

La naturaleza en el *Espejo de Paciencia* de Silvestre de Balboa

Lola González

Señala la crítica como notas comunes a la poesía narrativa la parquedad y sobre todo el convencionalismo a la hora de describir el lugar donde se desarrolla la acción. Las descripciones en los poemas narrativos suelen ser breves y estar filtradas por el canon clásico-renacentista de la "imitatio", de tal modo que en el tratamiento de ese lugar, que suele coincidir con la naturaleza, el arte, los modelos, se superponen a las características propias y diferenciadoras de aquél.

Curiosa y sorprendentemente, el bucolismo virgiliano, implantado por el humanismo renacentista en la literatura española¹ y europea, nota dominante en el trazado topográfico de la épica en general, alcanza a los poemas del género escritos en Hispanoamérica durante los siglos XVI y XVII, cuyos creadores obvian, más o menos deliberadamente, las magníficas bellezas naturales que tantos elogios merecieron a los Cronistas de Indias. Ejemplo de esa ausencia es uno de los poemas más representativos del género dentro de la literatura española de la Edad de Oro, *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, obra en la que para nada hacen mella esas maravillas naturales². Como excepción a la regla, en ese corpus poético-épico hispanoamericano cabe destacar la que es la primera manifestación de la literatura cubana, el *Espejo de Paciencia* del autor de origen canario Silvestre de Balboa Troya y Quesada. Contrariamente a lo que ocurre en *La Araucana*, la naturaleza autóctona sí hace mella en el ánimo de Balboa alejándolo de este modo de "les autres poètes de la conquête et de la colonisation (que) n'ont produit que d'arides chroniques, propres à décourager le lecteur"³.

Sin embargo, esta naturaleza no es la única que hace acto de presencia en el *Espejo*. Junto a ella, enmarcándola, aparece el bucolismo pastoril omnipresente en la literatura del momento. ¿Por qué una vez introducido el realismo en el poema Balboa permanece a la sombra del canon descriptivo de la época?

Contraviniendo la preceptiva aristotélica para la que el "mythos" o asunto era lo esencial en la epopeya y el drama, Balboa no se limita en su poema a señalar los puntos cruciales y culminantes con una caracterización sumaria sino que se detiene morosamente en la descripción del lugar⁴ donde ocurre una parte del "epos". El secuestro del protagonista del poema, el obispo Altamirano, y el recibimiento del que es objeto tras la liberación, tienen como escenario Yara, localidad perteneciente a la comarca de Bayamo, situada en la parte suroriental de Cuba.

Tres son los escenarios donde ocurren los sucesos que Balboa narra en el *Espejo*: Bayamo, ciudad en la que el obispo tiene su residencia habitual; Yara, aldea a la que se dirige en visita pastoral y en la que tiene lugar el secuestro y el episodio de las ofrendas; y Manzanillo, playa en la que desembarca el pirata francés Gilberto Girón, secuestrador del protagonista del poema, y en la que tiene lugar el episodio bélico de la venganza que los vecinos de Bayamo ejecutan venciendo y decapitando al capitán francés. La acción y sus episodios, pues, transcurren teniendo siempre como escenario el mundo natural.

Las alusiones a la naturaleza son continuas en el *Espejo*. Algunas son rápidas y actúan esencialmente de escenario imprescindible de los hechos en el momento en que se lleva a cabo una acción⁵. Tal es el caso de las alusiones que acompañan al instante del asalto, cuando el obispo se encuentra entregado al sueño:

¿Qué hacéis buen pastor, que ya la aurora
Deja del dulce sueño el intervalo (17)⁶

O las alusiones que indican el tiempo en el que el asalto ocurre:

Y como fue el asalto entre dos luces (20)

En otras referencias la naturaleza se presenta en complicidad con el hombre, siempre como una ocasión propicia, favorable en un momento dado de la acción:

Estaba ya la gente de la tierra
esperando en los árboles sombríos (55)

En este ejemplo, y en otros, la naturaleza juega un papel de estancia transitoria o de momento de la acción.

