

## La difusión popular de la faceta eremita de San Jerónimo en el siglo XVII español

La biografía de San Jerónimo y las «historias» de su historia no responden a un modelo de transmisión lineal o unívoca, y son muchos los elementos que se fueron incorporando, eliminando, modificando o adaptando en el relato de su vida, hasta conformar la semi histórica / semi fantástica biografía que conocieron nuestros autores del Siglo de Oro.

En este proceso algunos episodios (casi) anecdóticos en la vida del santo – cuando no puramente legendarios – adquirieron una grandeza y un protagonismo que, en ocasiones y en determinados ámbitos de difusión, ensombrecieron la verdad histórica sobre el personaje.

Durante la Edad Media circularon diferentes escritos que recogían la vida de San Jerónimo; basados en sus obras, especialmente en sus *Epístolas*, pronto fueron contaminándose de leyendas, plenamente asumidas en los siglos XIV-XV como parte de la historia del santo (aunque ya veremos que con algunos intentos de depuración por parte, esencialmente, de Erasmo)<sup>1</sup>.

En la transmisión medieval de la vida de San Jerónimo no se aprecia una especial relevancia de su etapa anacoreta<sup>2</sup>. El primer elemento legendario que se introduce en su biografía pudiera ser su (más que discutida) castidad: este sería el motivo de su alejamiento de Roma, ciudad en la que la vida disoluta de algunos monjes escandalizaba y asustaba a Jerónimo, quien temía caer en las mismas tentaciones. Tentaciones que le asaltarán en su retiro en el desierto de Siria.

---

<sup>1</sup> Otros autores ya habían manifestado su repulsa por las historias legendarias que contaminaban las vidas de santos, leyendas refrendadas en muchos casos por las imágenes más populares de los mismos. MOLANUS, en *De Sanctis Imaginibus et Picturis*, Lovaina, 1568, critica la excesiva libertad de los artistas al plasmar la imagen de los santos, así como la falsedad de las leyendas.

<sup>2</sup> Michaela AMBROGETTI, *La «Canción Real» del geronimita Adrián del Prado (sec. XVII)*, Firenze, 1982, 20-30, analiza el proceso de génesis del «error» en la transmisión de la vida del santo. Según esta investigadora, la importancia progresiva del Jerónimo anacoreta se debe a una serie de interpolaciones falsas en su biografía, con las que su estancia en el desierto se vio especialmente afectada.

Es en el siglo IX cuando se le «concede» la dignidad eclesiástica cardenalicia, en una anónima *Vita divi Hieronymi* de amplia difusión<sup>3</sup>, y se introduce el episodio legendario del león que nunca le abandonará<sup>4</sup>. Tampoco en las vidas del santo difundidas a partir del siglo XIII, destinadas a una lectura devocional o incluida en los sermonarios, el eremitismo del santo es magnificado: se menciona como algo circunstancial en su vida, pero no es el eje central de su biografía.

Llegando al siglo XIV la situación cambia. En este siglo surgen en Italia varias comunidades de eremitas que ven en el santo Jerónimo su modelo y guía espiritual, y en su retiro en Calcis el modelo de vida penitente a seguir. No es casual que sea en este momento cuando se «descubran» una serie de documentos (tres pseudo epístolas), en las que la faceta eremita del santo se superpone a su condición de doctor y de virgen, ampliándose desde entonces en sus biografías estos breves episodios de su juventud<sup>5</sup>.

En 1373 algunos de estos núcleos de ermitaños se agrupan bajo una orden religiosa que, aunque llamada de San Jerónimo, se regirá en su primera etapa por la regla de San Agustín<sup>6</sup>.

Finalmente, los siglos XVI y XVII verán el triunfo de la imagen eremítica del santo, producto de una evolución interna en la transmisión de su vida, e igualmente debido a otras circunstancias exteriores como la moda, literaria y espiritual, de la figura del ermitaño<sup>7</sup>. Esta recuperación como modelo de conducta de un tipo de vida propio de las primeras comunidades cristianas, se

<sup>3</sup> Michaela AMBROGETTI, *La «Canción Real»...*, ed. cit., 23-27.

<sup>4</sup> Es esta una historia clásica ya presente en los tratados naturales de Aulio Gelio y Eliano, atribuida a San Gerásimo y de este transmitida a San Jerónimo. No se sabe con exactitud cuándo se vincula el episodio del león con San Jerónimo. Esta historia, presente ya en Esopo, fue adaptada en numerosas ocasiones por el cristianismo, añadiendo o modificando algún elemento diferenciador y convirtiéndose, de este modo, en un motivo folclórico.

<sup>5</sup> Y añade Michaela AMBROGETTI, *La «Canción Real»...*, ed. cit., 27-29, la categoría de mártir, ya que aunque nunca sufrió martirio, la extrema penitencia que él mismo se impuso en el yermo, pasó a considerarse su martirio: es este un paso importante para la mitificación del personaje.

