Diego Velázquez, capitán de la isla Española la prevención de que los indios sean bien tratados»⁵⁵. A tono con el momento político, este pasaje de la Carta de Velázquez presenta una versión reducida del famoso Requerimiento de 1513: «por decilles según les previne que en el N. de V. A. les enviaba a ver aquella provincia y que todos ellos habían de ser vasallos y servidores de V. A. i tuvieron buen propósito y voluntad porque la intención no era de dañarlos, sino de tornarlos cristianos para que sirvieran a Dios y a V. A.»⁵⁶. Aunque no llegó a usarse de manera formal en la conquista de Cuba, Velázquez inserta aquí la idea central del Requerimiento: una declaración leída en voz alta a los indígenas para pedirles que se sometiesen a la Corona española. Este documento jurídico constituyó la defensa más elaborada del derecho de conquista de España sobre América, apoyándose en la doctrina de los «Justos títulos». Fue redactado por dos miembros de la Junta de Burgos: Juan López de Palacios Rubios, catedrático de Leyes en la Universidad de Salamanca y consejero de los Reyes Católicos; y el sacerdote dominico fray Matías de Paz, catedrático de Teología en la Universidad de Salamanca. Sus principios teológicos y jurídicos fueron desarrollados en dos tratados: *De las islas del mar océano* de Juan López de Palacios Rubios, y *Del dominio de los reyes de España sobre los indios* de Matías de Paz.

⁵² Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, p. 32.

⁵³ Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, p. 31.

⁵⁴ Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, p. 34.

⁵⁵ Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, p. 55.

⁵⁶ Velázquez, *Carta de relación de la conquista de Cuba*, p. 10.

Si comparamos las dos versiones que existen de la Carta de Velázquez: la original y la versión preparada para la Corte encontramos diferencias importantes en torno a la matanza de Caonao. En la primera solo habla de la formación de una columna de cien hombres para rescatar a nueve españoles, mientras que en la segunda amplía a «cient ombre de pie y ocho de caballo»⁵⁷. No sabemos cómo llegó a la Corte esta información y fue incluida en esta nueva redacción, pero coincide con pasajes de la *Historia de la Indias*, en los cuales Las Casas habla del miedo que tenían los indígenas a los caballos. Otro pasaje interesante que muestra la re-escritura de la carta original aparece en la manera en que es modificada esta oración: «les hicieron mui buen acogimiento, les dieron de comer y tamemes como si fueran deudos [...]»⁵⁸. En la versión cortesana dice: «les hicieron muy buen alojamiento y les dieron de comer, y para ayudar a llevar el fardaje, les dieron los indios que ovieron menester y les mostraron voluntad, como si fueran sus debdos»⁵⁹. En una extensa nota a este pasaje el editor Carlos Raggi explica:

Es la primera vez que va a aparecer en un documento de la Conquista de Indias este vocablo: «tamemes» y el no haber sido advertido creo que hasta que se publican estas notas va a dejar aclarado un extremo de la etimología de la lengua castellana. El primer documento anotado por los etimologistas es de fecha tan posterior como la del año 1540 en que lo usa Gonzalo Fernández de Oviedo, más tarde modificado por el náhuatl aparece usado por Molina en 1571 [...]. Como se observa es de Cuba donde se transmite el vocablo hacia Tierra Firme siendo sin embargo muy posible que esa transmisión sea anterior a la llegada de los españoles y que los nahuas lo modificaran⁶⁰.

Por su parte el lingüista Juan Lope Blanch, solo acepta su temprana documentación en Cuba, pero descarta su origen antillano:

Tampoco he incluido entre ellos a tameme, voz que todos los lexicógrafos consideran de origen nahua, si bien lo hemos documentado por primera vez en el español de las Antillas, antes de la conquista de México: «les dieron de comer y tamemes como si fueran deudos» (Diego Velázquez, *Carta de relación de la conquista de Cuba*, ed. de Carlos M. Raggi, Troy, N.

⁵⁷ *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento*, 1869, p. 412.

⁵⁸ Velázquez, *Carta de relación de la conquista de Cuba*, p. 10.

⁵⁹ *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento*, 1869, p. 413.

⁶⁰ Raggi, en su ed. de Velázquez, *Carta de relación de la conquista de Cuba*, p. 18.

Y., Círculo de Cultura Panamericano, 1965). Lo único que este dato nos permite es suponer un contacto prehispánico entre los pueblos antillanos, azteca y maya, así como adelantar la primera fecha de documentación que figura en el *DCELC* de Corominas, de 1540 a 1514⁶¹.

La incorporación de este vocablo indígena en la carta original motivó que el copista sustituyera «tamemes» por un circunloquio: «para ayudar a llevar el fardaje, les dieron los indios que ovieron menester»⁶². Como esta versión fue la más conocida quizás esto explica que no se documentara la presencia de la voz *tamemes* en Cuba hasta fines del siglo xx. La idea que fueron los propios indígenas quienes voluntariamente ofrecieron los tamemes para llevar el fardaje de los españoles saca a relucir una historia oculta. Quizás por esa razón, la carta original oculta estos detalles y abruptamente dice que después de estar ocho días conviviendo los españoles descubren que «el cacique de Indios de aquella provincia havian muerto los 9 christianos que buscaba en el puerto de Zucayo 9 leguas adelante ribera del rio Caonao: i pensaron que tanta correría de indios era por les matar sobre seguro»⁶³. El pasaje es significativo porque pasa de la convivencia pacífica a la sospecha anticipando el ataque de los españoles, una escena que recuerda incontables episodios similares en América. Esto sirve para justificar el cambio en el relato que abandona el tono idílico y adopta un estilo de diario militar: «les envie socorro de 50 h. i 10 cavallos ques cosas que han mucho miedo»⁶⁴. Es decir, la tropa expedicionaria ahora está compuesta de 150 infantes y 18 jinetes. Llama la atención el comentario sobre el temor de los indígenas a los caballos en los momentos iniciales de la conquista y cómo los españoles emplean estos animales como arma ventajosa. El famoso incidente de Bayamo, relatado por Las Casas en la *Historia de las Indias* en el cual un grupo numeroso de indígenas ataca a Pánfilo de Narváez, para más tarde huir atemorizados cuando ven la yegua de este, sirvió a los españoles para darse cuenta de la fascinación y temor que ejercían los caballos entre los indígenas cubanos. Es posible que el incremento del número de jinetes siga esta estrategia militar de intimidación. Este es el relato de Velázquez sobre el episodio conocido como la matanza de Caonao:

⁶¹ Lope Blanch, 1981, p. 80.

⁶² *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento*, 1869, p. 413.

⁶³ Velázquez, *Carta de relación de la conquista de Cuba*, p. 11.

⁶⁴ Velázquez, *Carta de relación de la conquista de Cuba*, p. 11.

No hallaron los indios oportunidad para ejecutar su mala intencion por la vigilancia de los nuestros, pero luego les guiaron por el puerto llamado Yuhayo do havia celada de mucha gente; aunque contra mi orden les fue forzado pelear i mataron 100 indios que fue castigo de los pasado i presente: con ese ejemplo se hicieron separar todos los de la comarca, si bien alzados se fueron a los montes con sus mujeres hijos i haciendas [...]. De todo lo dicho fue Capitan un indio de la Espanola que fue criado i Capitan del cacique Yacahuey, el que ya es muerto⁶⁵.

De acuerdo con Velázquez, los españoles comienzan a sospechar por- que «tanta correria de indios era por les matar sobre seguro»⁶⁶ y por esa razón solicitan refuerzos. Al principio logran evitar la «mala intencion por la vigilancia». Pero el motivo que desencadena el ataque de los españoles es una supuesta «celada de mucha gente». Llama la atención el empleo de un vocablo militar ya definido desde las *Siete Partidas*. Esta es la justificación del incumplimiento de las órdenes de Velázquez, quien describe esta acción de los soldados en Caonao como contraataque. En otras palabras, los españoles aparecen como víctimas y sus actos se justifican. De acuerdo con una retórica jurídica Velázquez alude a la figura de la exculpación para exonerar de cualquier culpa a los soldados: «aunque contra mi orden les fue forzado pelear», y a continuación agrega un lacónico «mataron 100 indios», quizás para que se entienda que eran guerreros indígenas. De esta manera la acción es presentada como un acto de guerra justa y estaba justificada. Llama la atención la afirmación lapidaria: «fue castigo de los pasado i presente», en represalia por la muerte de náufragos españoles a manos de los indígenas. De esta manera Velázquez está aclarando al rey por qué en este caso no hay castigo, a diferencia de los excesos de Maniabón, a pesar de que han matado un centenar de indígenas. Quizás la Corona aceptó la explicación sobre Caonao como un acto de retribución, como parece inferirse de la Real cédula de 19 de octubre de 1514: «Los caciques e indios que mataron a los que vinieron de Castilla del Oro, sean bien castigados: siendo tantos los encarnizados contra españoles quizá convendría tomarlos y enviarlos para servir en la Española»⁶⁷. Aunque la sanción de la cual se habla en este documento es la esclavitud como una forma de castigo, pone en claro el espíritu de retribución, algo que ayuda a entender la impunidad

⁶⁵ Velázquez, *Carta de relación de la conquista de Cuba*, pp. 11-12.

⁶⁶ Velázquez, *Carta de relación de la conquista de Cuba*, p. 11.

⁶⁷ *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento*, 1891, p. 5.

del jefe militar, porque «Velázquez no castigó ni destituyó a Narváez, y lejos de ello, disculpó sus matanzas, lo envió a la Corte en 1516 a defender sus intereses y en 1520 a México a combatir a Hernán Cortés»⁶⁸.

A pesar de la poca información sobre este suceso, hay otro pasaje significativo de la misiva en el cual Velázquez afirma: «con ese ejemplo se hicieron separar todos los de la comarca, si bien alzados se fueron a los montes con sus mugeres hijos i haciendas»⁶⁹. La redacción es confusa porque contiene dos acciones diferentes. La primera parece indicar que una consecuencia fue la expulsión de los nativos del territorio, una especie de asolamiento que era una técnica militar de gran crueldad en la cual toda una población era destruida y sus habitantes exterminados. La segunda es la huida a los bosques de los sobrevivientes del ataque. Este éxodo era también considerado como un acto de rebeldía. Por otra parte, el propio Velázquez admite que una consecuencia de Caonao fue la insurrección de los caciques de los territorios camagüeyanos quienes continuaron la resistencia contra los españoles. También demuestra que Caonao no fue un simple combate, sino un evento mayor porque prolongó durante meses la resistencia contra la conquista española en esta área de Cuba.

Una lectura detenida de la versión de la carta ofrece otros detalles que sacan a relucir aspectos silenciados en la carta original: «Y que desde el pueblo del dicho cacique, le escribieron los dichos ciento e diez leguas de donde estaban [...]»⁷⁰. Si era inminente un ataque por medio de una celada cómo fue posible tener tiempo para escribir una solicitud de ayuda a Velázquez que se encontraba en la villa de Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa a más de cien leguas de distancia de Caonao. Es decir, un recorrido de ida y vuelta entre ambas localidades equivalía a unas doscientas veinte leguas. Hacer un viaje así a través de bosques y ríos podía tardar varias semanas. En este mismo texto admite Velázquez que recibió una carta desde Caonao informándole los hechos unos veinte días después que ocurrieron. Resulta significativo que en ambos registros epistolares (original y versión) nunca mencionan por su nombre al capitán Pánfilo de Narváez y solamente se refiere a una supuesta carta anónima, atribuyendo su autoría a los soldados españoles en Caonao. Por su parte, Carlos Raggi

⁶⁸ Trelles, 1934, p. 6.

⁶⁹ Velázquez, *Carta de relación de la conquista de Cuba*, p. 11.

⁷⁰ *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento*, 1869, pp. 413-414.

conjetura: «es posible que la columna enviada con dichos refuerzos fuera en realidad la que inició la matanza»⁷¹. En ningún momento Velázquez implica a sus capitanes, al contrario acusa directamente a un indígena de la Española, a quien señala: «De todo lo dicho fue Capitan un indio de la Espanola que fue criado i Capitan del cacique Yacahuey, el que ya es muerto»⁷². Este personaje es identificado como Caguax en la copia. Así concluye la visión oficial de la matanza de Caonao, culpando del ataque al cacique Caguax, antiguo capitán del cacique Hatuey. Es decir, Velázquez hace recaer en la rebelión de Hatuey la responsabilidad por los hechos de Caonao. Quizás, sin saberlo el propio Velázquez estaría admitiendo que el relato sobre la muerte del cacique Hatuey había llegado a otras partes de Cuba y se había convertido en un símbolo de la resistencia indígena que comenzó en Baracoa y se extendió a Maniabón y Bayamo⁷³.

Desconocemos las razones por las cuales Diego Velázquez nunca menciona a Bartolomé de Las Casas en esta Carta de relación de 1514. El silencio resulta más conspicuo porque el dominico era el capellán militar de la tropa de Narváez y estuvo presente durante la matanza de Caonao. Resulta significativo que en el mismo año en que se redacta esta carta Las Casas sufre la conversión que lo lleva a renunciar a su encomienda y viajar a España para iniciar su campaña en defensa de los aborígenes americanos. Como testigo de la conquista de Cuba su obra es una fuente importante de información sobre estos eventos históricos. Dos obras de Las Casas —la *Historia de las Indias* y la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*— sirven de contrapunto crítico a la Carta de relación de Diego de Velázquez porque no existen otros testimonios sobre la matanza de Caonao. Vamos a comparar qué dicen estos dos textos del dominico sobre Caonao. El pasaje más conocido aparece en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*:

Una vez, saliéndonos a recibir con mantenimientos y regalos diez leguas de un gran pueblo, y llegados allí, nos dieron gran cantidad de pescado y pan y comida, con todo lo que más pudieron. Súbitamente se les revistió el diablo a los cristianos, y meten a cuchillo en mi presencia (sin motivo ni

⁷¹ Raggi, en su ed. de Velázquez, *Carta de relación de la conquista de Cuba*, p. 18.