En algunos pasajes del poema el autor emplea el esplendor natural como un toque de colorido en la presentación de los personajes. Es el caso del desfile de los hombres que irán con Ramos a librar el combate contra Girón. La valentía de éstos va acompañada de una nota de elocuente plasticidad. Así Juan Guerra "Con mil plumas de aves peregrinas/ mostró su bizarría" (82); Diego con Baltasar de Lorenzana "Pasaron cada uno con su punta,/ Gallardos más que un sol por la mañana/ Cuando sale galán y agua barrunta" (84); y Hernando con Antonio de Tamayo "Cada uno con su lanza y su cuchillo/ Pasaban galantes cual florido Mayo/ De rojo, verde, blanco y amarillo"(86). El mundo natural también es el punto de referencia para hacer resaltar las cualidades de un personaje: "En esto cual leones tras de gamos/ Salen los nuestros tras de la montaña"(100); "Bartolomé Rodríguez como rayo"(106).

Sin embargo, las alusiones más interesantes son aquéllas en las que la naturaleza, sin perder su condición de escenario de los hechos, desempeña una función temática. Tres son, en el poema, los episodios bucólicos que remansan el "pathos" que

produce el acontecer épico. El primer episodio, muy breve, sugiere el lugar de residencia del obispo, Bayamo. En el momento en el que se produce el desembarco de Girón en la playa de Manzanillo:

Estaba a esta sazón el buen prelado
En esta ilustre villa generosa,
Abundante de frutas y ganado,
Por sus flores alegre y deleitosa,
Era el mes de Abril, cuando ya el prado
Se esmalta con el lirio y la rosa,
Y están Favonio y Flora en su teatro;
Año de mil y un seis con cero y cuatro (11).

La función de esta octava es la de hacer de contrapunto armónico al caos que se avecina, el suceso del secuestro, que viene anunciado en el desembarco del pirata.

Otro momento de suspensión del "pathos" épico se encuentra en el Canto II: el Capitán Gregorio Ramos reúne a veinticuatro hombres de la comarca y con ellos se dirige a la playa de Manzanillo donde tendrá lugar el enfrentamiento bélico de éstos con el capitán francés y sus secuaces. Tras el enfrentamiento los bayameses vuelven a la aldea de Yara llevando la cabeza de Girón, muerto a manos del valiente criollo Salvador (122), "enclavada en la punta de una lanza"(130). En la aldea les recibe el obispo y junto a él la "vistosa compañía, coronada de flores y de ramos"(134) se dirige hacia el río Bayamo que "Sale de sus cavernas de ovas lleno"(137). Durante cuatro octavas, el río, personificado, da la bienvenida al obispo y se congratula de su liberación.

Pero el pasaje verdaderamente significativo, el que ejerce de forma más cumplida la función que tenían los episodios bucólicos en la poesía épica, es el del recibimiento. A modo de bisagra, las nueve octavas consecutivas que lo relatan (59-70) se sitúan estratégicamente entre los dos episodios violentos sobre los que se centra el poema: el asalto y secuestro (Canto I) y cruel y sangriento encuentro entre bayameses y piratas (Canto II). En esta ocasión sí que estamos ante uno de esos episodios bucólicos que crean "un paréntesis u 'oasis pastoril'donde el lector y los personajes descansan de las vicisitudes de la guerra", donde "se suspende de momento el "pathos" que produce el acontecer épico y se aligeran sus tensiones y aridez"⁷.

Además de esa función temática, este pasaje del recibimiento y de las ofrendas desempeña la misión de caracterizar, de poner delante de los ojos del lector, el lugar donde acontecen tales hechos asumiendo, pues, una función estética, eso sí, sin perder su condición de escenario de aquéllos.

En el *Espejo* la descripción de Yara, que comienza siendo general y escueta, "...rico hato y abundante" (14), se realizará a lo largo de las octavas 59-70 de forma concreta y específica. En ellas se enumerarán los frutos, las flores y la fauna, terrestre y acuática, propias de la aldea.

La primera nota que caracteriza el lugar es la de la abundancia, cualidad extensible a toda la comarca. Con anterioridad a Yara, el poeta se ha referido a Bayamo como "villa generosa" y "abundante de frutas y ganado/ por sus flores alegre y deleitosa" (11). La comarca es rica por sus pastos, sus árboles frutales, sus animales. Es deleitosa por sus "árboles sombríos", sus "flores esmaltadas", su "hierba verde" y su "brisa". No cabe ninguna duda. En la descripción de la naturaleza Balboa está bajo la influencia de uno de los tópicos más tenidos en cuenta en la época a la hora de diseñar un paisaje: el "locus amoenus". Balboa menciona en este pasaje de las ofrendas todos los elementos constitutivos del tópico: un árbol o varios, un prado, una fuente, flores y brisa⁸. Sustituye en estas estrofas el canto acordado de las aves ("ruiseñores, gilgeros, pentasillos y abobillas", sin embargo, hacen acto de presencia en el Canto II, 140) por los instrumentos musicales.