<sup>6</sup> Fray José de SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, (ed. Francisco J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA), Salamanca, 2000, vol. 1, 58-98. (La obra se editó por primera vez bajo el título de *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*, Madrid, 1600; la «Primera parte» la constituye la *Vida de San Gerónimo Doctor de la Santa Iglesia*, Madrid, 1595.)

<sup>7</sup> Cândido dos SANTOS, *Os Jerónimos em Portugal: das origens aos fins do século XVII*, Porto, 1996, 3-4, se pregunta por la razón del interés que despertó la figura de S. Jerónimo eremita en el siglo XIV, y que se incrementará en los siglos posteriores. Sugiere dos elementos decisivos: por un lado destaca la importante influencia de la obra de Giovanni del'ANDREA, *Hieronymianus*, 1482 (escrita en 1346, que gozó de amplia difusión hasta su primera impresión en 1482), y por otro señala la lectura de S. Jerónimo por parte de los humanistas.

El protagonismo que Felipe II quiso dar a la Orden de San Jerónimo fue también importante motivo de la popularización de este Padre de la Iglesia: las biografías por él promovidas contrastan con el interés de los humanistas por esta figura, por los diferentes motivos que las animaron. Todo ello contribuirá al amplio conocimiento que del santo se tenía en el siglo XVII.

dejará ver en las hagiografías sobre el santo y en algunas consideraciones que las propias congregaciones religiosas dirigían a sus fieles que deseaban seguir el camino del yermo<sup>8</sup>; y por supuesto en la literatura<sup>9</sup>.

Todo ello parece confluir en el texto motivo de este trabajo y justificación de esa «difusión popular» que mencionábamos en el título. Se trata de una composición poética, una «Canción Real» ampliamente difundida durante todo el siglo XVII a través del humilde soporte del pliego suelto y de fructífera vida manuscrita simultánea a su difusión impresa. Este poema de Adrián de Prado presenta una serie de elementos expresivos, simbólicos y «emblemáticos» que lo sitúan plenamente en la cultura visual del barroco. Es, además, original por la selección y adaptación que hace de un único episodio de la vida de San Jerónimo: el de su retiro en Siria.

Antes de analizar esta originalidad del poema, veamos su historia editorial, que comienza en 1616 en las prensas granadinas de Martín Fernández. Es Bartolomé José Gallardo<sup>10</sup> quien da noticia de este impreso, ofreciendo el título completo y demás información que aparece en portada, como es el autor y los datos de imprenta: «En Granada por Martín Fernández: Año 1616». En su descripción, breve, sólo incluye el formato (8º) y el número de hojas (8); y añade: «Después de la canción se estampa un romance *Al Santísimo Sacramento*». Palau hará mención a este impreso, citando a Gallardo<sup>11</sup>.

Siguiendo un orden cronológico, nos encontramos con un impreso de 1619, también de Sevilla, recogido por Böhl de Faber para su *Floresta de rimas antiguas castellanas*<sup>12</sup>. Es el único autor que da noticia de este *pliego suelto* sevillano. Sólo conocemos este impreso a través de su edición de 1821<sup>13</sup>. Este texto presenta una versión muy reducida del poema: 130 versos frente a los 300 que completan el poema en el resto de versiones conocidas, lo que nos sugiere

---

<sup>8</sup> Este nuevo modelo de vida solitaria recuperado en el siglo XVII queda perfectamente revelado en la obra del carmelita Tomás de JESÚS, *Instrucción espiritual para los que profesan la vida eremítica*, Valencia, 1698.

<sup>9</sup> En otros trabajos incluidos en este mismo volumen se trata ampliamente de los diferentes tipos de ermitaños que poblaron nuestra literatura humanística y barroca.

<sup>10</sup> Bartolomé José GALLARDO, *Ensayo de una Bibliografía Española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1889, IV, col. 1557, nº 4557 (cito por la edición facsímil de Madrid, 1968).

<sup>11</sup> Antonio PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispanoamericano*, Madrid, 1962, tomo XIV, 60, nº 234791.

<sup>12</sup> «Un yermo hay en la Siria destemplada», in *Floresta de Rimas antiguas Castellanas*, (ed. Juan Nicolás BÖHL DE FABER), Hamburgo, 1821, vol. I, 4 y 129-132.

<sup>13</sup> El gobierno español compró la biblioteca de Böhl de Faber a sus herederos en 1849, impidiendo su salida a Hamburgo, como era voluntad de su dueño. Entre sus valiosos volúmenes se encontraban algunos de pliegos sueltos cuyo contenido ha sido estudiado por Jaime MOLL, *Tres volúmenes de pliegos sueltos de la biblioteca de Juan Nicolás Böhl de Faber*, in *Boletín de la Real Academia Española*, XLVIII, nº 184 (1968), 285-308. En esta relación de contenidos que ofrece Moll no aparece el pliego escogido por Böhl de Faber para su edición.

una intervención del propio editor (es conocida la tendencia de Böhl de Faber a enmendar composiciones ajenas)<sup>14</sup>. Esta intervención elimina todas las estrofas en las que se describe la cueva y el paisaje en los que se refugia el santo eremita, quitando de este modo lo que el poema tiene de más original.