⁷² Velázquez, *Carta de relación de la conquista de Cuba*, p. 12.

⁷³ Marrero, 1975, I, p. 184.

causa que tuviesen) más de tres mil animas que estaban sentados delante de nosotros, hombres y mujeres y niños. Allí vide tan grandes crueldades que nunca los vivos tal vieron ni pensaron ver⁷⁴.

En esta apretada descripción Las Casas denuncia la matanza de Caonao como un acto de violencia inesperada e injustificada. El asesinato de tres mil hombres, mujeres y niños indígenas es un hecho incomprensible que solamente deja lugar a una emotiva declaración: «Allí vide tan grandes crueldades que nunca los vivos tal vieron ni pensaron ver»⁷⁵. Una afirmación que causa gran debate entre los estudiosos lascasistas, dando lugar a diversos comentarios que van desde la aceptación al rechazo, pasando por la duda y el insulto. La magnitud de los muertos y el horror injustificado que provoca la narración son motivo de incomodidad y desasosiego para algunos críticos ante la representación textual de la violencia. Las Casas está reaccionando desde una situación de enunciación específica (Caonao) al fenómeno de la violencia, y la dificultad del tema provoca la aparición de la figura de lo increíble en el texto. Como señala Martínez-Torrejón esta afasia se manifiesta a nivel discursivo por medio de la figura de la elipsis que se transforman en perífrasis acusatorias⁷⁶.

Es en el capítulo XXIX de la tercera parte de la *Historia de las Indias* que Las Casas pasa de las perífrasis acusatorias a la condena directa por medio de la figura de la amplificación con un vocabulario que instrumentaliza una condena moral desde la Teología y el Derecho. Esta nueva versión del horror de la matanza de Caonao intenta describir y explicar la violencia con una hermenéutica que rompe la clausura de la representación impuesta al discurso en la *Brevísima* por la figura de lo increíble. Hay una diferencia entre ambos textos lascasianos porque su elaboración y destinatarios pertenecen a momentos históricos diferentes. En la *Brevísima* la causa de la violencia es incomprensible y su origen se localiza en el plano sobrenatural (endemoniado); mientras que en la *Historia*, la localización queda en el plano natural (sociedad) al identificar a los perpetradores y hacerlos responsables. En la *Brevísima* el culpable es un soldado anónimo que comienza a matar indígenas a mansalva en un estado de posesión demoníaca. Por esta razón —en última instancia— su furia no puede entenderse, de ahí la afasia del

⁷⁴ Las Casas, *Brevísima relación*, pp. 27–28.

⁷⁵ Las Casas, *Brevísima relación*, p. 28.

⁷⁶ Las Casas, *Brevísima relación*, p. 162.

narrador que se muestra incapaz de explicar una acción tan horrible. En la *Historia* la responsabilidad de la matanza asume una interpretación más sofisticada porque distingue los responsables materiales y morales, lo cual le permite adjudicar la culpa. En el primer caso clasifica a los soldados que ejercieron la violencia física contra los nativos; y en el segundo señala al capitán de la tropa Pánfilo de Narváez. Como recuerda Las Casas, Narváez no es un culpable material porque él no asesinó a los indígenas, pero su inacción como capitán de la tropa lo convierte en culpable moral al ser responsable por omisión:

[...] y el día que los españoles llegaron al pueblo, en la mañana paráronse a almorzar en un arroyo seco, [...] el cual estaba lleno de piedras amoladeras, y antójeseles a todos de afilar en ellas sus espadas; y acabado su almuerzo, dándose a andar su camino del Caonao. En el camino había dos o tres leguas de un llano sin agua, donde se vieron de sed en algun trabajo, y allí trujeron algunos indios de los pueblos algunas calabazas con agua y algunas cosas de comer. Llegaron al pueblo Caonao a horas de vísperas, donde se halló mucha gente que tenían aparejada mucha comida del pan caçabi e de mucho pescado, porque tenían junto un gran río y También cerca la mar. Estaban en una Plazuela, obra de 2.000 indios, todos sentados en cochillas, porque así lo tienen todos de costumbre, mirando las yeguas pasmados. Había junto un gran bohío o casa grande, donde estaban más de otros 500 indios metidos, amedrentados, que no osaban salir [...] y estando así el Capitan en su yegua, y los demás en las suyas a caballo, y el mismo Padre mirando cómo se repartía el pan y pescado, súbitamente sacó un español su espada, en quien se creyó que se le revistió el diablo, y luego todos ciento sus espadas, y comienzan a desbarrigar y acuchillar y matar de aquellas ovejas y corderos, hombres y mujeres, niños y viejos, que estaban sentados, descuidados, mirando las yeguas y los españoles, pasmados, y dentro de dos credos no queda hombre vivo de todos cuanto allí estaban. Entran en la gran casa, que junto estaba, porque a la puerta della esto pasaba, y comienzan lo mismo a matar a cuchilladas y estocadas cuantos allí hallaron, que iba el arroyo, de la sangre, como si hobieran muerto muchas vacas [...] halló hecha una parva de muertos que habían hecho en ellos, que era cosa, cierto, de espanto. Como lo vido Narváez, el Capitan, díjole: «¿Qué parece a vuestra merced destos nuestros españoles, que han hecho?». Respondió el Clérigo, viendo ante sí tantos hechos pedazos, de caso tan cruel muy turbado: «Que os ofrezco a vos y a ellos al diablo». Estaba el descuidado Narvaez siempre viendo hacer

la matanza, sin decir, ni hacer, ni moverse mas que si fuera un mármol, por-que si él quisiera, estando a caballo, y una lanza en las manos, como estaba, pudiera estorbar los españoles que diez personas no mataran⁷⁷.

Las Casas no quedó satisfecho con su explicación de la matanza de Caonao en el capítulo que comentamos de la *Historia de las Indias*. Por esa razón continúa hablando del tema en el capítulo XXX. En este nuevo relato va a emplear los recursos de la pesquisa o indagación propios del discurso jurídico para ofrecer su veredicto sobre los hechos ocurridos en Caonao. Llama la atención cómo reúne los datos que le permiten ir averiguando las circunstancias en las cuales los hechos ocurrieron. Comienza con las preguntas clásicas de toda investigación policial: ¿quién fue el que comenzó?, y ¿cuál fue el motivo? Ambas interrogantes son precisas y buscan identificar el autor y las razones que motivaron su conducta. Este último aspecto tiene como objetivo elucidar la intencionalidad del autor, es decir, tratar de comprender por qué la persona actuó de esa manera en particular y si hay algún elemento desconocido que lo impulsó a este comportamiento. De esta forma los jueces pueden encontrar las circunstancias que agravan o exoneran a la hora de dictar una sentencia. El fraile dominico demuestra cierta familiaridad con actuaciones de los procesos jurídicos porque conocer las motivaciones del acusado es otro requisito que sirve para entender el ámbito psicológico del delito, es decir, saber si fue voluntario o involuntario. Las Casas reconoce —indignado— la falta de cooperación en su indagación y la complicidad de todos los presentes en ocultar información sobre quién comenzó la matanza. De esta manera llega a la primera conclusión de su investigación: no se trata de un culpable individual, sino de un caso de encubrimiento, en el que está involucrada toda la tropa. El calificativo que usa («peor») no deja lugar a dudas de sus sentimientos al comprobar que este agravante es también causa de crímenes similares en otros territorios de América. La conclusión de esta primera pregunta sobre la autoría del crimen es precisa: hay un soldado que fue el autor inicial, pero su identidad se oculta por sus compañeros. Se trata entonces de un delito de encubrimiento en el que todos son culpables. Este silencio cómplice de los soldados es el que refiere irónicamente como «virtudes» para recordar que se trata además de una transgresión religiosa porque es una violación del decálogo bíblico. La segunda pregunta

⁷⁷ Las Casas, *Historia de las Indias*, pp. 22-24.

de la pesquisa va ahora encaminada a dilucidar por qué ocurrieron los hechos, es decir, la causa del crimen. A diferencia de la primera parte en la cual solamente encontró silencio («disimulóse»), ahora los soldados sí parecen dispuestos a cooperar («se platicó»), incluso hay testigos de vista («que habían visto»). Las Casas comprende perfectamente la intención de los soldados de resaltar la autenticidad de su testimonio, el cual reproduce en sus detalles absurdos que no prueban ningún acto hostil por parte de los indígenas. Según él, este testimonio de los soldados es falso porque la verdad es («Y es verdad») que los nativos estaban desarmados y sentados en cuclillas mirando las yeguas de los soldados españoles. Una vez dilucidada la autoría y la causa del crimen ofrece su veredicto: los culpables no fueron los indígenas, sino los soldados españoles; y más importante aún, no se trata de un incidente aislado de violencia inexplicable, sino de un hábito malo («su costumbre»), que tienen y que llevan a todas partes. Es decir, las circunstancias del lugar no son el elemento que explica la acción como quieren hacer creer los soldados españoles, sino que son ellos mismos los culpables («La causa no fué otra») porque siempre quieren derramar sangre humana. En última instancia —según Las Casas— su comportamiento es anti-cristiano, porque su esencia es hacer mal sin causa justificada:

Preguntado fue quién fue el primero que sacó el espada, y por qué se movió a comenzar tan gran estrago, peor encubrióse y disimulóse la persona de quien se sospechó o se supo; y si fue aquel que se creyó, sépase que hobo despues tan desastrado fin, quanto muchos otros que semejantes virtudes en estas Indias han obrado. La causa se platicó diciendo, que habían visto indios que se cebaban a ver las yeguas, demás de los que estaban, y que era mala señal que nos querían matar; y porque algunos traían unas alquirnaldas de unos pescadillos, y de los que se llaman agujas, puestas en las cabezas, decían, que para darlas con las cabezas y abrazarse luego con los españoles, y con unas cuerdas que algunos traían ceñidas, como suelen, atarlos. Y es verdad, que ni arco, ni flecha, ni palo, ni cosa que supiese á arma de indios, jamás se vido ni sospechó que trujesen, ni hobiese en casa del pueblo, ni en el monte, sino todos desnudos (como dije), sentados en coclillas, de la manera de unos corderos, estaban, y de mirar las yeguas, que no se hartaban, pasmados; y es también verdad, que si sobre 2.000 indios, que allí pareció que había, hobiera otros 10.000, sólo Narváez con su yegua, á todos los matara, como pareció en los indios de Bayamo, quanto más estando con él otros tres o

cuatro a caballo, con sus lanzas y adargas en las manos. La causa no fue otra, sino su costumbre, que siempre tuvieron en esta isla Española, y pasaron a la de Cuba para ejercitarla, de no se hallar sin derramar sangre humana, porque sin duda eran regidos y guiados siempre por el diablo [...] ⁷⁸.

Al comparar los textos de Velázquez y Las Casas en torno a la matanza de Caonao encontramos diferencias notables en la manera en que se presentan los hechos, y de forma especial en la construcción de la verdad. Velázquez emplea la elipsis en relación a Pánfilo de Narváez para ocultar su posición de capitán de los soldados españoles en Caonao. Tampoco menciona a Las Casas que era el capellán militar de la misma tropa. Posiblemente este silencio tiene como objetivo evitar indagaciones de la Corona que podían comprometer su posición de teniente gobernador de Cuba. Para cerrar el caso Velázquez emplea la antítesis para culpar al cacique Caguax del supuesto ataque de los indígenas en Caonao. El uso de la antítesis busca presentar a los soldados españoles como víctimas obligadas a responder en defensa propia. De esta manera el incidente aparece como un acto de guerra justa, a tenor de la política adoptada a partir de la Junta de Burgos de 1512. Por su parte Las Casas usa la antítesis para comparar a los nativos como ovejas frente a los españoles como demonios. De esta manera busca crear empatía en los lectores de su época hacia los indígenas por el simbolismo religioso de las ovejas en alusión a la imagen de Jesús como pastor del rebaño. El texto de Velázquez no muestra empatía con los indígenas, estos aparecen como figuras de la otredad, muy despersonalizados; mientras que los españoles aparecen ayudando a bautizar a los indígenas y rescatando a otros españoles.

⁷⁸ Las Casas, *Historia de las Indias*, p. 26.

VIRGILIO EN LOS TRÓPICOS: PERVIVENCIA
DEL CABALLO DE TROYA EN *ESPEJO DE PACIENCIA*

*Canten los unos el terror y espanto
que causó en Troya el Paladión preñado
[...]
que yo en mis versos solo escribo y canto
la prisión de un obispo consagrado*¹.

Silvestre de Balboa comienza la proposición del argumento de *Espejo de paciencia* como parte del ritual introductorio con una falsa *recusatio* del modelo virgiliano. La mención al «Paladión preñado» en el verso inicial del poema, lejos de rechazar en la prótasis el modelo grecolatino de la épica considerado como lejana mitología, incorpora su contenido cultural y poético a través del tema del caballo de Troya. Este sirve de metáfora programática del poema. Explicar el significado y trayectoria literaria del mismo es un aspecto importante para comprender el poema de Balboa.

El relato del caballo de Troya forma parte de la materia troyana, el tema aparece en la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero y es desarrollado en la *Eneida* de Virgilio. Es mencionado por primera vez por Menelao al recordar las hazañas de Ulises dentro del caballo en la *Odisea* 4.271: «¡Cuánta hazaña llegó a realizar aquel hombre esforzado / en el hueco y pulido corcel donde estábamos todos / los magnates argivos tramando

¹ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 93.

la muerte a los teucros!»). Pero alcanza su desarrollo argumental más elaborado en el libro II de la *Eneida* del cual citamos a manera de ejemplo el pasaje 2.13-39:

Los jefes de los dánaos, quebrantados al cabo por la guerra,
 patente la repulsa de los hados —son ya tantos los años transcurridos—,
 [15] construyen con el arte divino de Palas un caballo del tamaño de
 un monte
 y entrelazan de planchas de abeto su costado.
 Fingen que es una ofrenda votiva por su vuelta. Y se va difundiendo
 ese rumor.
 A escondidas encierran en sus flancos tenebrosos
 [20] la flor de sus intrépidos guerreros y llenan hasta el fondo
 las enormes cavernas de su vientre de soldados armados².