Abundancia y belleza caracterizan Yara como un lugar perfecto para acoger cualquier acontecimiento agradable, como es el recibimiento entusiasta que los habitantes de la aldea dispensan al obispo. Pero la fijación del lugar a través de esos elementos bucólicos tradicionales también denotan una valoración ética. Cuando el obispo hace su entrada en Yara y pisa "las verdes hierbas y esmaltadas flores", su estado de ánimo experimenta un cambio inmediato: "Alegres ojos y contenta cara/ Mostró de allí adelante a sus dolores" (59). El poder de transformación psicológico es una de las características del "paraje ameno", así como la invitación al descanso y al sueño.

Con el establecimiento de los elementos constitutivos del paraje ideal, a lo largo del poema,

y más concretamente en las octavas del recibimiento, Balboa realiza una clara sustitución de Yara-Bayamo, lugar real, por la Arcadia clásica con la pretensión de dar a entender que el espacio donde ocurren los acontecimientos es el perfecto para desarrollar una existencia feliz a la que contribuye decisivamente la condición noble del hombre que ha de habitarlo. Este hombre especial viene representado en el poema por la figura del obispo, ejemplo, no sólo de paciencia, sino de humildad, de amor, de comprensión, de ternura, de justicia, en definitiva, de hombre virtuoso que vive acorde consigo mismo ("Ajeno de tener miedo de nada/ que no teme presente ni futuro/ el que con su quietud vive seguro" (12). En el *Espejo*, siguiendo lo estipulado en el tópico de la Arcadia, hombre y naturaleza están perfectamente unidos⁹.

La descripción de la naturaleza que Balboa realiza en las octavas 59-70 del *Espejo* es bastante técnica e intelectual. Aunque contraviene a Aristóteles, al dedicar una extensión considerable a la descripción del lugar donde ocurre el "epos", se sitúa, sin embargo, claramente bajo la influencia de Quintiliano quien proponía la alabanza de un lugar a partir de tres cualidades fundamentales: abundancia, belleza y efectos saludables¹⁰, cualidades que, por otra parte, reúne el paisaje del *Espejo*. Extraído de su contexto, las nueve octavas que recrean el escenario de la acción podrían constituir uno de los tantos panegíricos de lugar que el discurso epideíctico o demostrativo venía proponiendo desde la Antigüedad clásica y que en la Edad Media tuvieron amplia acogida.

Los elementos que Balboa pone en marcha para configurar su paisaje natural evidencian su familiaridad con los tópicos literarios de la época y la utilización de éstos por algunos poetas. En el Canto I, sobre todo, no es difícil advertir ecos de Garcilaso y de Fray Luis de León, por ejemplo. El elemento bucólico del *Espejo* podría estar tomado de Garcilaso¹¹. Aunque con mayor seguridad, Balboa debió inspirarse en *Las lágrimas de Angélica*, de Luis Barahona de Soto, poema al que hace alusión directa en los versos iniciales del *Espejo* para dejar bien claro que su intención no es la de relatar un hecho legendario o novelesco sino real e histórico:

Canten los unos el terror y espanto
Que causó en Troya el Paladión preñado:
Celebren otros la prisión y el llanto

De Angélica y el Orco enamorado:
Que yo en mis versos solo escribo y canto
La prisión de un Obispo consagrado:
Tan justo, tan benévolo y tan quisto
Que debe ser el sucesor de Cristo (1)

Pichardo Moya, por ejemplo, señala la influencia de Barahona en tres pasajes del *Espejo*: en el comienzo del poema, en la salutación y ofrecimiento que el río Bayamo hace al obispo, a imitación de los ofrecimientos que el río Comaro hace a su reina Angélica, y en las bellas hamadriades, tomadas por Balboa de la Egloga de las hamadriades de Barahona en la que las divinidades de los bosques salen de los árboles en que viven para cantar y llorar una ninfa muerta¹².