De 1622 conservamos una edición valenciana realizada por Vicente Franco<sup>15</sup>. En relación a otras versiones, esta de 1622 presenta dos variantes significativas: trastoca el orden de las estrofas 4ª y 5ª<sup>16</sup> y añade una que no volvemos a encontrar en ninguna otra versión conocida. Esta estrofa, la 6ª, no parece ser del mismo autor, y nos atreveríamos a atribuírsela al editor, que necesitaba completar el pliego. Parece construida a modo de centón, utilizando para ello el propio poema de Adrián de Prado: sólo utiliza términos y construcciones ya aparecidos en la *Canción de San Jerónimo*, sin aportar nada nuevo<sup>17</sup>.

Para el año 1628 contamos con la referencia de un pliego sevillano cuyos dos únicos ejemplares localizados se encuentran en Londres<sup>18</sup>. Aquí, en lugar del *Romance al Santísimo Sacramento*, se incluye al final una *Canción a Nuestra Señora*, «Por el Doctor Tejada»<sup>19</sup>.

En 1629 dos ediciones cuya noticia ha llegado hasta nosotros. En primer lugar, encontramos la *Canción Real* en una recopilación poética llevada a cabo por fray Gerónimo de la Madre de Dios: *Ramillete de divinas flores para*

<sup>14</sup> M. AMBROGETTI, *La «Canción Real»...*, ed. cit., 108: «Böhl de Faber nella sua introduzione motiva solo in generale la scelta dei testi, in base a criteri di preferenze estetiche, ma omettendo qualsiasi notizia sia sulla loro provenienza che sul loro stato. Pensiamo che la mutilazione sia avvenuta per una specie di riammodernamento del testo operato in un libero adattamento dal raccoglitore». Justifica la autora esta opinión con sendas citas de Antonio Rodríguez-Moñino y Antonio Palau.

<sup>15</sup> Bartolomé José GALLARDO, *Ensayo...*, ed. cit., col. 1557, nº 4556. Palau consigna este ejemplar, remitiendo a la información de Gallardo, ver Antonio PALAU, *Manual...* 60, nº 234792.

<sup>16</sup> Ver estas estrofas en la transcripción del poema que aparece al final del artículo.

<sup>17</sup> Copio los versos que añade esta edición de 1622, para que el lector pueda apreciar este incremento *apócrifo*: «Por ojos tiene aqui dos peñas viuas | de jaspe fino, que mirando al cielo | lloran, pidiendo a Dios misericordia, | cuyas lagrimas son venas laciuas [*sic*], | que salen de la peña tan sin duelo, | que no se ve jamas tener concordia; | aqui tiene discordia | el ayre con la tierra, | que como no se cierra, | y en sus concabos entra a largo passo, | la qual viendose seca, y en su vaso | recibir la humedad que no le aferra, | braman sus bocas, ò roturas broncas | con mil suspiros, y con voces roncadas», f. 3v.

<sup>18</sup> V. F. GOLDSMITH, *A short title catalogue of Spanish and Portuguese books 1601 - 1700 in the library of the British Museum*, Folkestone and London, 1974, [nº 543]. Hay dos ejemplares en la British Library, ref. 1072 . d . 10 (dato ofrecido por Goldsmith). Domínguez Guzmán repite la referencia de Goldsmith: Aurora DOMÍNGUEZ GUZMÁN, *La imprenta en Sevilla en el s. XVII (1601 - 1650)*, Sevilla, 1992, 203, nº 1015.

<sup>19</sup> Agustín Tejada Páez (1567 - 1618 ?) fue doctor en teología y racionero de la catedral de Granada. Alcanzó gran fama con sus composiciones poéticas, incluidas en algunas recopilaciones de la época.

el desengaño de la vida humana, Amberes, 1629<sup>20</sup>. Otra versión es la que contiene un pliego sevillano de Pedro Gómez de Pastrana, actualmente perdido pero conocido gracias a la edición que de él hizo don Justo de Sancha en 1849<sup>21</sup>. Este impreso recupera el *Romance al Santísimo Sacramento* que veíamos en Granada.