Como recuerda Antonio Ruiz de Elvira, el ciclo troyano por su amplitud se divide en tres apartados: antehomérica, homérica y posthomérica. Las obras que tratan sobre el caballo de Troya pertenecen a los posthomérica, obras escritas como sagas que desarrollan relatos inconclusos en la *Ilíada* y la *Odisea*³. Desde la Antigüedad existe una tradición literaria de narraciones sobre el robo del Paladio y el caballo de Troya, la misma agrupa un repertorio de textos disímiles, fragmentos de obras perdidas de las que nos han llegado referencias por otros autores, como es el caso de la *Pequeña Iliada* atribuido a Lesques, del que tenemos noticia gracias a la *Descripción de Grecia: Ática y Laconia* de Pausanías⁴; la *Posthoméricas* de Quinto de Esmirna; los fragmentos del *Saco de Troya*, atribuido a Arctino; las *Fábulas* de Higino; *La toma de Ilion* de Trifiodoro; el *Epítome V* de Apolodoro; *Iliupersis* de Estesícoro; *Hécuba* y *Troyanas* de Eurípides; y *Agamenón* de Esquilo, entre otras.

Llama la atención que el tema del caballo de Troya no solo inspiró a los autores de la tradición clásica grecolatina como vimos en el repertorio de obras y fragmentos mencionados en el apartado anterior, sino que además encontró una recepción favorable entre autores españoles. La pervivencia de este tema clásico en la literatura española forma parte de una extensa saga de textos hispanos de la cual incluimos una amplia

² Virgilio, *Eneida*, p. 67.

³ Ruiz de Elvira, 1995, pp. 395-443.

⁴ Bernabé, 1984, pp. 143-145; Kelly, 2016, pp. 318-343.

muestra a manera de ilustrar la popularidad del tema la literatura española. La mención al caballo de Troya en los versos iniciales de *Espejo de paciencia* se inscribe en una importante tradición de la literatura española documentada desde la época medieval. Según Francisco Crosas López, la tradición clásica en la cultura medieval española llega del cauce de «cuatro grupos de textos de decisiva influencia: los antiguos (*Iliada*, *Eneida* y Ovidio); los tardoantiguos (Dares, Dictis e *Ilias latina*); los medievales (el *Roman de Troie* y la versión latina de este por Guido de Columnis); y por último los tardomedievales: los dos ‘Homeros castellanos’, el de Mena y la traducción anónima vinculada al Cardenal Mendoza»⁵. De estos están relacionados con el caballo de Troya, la *Eneida*; la *Ephemeris belli troiani* de Dictis Cretense; el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure y la *Historia destructionis Troiae* de Guido de Columnis. Las traducciones de Homero no popularizaron el tema del caballo de Troya, fue la traducción de la *Eneida* que hizo Enrique de Villena la que popularizó este tema. A su vez, descienden directamente del «texto del *Roman de Troie* la *Historia troyana polimétrica* [...] la *Crónica troyana de Alfonso XI* [...] los capítulos de tema troyano de la *General estoria* [...] y el *Libro de Alexandre*»⁶. Por otra parte, son versiones «de la obra de Guido de Columnis, las *Sumas de historia troyana*, atribuidas a Leomarte» de estas «y del propio Guido proviene *La crónica troyana* de Pedro de Chinchilla [...] amalgama de la *Historia* de Guido y de las *Sumas* de Leomarte es la *Crónica troyana impresa* de 1490»⁷. En el *Libro de Alexandre* vemos el relato de la construcción del caballo de Troya por Ulises, y cómo el mismo causa la destrucción de Troya⁸. *La General Estoria* de Alfonso X trata en la segunda parte entre los episodios sobresalientes «el Caballo de Troya y cómo fue metido en la ciudad»⁹.

Hacia 1428 Enrique de Villena concluye la primera traducción y glosa en romance de la *Eneida*. En el capítulo segundo «En do Eneas cuenta cómo los griegos fizieron el caballo de madera lleno de gente armada» Villena recoge los relatos del paladio y del caballo de madera como historias independientes, siguiendo el texto de Virgilio, junto a referencias a la *Historia troyana*:

⁵ Crosas López, 2010, p. 55.

⁶ Crosas López, 2010, pp. 55-56.

⁷ Crosas López, 2010, pp. 55-61.

⁸ Casas Rigall, 1999, pp. 39-94.

⁹ Casas Rigall, 1999, pp. 113-208; López Férez, 2015, p. 516.

Ya los capitanes de los griegos enojados eran de la luenga guerra; e desechados por los fados por tancos pasados años, hizieron un cavallo de madera por la arte divina de Pallas, tan grande que paresía monte, e con grandes vigas de avete texían sus costados, fingiendo que se querían partir e que davan aquello por voto de su tornada, por que los dios ayudase. E tal fama publicaron. [...] Fingiendo etc. Dize que los griegos, por asegurar la voluntad de los troyanos, que non pensasen ho toviesen aquel cavallo ser alguna máchina ho artefizio guerrero para combatir sus muros, sembraron fama fictamente que lo fizieran por presente a la deesa Pallas, por emienda del Palladio que de su templo tomaron¹⁰.

En torno a 1444 Juan de Mena concluye el *Laberinto de Fortuna* poema alegórico en el que mezcla el relato del caballo de madera con el del Paladión, incluyendo además personajes de este episodio que alertaron su peligro, como el príncipe troyano Capis y el sacerdote Laocoonte: «e Capis, aquel que siempre temió / los daños ocultos de Paladión, / con el sacro vate de Lacahón, / aquél que los dragos de Palas ciñió»¹¹. Con Mena se inaugura la confusión del caballo de Troya con Palas Atenea y que según Francisco Rico era «moneda corriente en la época»¹², como en el caso de *Don Quijote*.

Unos cincuenta años después, ve la luz *Las «Trezientas» del famosísimo poeta Juan de Mena con glosa* de Hernán Núñez de Toledo publicada en Sevilla en 1499, que es también un importante comentario sobre el caballo de Troya. Como señalan Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña, la «edición de la segunda redacción del comentario, corregida por el joven humanista y publicada por Juan Varela en Granada 1505 [...] sirvió de base para las trece ediciones (entre Zaragoza 1506 y Alcalá de Henares 1566) [...] también para la edición del Brocense (1586, 1766, 1804)»¹³. La glosa del *comendador griego* influyó en las interpretaciones posteriores de Salcedo Coronel y Pellicer, y posiblemente en las obras de Cervantes, Lope de Vega, Góngora y Calderón. Los versos dedicados al caballo de Troya en la copla 86: «y Capis, aquel que siempre temió / los daños ocultos del Palladión»¹⁴ y el comentario de Hernán Núñez de Toledo:

¹⁰ Villena, *Laberinto de Fortuna*, pp. 248-249.

¹¹ Mena, *Laberinto de Fortuna*, p. 247, p. 96; p. 37; López Férez, 2010.

¹² Cervantes, *Don Quijote*, p. 187.

¹³ Núñez de Toledo, *Comentario a las «Trescientas»*, «Introducción», s. p.

¹⁴ Núñez de Toledo, *Comentario a las «Trescientas»*, fol. 42v.

[86ef] *Y Capis aquel que siempre temió / l. d. o. d. P.*: Los griegos, fatigados del contino cerco que sobre la cibdad de Troya tovieron por espacio de diez años, acordaron de tentar por engaños lo que no avían podido hazer por fuerça. Y, fingendo que se bolvían a sus tierras, subieron en sus navíos y ascondiéronse secretamente en una isla cerca de Troya llamada Ténedo. Avían hecho los griegos antes que se partiessen un cavallo de madera muy grande, en el qual metieron lo más occultamente que ser pudo muchos hombres armados, y dexaron en tierra un griego llamado Sinón, el qual avía der ser componedor de todo el engaño con que después se tomó la cibdad, en esta manera: después que los griegos se partieron de Troya, los troyanos, como en semejantes casos se suele hazer, salieron de la cibdad y fueron a ver el lugar donde los griegos avían tenido su real con alegría de verse libres, y hallaron a este Sinón y, preso, atadas las manos, le llevaron ante el rey Príamo. Y el rey le preguntó quién era o de qué linaje. Sinón respondió que era griego de nación y que avía sido compañero de Palamedes, uno de los capitanes griegos, al qual con manifiestos engaños avía Ulixes tratado la muerte, y que él, deste fecho, avía muchas vezes amenazado a Ulixes que si dios le tornasse en algund tiempo a su tierra él vengaría la muerte de su compañero Palamedes, y que por esta causa Ulixes, enemistado con él, le començó la muerte por esta vía: que, como los griegos muchas vezes oviessen estado en propósito de bolverse a Grecia y cada uno a su propria tierra, no lo avían podido hazer por causa que los vientos eran contrarios. Por lo qual embiaron a Eurypilo, sacerdote, a consultar a los dioses qué es lo que harían para amansar la tempestad del mar; y que Euripylo respondió que los dioses mandavan que fuesse sacrificado uno de los griegos y que se amansaría la tempestad; y que entonces Ulixes sobornó con dádivas al sacerdote Calchante y que le hizo dezir que el griego al qual los dioses demandavan era Sinón. Assí que, temiendo que le sacrificassen, se ascondió de los griegos hasta que fueron partidos y que assí avía quedado allí. Y esto respondió Sinón quanto a lo que le fue preguntado de sí. Quanto a lo que le preguntó el rey Príamo del cavallo, por qué los griegos le avían hecho y con qué intinción, respondió que los griegos desde el tiempo en que avían començado contra los troyanos siempre avían por favorecedora a la diosa Pallas, hasta en tanto que Ulixes y Diómedes entraron secretamente en la cibdad de Troya y hurtaron el simulachro o estatua de la diosa Pallas y tocaron su sagrada effigie con las manos que poco antes avían ensuziado en la sangre de los enemigos. Por lo qual indignada, la diosa Pallas les fue desde entonces enemiga. Assí que por aplacalla los griegos avían hecho aquel cavallo de madera en su honor, y que le avían hecho tan grande porque los troyanos no le pudiessen meter en la cibdad aunque quisiessen, porque si esto hiziessen tenían por cierto que la diosa Pallas les favorecería contra los griegos. Éste fue el engaño que Sinón dixo a los troyanos con el qual fue

tomada la cibdad, porque, creyendo los troyanos ser esto verdad, metieron aunque con gran trabajo el cavallo en la cibdad. Y venida la noche, quando los que estavan en el cavallo sintieron que los troyanos dormían, salieron todos del y abrieron las puertas de la cibdad a la hueste de los griegos, que avían secretamente de noche venido, y así se tomó la cibdad. Pues agora, viniendo a lo que dize Juan de Mena de Capys, poco ante que el cavallo de madera que he dicho fuesse metido en la cibdad ovo algunos troyanos que barruntaron el engaño de los griegos y que aconsejaron que no se metiesse el cavallo en la cibdad, antes lo quemassen / [fol. 42v] o lo echassen en la mar o primero le barrenassen para ver lo que tenía dentro. Entre los cuales fue uno este Capys, de quien haze aquí el poeta mención, y asimismo Laocoon sacerdote, del qual diré luego. Pero aunque dava provechosos consejos no fueron creydos hasta que se descubrió después la verdad y la cibdad fue tomada. Escribe esto largamente Vergilio en el libro de la *Eneida*, y haze mención deste Capys en estas palabras que aquí imitó el autor: «Empero Capys y los demás sano parecer aconsejavan que lo quemassen aquel cavallo o lo echassen en el mar o le barrenassen para descubrir lo que avía dentro». Llama el autor a aquel cavallo Palladión porque fingieron los griegos que le avían hecho en el honor de la diosa Pallas para aplacar la saña que contra ellos tenía por el sacrilegio que Ulixes y Diómedes contra ella cometieron en tomar su estatua con manos pollutas en sangre, como poco ha dixe¹⁵.

También encontramos referencias en la poesía cancioneril del siglo xv, como la de Pedro Guillén de Segovia: «veras eso mismo en gran turbación / a Capis mirando los actos dengaño / despues que de Troya vio roto aquel paño / con cabsa fengida del Paladión»¹⁶. Hacia 1528 Francisco de las Natas publica la traducción del libro segundo de la *Eneida* en la imprenta de Juan Junta en Burgos. Es una traducción libre en octavas reales que tiene amplificaciones del poema virgiliano. Hay varios versos relacionados con el caballo y el Palladio, pero los dos relatos nunca se confunden: «los griegos [...] hedifican por grande memoria / vn grande cauallo»¹⁷; y «Vlixes tan cruel eminente / tomara el Palladio do siempre yazía»¹⁸. No aparece la expresión Paladión, aunque se refiere al caballo como «don consagrado»¹⁹.

¹⁵ Núñez de Toledo, *Comentario a las «Trescientas»*, fol. 42r.

¹⁶ Guillén, *Obra poética*, p. 359.

¹⁷ Cit. en Lynch, 1959, p. 20.

¹⁸ Cit. en Lynch, 1959, p. 74.

¹⁹ Cit. en Lynch, 1959, p. 94.