Casi con toda seguridad Balboa aprendió el bucolismo italianizante, que estaba en el ambiente cultural y literario de la época, de Barahona de Soto¹³. Pudo conocer la *Angélica* cuando aún vivía en Las Palmas, a través de otro poeta canario, Bartolomé Caraisco de Figueroa, en cuya casa mantenía, entre 1558 y 1600, una tertulia literaria a la que muy bien podía haber asistido Balboa, antes de trasladarse a Cuba. A esta anécdota hay que añadir la circunstancia de que Caraisco era amigo epistolar de Barahona y, por lo tanto, seguro conocedor de su obra¹⁴.

A la hora de fijar la naturaleza en el *Espejo*, Balboa podía haber tenido presente el "locus amoenus" que se encuentra en el Canto II de la *Angélica*, compuesto por una "ribera umbrosa, alegre y fresco valle/ gentil collado, y verde, y claro río"(45), elementos a los que cabría añadir la abundancia de hierba, "mil yerbas (que en el campo había,) y de árboles frutales (47). En el Canto X aparecen la fauna marina, la "guija", el "pez lucido", la "almeja" y los habitantes acuáticos, "nereidas" y "náyades"(70-71). Por último, cabe mencionar los instrumentos musicales: "tambores" y "trompetas", "dulzaina" y "chirimía", "sacabuches" y "cornetas", "arpa", "vihuela o lira", "sonajas" y "flauta"(101-102). En la combinación de instrumentos tradicionales y autóctonos, Balboa podría haber considerado la realizada por Barahona que mezcla instrumentos clásicos y del siglo XVI¹⁵.

En cuanto a la personificación del río Bayamo, los antecedentes se remontan a Homero quien en la

Iliada deifica el Xanto, y a Virgilio con su prosopografía del Tíber en la *Eneida*. En la literatura española este tipo de personificación aparece en varias obras de Garcilaso, en la "Profecía del Tajo", de Fray Luis de León, en la *Numancia* de Cervantes, donde junto a la Enfermedad, la Guerra y el Hambre, aparece personificado el río Duero, y en la "Fábula del Genil", de Pedro de Espinosa¹⁶.

Por lo que respecta al hombre que habita ese magnífico paraje, representado por el obispo Altamirano, es fácil ver en el trazado del perfil de su personalidad las virtudes que caracterizan al sabio, al "vir iustus", de las Odas de Fray Luis de León. Sin embargo, tampoco aquí cabe señalar lecturas concretas realizadas por Balboa descartando así la influencia directa del autor de la "Canción a la vida retirada" y por supuesto de las fuentes clásicas. Las coincidencias que puedan establecerse entre los rasgos, sobre todo morales, de la personalidad del protagonista del poema y aquéllos del sabio luisiano-horaciano no derivan de un conocimiento puntual de la tradición literaria sino de una afinidad con la época y con el estilo del momento¹⁷.

Pero si en el trazado de la naturaleza en el *Espejo* Balboa se sitúa bajo el canon literario del momento, también es cierto que en las octavas en las que se concentra dicha naturaleza el poeta introduce una inusitada nota de realismo que curiosamente no supo reconocer José María Chacón y Calvo, uno de los primeros críticos del poema ("Y si los ojos del poeta no ven nada de la tierra cubana, ¿habrá algo de la nativa?"), y que calificó "como de leve nota de poesía local"¹⁸. Lo inaudito de esas estrofas radica en que la naturaleza autóctona está perfectamente ensamblada con la irreal. La abundancia de la que se hablaba más arriba viene dada en los dones de la tierra y de las aguas ofrendadas por seres de la mitología cuya presencia, no siempre comprendida¹⁹, es lógica si tenemos en cuenta que estos seres son los habituales del paraje ideal²⁰. Contrariamente a lo que cabría pensar, la presencia realista no impide a Balboa la alusión a la mitología que aparece en otras ocasiones en el poema²¹.