La edición sevillana de 1637 reproduce la de 1629. Ambas son del mismo impresor, Pedro Gómez de Pastrana, y su lectura sólo presenta pequeñas variantes que corresponden a diferentes interpretaciones del texto<sup>22</sup>. Esta edición de 1637 es descrita por Gallardo<sup>23</sup>, sin vincularla a la de 1629, que debía desconocer. Palau<sup>24</sup> y Domínguez Guzmán<sup>25</sup> citan por Gallardo. Ninguno ofrece localización de ejemplares, pero podemos encontrar uno en la Biblioteca Nacional de Madrid, cosido en un volumen facticio que contiene: un poema de Rodrigo Fernández de Ribera, *Lágrimas de San Pedro*, Sevilla, 1609; *Dos canciones*, una de Pedro Rodríguez y otra del Doctor Tejada, Sevilla, 1630; y finalmente el poema de Adrián de Prado, Sevilla, 1637, el cual incluye en su última hoja (8r-8v) un romance *Al Santísimo Sacramento* que también encontrábamos en el pliego de 1629 y que Sancha edita junto a la *Canción Real*<sup>26</sup>.

Finalmente, volvemos a encontrar la *Canción* de Adrián de Prado en un texto tardío de Juan Izquierdo Malo, impreso en Sevilla en 1669.

Esta difusión generosa a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, se ve reflejada también en las copias manuscritas que de él conocemos, en varias misceláneas en las que aparece junto a otras piezas de temática religiosa o histórica<sup>27</sup>.

<sup>20</sup> En las páginas 230-242 podemos leer la *Canción*.

<sup>21</sup> *Al gloriosísimo cardenal y doctor de la Iglesia, San Gerónimo*, in *Romancero y Cancionero Sagrados (colección de poesías cristianas, morales y divinas sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles)*, (ed. Justo de SANCHÁ), BAE, nº 35, Madrid, 1872. [Hay edición moderna, Madrid, 1950, por la que citaré en todas las ocasiones; la *Canción* en 289 - 291.]

<sup>22</sup> Verso 196 en la edición de 1629: «por apretar sus dedos una piedra»; el mismo verso en la edición de 1637: «para apretar sus dedos vna piedra». Ambas variantes corrigen una mala lectura (y una cacofonía) de la primera edición de 1616, en la que se lee: «que con ellos la mano apenas medra, | que sus dedos aprieten una piedra». En la edición de 1629, verso 279: «con piedras que le arroja el braço insano»; el mismo verso en 1637: «por piedras que le tira el braço insano». En 1616 se lee: «por piedras que le tira el braço anciano». Las ediciones de Sevilla no entienden la lectura de Granada, 1616, y vinculan el hecho de tener siempre piedras en la mano a la *insanidad* del brazo.

<sup>23</sup> Bartolomé José GALLARDO, *Ensayo...*, ed. cit., col. 1558, nº 4558.

<sup>24</sup> Antonio PALAU, *Manual...* 60, nº 234793.

<sup>25</sup> Aurora DOMÍNGUEZ GUZMÁN, *La imprenta en Sevilla...*, 240, nº 1314.

<sup>26</sup> *Romancero y Cancionero Sagrados...* ed. cit., 291.

<sup>27</sup> Al final del artículo, en el *Apéndice I*, aparecen reseñadas las copias manuscritas que conocemos de este poema. La búsqueda de manuscritos no ha sido exhaustiva, y no dudo que sean muchos más los testimonios que han quedado ocultos a mis ojos.

Sobre el autor apenas sabemos el nombre, Adrián de Prado, y su pertenencia a la Orden Jerónima<sup>28</sup>. Debió conocer en profundidad la obra de San Jerónimo, especialmente sus *Epístolas*, ampliamente difundidas a lo largo del siglo XVI, así como alguna de las biografías del santo que, en número también elevado, circularon en las diversas antologías centradas en las vidas de santos y en alguna obra dedicada especialmente a San Jerónimo<sup>29</sup>.

El relato de las vidas de santos, y sus recopilaciones en los *Flos Sanctorum*, era ya moneda corriente desde la Edad Media. La obra de Jacobo de la Voragine, 1260, es la primera recopilación de este tipo y en su retrato hagiográfico de nuestro anacoreta, no es esta la faceta más resaltada: se menciona su estancia en Siria, pero sin darle la importancia que adquirirá más tarde este episodio.

En el siglo XVI los humanistas se interesaron por el personaje histórico de San Jerónimo y fue precisamente de la pluma de Erasmo de quien tenemos una *Vida* del santo que pretende depurar esta figura histórica de todas las contaminaciones legendarias que fue acumulando en los siglos pasados. En esta obra editada en 1516 Erasmo corrige datos cronológicos, explica la imposibilidad de aceptar un Jerónimo con el título de cardenal, y manifiesta grandes dudas sobre la virginidad del santo.

Esta obra, aunque prohibida por la Inquisición en 1557 tuvo una gran influencia en las biografías posteriores del santo, escritas bajo la sombra del humanista holandés con la intención de defender la absoluta santidad del Padre de la Iglesia, que entendían había sido puesta en duda por Erasmo. Esto puede aplicarse con especial seguridad a las biografías escritas por autores españoles<sup>30</sup>.