En 1555 Gregorio Hernández de Velasco da a la luz la primera traducción completa impresa de la *Eneida: Los doze libros de la Eneida de Vergilio, príncipe de los poetas latinos, Traducida en octava rima y verso castellano*, Impreso en Toledo en casa de Juan de Ayala, 1555. De la misma se hicieron diez ediciones hasta 1586²⁰. En el relato del robo de la estatua de Minerva, Hernández de Velasco incluye el vocablo *Paladión*: «Después que con sacrílega osadía / los dos a su sagrado templo entraron / y, matando las guardas que allí había, / el sacro Paladión fatal robaron»²¹. En el relato engañoso de Sinón se mantiene la diferencia entre el Paladión y el caballo de madera: «Y, en vez del Paladión que aquí trajeron, / cuya deidad habían ofendido, / esta presente máquina ofrecieron / para lavar el crimen cometido»²². Un poco más adelante el «pérfido Sinón» con un juego de palabras convierte el caballo de madera en el Paladión, es decir en un sucedáneo similar a la estatua protectora de Minerva: «Mas, si el paladio don por vuestra mano / con religión debida en Troya entrase que no habría gente que al valor troyano ni en mar ni en tierra a contrastar bastase»²³. Hernández de Velasco, crea la voz «Paladión» para referirse a la estatua de Minerva, que luego explica con la frase «paladio don», de esta manera el caballo se transforma por medio de palabras en el Paladión.

En 1584 aparece *La Austriada* de Juan Rufo cuyo canto XIII incorpora la versión del caballo de Troya, como Paladio, incluso habla de su vientre que se abre: «tocose al arma, y fue el aire rompido / de tal estruendo y de rumor tan alto, / como en Troya se oyó el día postrero, / cuando el vientre se abrió al Paladio fiero»²⁴. Doce años más tarde, en 1596, vuelve Rufo a recordar en *Las Seiscientas apotegmas* la historia del caballo: «Estábase entre algunos tratando de la ceguedad de los Troyanos, pues metieron en su ciudad el caballo griego, sin recelar su perdición. También, respondió, meten dos o tres veces cada año la jaula de los toros en Madrid, y para los hombres que matan es tan Paladión como el de Troya»²⁵.

²⁰ Caruso, 2016, p. 76.

²¹ Cit. en Caruso, 2016, p. 46.

²² Cit. en Caruso, 2016, p. 46.

²³ Cit. en Caruso, 2016, p. 46.

²⁴ Rufo, *La Austriada*, p. 464.

²⁵ Rufo, *Las seiscientas*, p. 33.

Hacia 1587 sale publicado en la imprenta de Juan Gracián en Alcalá de Henares, la *Primera parte del romancero y tragedias* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega donde aparece el «Romance primero, del Paladión Troyano y engaños del cauto Sinon» que menciona el caballo troyano como «el Palladion de los Griegos» y «la machina está preñada» en directa alusión al libro II de la *Eneida* de Virgilio:

Sobre la mas alta almena
de la Troyana muralla,
el Palladion de los Griegos
tendida tiene la barua
de vn bellicoso escuadron
la machina esta preñada,
que con sollicita vista
el daño comun prepara [...] ²⁶.

Una muestra importante de la popularidad del tema del caballo de Troya en la época en que Balboa compone *Espejo de paciencia* es su presencia en el canto duodécimo de la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega, publicada en 1609:

Como entraran en Troya los Atridas,
Despues de los trabajos de diez años,
Ni vengaran sus honras ofendidas,
Si de Sinon faltaran los engaños.
Como de aquellas achas encendidas
Ardiera el Ilion, y en tantos daños
Hecuba triste, y Piramo se vieran,
Si el preñado cauallo conocieran ²⁷.

También podemos encontrarlo en varias obras teatrales de Lope de Vega, entre estas, en *El amigo por fuerza*, compuesta en 1599 y publicada en 1614: «¡Oh, lista de tantos nombres / cuantos sabe ingenio humano, / fiero caballo troyano / preñado de varios hombres!». *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*, compuesta entre 1598 y 1603, publicada en 1614: «Abridla de par en par, / y si no, hacedle lugar, / como en Troya al Paladión». *El postrer godo de España*, compuesto entre 1599 y 1600: «Parece que de su armada / sale mayor escuadrón / o que de la abierta ijada /

²⁶ Lobo Lasso de la Vega, *Primera parte del romancero y tragedias*, p. 1.

²⁷ Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, p. 294.

del griego Paladión / sale a otra tanta celada». *La madre Teresa de Jesús*, entre 1590 y 1604: «Esta es la fundación del fuerte Griego, / que vertió el Paladión preñado de ira». *Los españoles en Flandes*, entre 1597 y 1606: «Y del caballo troyano. / Mas suplico a vuesanced / me ampare y haga merced / con su generosa mano». *Los Benavides*, de 1600: «entré en la sala del rey / con mi bastón en la mano, / y al hombro un blanco zurron, / que fue de Troya el caballo. [...] Yo os juro que a otro caballo / de Grecia a Troya lleváis. ELENA.- Alguna traición sospecho. [...] ¿Querrás ser otro Sinón? [...] Cuando dentro estés, no seas / como el caballo troyano». *La hermosa Alfreda*, entre 1598 y 1600: «Nunca el caballo troyano / tuvo tan hinchado el vientre». *La gallarda toledana*, entre 1601 y 1603: «Pero el caballo troyano / que ahora está con sosiego, / pondrá a vuestra casa fuego». *La fianza satisfecha*, probablemente entre 1612 y 1615: «que todo lo pienso ver, / si ya no viniera a ser / otro caballo troyano». *Los embustes de Celauro* (1600): «y el caballo de Grecia lleva a Troya». *El perro del hortelano* (c. 1613): «pues como el caballo en Troya / pudiera meter los griegos». *El castigo sin venganza* (1631): «¿Qué griego Sinón metió / aquel caballo preñado / de armados hombres en Troya, / fatal de su incendio parto?». *La Arcadia* (c. 1615): «Caballo de Troya fui». *El mayor imposible* (1615): «Es de manera / que, en Troya, otra vez pudiera / meter el caballo griego». *La honra por la mujer* (1610-1615): «Bien sé que en esta ocasión / que al presente a mirar llego / imita al caballo griego; / mas no seáis vos Sinón»²⁸.

En la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* publicada en 1615, Cervantes también habla del Paladión. En una nota a este pasaje Francisco Rico señala:

Se está refiriendo al caballo de Troya, inspirado por Palas Atenea (*Eneida*, II, 14-20), pero no a ella presentado, como indica aquí don Quijote y era moneda corriente en la época; el Paladión, en realidad, era una imagen de Palas esculpida por ella misma.- Puccini [1989]: «Aunque el Paladión no era el caballo de madera, sino la imagen de Palas que habría debido hacer de Troya inexpugnable, todos estos elementos e indicios, añadidos a los que luego vendrán, preparan al lector a pensar en la historia de Altsidora según los módulos de la historia de Dido, pero siempre en clave invertida

²⁸ Schevill, 1908, pp. 519-521; Serralta, 2017, pp. 421-431.

o irónica»; cf. Marasso [1947/54:158-159], con referencias al Brocense en sus notas a Mena, Salcedo Coronel y Pellicer en el comentario a Góngora. Cf. *Eneida*, II, 35-37²⁹.

Francisco Rico se refiere a críticos como Darío Puccini en su artículo «Virgilio en Cervantes (o el uso paródico y novelesco de un modelo clásico)», y Arturo Marasso, en su libro *Cervantes*, quienes consideran que la mención al caballo de Troya por Cervantes se hace en perspectiva lúdica. Quizás en respuestas a críticos como George Tyler Northup en su «Notes to the *Don Quijote*» publicado en 1910 en *Modern Language Notes*, comentaba el pasaje cervantino en serio y atribuía a un supuesto desconocimiento de la literatura clásica grecolatina en Cervantes, Calderón, y Tirso³⁰. Este es el comentario de Arturo Marasso citado por Francisco Rico. El mismo nos ayuda a entender la popularidad del tema del caballo de Troya entre los autores de los siglos XVI y XVII, ejemplificados por Cervantes:

«—Si mal no me acuerdo, dice don Quijote, 41, 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; y así, será bien ver primero lo que Clavileño trae en su estómago». [...] Sabido es que el caballo de madera no era el Paladión. Los griegos robaron el Paladión, la estatua de Palas, de los troyanos [...]. El «Paladio don», de la traducción de Hernández de Velasco, es el famoso caballo. ¿Será este capricho del traductor castellano el que hace equivocarse a don Quijote? Equivocarse del todo, no; él se defiende de antemano con la salvedad: «Si mal no me acuerdo»...³¹.

Este corpus de ejemplos es solo una muestra de la transmisión del tema del caballo de Troya en la literatura española. A partir de los cuatro cauces desde los cuales llega a España en la época medieval los autores incorporan los relatos sobre el caballo de Troya y el Paladión en sus obras. En un momento determinado se confunden ambos relatos y el caballo de Troya se convierte en el Paladión preñado. Esta mezcla tiene diferentes connotaciones en el contexto medieval y en el del siglo de oro. En este último, como aclara Francisco Rico, hay que leerlo además en clave lúdica. Como ilustra el elenco antes citado esta transformación

²⁹ Cervantes, *Don Quijote*, p. 187.

³⁰ Northup, 1910, pp. 184-189.

³¹ Marasso, 1957, pp. 126-127.

temática gozó de gran popularidad en autores del siglo de oro como Lope de Vega y Cervantes, y entre poetas épicos contemporáneos de Balboa como Juan Rufo y Gabriel Lobo Lasso de la Vega. Esto ayuda a entender la inclusión del «Paladión preñado» en el poema de Balboa sobre corsarios franceses en el Caribe.

Silvestre de Balboa comienza la proposición del argumento de *Espejo de paciencia* como parte del ritual introductorio con una falsa *recusatio*: «Canten los unos el terror y espanto / que causó en Troya el Paladión preñado [...] que yo en mis versos solo escribo y canto la prisión de un obispo consagrado»³². En realidad, la mención al «Paladión preñado» lejos de rechazar en la prótasis el modelo virgiliano considerado como lejana mitología, incorpora su contenido cultural y poético a través del tema del caballo de Troya. De esta manera Balboa inscribe su obra en la tradición hispana de la recepción e imitación del tema del caballo de Troya a la cual hemos dedicado el apartado anterior. La reactualización de esta metáfora programática permite comprender la crítica de Balboa al contrabando entre insulares y corsarios franceses en Cuba.

Según Julian Ward Jones, «en la compleja leyenda del saqueo de Troya, el mayor misterio sigue siendo el caballo»³³; y para Michael J. Anderson «el relato del caballo de madera es uno de los más renombrados y enigmáticos elementos de la tradición troyana»³⁴. Como explicamos antes la fuente originaria de este verso de *Espejo de paciencia* proviene del libro II de la *Eneida* de Virgilio, y fue continuada por una estela de textos clásicos grecolatinos y medievales españoles, italianos y franceses, hasta llegar a las obras del Barroco. Balboa se inscribe en la tradición literaria española que confunde el *Palladium* y su simbolismo y crea una figura nueva: el «Paladión preñado» para referirse al caballo de madera. Aquí se mezclan dos relatos de la *Eneida* relacionados entre sí y que aparecen en el mismo libro II. La primera es la narración del *Palladium* la estatua de la diosa Atenea. La segunda es el relato del caballo gigante de madera que los griegos construyen para conquistar de manera engañosa la ciudad de Troya. En la literatura española ambas se entretajan a partir de la confusión creada desde el *Laberinto* de Juan de Mena, que inventa la frase «Paladión preñado» como metonimia del caballo de Troya. Aunque esta confusión léxica es más compleja porque la cultura grecolatina

³² Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 93.

³³ Jones, 1970, p. 241.

³⁴ Anderson, 1997, pp. 18-20.

reconoce un vínculo simbólico entre ambos objetos: la estatua de Atenea y el caballo de Troya. En la interpretación de los modelos literarios españoles desde la Edad Media, el caballo de Troya se transforma en el Paladión preñado, bajo cuyo nombre llega al Siglo de Oro. Antes de explicar qué relación tiene el caballo de Troya con el secuestro de un obispo en Cuba, es necesario analizar este tema clásico para entender por qué Balboa escogió este pasaje de la *Eneida* como el verso inicial de su poema. Nicholas Horsfall en su erudito comentario del libro II de la *Eneida* destaca que hay una conexión antigua y profunda entre los relatos del *Palladium* y el caballo de madera; y que la misma es original y fuerte en el caso del caballo y Atenea³⁵. Una idea resaltada años atrás por Nicholas Bremmer, quien señaló con gran agudeza la importante posición de la diosa Atenea en la construcción del caballo. Por esta razón no se puede separar este de aquella; de ahí el valor mágico del mismo. La relación con el *Palladium* es evidente porque después del robo de este se construye el caballo. Además, la ciudad se encuentra indefensa porque la estatua de Palas Atenea tenía la función de proteger Troya. Por esa razón los troyanos interpretaron el caballo como un reemplazo y lo llevaron directamente hasta la acrópolis de Troya, donde estaba el templo de Atenea³⁶. Por otra parte, según Austin, la metáfora del caballo preñado es parte de una antigua tradición desde el teatro griego³⁷. Otra razón que apoya la tesis del caballo preñado como elemento de asociación mágica con Atenea. De acuerdo con Byron Harries el caballo puede ser considerado un objeto de culto sagrado a Atenea porque llevarlo hasta la acrópolis de Troya sugiere un acto de reparación por el robo del *Palladium*, lo cual a su vez intensifica la asociación entre el caballo y la diosa³⁸. Para W. F. Jackson Knight el caballo de madera pertenece a un contexto de magia porque su construcción fue inspirada por la diosa Atenea en un sueño a Epeo. El caballo de madera se presenta como una ofrenda a Atenea (Minerva para los romanos) en la *Eneida* 2.190-191: «Pues si llegaron a violar vuestras manos esa ofrenda a Minerva, / recaería un mal desolador sobre el reino de Príamo y los frigios». Con antecedentes en la *Odisea* 8.508-509: «guardarlo como ofrenda preciosa a los dioses». Por último, el nombre del caballo de madera aparece en *Las Troyanas* de

³⁵ Horsfall, 2008, p. 56.