Las ofrendas que los seres mitológicos hacen al obispo ya no están tomadas de la poesía (literatura clásica y contemporánea) sino de la verdadera y real naturaleza. Los "semicabros", "sátiros", "faunos" y "silvanos" que bajan de los montes le ofrecen

"guanábanas", "gegiras", "carmitos"(60), las "napeas", que habitan en los pastos, le traen "flores olorosas de naraco", vienen cargadas de "malui" y "tabaco", "mameyes", "piñas", "tunas" y "aguacates", "plátanos" y "mamones" y "tomates", frutos de los prados (61), las "amadriades" descienden de los árboles con "siguapas" y "macaguas", "pitajayas olorosas", "virijí" y "jaguas"(62), las "nýades" emergen de los arroyos y ríos con "jaguará", "dijao" y "lisa", "camarones", "viajacas" y "guabinas"(63), los "efedriades" de las fuentes traen "verbenas"(64), los "centauros" y "silvestres sagitarios"(66) y las "oréades" de las selvas y montañas traen en sus cinturones "iguanas", "patos" y "jutias"(67). Junto a esos regalos el acompañamiento musical viene de la mano de la "silvestre compañía" que danza al son de la "templada sinfonía" de "flautas", "zampoñas" y "rabeles" (68), "marugas", "alboques" "tam-boriles", "tipinaguas" y "adufes ministriles"(69).

Nada parecido a esa enumeración de frutos, fauna e instrumentos musicales encontramos en la época del momento. Sin embargo, esas magníficas bellezas naturales que Balboa recoge en el *Espejo* son objeto de elogio en las Crónicas de Indias. En el "Sumario de la Natural Historia de las Indias" aparecen descritas el "mamey", el "guanabano", las "piñas", los "plátanos", las "tunas" y los "camarones"²². Y en esas mismas Crónicas encontramos los productos y frutos locales que los nativos dispensaban al colonizador al que también se le agasajaba con la

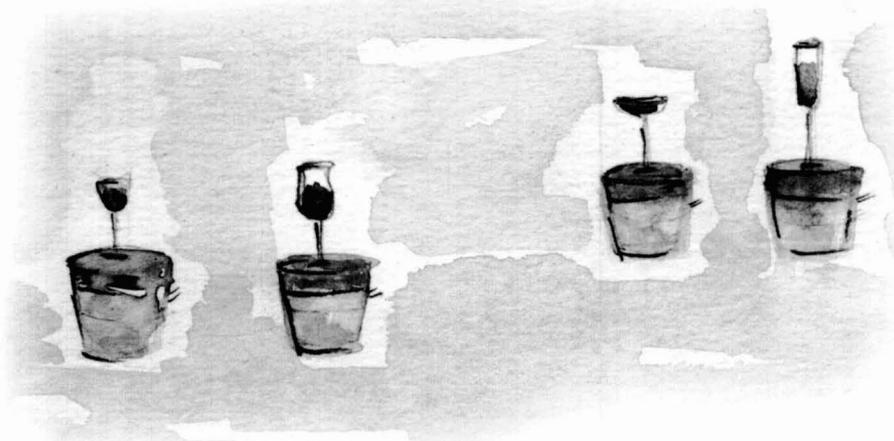
música típica:

"Saliéron los a rescibir en escuadrones más de diez mil ciudadanos, muchos de los cuales traían *pan, aves o rosas*"²³.

"Los indios de aquella costa y comarca vinieron luego a verle cargados de *gallipavos*, frutas y *cacao*, que comiese, y le traían plumajes, mantas, plata y oro.... Saliéronle al camino indios de más de ochenta leguas lejos, con presentes, ofrescimientos, Hicieron alegrías grandísimas y muchas danzas y bailes; tañían *atabales, vocinas de caracol, trompetas* y muchas *flautas,*"²⁴.

A pesar de estar insertadas en el paisaje ideal, lo que "nýades", "lummíadas", etc. ofrendan al obispo rescatado no son los habituales frutos consagrados por la tradición sino otros que llevan nombres tan insólitos como "hicoteas", "mameyes", "aguacates", "mamones". Si la identificación de influencias directas en la delimitación del lugar de la acción como paisaje ideal es difícil de fijar, no lo es menos decidir si los pasajes extraídos de las Crónicas que tratan del recibimiento y de las ofrendas son fuentes de inspiración o simplemente meras coincidencias.

Uno de los motivos que según la crítica lleva al poeta a incorporar la naturaleza autóctona es el impacto que la selva cubana causó en su ánimo. El deslumbramiento originado por el "hic" et "nunc" da lugar al desplazamiento momentáneo del modelo



literario²⁵. Sin embargo no deja de resultar extraño este deslumbramiento en un poeta de origen canario que vivió unos treinta años, desde su nacimiento en 1563 hasta su marcha a Cuba, hacia 1593, en las Islas Afortunadas. Durante esa estancia estuvo en contacto con la naturaleza tropical, semejante a la cubana, tanto en sus frutos como en sus nombres, y muy distinta a la recogida por la tradición textual europea²⁶.