El primero es Pedro de la Vega, quien no incluyó esta biografía en la primera edición de su *Flos Sanctorum*, realizada en Zaragoza en 1521 (sí lo

<sup>28</sup> Todos los autores (pocos, y casi siempre en repertorios bibliográficos) que citan en sus obras a Adrián de Prado – Vossler, J. M. Bleuca, Gallardo, Escudero y Perosso, Palau, Goldsmith – lo consideran fraile jerónimo. No sabemos por qué Aurora Domínguez Guzmán lo adscribe a la *ordo cartusienis*: A. DOMÍNGUEZ GUZMÁN, *La imprenta...*, 203, 208 y 240.

<sup>29</sup> Fueron numerosas las colecciones de vidas de santos que pudo conocer un autor barroco: Jacobo de VORAGINE, *La leyenda dorada*, ¿1270?, con traducción castellana desde el siglo XV; L. SURIUS, *Vitae Sanctorum*, 1570; Pedro de VEGA, *Flos sanctorum*, Zaragoza, 1521; cardenal BARONIO, *Martirologio*, 1582; Alonso de VILLEGAS, *Flos Sanctorum*, 1591; Pedro de RIVADENEYRA, *Flos sanctorum*, 1599; y otras obras menos divulgadas de Bartolomé CARRASCO DE FIGUERÓA, *Templo Militante Flos Sanctorum*, y *Trivmphos de svs virtudes*, Lisboa, 1615; Juan Basilio SANTORO, Fray Francisco ORTIZ LUCIO. *Vidas de San Jerónimo: Vita et transitus S. Hieronymi*, Zaragoza, c. 1477; Fray José de SIGÜENZA, *Vida de San Gerónimo Doctor de la Santa Iglesia*, Madrid, 1595.

<sup>30</sup> En Italia apareció una *Vita divi Hieronymi Stridonensis*, de Mariano VITTORIO (Venetia, 1565) que, aun condenando algunas ideas «falsas» en la obra de Erasmo, acepta, de forma mitigada, algunas de sus propuestas: no era virgen, pero se mantuvo casto después del bautismo; no era cardenal, pero tendría una dignidad equiparable en la época. Los datos sobre esta obra y su relación con la *Vita* erasmiana, en M. AMBROGETTI, *La «Canción Real»...*, ed. cit., 33-34.

haría en posteriores ediciones), pero lo trató de forma pormenorizada en la *Hystoria nueva del bienaventurado padre y doctor et luz dela yglesia sant hieronymo: con el libro de su tránsito: et la hystoria de su translación: con la vida de santa Paula*<sup>31</sup>. Este es el texto sobre San Jerónimo que pasará a las siguientes ediciones del *Flos Sanctorum*.

Pedro de la Vega, monje jerónimo, dedica bastantes páginas al santo, y a su retiro en el desierto de Siria (que, erróneamente, dice ser de 7 años). Como será habitual en el tratamiento de este periodo de la vida de San Jerónimo, de la Vega adapta, casi copia, la carta en la que Jerónimo relata a Eustoquio su vida en el yermo, aludiendo a las tentaciones que allí le asaltaban, y a la extrema dureza con la que él mismo trataba de alejarlas de su mente<sup>32</sup>. De la Vega, sin embargo, mitiga la fuerza de estas tentaciones y se centra más en el castigo divino recibido por S. Jerónimo a causa de sus lecturas de gentiles.

Alonso de Villegas, en el *Flos Sanctorum* que publicó en Zaragoza, 1585, tiene en cuenta las correcciones de Erasmo, sólo para ir desmintiendo todas aquellas que afectaban la imagen del santo. Justifica la representación del santo vestido de púrpura y con capelo cardenalicio, ya que aunque entonces no existía esa dignidad, S. Jerónimo poseía un título equiparable.

Más propagandística y violenta en su defensa del santo será la *Vida de San Jerónimo* compuesta por Fray José de Sigüenza en 1595. Se trata de un comentario novelado de sus epístolas, a través del cual nos va formando una intachable biografía del santo, atacando con dureza a aquellos que, antes que él, habían intentado propagar una vida del santo más científica y verdadera. Se extiende mucho sobre la virginidad del santo puesta en duda por Erasmo y defiende con la misma agresividad su dignidad catedralicia, faltando descaradamente a la verdad histórica:

«son manifiestos y claros testimonios de que ya le había hecho y criado Cardenal de la santa Iglesia Romana. Y aunque los hereges<sup>33</sup> de nuestro tiempo y otros mal intencionados (...) han

<sup>31</sup> Zaragoza, 1528, aunque la edición consultada ha sido la de Zaragoza, 1546.