³⁶ Bremmer, 1972, pp. 4-8.

³⁷ Austin, 1964, p. 17.

³⁸ Harries, 1989, p. 140.

Eurípides —como señala Knight— dándole el significado mágico de «Caballo de Madera, encubridor de lanzas escondidas»³⁹, indicando el carácter religioso del mismo, asociado a las lanzas y su valor mágico en la Antigüedad. Recordemos las palabras de Eurípides en *Las Troyanas*: «El focense Epeo del Parnaso ensambló, por las artes de Palas, un caballo henchido de hombres armados e introdujo la mortífera imagen dentro de los muros. De aquí recibirá entre los hombres venideros el nombre de Caballo de Madera, encubridor de lanzas escondidas»⁴⁰. Como indica Michael J. Anderson existe un vínculo especial entre el *Palladium* y el caballo de madera: ambos son estatuas asociadas a la diosa Atenea. Una es su imagen sagrada y la otra es su reemplazo construido de acuerdo con su deseo. En su función de talismán es dedicado a la diosa en dos ocasiones, tanto por los griegos como por los troyanos⁴¹. Por su parte J. K. Anderson explica que en la tradición mitológica Poseidón es el constructor de las murallas de Troya, y aunque él era llamado Hippios; Atenea misma recibía el epíteto de Hippiá⁴² es decir, la diosa tenía un simbolismo mágico asociado a lo ecuestre. Esto explicaría la selección de la imagen del caballo como talismán en sustitución del *Palladium*. De acuerdo con Roland G. Austin esta *religio* entre ambos objetos la explica Sinón, personaje que cumple la función —por medio del engaño— de convencer a los troyanos. Con mucha sutileza comienza a enfatizar las consecuencias que tiene para los griegos el robo de la imagen mágica del *Palladium*; a la vez, los troyanos saben por este que el caballo está conectado a una Atenea ofendida por este robo; y lo que es más importante, entienden que no deben ofenderla. El relato de Sinón no solo engañó a los troyanos, sino que los aterroriza porque la muerte de Laocoonte es interpretada erróneamente por estos como un castigo de Atenea por arrojar una lanza al caballo. Ellos no entienden que la muerte de Laocoonte presagia la destrucción de Troya, y su propia ceguera los lleva a la destrucción⁴³. Comentando el significado mágico del *roboribus* (roble), mencionado por Sinón en la *Eneida*, Luis Losada recuerda que está asociado tanto al enorme tamaño del caballo como a los edictos sacerdotales, es decir fuerza y poder. Así, Virgilio desarrolla la idea que

³⁹ Knight, 1930, p. 363.

⁴⁰ Eurípides, *Tragedias*, pp. 10-15.

⁴¹ Anderson, 1997, pp. 18-20.

⁴² Anderson, 1970, p. 25.

⁴³ Austin, 1959, pp. 20-21.

el caballo es un objeto religioso poderoso que tiene la capacidad de proteger a aquellos que lo poseen⁴⁴. Finalmente, el caballo se convierte también en un «talismán de poder»⁴⁵ porque sustituye al *Palladium*. De esta manera se origina una línea sagrada desde la Antigüedad, que marca el tono de admiración de la recepción del tema del caballo de Troya en autores posteriores. Después de conocer el significado del *Palladium* y el caballo de Troya en la *Eneida* podemos explicar la relación entre estos dos objetos mágicos y *Espejo de paciencia*. En el caso de la *Eneida*, la conexión mágica implica el contexto de la cultura y de la religión grecolatina. Es decir, que las acciones que ocurren en torno al caballo de madera son actos de simbolismo religioso, desde su construcción por intervención de la diosa Atenea a través de un sueño, la madera con la cual se fabrica, su carácter de talismán y ofrenda reparadora, hasta su función protectora de la ciudad. Este vínculo mágico del *Palladium* y el caballo de madera en la religión pagana se transfiere al cristianismo. Lía Galán analiza el momento histórico en que se produce esta transferencia de símbolos religiosos durante el reinado del emperador Constantino, quien ordena la construcción de una columna monumental en Bizancio, y en esta: «Junto con objetos de culto cristianos, se depositó en su base el *Palladium*, que garantizaba la legitimidad de la Nueva Roma de Oriente»⁴⁶. En una nota a este párrafo señala:

Posteriormente en contextos cristianos el *Palladium* se identifica con una reliquia o icono sagrado que cumple un papel protector de una ciudad o un pueblo. Tales creencias primero se hicieron prominentes en la iglesia del este en el reinado del emperador bizantino Justiniano I, y después se diseminaron a la iglesia occidental. Los *Palladia* fueron llevados en procesión alrededor de las murallas de las ciudades asediadas y muchas veces llevadas a la batalla⁴⁷.

De acuerdo con Ernest Kitzinger la antigua práctica pagana de utilizar imágenes religiosas como amuletos protectores de las ciudades y los ejércitos en tiempos de guerra, denominadas *Palladia*, tienen un resurgimiento en la era posterior al emperador Justiniano. Entre sus características están ser un objeto de culto público reconocido por todos,

⁴⁴ Losada, 1983, p. 303.

⁴⁵ Galán, 2016, p. 3.

⁴⁶ Galán, 2016, p. 7.

⁴⁷ Galán, 2016, pp. 7-8.

debe infundir valor a quienes pertenezca y causar temor a sus enemigos, y en una situación de emergencia debe realizar ciertos actos en ayuda o protección de la ciudad o del ejército que posea la *Palladia*. Entre los casos más antiguos menciona la imagen de Edesa, la imagen Camuliana y de la Virgen en batallas en territorios bizantinos y persas, entre los siglos VI y VIII⁴⁸. Por otra parte, Robert Lee Wolff menciona la imagen de la Virgen en la Iglesia de Hodegetria en Constantinopla, considerada «palladia del Imperio» hasta la conquista por los turcos en 1453. De la misma el cronista Ruy González Clavijo hizo una descripción en su obra *Historia del Gran Tamorlán e Itinerario y narración del viage, y relación de la Embaxada que Ruy Gonçalez de Clavijo le hizo, por mandado del muy poderoso señor rey don Henrique el Tercero de Castilla* publicada en Sevilla en 1582, y que narra eventos ocurridos entre 1403 y 1406⁴⁹. El tema de la *Palladia* formó parte del debate iconoclasta en la Iglesia católica y esto cambió la práctica de su uso, pero el tema continuó fascinando a poetas y escritores de épocas posteriores.

Silvestre de Balboa aprovecha este simbolismo sagrado del caballo de Troya. Aunque esta apropiación poética tiene lugar en un contexto histórico diferente al de la Antigüedad, en este caso la continuación del tema viene marcada por el reconocimiento del carácter sagrado del caballo de Troya y sus posibilidades estéticas de servir como metáfora programática del poema. La incorporación del caballo de Troya en *Espejo de paciencia* otorga al argumento del poema una mayor importancia porque vincula al mismo con esta línea sagrada desde la Antigüedad. Es decir, una simple historia cotidiana en una isla del Caribe, al leerse desde la metáfora del caballo de Troya aspira a que los lectores reconozcan en la belleza estética del modelo clásico imitado el vínculo con la línea sagrada de la Antigüedad.

Por otra parte, la apropiación poética de la *Palladia* por Silvestre de Balboa en *Espejo de paciencia* está recreada en el personaje principal del poema, el obispo de Cuba Juan de las Cabezas Altamirano, secuestrado por corsarios franceses y liberado después de pagar un rescate. La obra se enmarca durante la Contrarreforma, por lo que las acciones de los franceses —identificados como enemigos religiosos luteranos, aunque realmente eran hugonotes, es decir, calvinistas— son atribuidas al pecado de la codicia; por eso caracteriza a Gilberto Girón el líder de los

⁴⁸ Kitzinger, 1954, pp. 110-111.

⁴⁹ Wolff, 1948, pp. 320-326.

corsarios franceses en estos términos: «prender, de su codicia apasionado; / que nacen muchos males de un pecado»⁵⁰. Balboa alude a las consecuencias del pecado: una acción que origina una cadena de actos de violencia, engaño, maltrato, y muerte. El secuestro del obispo cumple una función similar al robo del paladio en el libro II de la *Eneida* porque su ausencia implica la desprotección de la ciudad. Como máxima autoridad de la Iglesia católica en la Isla la figura del obispo santifica con su presencia el territorio. El simbolismo religioso queda expresado cuando Balboa insiste en que el secuestro tiene un origen en el pecado de codicia, especialmente en la avaricia. Esta transgresión religiosa aumenta la gravedad de la falta. Otro detalle importante es la complicidad de los corsarios franceses y los vecinos locales en el secuestro del obispo Cabezas porque algunos de estos, movidos por la avaricia traicionan al obispo y avisan a los franceses donde pueden capturarlo. Esta traición es denunciada en los versos siguientes: «que nuestra Troya es hoy Bayamo, / humeando a impulsos de traición ardiente»⁵¹; aunque es posible que Balboa tenga en mente el verso de la *Eneida* 2. 327: «Dominan ya los dánaos en la ciudad en llamas». En ambos casos, el énfasis es en el fuego destructor, una idea apuntada por Horsfall en el comentario a este pasaje de Virgilio⁵². También puede ser otra muestra de la pervivencia clásica del tema del caballo de madera porque establece el paralelismo entre la ciudad de Troya y Bayamo en torno a la traición y complicidad de sus propios residentes. Balboa alude al momento en que los mismos troyanos permitieron la entrada del caballo de madera dentro de la muralla de Troya. Es decir, que los propios vecinos abren las puertas al mal para que entre en la ciudad, como aparece en la *Eneida* 2. 30-35: «Los unos boquiabiertos / ante el funesto don a la virgen Minerva se pasan de la mole de caballo. / Y el primero, Timetes, incita a que lo acojan dentro de la muralla / y que quede instalado en el alcázar, fuera por traición, / o porque ya la suerte de Troya estaba así fijada». Estas divisiones entre los troyanos sobre qué hacer con el caballo forman parte de un antiguo tema épico desde la *Odisea* 8.505⁵³, y que en el caso cubano se ejemplifica entre vecinos anónimos confabulados con los franceses para traicionar al obispo «tuvo aviso cierto / como el pastor de Dios llegado

⁵⁰ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 93.

⁵¹ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 95.

⁵² Horsfall, 2008, p. 277.

⁵³ Horsfall, 2008, p. 71.

era / a Yara rico hato y abundante»⁵⁴; y los veinticuatro combatientes que después vengan la afrenta del obispo y matan a los franceses. Unas estrofas adelante el poeta insiste que la codicia de algunos vecinos fue la razón por la cual avisan a los franceses dónde se encuentran el obispo, y establece un paralelo con el relato bíblico de José y sus hermanos para resaltar que la traición entre la misma feligresía local. Otro detalle que realza la insistencia de Balboa en la codicia / traición es cuando afirma que la narración sobre José «casi fue pintura de esta historia», es decir, los dos episodios son semejantes porque el móvil principal de la traición es la codicia:

Quieren decir algunos que vendido
fue, como el buen Jesús, amada prenda;
que donde es el virtuoso conocido,
no ha de faltar un Judas que le venda:
también lo fue Joseph, perseguido
de sus hermanos con mortal contienda
después se vido con alteza y gloria
que casi fue figura de esta historia⁵⁵.

Balboa presenta el cautiverio del obispo como ofrenda reparadora por la transgresión de las normas religiosas por los vecinos de Bayamo y comarcas aledañas, reconociendo su culpa en los hechos que había padecido:

Estaba el buen obispo muy sentido
de las pobres ovejas de esta villa,
porque del triste caso sucedido
pensó que tenían culpa no sencilla:
mas viéndolas delante conmovido
del natural amor con que se humilla,
no sólo no mostró queja ninguna,
pero las abrazó de una en una⁵⁶.

En este sentido, la liberación y retorno del obispo significa la restauración de la protección religiosa a la ciudad, por eso los vecinos bajo el mando de Gregorio Ramos piden la bendición antes de salir a combatir

⁵⁴ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 97.

⁵⁵ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 102.

⁵⁶ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 110.

a los corsarios franceses: «Luego en un punto el escuadrón cristiano / pide la bendición al pastor santo; / él se la echa y bésanle la mano»⁵⁷. De esta manera, el obispo está representando una función similar a la *Palladia*: infundir valor a las tropas y servir de protección a las mismas; así los enemigos sentirían temor y perderían la batalla. Debemos recordar que Balboa escribe en 1608 sobre eventos acaecidos en 1604. La representación del obispo como *Palladia* en el poema de 1608, sirve retrospectivamente para atribuir la derrota del enemigo a la intervención del obispo. Aunque esto no significa que existe un paralelo religioso en el proceso mencionado del vínculo mágico del Palladium y el caballo de madera que se transfiere del paganismo al cristianismo.