Al anterior podríamos añadir otro motivo que también explicaría la presencia del realismo natural en el poema, el conocimiento por parte de Balboa de dos poetas canarios, del ya mentado Bartolomé Caraisco de Figueroa, y de Viana, quienes ya habían recogido en sus obras la naturaleza de la Gran Canaria. Adelantándose al *Espejo* ambos poetas introducen en ellas las peculiaridades locales de la isla abandonando hasta cierto punto las convecciones literarias y así en la "Epístola a Mateo de Barrio" de Caraisco aparecen "dátiles", "altos cúmulos de tilos", "lauros", "barbuzanos" y "álamos". Y en el Poema, Canto primero, de Viana, los montes "altos y espesos" del lugar producen "álamos", "cedros", "lauros" y "cipreses", "palmas", "lignóleos", "robres pinos", "lentiscos", "barbuzanos", "palos blancos", "vinático" y "tiles", "hayas", "brezos", "azebuches", "tabaibas" y "cardone", "granados", "escobones" y "dragos"²⁷.

Cuando tropiece con la naturaleza cubana Balboa procederá de la misma forma que sus supuestos modelos canarios. En el momento de dar entrada en el poema a los frutos de la tierra el poeta establecerá una simple enumeración de éstos prescindiendo de los adjetivos tan utilizados en la descripción del paisaje ideal:

"Limpiamente se propone a la imaginación del lector un mundo de pulpas y humedades, colores y tactos, sabores, con el hecho demiurgo y simple de nombrar. El nombre lo es todo: el nombre y sus complejas resonancias. El poeta no mediatiza las significaciones: éstas serán tan multilaterales como las experiencias, o las fantasías, del lector se lo permitan"²⁸.

Es indudable que la presencia del realismo natural en el *Espejo* se debe a la experiencia personal y que

también hay que contemplar la más que posible influencia de la literatura local canaria. Sin embargo, ese realismo también puede ser atribuido al deseo, por parte del poeta, de personalizar el tópico, cosa que hace al nombrar y localizar de forma específica la mítica Arcadia identificada en el poema:

Encuétranse con ellas en *Managua*
Ameno sitio de labranzas (144)

Con la caracterización ideal de Bayamo y Yara, extensible a toda la isla de Cuba, Balboa quiere transmitir la imagen mítico-simbólica del paraíso situado en el más allá presente en la memoria de la humanidad desde tiempos remotos. Pero mientras los elementos bucólicos tradicionales identifican el lugar con alguna de las islas afortunadas o "última tula" de la leyenda, con los elementos autóctonos el poeta quiere restar fantasía e irrealidad a esa imagen mítica que adopta. La presencia de la tradición en el poema, del lenguaje y de las formas de la tradición europea, de las que Balboa se distancia introduciendo los elementos naturales autóctonos, tienen la misión de afirmar la identidad de un paraíso concreto, particular, real, identificado con la isla de Cuba.

La simbiosis entre naturaleza cubana y naturaleza mediterránea, localizada en las estrofas 59-70 del poema, encuentra su justificación en la necesidad de afianzar la idea de paraíso terrenal para Bayamo-Yara. Si para denotar la abundancia y fertilidad del lugar a Balboa le basta con enumerar los diferentes frutos de la tierra bayamesa, para indicar su belleza necesita del "árbol sombrío", del "prado verde", de las "flores esmaltadas", del "arroyo", de la "brisa" e incluso de la "música". A los elementos bucólicos tradicionales, Balboa añade las frutas, fauna y música autóctonas, nuevos elementos configuradores de lo "ameno". Todos juntos dan como resultado un nuevo cosmos arcádico, unos nuevos Campos del Elíseo. El nuevo vergel representado en el *Espejo* coincide en su variedad con el "Paraíso bíblico" en el que Dios hizo brotar toda clase de árboles hermosos²⁹, con el "Jardín de las delicias" en el que abunda todo tipo de árboles y de frutales³⁰, con el "Jardín de Alcino" en el que "han nacido y florecen árboles: perales, granados, manzanos de espléndidos frutos, dulces higueras y verdes olivos"³¹. Sin embargo, ese nuevo vergel se distancia de todos esos lugares en que la variedad frutal que lo compone se corresponde con la realidad. Lejos de constituir un alarde de estilo de