<sup>32</sup> Cito por la edición de 1580: Pedro de la VEGA, *Flos Sanctorum*, Sevilla, 1580, ff. 222r-223r: «De la gran penitencia que hizo el bienaventurado sant Hieronymo en el desierto, et de como fue açotado diuinalmente, porque se ocupaua en la lición delos libros seglares». En el folio 222r leemos: «Y atormentáuanle mucho los malos pensamientos, para los quales desterrar de su corazón, tomaua por remedio de herir y darse muchas vezes con un canto en los pechos. (...). Pues como yo mesmo de mi voluntad me condenasse por temor del infierno a cercel de tan dura penitencia, y fuesse compañero solamente delos escorpiones, y de las bestias fieras, muchas vezes me hallaua con la memoria entre los corros y danças, que acostumbran hazer las donzellas de Roma. Tenía la cara amarilla por los muchos ayunos, mas por esso no dexaua la voluntad de se encender algunas vezes en los malos desseos (...)». Dedicó más de la mitad del epígrafe a relatar sus lecturas de clásicos latinos y griegos, motivo por el cual fue juzgado y azotado en un tribunal celestial.

<sup>33</sup> En el margen se lee: «Calvino, Carolo Molin, Erasmo». Copio toda la cita de M. AMBROGETTI, *La «Canción Real»...*, ed. cit., 38-39.

afirmado lo contrario, y que esto de aver cardenales en la Iglesia es invención nueva, así en el oficio como en el nombre, y por el mismo caso hacen donayre de que atribuyan a este sancto esta dignidad y le pinten con ábito e insignias de ella; es cosa cierta que se engañan, ciegos en su propia malicia, y antes nos podíamos nosotros reir y burlar de su ignorancia. Porque quanto a lo primero, la dignidad de cardenal es mucho más antigua que san Jerónimo (...) y algunos hacen inventor de esta dignidad a Evaristo, en el año 112».

Publica Pedro Rivadeneyra su *Flos Sanctorum* entre 1599-1601. Este autor es más objetivo que su predecesor, y trata de armonizar las diversas fuentes, pero mostrándose partidario de mantener la imagen popular (conocida) del santo, aunque en ocasiones esto suponga una mentira histórica. De este modo, considera útil que se siga representando al santo con un león a los pies, como símbolo o emblema de su propia fortaleza, aunque sea evidente la falsedad de este episodio.

Finalmente, publica Bartolomé Cayrasco de Figueróa el *Templo Militante Flos Sanctorum, y Trivmphos de sus virtudes. Dirigido a la M.C. del Rey Don Phelippe N.S. Tercero deste nombre. Año 1615. Prior y canónigo de la Iglesia Catedral de Canaria. Primera y Segunda Parte. Con las licencias necessarias, y Priuilegios Reales de Castilla, Portugal y Aragón*, (Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1615), cuya mayor originalidad radica en su redacción versificada.

La obra tiene 4 partes. Es en la tercera donde trata de san Jerónimo, con quien termina esa 3ª parte (pp. 363-372). Esta basada en las vidas de San Jerónimo anteriores, y en las propias cartas del santo. Vemos cómo las tentaciones, aquí ya apenas apuntadas, van perdiendo valor en las relaciones sobre el retiro del santo. Copiamos los versos que refieren su estancia en el desierto de Siria, por algunas similitudes que presenta con nuestro poema:

p. 368: «El Capitán quedó en la batería, | En asperos desiertos escondido, | Buscando soledad por compañía, | Sufriendo de las bestias el bramido: | Despedaçando el pecho noche y dia, | Con golpes de vn guijarro empedernido, | Regando con sus lágrimas el suelo, | Y con suspiros penetrando el Cielo. ||

Y porque en estas partes oyó algunas | Opiniones heréticas, cansado | De aquesto, y de visitas importunas, | Que para su quietud eran enfado: | Passando mas tormentas, y fortunas, | Que pequenuela barca en mar ayrado, | Vino a dar en la Siria en vn desierto, | A los humanos ojos encubierto. ||

Entre peñascos altos puntiagudos, | Vna profunda cueua se mostraua, | En ella entró con los maestros mudos | Que donde quiera que yua los lleuaua: | Y vsando de rigores los mas crudos, |

Que pueden ser, y penitencia braua, | Dio Febo quatro bueltas a su esfera, | Dandola en cada vna el año entera. ||

Alli la verde edad en el maduro | Tiempo se la pagó con las setenas, | Siendo la blanda cama el suelo duro, | Los entretenimientos, graues penas: | El sabroso manjar cierto, y seguro, | Yeruas amargas de aspereza llenas, | Y la conuersación fuertes bramidos, | Que le martyrizauan los oydos. ||

Iamas vn punto solo ocioso estaua, | Ya oraua, ya estudiava, ya escriuía, | Ya con rigor su carne maltrataua, | Ya en oracion mental se trasponía: | Y si a caso algun tiempo le sobraua, | De aquestos exercicios que tenia, | Cantaua Hymnos a Dios con dulce acento | Que el canto es gran aliuo en el tormento. ||