Interpretar la presencia del caballo de madera y su sentido alegórico es más sutil por las implicaciones del contexto histórico en el cual ocurren los eventos narrados. En *Espejo de paciencia* el tema del caballo de madera aparece transferido a los barcos que traen el contrabando a Cuba. Similar a la *Eneida* 2. 232 cuando los mismos troyanos entran el caballo de madera a la ciudad: «Abrimos una brecha en la muralla y allanamos los baluartes / de la ciudad. Se entregaron todos a la tarea. Van calzando / [235] a los pies del caballo rodillos corredizos. / Y en torno de su cuello tienden sogas de cáñamo. / Remonta nuestros muros la máquina fatal preñada de guerreros». Los barcos franceses en el poema cumplen una función similar al caballo de madera virgiliano porque también tienen una carga mortal en su interior: el contrabando y los corsarios. En primer lugar, el contrabando ataca el monopolio comercial de la Corona Española en Cuba, generando un espíritu de libertad comercial que promueve la rebeldía de los insulares. Esto explica la intervención de las autoridades coloniales como el gobernador Pedro de Valdés y el oidor Manso de Contreras para intentar controlarlo. Por otra parte, el comercio desata la codicia entre los vecinos, provocando acciones moralmente desordenadas como la traición contra el obispo Cabezas Altamirano, quien es vendido a los corsarios por vecinos codiciosos. Aunque los barcos de los contrabandistas franceses aparentan ser inofensivos y no entrañar el mismo peligro que las naves galas es un engaño, otra característica que comparte con el caballo troyano porque son una amenaza a los habitantes de la isla, como demuestra el caso del secuestro del obispo. Al igual que en el caso troyano abrir las puertas a enemigos como los franceses bajo el pretexto de comerciar puede re-

⁵⁷ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 122.

presentar un peligro existencial para la corona española. Balboa parece aludir al famoso verso de Laocoon en la *Eneida* 2.49: «Cualquier cosa que esta sea, tengo miedo de los griegos incluso aunque nos traigan regalos».

Desde el comienzo de su mandato el gobernador de Cuba Pedro de Valdés alerta el 25 de septiembre de 1602 en una carta al rey Felipe III la amenaza que representan las naves extranjeras desde las cuales se inician las acciones de contrabando provocando conflictos entre los residentes locales y las autoridades españolas en la Isla: «porque son grandes los desordenes que ha avido y ay en materia de rescates que estan tan introducidos en los naturales como si realmente lo fuesen los nabios enemigos que cada dia vienen a estas partes»⁵⁸. Apenas dos años después, el 3 de enero de 1604 el gobernador Valdés describe al rey Felipe III los peligros del contrabando: «en razon del desenfrenamiento, ossadia i libertad con que trata i comunica la gente de la tierra i de los lugares i puertos desta isla con los herejes i piratas enemigos de V. M. y de Ntra. Santa Fe»⁵⁹. Ahora señala Valdés que estos contrabandistas son «herejes i piratas», es decir enemigos religiosos y político. Esta doble condición también queda de manifiesto en *Espejo de paciencia* cuando los corsarios franceses atacan y secuestran al obispo Cabezas Altamirano. A continuación, explica Valdés las razones por las cuales el contrabando crea grandes peligros para la Corona: «que estos enemigos de rescate no solo bienen a azerlo sino de camino a robar i andar a corso por la mar i las pressas i pillajes que azen van con ellos seguros i a su salbo a rescatarlos con la misma gente de la tierra i vecinos de los lugares della»⁶⁰. Es decir, el contrabando incita los ataques marítimos de los corsarios y al contrabandear con ellos, los vecinos son cómplices de estos crímenes en el mar. La situación se agrava porque la mayoría de los barcos atacados en la zona son españoles, como ocurre al barco donde viajaba la mujer e hijos del Teniente gobernador de Cuba Suárez Poago: «i echa la presa este enemigo acudió luego con ella a el puerto de Baracoa [...] i allí se reparo abasteciéndole la gente de tierra [...]. Este enemigo [...] fue el propio que tomo a Santiago de Cuba»⁶¹. Este incidente pone de manifiesto el gran riesgo que significa contrabandear con los corsarios;

⁵⁸ AGI, Santo Domingo, 100, 15.

⁵⁹ AGI, Santo Domingo, 129.

⁶⁰ AGI, Santo Domingo, 129.

⁶¹ AGI, Santo Domingo, 129.

ya que el mismo navío que contrabandea en Baracoa, más tarde ataca Santiago de Cuba. El pasaje demuestra la doble condición de los buques corsarios, que pueden ser a la misma vez centros de una aparente actividad comercial como el contrabando, y vehículos de agresión militar contra el territorio de la Isla. Esta característica de peligro escondido de las naves corsarias es similar a la del caballo de Troya, como en la *Eneida* 2.46-48: «O en ese leño ocultos encubren los aqueos su celada, / o es ingenio de guerra fabricado contra nuestras murallas / para tender la vista a nuestras casas y lanzarse de lo alto a la ciudad, / o cela alguna treta. No fieis troyanos del caballo».

En su carta Valdés ilustra con dos ejemplos esta amenaza oculta que representan los barcos. La primera es de orden militar, porque al permitirseles navegar por los pueblos costeros y estacionarse en las bahías y golfos como el puerto de Manzanillo en *Espejo de paciencia* para contrabandear; pero mientras se desplazan por la costa van conociendo información militar sobre las fortificaciones y defensas del territorio: «con la gran correspondencia trato y comunicación que el enemigo toma de la gente de la ysla por caussa de los dichos rescates i comosiempre i todo el año estan sueltos en la mesma costa con sus barcas navios e vajeles saben i tienen entera noticia de la fortificacion deste pressidio»⁶². Este conocimiento sobre las defensas es aprovechado cuando deciden atacar villas y ciudades. Aunque el poema presenta el combate de los «veinticuatro valientes insulanos»⁶³ como acto de venganza por el secuestro del obispo; y en los documentos legales relacionados con estos eventos como una forma de conseguir el perdón real para los vecinos de Bayamo de las acusaciones de contrabandistas. La Corona y el gobernador Valdés posiblemente basaron su acto de clemencia general en el hecho que los vecinos de Bayamo eliminaron a los mismos corsarios con los cuales habían contrabandeado antes. Un caso de esta notoriedad en la Isla podía ser usado como ejemplo por las autoridades españolas para incitar que otros vecinos también atacaran a los buques extranjeros que navegaban por las costas cubanas. El segundo peligro mencionado por Valdés es de naturaleza religiosa, y como él mismo advierte:

⁶² AGI, Santo Domingo, 129.

⁶³ Balboa, *Espejo de paciencia*, p. 118.

[...] el mayor inconveniente de todo, es que estos enemigos de rescate conosciadamente son grandes herejes i no se contentan con serlo sino que an echo i azen sus diligencias posibles de intentar i entablar sus dañadas setas entre la gente de la tierra por la mucha comunicacion y familiaridad que con ella tiene de forma que de bajo de figura i paliacion de santidad i por regalo (dona feren) les dan unos libritos pequeños traduzidos de su lengua a la nuestra i en ellos disfrazadamente insertan sus graves i manifiestas herejías [...] ⁶⁴.

Al denunciar las actividades proselitistas en favor del protestantismo que se hacían desde los barcos de los corsarios que contrabandeaban con los habitantes de Cuba, vemos la amenaza que representaban estos navíos para la integridad del dominio español en la Isla porque podía trasplantar al Caribe los conflictos religiosos europeos. Esto ocurre en el contexto de la rivalidad franco-española y de las guerras de religión de Francia (1562-1598), entre los bandos católicos y hugonotes franceses. Es además un conflicto político que se inscribe en la larga lucha entre España y Francia por la hegemonía en el escenario europeo. A la misma hay que agregar que es el momento de la guerra de Flandes entre España y los Países Bajos, en la que había dos bandos luchando, también marcados por las diferencias entre los católicos y los calvinistas.

Espejo de paciencia es un ejemplo de la capacidad de este género literario de renovar el acervo de la épica clásica. En este caso recrear el tema del caballo de Troya para hablar de manera alegórica sobre la participación de los isleños cubanos en el contrabando con los corsarios franceses. De esta forma salen a relucir aspectos encubiertos en el poema de los cuales solo tenemos noticia por documentos como la *Relación* del obispo Cabezas Altamirano a Felipe III ⁶⁵. En el poema la escena del rescate del obispo no es heroica, sino comercial, es un rescate económico pautado de acuerdo con las reglas de las transacciones comerciales. Balboa condena el contrabando, porque los corsarios secuestran al obispo cuando los vecinos no pagan una deuda contraída con estos. La traición de los vecinos en el caso del obispo puede causar la próxima vez un ataque de los corsarios a Bayamo. Esta advertencia es la conexión más importante entre *Espejo de paciencia* y el libro II de la *Eneida* debido a que el poema de Virgilio es la fuente literaria más rica sobre la caída de Troya ⁶⁶.

⁶⁴ AGI, Santo Domingo, 129.

⁶⁵ Chacón, 1921, pp. 170-175.

⁶⁶ Austin, 1964, p. x.

Al emplear el motivo del caballo de Troya en su poema Balboa alude a que este fue el vehículo de la destrucción de aquella ciudad, *Eneida* 2.328–329: «Enhiesto está el caballo plantado en pie en el centro / de la ciudad vertiendo hombres armados». Con su inclusión Balboa advierte a los isleños del peligro que significa contrabandear con los corsarios franceses porque una aparente actividad beneficiosa encierra el peligro de la destrucción y la guerra como recuerda el precedente troyano.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Manuel, *Juan de Castellanos: tradición española y realidad americana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1972.
- ANCILLI, Ermanno, *Diccionario de Espiritualidad*, Barcelona, Herder, 1984.
- ANDERSON, John K., «The Trojan Horse Again», *The Classical Journal*, 66.1, 1970, pp. 22-25.
- ANDERSON, Michael J., *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI), Sevilla, Santo Domingo, Legajos 100 y 129.
- AUSTIN, Roland, «Virgil and the Wooden Horse», *The Journal of Roman Studies*, 49, 1959, pp. 16-25.
- AUSTIN, Roland, *Vergili Maronis Aeneidos Liber Secundus*, Oxford, Clarendon Press, 1964.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La épica colonial*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra (Eunsa), 2000.
- BALBOA, Silvestre de, *Espejo de paciencia*, ed. de Raúl Marrero-Fente, Madrid, Cátedra, 2010.
- BEISSINGER, Margaret, Jane TYLUS y Susanne WOFFORD, *Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- BERNABÉ, Alberto, «¿Más de una *Ilias parva*?», *Estudios Clásicos*, 26, 1984, pp. 48-55.
- BLANCO, Moisés, «La agricultura de las Antillas: un aporte substancial al mundo», *Agronomía Mesoamericana*, 13.2, 2002, pp. 165-171.
- BREMMER, Nicholas, «Athena and the Trojan Horse», *Museum Africum*, 1, 1972, pp. 4-8.

- BUENAVENTURA, san, *Himno de la Cruz*, trad. de José de Vink, Paterson (NJ), Anthony Gild, 1960.
- CARUSO, Massimo, *La primera traducción impresa completa de la «Eneida» de Virgilio realizada por Gregorio Hernández de Velasco*, tesis doctoral, Padua, Universidad de Padua, 2016.
- CASAS RIGALL, Juan, *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela, 1999.
- CASTELLANOS, Juan de, *Elegías de varones ilustres de Indias*, ed. de Gerardo Rivas Moreno, Bogotá, G. Rivas Moreno, 1997.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2004.
- CHACÓN Y CALVO, José María, «El primer poema escrito en Cuba», *Revista de Filología Española*, 8, 1921, pp. 170-175.
- CHACÓN Y CALVO, José María, *Cedulario cubano*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1929.
- CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995.
- Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas en América y Oceanía, sacados de los Archivos del Reino, y muy especialmente del de Indias*, tomo XI, Madrid, Imprenta de J. M. Pérez, 1869.
- Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de ultramar*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1885.
- COLÓN, Cristóbal, *Los cuatro viajes. Testamento*, ed. de Consuelo Varela, Madrid, Alianza, 1999.
- CRISTÓBAL, Vicente, «La tradición clásica en la poesía de Luis Barahona de Soto», en José Lara Garrido (ed.), *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pp. 87-104.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco, *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*, Madrid, Dykinson, 2010.
- CRUZ-TAURA, Graciella, «*Espejo de paciencia y Silvestre de Balboa en la historia de Cuba*», Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2009.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 2004.
- DOODY, Margaret Ann, *The True Story of the Novel*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1996.
- ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de, *La Araucana*, ed. de Isaías Lerner, Madrid, Cátedra, 1993.
- ERRASTI, Mariano, *América Franciscana. I. Evangelizadores e indigenistas en el siglo XVI*, Santiago de Chile, CEFEPAL, 1986.

- ESTRADA MONROY, Agustín, *Datos para la historia de la Iglesia en Guatemala*, vol. I., Guatemala, Sociedad de Geografía e Historia, 1972.
- EURÍPIDES, *Tragedias*, vol. 2, ed. de José Luis Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1985.
- FALCÓN, Constantino *et al.*, *Diccionario de la mitología clásica*, Madrid, Alianza, 1992.
- FERGURSSON, George, *Dictionary of Symbols in Christian Art*, New York, Basic, 1968.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1852-1855.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Sumario de la natural historia de las Indias*, ed. de Álvaro Baraibar, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- FERNÁNDEZ DOUGNAC, José, «Naturaleza, topografía y mito en la poesía de Barahona de Soto», en José Lara Garrido (ed.), *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pp. 229-256.
- GALÁN, Lía, «Eneas, el Palladium y los talismanes de poder (*Aen.* II)», *Memoria Académica*, 2016, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8359/pr.8359.pdf.
- GIAMATTI, A. Bartlett, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton University Press, 1966.
- GOERGEN, Juana, *Literatura fundacional americana: el «Espejo de paciencia»*, Madrid, Pliegos, 1993.
- GONZÁLEZ, Lola, «La naturaleza en el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa», *Arrabal*, 1, 1998, pp. 13-22.
- GONZÁLEZ DE CLAVIJO, Ruy, *Historia del Gran Tamorlán e Itinerario y narración del viage, y relación de la Embaxada que Ruy Gonçalez de Clavijo le hizo, por mandado del muy poderoso señor rey don Henrique el Tercero de Castilla...*, Sevilla, A. Pescioni, 1582.
- GONZÁLEZ RUIZ, José María, *La cruz en Pablo. Su eclipse histórico*, Santander, Sal Terrae, 2000.
- GREENE, Thomas M., *The Descent from Heaven: A Study in Epic Continuity*, New Haven / London, Yale University Press, 1963.
- GUILLÉN DE SEGOVIA, Pedro, *Obra poética*, ed. de Carlos Moreno Hernández, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- HARRIES, Byron, «Back to the Horse. Symbol and Narrative in *Aeneid* 2», *Liverpool Classical Monthly*, 15, 1989, pp. 136-141.
- HEINZE, Richard, *Virgil's Epic Technique*, Los Angeles, University of California Press, 1993.