los propuestos desde la Antigüedad clásica por la Retórica³², el "catálogo" frutal del Espejo, confeccionado a partir de la observación directa de la naturaleza, se integra en la tradición de una forma claramente diferencial para aproximarse, de nuevo, a las Crónicas de Indias, en las que encontramos jardines, como el de Montezuma, en el que los árboles frutales, tan apreciados por la literatura, han sido desplazados por otro tipo de floresta menos útil y considerada menos vulgar:

"Sin las ya dichas casas, tenía también otras muchas de placer, con muy buenos jardines de solas yerbas medicinales y olorosas, de flores, de rosas, de árboles de olor, que son infinitos. Era para alabar al criador tanta diversidad, tanta frescura y olores. ... No consentía Montezuma que en estos verjeles hubiera hortaliza ni fruta, diciendo que no era de reyes tener granjerías ni provechos en lugares de sus deleites; que las huertas eran para esclavos o mercaderes, aunque con todo esto, tenía huertos con frutales, pero lejos, y donde poquitas veces iba..."³³.

Es difícil establecer hasta qué punto Balboa se

acerca a la tradición literaria de forma interesada. En el poema, y sobre todo en el pasaje de las ofrendas, se establece un doble juego de aproximación y distanciamiento al tópico de la Arcadia. Utiliza el poeta los elementos configuradores del "locus amoenus" con una intencionalidad ético-estética clara, para imprimir al lugar de la acción, Yara, la belleza perenne y la bienaventuranza intemporal presentes en aquél. Sin embargo, simultáneamente, son introducidos los instrumentos, fauna y frutos autóctonos con los que el poeta transmite, junto a esa idea de perennidad e intemporalidad las de veracidad y alcanzabilidad. Sea como fuere, lo que es evidente es que de ese juego de aproximación y distanciamiento se deriva, creemos que sin que Balboa se lo propusiera deliberadamente, un "nuevo locus amoenus", y una "nueva selva mixta", al estilo de las recogidas por la poesía retórica medieval, que aporta una extraordinaria novedad a la épica hispanoamericana del momento y con la cual el *Espejo* alcanza un inusitado grado de originalidad.

notas

¹ Marcial José Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Rencimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, 1970.

² En un interesantísimo trabajo que tiene por objeto el estudio del paisaje en *La Araucana*, de Ercilla, la profesora Rosa Perelmuter, especialista en el tema del paisaje en los poemas épicos y descriptivos hispanoamericanos de los siglos XVI y XVII, analiza los elementos constitutivos de dicho paisaje demostrando el convencionalismo que lo rige. Rosa Perelmuter Pérez, "El paisaje idealizado en *La Araucana*", *Hispanic Review*, vol. 54, n° 2, Spring 1986, pp. 126-146. Desde estas páginas quiero agradecer muy encarecidamente las indicaciones y orientaciones de la profesora Perelmuter para realizar este trabajo.

³ Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*, Bordeaux, Institut d'Etudes Iberiques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, p. 339.

⁴ Ernst R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, I, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 287.

⁵ Enrique Saíenz, *Silvestre de Balboa y la literatura cubana*, Ciudad de la Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1982, pp. 110-118.

⁶ Cito por la edición de Felipe Pichardo Moya, *Silvestre de Balboa, Espejo de Paciencia*, La Habana, Cuba, Imprenta escuela del Instituto Cívico militar, 1941, Cuadernos de Cultura, Quinta Serie, 4. Entre paréntesis va señalado el número de la octava en el poema.