Con todo este rigor, esta aspereza, | Estos ayunos, estas oraciones, | Y con estar en la mayor flaqueza, | Que ser pudo, y tan lexos de ocasiones: | Enojado Satán de su firmeza, | Le daua intolerables tentaciones, | Que el demonio, y la carne no se cansan | Hasta llegar las almas do descansan. ||

Y assi el Santo Geronymo escriuiendo | A la Virgen Eustochio, dize, o cuántas | Vezes, en el desierto donde ardiendo | Consume el Sol los hombres, y las plantas: | Mi cuerpo sustentarse no pudiendo, | Por la mucha flaqueza, y penas tantas, | Como costal de huessos se caía | Sobre la ardiente arena, o tierra fría. ||

Y en aqueste destierro voluntario, | Que fue buscar en vida sepultura, | Recibiendo el sustento, y ordinario | De las vsadas yeruas, y agua fria: | O quantas vezes mi mayor contrario, | Satan, me presentaua la figura, | La gala, el brio, y las bellezas vanas | De las hermosas Virgines Romanas. ||

Estaua el rostro flaco, y amarillo, | La carne seca, negra, y consumida, | Y pretendia mandar en el castillo | La ciega voluntad, aun no vencida: | Y al fin estando tal que no ay dezillo, | Teniendo mas de muerte que de vida, | Me imaginava en medio de las danças | De las damas de Roma, y sus mudanças. ||

La carne estaua muerta, y aun viuían | En mi los pensamientos sensituios, | Con tanta libertad, que pretendian | Estando muerto yo, estar ellos uiuos: | Y como malas yeruas que porfian | A sustentar sus ramos ofensiuos, | No obstante que los van siempre cortando, | Yuan en daño mio porfiando. ||

[p. 369] Y reprimir su fuerça no pudiendo, | A los pies del Señor me derribaua, | Los quales con mi llanto humedeciendo, | Despues con mis cabellos los limpiaua: | Con vna piedra el pecho deshaziendo, | Tanto a mi dulce Redemptor llamaua, | Que con su

ayuda se aplacaua el fuego, | Boluiéndose en dulcissimo sossiego.  
||

Testigo es el Señor mismo que adoro, | Que despues del  
trabajo, en mi sentía | Vna ancia regalada, vn dulce lloro, | Vn  
regalo tan nueuo, y alegria: | Que estar gozando en el ethereo  
Coro, | Con los Ángeles ya me parecia, | Que quien por Dios  
padece en este suelo | Aun en el se le dan sombras del Cielo. ||

Pues si con tal rigor es afligido, | Quien aflige su carne, y la  
atormenta, | De qué manera lo será el perdido | Que la regala, sirue  
y alimenta: | Será possible que este no aya sido | Tentado en sus  
deleytes, pues no tienta | Satan los suyos, mas ya esta prouado, |  
Que es mayor tentación no ser tentado. ||

Desto manera escriue el varon santo | Los entretenimientos del  
desierto, | Y porque ya era tiempo que bien tanto | Fuesse a la  
humana vista descubierto: | Del inefable acuerdo, donde quanto |  
Ha sido, es, y será, se sabe cierto, | Salio determinado que saliesse  
| Del yermo, y de los hombres visto fuesse. ||

Y assi el Doctor santissimo dexando | Aquella soledad  
inconuersable, | Algunos ermitaños conuersando, | Los admitio su  
término admirable: | Y la fama sus obras diuulgando, | Hizo su  
nombre al mundo memorable, | Con la muestra de bienes  
inauditos, | Que dio la primer luz de sus escritos. || (...)»<sup>34</sup>.

Estas, además de las obras del propio San Jerónimo – especialmente sus *Epístolas*, de amplia difusión en los siglos XVI y XVII<sup>35</sup> – son las referencias de que disponía Adrián de Prado para escribir su poema<sup>36</sup>. Pero no sólo eso: toda una tradición simbólica, gráfica y literaria acompañaba al

<sup>34</sup> Desde la estrofa que comienza *Y assi el santo Geronimo escriuiendo...*, hasta la que termina ... *Que es mayor tentación no ser tentado*, es una adaptación de la «Epístola a Eustochio» que copian otras historias de San Jerónimo. En esta carta lo importante es la lucha contra la tentación, aspecto que desaparece del poema de Adrián de Prado.

<sup>35</sup> Entre las obras de San Jerónimo sus *Epístolas* fueron ampliamente difundidas hasta principios del s.XVII, con numerosas ediciones, tanto en latín: Basilea, 1524-26, 1542-3; Londres, 1525, 1528, 1530, 1535; París, 1533, 1546, 1596; Roma, 1564-72, 1576; Amberes, 1578-79; Alcalá, 1580; Salamanca, 1585; como en castellano: Valencia, 1520, 1526; Sevilla, 1532, 1537, 1541, 1548; Burgos, 1554 (estas son las que pudo conocer Adrián de Prado; después seguirían aumentando al mismo ritmo hasta mediados de siglo). Hay otra obra de San Jerónimo, *Vidas de los Santos Padres*, que también pudo influir en la composición de la *Canción Real*. Sus ediciones, aunque no alcanzan las cifras de las *Epístolas*, fueron también numerosas: Salamanca, 1588 (latín); Alcalá, 1596 (latín); Valencia, 1529, Sevilla, 1538.