- HERMANO LEÓN [Joseph Sylvestre SAUGET], *Flora de Cuba*, La Habana, Cultural, 1946, 5 vols.
- HERNÁNDEZ, Pablo, «Auxiliares indígenas en la defensa de Cuba (1526-1599)», en *La organización militar en los siglos XV y XVI. Actas de las II Jornadas Nacionales de Historia Militar*, Málaga, Cátedra General, 1993, pp. 515-521.
- HERNÁNDEZ, Pablo, *Cuba. Indios en sus tiempos coloniales*, Miami, Estudios Culturales, 2019.
- HERNÁNDEZ DE VELASCO, Gregorio, *Los doze libros de la Eneida de Vergilio, principe de los poetas latinos*, Toledo, Juan de Ayala, 1555.
- HOMERO, *Odisea*, ed. de Manuel Fernández-Galiano y José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982.
- HORACIO, *Odas y Epodos*, ed. de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal López, Madrid, Cátedra, 1990.
- HORSFALL, Nicholas (ed.), *Virgil Aeneid 2: A Commentary*, Leiden, Brill, 2008.
- JENKYNs, Richard, *Virgil's Experience. Nature and History: Times, Names and Place*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- JONES, Julian Ward, «The Trojan Horse: *Timeo Danaos et dona ferentes*», *The Classical Journal*, 65, 1970, pp. 241-247.
- KELLY, Adrian, «Ilias Parva», en Marco Fantuzzi y Christos Tsagalis (eds.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception: A Companion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 318-343.
- KITZINGER, Ernest, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954, pp. 83-150.
- KNIGHT, W. F. Jackson, «The Wooden Horse», *Classical Philology*, 25.4, 1930, pp. 358-366.
- LARA GARRIDO, José, *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del Manierismo)*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, 1994.
- LARA GARRIDO, José, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999.
- LAS CASAS, Bartolomé de, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, ed. de José Miguel Martínez-Torrejón, Madrid, Real Academia Española, 2013.
- LAS CASAS, Bartolomé de, *Historia de las Indias*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1875.
- LENER, Isaías, «Garcilaso en Ercilla», *Lexis*, 2, 1978, pp. 201-221.
- LOBO LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *De Cortés valeroso y Mexicana*, ed. de Nidia Pullés-Linares, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2005.
- LOBO LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *Primera parte del romancero y tragedias, de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, criado del Rey nuestro señor, natural de Madrid. Dirigido a Don Phelipe, Príncipe de las Españas, hijo del Católico Don Phelipe nuestro señor, Rey dellas, segundo deste nombre*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1587.

- LOPE BLANCH, Juan, «Antillanismos en la Nueva España», *Anuario de Letras*, 19, 1981, pp. 75-88.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio, «Notas sobre la tradición clásica en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena», *Nova Tellus*, 28.1, 2010, pp. 223-270.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio, «Mitos y nombres míticos clásicos en la *General Estoria* de Alfonso X (Primera y segunda partes)», en Jesús de la Villa Polo et al. (eds.), *Ianua classicorum. Temas y formas del mundo clásico*, Madrid, SEEC, 2015, pp. 469-526.
- LOSADA, Luis, «Maple, Fir, and Pine: Vergil's Wooden Horse», *Transactions of the American Philological Association*, 113, 1983, pp. 301-310.
- LYNCH, Theophilus, «El segundo libro de las *Eneydas* of Francisco de las Natas», Tesis doctoral, Filadelfia, Universidad de Pennsylvania, 1959.
- MARASSO, Arturo, *Cervantes*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1957.
- MARRERO, Levi, *Cuba: Economía y Sociedad*, Madrid, Playor, 1975, 15 vols.
- MARRERO-FENTE, Raúl, *Poesía épica colonial del siglo XVI. Historia, teoría y práctica*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2017.
- MARRERO-FENTE, Raúl, *Épica, imperio y comunidad en el Nuevo Mundo: «Espejo de paciencia» de Silvestre de Balboa*, Salamanca, Centro de Estudios Ibéricos y Americanos, 2002.
- MENA, Juan de, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. de Carla de Nigris, introd. de Guillermo Serés, Barcelona, Crítica, 1994.
- MONTERO, Juan, «La égloga en la poesía española del siglo XVI: panorama de un género (desde 1543)», en Begoña López Bueno (ed.), *La égloga*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 183-206.
- MORELL DE SANTA CRUZ, Agustín, *Historia de la Isla y Catedral de Cuba*, La Habana, Academia de la Historia, 1929.
- MORENO DE ALBA, José G., «Indigenismos en las *Décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44.1, 1996, pp. 1-26.
- NORTHUP, George Tyler, «Notes to the *Don Quijote*», *Modern Language Notes*, 25.6, 1910, pp. 184-189.
- NÚÑEZ DE TOLEDO, Hernán, *Comentario a las «Trescientas» de Hernán de Núñez de Toledo, el Comendador Griego*, ed. de Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña, *eHumanista*, 2002, <https://www.ehumanista.ucsb.edu/publications/trescientas>.
- OÑA, Pedro de, *Arauco domado*, ed. de Ornella Gianesin, Pavia, Ibis, 2014.
- OSUNA, Rafael, «Un caso de continuidad literaria: la silva *amoena*», *Thesaurus*, 24, 1969, pp. 377-407.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra, 2009.

- PADRÓN, Lilyam, «Indios en la defensa marítima del territorio cubano (s. xv-xvii)», *Revista Hispanoamericana. Publicación digital de la Real Academia Hispanoamericana de Ciencias, Artes y Letras*, 6, 2016, pp. 1-23.
- PADRÓN, Lilyam, «Entre el deber y la negociación: milicias de indios en el suroriente cubano, siglos xvii-xviii», *Temas americanistas*, 43, 2019, pp. 1-26.
- PADRÓN, Lilyam, «Para que estén a punto con sus armas para lo que se ofreciere». *Indios en la defensa del suroriente cubano, siglos xvi-xviii*, Santa Marta, Universidad del Magdalena, 2021.
- PARDO TOMÁS, José, y María Luz LÓPEZ TERRADA, *Las primeras noticias sobre plantas americanas en las relaciones de viajes y crónicas de Indias, 1493-1553*, Valencia, Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia / Universitat de Valencia / CSIC, 1993.
- PICHARDO Y TAPIA, Esteban, *Diccionario provincial casi-razonado de voces y frases cubanas*, La Habana, Imprenta «El Trabajo» de L. F. Dedirot, 1875.
- PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro, «Épica hispanoamericana colonial», en Luis Íñigo Madrigal (ed.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Época colonial*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 166-168.
- PRADO, Pedro del, *Libro de las familias de Bayamo...*, c. 1778 [manuscrito].
- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo xvi. II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1998.
- QUINT, David, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- ROIG Y MESA, Juan Tomás, *Diccionario botánico de nombres vulgares cubanos*, La Habana, Seoane, Fernández y Cía., 1953, 2 vols.
- ROSES, Joaquín, «Retórica y naturaleza en la Égloga cuarta de Barahona de Soto», en José Lara Garrido (ed.), *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pp. 229-256.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1982.
- RUFO, Juan, *La Austríada*, ed. de Ester Cicchetti, Pavia, Ibis, 2011.
- RUFO, Juan, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, ed. de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1923.
- SAINZ, Enrique, *Silvestre de Balboa y la literatura cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1982.
- SERÉS, Guillermo, *La traducción en Italia y España durante el siglo xv: la «Iliada en romance» y su contexto cultural*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- SERRALTA, Frédéric, «El mito de Troya en la escritura teatral de Lope», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 5.1, 2017, pp. 421-431.
- SCHEVILL, Rudolph, «Studies in Cervantes», *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, 13, 1908, pp. 475-548.

- TERRY, Arthur, *Seventeenth-Century Spanish Poetry: The Power of Artifice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- TRELLES, Carlos M., *El Adelantado Diego Velázquez*, Habana, Imprenta P. Fernández y C.^a, 1934.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- VEGA, Lope de, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1609.
- VELÁZQUEZ, Diego, *Carta de relación de la conquista de Cuba*, ed. de Carlos M. Raggi, Troy (NY), Círculo de Cultura Panamericano, 1965.
- VILLENA, Enrique de, *Obras completas de Enrique de Villena*, ed. de Pedro M. Cátedra, Madrid, Turner, 1994.
- VIRGILIO, *Eneida*, ed. de Vicente Cristóbal y Javier Echave-Susaeta, Madrid, Gredos, 1992.
- WIND, Edgar, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, Faber & Faber, 1968.
- WOFFORD, Susanne, «Epic and the Politics of the Origin Tale: Virgil, Ovid, Spenser, and Native American Aetiology», en Margaret Beissinger, Jane Tylus y Susanne Wofford (eds.), *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, Berkeley, University of California Press, 1999, pp. 239-269.
- WOLFF, Robert Lee, «Footnote to an Incident of the Latin Occupation of Constantinople: The Church and the Icon of the Hodegetria», *Traditio*, 6, 1948, pp. 319-328.
- WOODS, Michael J., *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- ZAYAS Y ALFONSO, Alfredo, *Lexicografía antillana. Diccionario de voces usadas por los aborígenes de las Antillas mayores y de algunas de las menores y consideraciones acerca de su significado y de su formación*, La Habana, Imprenta «El Siglo xx» de A. Miranda, 1914.
- ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994.

TÍTULOS PUBLICADOS

1. Francisco de Quevedo, *España defendida*, ed. de Victoriano Roncero, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-87-9.
2. Ignacio Arellano, *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las «Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos»*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-84-8.
3. Lavinia Barone, *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-85-5.
4. Pedrarias de Alместo, *Relación de la jornada de Omagua y El Dorado*, ed. de Álvaro Baraibar, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-88-6.
5. Joan Oleza, *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-89-3.
6. Blanca López de Mariscal y Nancy Joe Dyer (eds.), *El sermón novohispano como texto de cultura. Ocho estudios*, New York, IDEA, 2012. ISBN: 978-1-938795-90-9.
7. Álvaro Baraibar, Bernat Castany, Bernat Hernández y Mercedes Serna (eds.), *Hombres de a pie y de a caballo: conquistadores, cronistas, misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII*, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-91-6.
8. Pedro Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*, introd. de Enrica Cancelliere y ed. de Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-93-0.
9. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-92-3.
10. Francisco Santos, *Periquillo el de las gallineras*, ed. de Miguel Donoso Rodríguez, New York, IDEA, 2013. ISBN: 978-1-938795-94-7.
11. Alejandra Soria Gutiérrez, *Retórica sacra en la Nueva España: introducción a la teoría y edición anotada de tres sermones sobre Santa Teresa*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-95-4.
12. Amparo Izquierdo Domingo, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-96-1.
13. Fray Pedro Malón de Echaide, *La conversión de la Madalena*, ed. de Ignacio Arellano, Jordi Aladro y Carlos Mata Induráin, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-97-8.
14. Jean Canavaggio, *Retornos a Cervantes*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-98-5.

15. Ricardo Fernández Gracia, *La «buena memoria» del obispo Palafox y su obra en Puebla*, New York, IDEA, 2014. ISBN: 978-1-938795-00-8.
16. María Fernández López (Marcia Belisarda), *Obra poética completa*, ed. de Martina Vinatea Recoba, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-03-9.
17. Juan Manuel Gauger, *Autoridad jesuita y saber universal. La polémica cometaria entre Carlos de Sigüenza y Góngora y Eusebio Francisco Kino*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-05-3.
18. J. Enrique Duarte e Isabel Ibáñez (eds.), *El hombre histórico y su puesta en discurso en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-07-7.
19. Alessandro Martinengo, *Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-10-7.
20. Miguel Donoso Rodríguez (ed.), *Mujer y literatura femenina en la América virreinal*, New York, IDEA, 2015. ISBN: 978-1-938795-08-4.
21. Ignacio Arellano (ed.), *Modelos de vida y cultura en la Navarra de la modernidad temprana*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-15-2.
22. Ignacio Arellano, José María Díez Borque y Gonzalo Santonja, *Espejo de ilusiones. (Homenaje de Valle-Inclán a Cervantes)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-18-3.
23. Fernando Rodríguez-Gallego y Alejandra Ulla Lorenzo, *Un fondo desconocido de comedias impresas conservado en la Biblioteca Pública de Évora (con estudio detallado de las de Calderón de la Barca)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-17-6.
24. Ignacio Arellano, Duilio Ayalamacedo y James Iffland (eds.), *El «Quijote» desde América (segunda parte)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-14-5.
25. Leonardo Sancho Dobles (ed.), *Teatro breve en la provincia de Costa Rica. Tres piezas de Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-20-6.
26. Jesús María Usunáriz, *España en Alemania: la Guerra de los Treinta Años en crónicas y relaciones de sucesos*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-22-0.
27. Felix K. E. Schmelzer, *La retórica del saber: el prólogo de los tratados matemáticos en lengua española (1515-1600)*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-13-8.
28. Robin Ann Rice (ed.), *Arte, cultura y poder en la Nueva España*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-21-3.
29. Ignacio Arellano y Jesús Menéndez Peláez (eds.), *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-24-4.
30. Rebeca Lázaro Niso, Carlos Mata Induráin, Miguel Riera Font y Oana Andreia Sâmbrian (eds.), *Iglesia, cultura y sociedad en los siglos XVI-XVII*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-11-4.
31. Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache, *Relación y sentencia del virrey del Perú (1615-1621)*, ed. de María Inés Zaldívar Ovalle, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-25-1.