- ⁷ Rosa Perelmuter Pérez, "El paisaje idealizado en la Araucana", p. 133.
- ⁸ Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, I, p.280.
- ⁹ Para la adopción del tópico de la Arcadia por Balboa y su adaptación ética en el *Espejo*, véase el estudio de Juana Goergen, *Literatura fundacional americana: El Espejo de paciencia*, Madrid, Editorial Pliegos, 1993 y el trabajo de Enrique Saíenz, Silvestre de Balboa y la literatura cubana, 1982.
- ¹⁰ *Institución Oratoria*, III, vii, 27.
- ¹¹ Según Juana Goerge "la gran influencia bucólica en el *Espejo de paciencia* proviene sin duda de Garcilaso, especialmente de la Egloga II. *Literatura fundacional americana: El Espejo de paciencia*, p. 44.
- ¹² Felipe Pichardo Moya, *Espejo de paciencia*, p. 45.
- ¹³ "... Silvestre de Balboa pensait au poéme de Barahona, non à celui de l'Arioste", Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*, Bordeaux, Institut d'Etudes Iberiques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, p. 225
- ¹⁴ Silvestre de Balboa, *Espejo de Paciencia*, edc. de Lázaro Santana, Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1988, p. 18.
- ¹⁵ Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, edc. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985, p. 484.
- ¹⁶ La influencia del Fray Luis parece poco probable, siendo las más seguras la de Garcilaso (Egloga II, vv. 1590-93, la Canción III, v. 53 y la Elegía I, vv. 141 y 144-45) y Pedro de Espinosa, Enrique Saíenz, *Silvestre de Balboa y la literatura cubana*, p. 122.
- ¹⁷ Enrique Saíenz, *Silvestre de Balboa...*, p. 122.
- ¹⁸ "El primer poema escrito en Cuba", *Revista de Filología Española*, T. VIII, abril-junio, 1921, p. 174.
- ¹⁹ "...como obedece el poema a cierta arquitectura clásica, junto al respeto a la verdad minuciosa aparece el elemento de lo sobrenatural y fantástico, expresado en la imprevista irrupción en aquellos lugares de la parte oriental de Cuba... de las divinidades del mundo olímpico", José María Chacón y Calvo, "El primer poema escrito en Cuba", p. 171.
- ²⁰ La presencia de la mitología en el poema sigue la tradición clásica. Desde Homero, (*Iliada*, XX, 8, *Odisea*, VI, 124 y XVII, 205) el paisaje ideal es el lugar propio de las ninfas, lugar que por sus extraordinarias cualidades es frecuentado también por el hombre (Teócrito, *Idilio*, XXII, 36-42; y en nuestra literatura la Egloga III de Garcilaso, vv. 289 y ss). En el *Espejo*, la presencia de los seres mitológicos se debe también a un deseo, por parte de su autor, de dar un tono culto, elevado al poema, Felipe Pichardo Moya, *Silvestre de Balboa. Espejo de paciencia*, p. 33.
- ²¹ En el Canto I cuando el capitán Gilberto conduce al obispo al barco, emergen de las aguas divinidades marinas ofreciéndole ayuda. En la segunda parte del poema la presencia mitológica viene dada por el parlamento del río Bayamo que se congratula del feliz regreso del obispo y de la victoria de Ramos. Lázaro Santana, *Espejo de paciencia*, pp. 12-13.
- ²² "Sumario de la Natural Historia de las Indias" por Gonzalo Hernández de Oviedo y Valdés, *Historiadores primitivos de Indias*, Madrid, Atlas, BAE, T.I., 22, 1946, p. 499, p. 500, p. 506, p. 507, p. 507, p. 510.
- ²³ "El solemne recibimiento que hicieron a los españoles en Chololla", "Conquista de Méjico. Segunda parte de la Crónica General de las Indias", *Historiadores primitivos de Indias*, Madrid, Atlas, BAE, T.I., 22, 1946, p. 336. El subrayado es nuestro.

²⁴ "Las alegrías que hicieron en Méjico por Cortés", "Conquista de Méjico. Segunda parte de la Crónica General de las Indias", *Historiadores primitivos de Indias*, Madrid, Atlas, , BAE, 22, 1946, pp. 295-455.

²⁵ Enrique Saínz, *Silvestre de Balboa...*, p. 136.

²⁶ Lázaro Santana, *Espejo de paciencia*, p. 14.

²⁷ Lázaro Santana, *Espejo de paciencia*, pp.14-15.

²⁸ Lázaro Santan, *Espejo de paciencia*, pp. 15-16.

²⁹ Génesis, 2,9.

³⁰ San Isidoro, *Etimologías*, II, XIV, 3, 1, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, p. 167.

³¹ *Odisea*, VII, 111.

³² Ovidio, *Metamorfosis*, X, 90-106.

³³ "Conquista de Méjico. Segunda parte de la Crónica General de las Indias", *Historiadores primitivos de Indias*, Madrid, Atlas, BAE, T.I, 22, 1946, p. 345