32. Alonso Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios, Catarina de San Juan (libro I)*, ed. de Robin Ann Rice, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-27-5.
33. Alonso Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia y milagros de la Gracia en la vida de la venerable sierva de Dios, Catarina de San Juan (libros II, III y IV)*, ed. de Robin Ann Rice, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-28-2.
34. Judith Farré Vidal (coord.), *Antonio de Solís. Teatro breve*, New York, IDEA, 2016. ISBN: 978-1-938795-23-7.
35. Abraham Madroñal y Carlos Mata Induráin (eds.), *El Parnaso de Cervantes y otros parnasos*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-12-1.
36. Carlos F. Cabanillas Cárdenas (ed.), *Sujetos coloniales: escritura, identidad y negociación en Hispanoamérica (siglos XVI-XVIII)*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-32-9.
37. Paul Firbas y José A. Rodríguez Garrido (eds.), «*Diario de noticias sobresalientes en Lima y Noticias de Europa*» (1700-1711). *Volumen I (1700-1705)*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-33-6.
38. Francisco Antonio de Bancos Candamo, *El esclavo en grillos de oro*, ed. de Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-34-3.
39. Jaume Garau (ed.), *Pensamiento y literatura en los inicios de la modernidad*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-26-8.
40. Mariela Insúa y Jesús Menéndez Peláez (eds.), *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-36-7.
41. Bartolomé Jiménez Patón, *Discursos (de calamidades, cruces y herejes)*, ed. de Juan C. González Maya, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-35-0.
42. Pietro Bembo y Giovanni Francesco II Pico della Mirandola, *De imitatione. Sobre la imitación*, ed. bilingüe de Oriol Miró Martí, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-37-4.
43. Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Baztán y Marta Piłat Zuzankiewicz (eds.), *El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-29-9.
44. Ignacio Arellano y Frederick A. de Armas (eds.), *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-40-4.
45. Carlos Mata Induráin (coord.), «*Estos festejos de Alcides*». *Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2017. ISBN: 978-1-938795-42-8.
46. Beatrice Garzelli, *Traducir el Siglo de Oro: Quevedo y sus contemporáneos*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-44-2.
47. Eugenio de Salazar, *Textos náuticos: Navegación del Alma por el discurso de todas las edades del hombre (1600), Carta al licenciado Miranda de Ron (1574)*, ed. de José Ramón Carriazo Ruiz y Antonio Sánchez Jiménez, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-43-5.
48. Martina Vinatea, «*Fundación y grandezas de la muy noble y muy leal Ciudad de los Reyes de Lima*» de Rodrigo de Valdés, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-46-6.

49. Rafaële Audoubert, Aurélie Griffin et Morgane Kappès-Le Moing (eds.), *La poésie d'exil en Europe aux XVI^e et XVII^e siècles*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-47-3.
50. Ignacio Arellano y Gonzalo Santonja Gómez-Agero (eds.), *La hora de los asesinos: crónica negra del Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-49-7.
51. Enea Silvio Piccolomini (Pío II), *Tratado de la miseria de los cortesanos (traducción de Diego López de Cortegana)*, edición crítica, introducción y notas de Nieves Algaba, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-48-0.
52. Delia Gavela García (ed.), *Escenarios en conflicto en el teatro bíblico áureo*, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-54-1.
53. Antonio Sigler de Huerta, «No hay bien sin ajeno daño», «Las doncellas de Madrid», estudio introductorio y edición crítica de Luisa Rosselló Castillo, New York, IDEA, 2018. ISBN: 978-1-938795-39-8.
54. Ignacio Arellano (ed.), *Estéticas del Barroco. Conferencias ofrecidas a Enrica Cancelliere*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-56-5.
55. Juan Pérez de Montalbán, *Auto sacramental famoso de las Santísimas Formas de Alcalá*, estudio preliminar, edición y notas de Ignacio Arellano, J. Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-57-2.
56. António Apolinário Lourenço, Carlos d'Abreu y Mariela Insúa (eds.), *Francisco Botelho de Moraes e Váscancelos (1670-1747) e as letras ibéricas do seu tempo. Francisco Botello de Moraes e Váscancelos (1670-1747) y las letras ibéricas de su tiempo*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-59-6.
57. Randi Lise Davenport e Isabel Lozano-Renieblas (eds.), *Cervantes en el Septentrión*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-58-9.
58. Carlos Mata Induráin, Antonio Sánchez Jiménez y Martina Vinatea (eds.), *La escritura del territorio americano*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-61-9.
59. Ruth Fine, Luis González Fernández y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Héroes y villanos de la Biblia en el teatro áureo*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-53-4.
60. Ignacio Arellano y Robin Ann Rice (eds.), *Barroco de ambos mundos. Miradas desde Puebla*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-62-6.
61. Gleydi Sullón Barreto, *Viajantes al Nuevo Mundo. Extranjeros en Lima, 1590-1640*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-64-0.
62. Javier Huerta Calvo (ed.), *Fuente Ovejuna (1619-2019). Pervivencia de un mito universal*, New York, IDEA, 2019. ISBN: 978-1-938795-60-2.
63. Ignacio Arellano (ed.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 1, Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-65-7.
64. Ignacio Arellano, J. Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin, *Los Santos Niños Justo y Pastor en el teatro del siglo XVI (la «Representación» de Francisco de las Cuevas y el anónimo «Auto del martirio»)*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-66-4.

65. Felipe B. Pedraza Jiménez, *El «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Contexto y texto*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-63-3.
66. Rosa M. Calafat Vila, Catalina Monserrat Roig y Gabriel Seguí Trobat, *El «Nou mètode» de Antoni Portella, una gramática latina en lengua catalana: Menorca y Mallorca en la Ilustración*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-67-1.
67. Fernando Rodríguez Mansilla, *En los márgenes del Siglo de Oro. Vidas imaginarias de los siglos XVI y XVII*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-68-8.
68. Belinda Palacios, *Entre la historia y la ficción: estudio y edición de la «Historia del Huérfano» de Andrés de León (1621), un texto inédito de la América colonial*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-79-4.
69. Ignacio Arellano (ed.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 2, Poesía de los segundones*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-77-0.
70. Celsa Carmen García Valdés (ed.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Entremeses de burlas*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-70-1.
71. Carlos F. Cabanillas Cárdenas, Arnulfo Herrera, Fernando Rodríguez Mansilla y Martina Vinatea (eds.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Burla y sátira en los virreinos de Indias. Una antología provisional*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-71-8.
72. Rebeca Lázaro Niso (ed.), *Nuevos paradigmas para el estudio del teatro aurisecular*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-72-5.
73. Victoriano Roncero López (ed.), *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 5. Burlas picarescas*, New York, IDEA, 2020. ISBN: 978-1-938795-73-2.
74. Rosa Perelmuter (edición e introducción) y Luis M. Villar (recopilación bibliográfica), *La recepción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz: un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010)*, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-938795-69-5.
75. Raúl Marrero-Fente, «Obra nuevamente compuesta...» de Bartolomé de Flores (1571). *Primer poema hispano de los Estados Unidos*, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-938795-81-7.
76. Carlos M. Gálvez Peña, Martina Vinatea Recoba y Elio Vélez Marquina, *Las mujeres del virreinato del Perú: agentes de su economía, política y cultura*, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-938795-74-9.
77. Martina Vinatea, *El «Discurso en loor de la poesía»: declaración de principios de los poetas del Nuevo Mundo*, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-938795-50-3.
78. Francisco Martínez Montañón, *Arte de cocina en que se trata el modo que más se usa de guisar en este tiempo en viandas de carne y pescado, pastelería, conservería y bizcochería y lo tocante para el regalo de enfermo*, edición crítica y estudio preliminar de Jesús M. Usunáriz y Magalí Ortiz Martín, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-938795-55-8.
79. Cristina Taberner y Jesús M. Usunáriz (eds.), *Santas, poderosas y pecadoras: representación y realidad de las mujeres entre los siglos XVI y XIX*, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-952399-00-8.

80. Almudena Vidorreta, *Téatro, poder e imprenta en la Cerdeña española. A propósito de una loa de José Navarro*, New York, IDEA, 2021. ISBN: 978-1-952399-01-5.
81. Francisco Ramírez Santacruz y Fernando Rodríguez Mansilla (eds.), «Ni distancias que estorben, ni mares que impidan»: *globalización y la temprana modernidad hispánica*, New York, IDEA, 2022. ISBN: 978-1-952399-02-2.
82. Juan Manuel Escudero Baztán (ed.), *La Edad de Oro de los aventureros españoles (tipos y figuras de la cultura hispánica)*, New York, IDEA, 2022. ISBN: 978-1-952399-07-7.
83. Miguel Betti, «*Novum Ver (Nueva primavera)*». *Una pieza jesuítica desconocida de Jerónimo Román de la Higuera*, New York, IDEA, 2022. ISBN: 978-1-952399-08-4.
84. Ignacio D. Arellano-Torres y Carlos Mata Induráin (eds.), *Re-creando el Siglo de Oro: adaptaciones áureas en la literatura y en las artes*, New York, IDEA, 2022. ISBN: 978-1-952399-03-9.
85. Constance Carta y Abraham Madroñal (eds.), *De los cantares de gesta a los cantares de ciego (Una historia de reelaboraciones entre oralidad y escritura)*, New York, IDEA, 2022. ISBN: 978-1-952399-05-3.
86. Naïma Lamari y Emmanuel Marigno (eds.), *Herencias artísticas y reescrituras (desde la Edad Media hasta los siglos xx y xxi). Héritages artistiques et réécritures (du Moyen-Âge aux xx^e-xxi^e siècles)*, New York, IDEA, 2023. ISBN: 978-1-952399-10-7.
87. *Poesía de sátira política y clandestina del Siglo de Oro. Antología esencial. Volumen I. Reinados de Felipe III y Felipe IV*, edición dirigida por Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2023. ISBN: 978-1-952399-09-1.
88. Martina Vinatea e Ignacio Arellano, *Epidemias y remedios en el virreinato del Perú. Dos tratados médicos sobre el garrotillo y el sarampión (Francisco de Figueroa y Francisco Bermejo)*, New York, IDEA, 2023. ISBN: 978-1-952399-12-1.
89. Paul Firbas y José A. Rodríguez Garrido (eds.), *Diario de Noticias sobresalientes en Lima y Noticias de Europa (1700-1711). Volumen 2 (1706-1711)*, New York, IDEA, 2023. ISBN: 978-1-952399-13-8.
90. Francesco Cotticelli, Flavia Gherardi y Carlos Mata Induráin (eds.), *La burla en el Siglo de Oro: teatro, literatura y artes*, New York, IDEA, 2023. ISBN: 978-1-952399-15-2.
91. Alberto Gutiérrez Gil, *Francisco de Rojas Zorrilla y la comedia palatina*, New York, IDEA, 2023. ISBN: 978-1-952399-16-9.
92. Ignacio Arellano, Carlos Mata Induráin y Jesús M. Usunáriz (coords.), *Poesía de sátira política y clandestina del Siglo de Oro. Antología esencial. Volumen II. Reinado de Carlos II*, New York, IDEA, 2023. ISBN: 978-1-952399-14-5.
93. Arnulfo Herrera y Martina Vinatea (coords.), *Poesía de sátira política y clandestina del Siglo de Oro. Antología esencial. Volumen III. Textos indianos y estudios de varia lección*, New York, IDEA, 2023. ISBN: 978-1-952399-17-6.
94. Leonardo Sancho Dobles, «*Este pequeño festejo*». *Seis loas de sor Juana Inés de la Cruz*, New York, IDEA, 2024. ISBN: 978-1-952399-18-3.

95. Emmanuel Marigno y Carlos Mata Induráin (eds.), *La recepción de Cervantes: huellas, recreaciones y reescrituras (siglos XVII-XXI). La réception de Cervantes: traces, créations et réécritures (XVII^e-XXI^e siècles)*, New York, IDEA, 2024. ISBN: 978-1-952399-06-0.
96. Jordi Aladro, *La presencia de María Magdalena en la poesía popular y culta de los siglos XVI y XVII*, New York, IDEA, 2024. ISBN: 978-1-952399-19-0.
97. Lope de Vega, *San Diego de Alcalá*, estudio preliminar, edición y notas de Ignacio Arellano, J. Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin, New York, IDEA, 2024. ISBN: 978-1-952399-20-6.
98. Raúl Marrero-Fente, *La cruz en la arena: estudios sobre «Espejo de paciencia» (1608) de Silvestre de Balboa*, New York, IDEA, 2024. ISBN: 978-1-952399-21-3.



Estudios Indianos, 27

La cruz en la arena estudia *Espejo de paciencia*, escrito por Silvestre de Balboa en Puerto Príncipe (Camagüey) en 1608 para conmemorar el rapto y liberación del obispo fray Juan de las Cabezas Altamirano, ocurrido cerca de Bayamo, en la parte oriental de Cuba, el 29 de abril de 1604. *Espejo de paciencia* muestra un mundo rico y variado en el que conviven a la vez criollos, españoles, indígenas, africanos, franceses, italianos y portugueses. La obra pertenece a la tradición de poemas épico-religiosos dedicados al modelo del héroe cristiano y es el texto más antiguo de la literatura religiosa cubana.

Raúl Marrero-Fente es catedrático de Literaturas Hispánicas y Derecho en la Universidad de Minnesota. Miembro numerario de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y miembro correspondiente de la Real Academia Española. Es investigador asociado del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, y miembro del Centro de Estudios de la América Colonial (CEAC) de la Universitat Autònoma de Barcelona. Es autor, editor y coeditor de numerosos estudios sobre literatura española e hispanoamericana, especialmente del Siglo de Oro y de la época colonial.



Universidad
de Navarra

GRUPO DE
INVESTIGACIÓN
SIGLO DE ORO



instituto



de estudios



auriseculares



UNIVERSIDAD
DEL PACÍFICO



ESTUDIOS
INDIANOS