<sup>36</sup> No hay que olvidar entre esas obras conocidas e influyentes, la de Mariano VITTORIO, *Vita divi Hieronymi Stridonensis*, Venetia, 1565; MOLANUS, *De Sanctis Imaginibus et Picturis*, Lovaina, 1568; o el *Martirologio* del cardenal BARONIO (traducción castellana de 1582), entre otras.

conocimiento de las fuentes escritas. ¿Qué es lo que caracteriza de modo especial, exclusivo, esta *Canción Real*?

Ya vimos que Carrasco de Figueróa también escribió en verso su hagiografía, pero ambas obras son de muy diferentes intereses y estilos. La difusión en pliegos escogida (por el autor o por los editores) la convierte en una lectura dirigida a un amplio número y variedad de lectores, en una lectura realmente «popular»<sup>37</sup>.

Aunque la descripción que hace del lugar de su penitencia, y de los mismos tormentos sufridos, autoinfringidos, son muy similares a los descritos por el propio Jerónimo en su carta a Eustochio, creemos que de Prado no se limita a copiar una descripción, sino que a partir de esos elementos comunes con la historia transmitida, y vertiendo en su escritura todo el mundo visual que la iconografía del santo, la simbología religiosa y la moda de la literatura emblemática ponían a su disposición, reelabora y vivifica con gran originalidad la experiencia tormentosa del santo.

La selección de algunos detalles tiende a magnificar el sufrimiento del santo, anulando al mismo tiempo todos los elementos que pudieran ser malinterpretados, o simplemente resultar llamativos, a un lector poco habituado a las sutilezas teológicas y paradojas de la santidad. De este modo, han desaparecido completamente de este poema las tentaciones que asaltaron al santo en su retiro y, la razón de sus golpes en el pecho y de sus lágrimas, es una absoluta y sincera renuncia a sí mismo como mejor modo de servir a Dios. Si en las comedias hagiográficas interesaba el aspecto sobrenatural (por lo que tenía de espectacularidad y posibilidad escénica)<sup>38</sup>, en esta composición se valora lo contrario: la humanidad del personaje, su sufrimiento como hombre, acercándolo de ese modo a la sensibilidad más primitiva.

Tampoco se ven en estos versos un reflejo del modo de retiro que practicaban los ermitaños en el siglo XVII. Un completo manual de modos,

---

<sup>37</sup> No es fácil definir el concepto de «popular», tal vez más complejo cuando tratamos de aplicarlo al género hagiográfico. El contenido (sin duda) popular que mostraban los varios *Flos Sanctorum* que circulaban impresos en el s. XVI, no se corresponde con las lujosas ediciones en las que estos textos devocionales se ponían a disposición de un público que debía tener cierta holgura económica para poder adquirir uno de estos volúmenes, de gran formato y en muchos casos con ilustraciones. En el caso de la *Canción* de Adrián de Prado, la amplia (y económica) difusión que facilitaba el pliego suelto, justifica su consideración de «popular». (En Bartolomé CARRASCO DE FIGUERÓA, *Templo Militante Flos Sanctorum...*, ed. cit., 363 se representa alegóricamente el triunfo de San Jerónimo, con la Doctrina y la Obra como protagonistas, ¿es esta una imagen «popular»?)

<sup>38</sup> Sobre este tipo de teatro en el XVII, J. APARICIO MAYDEU, *A propósito de la comedia hagiográfica barroca*, in *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, 1993, vol. 1, 141-151. Y del mismo, *Juntar la tierra con el cielo. La recepción crítica de la comedia de santos como conflicto entre emoción y devoción*, in *El teatro español a fines del siglo XVII. Diálogos hispánicos de Amsterdam*, Amsterdam, 1989, n° 8, vol. II, 323-332.

intenciones y normas, lo tenemos en la obra de Tomás de Jesús, *Instrucción Espiritual para los que profesan la vida eremítica*, Madrid, 1629<sup>39</sup>.

El poema es una idealización literaria de un modelo de eremitismo que tal vez nunca existiera, pero que fue difundido y recreado con nuevos elementos a lo largo de la historia, en textos no siempre de ficción. Ciertamente, como ya apuntó Ambrogetti, Adrián de Prado no debió recurrir a ninguna figura eremita concreta ajena a San Jerónimo: la historia gráfica y escrita sobre este personaje ya le proporcionó todo el material<sup>40</sup>.

No debió ser pequeña la influencia de la iconografía existente en torno a San Jerónimo, la cual fue evolucionando al mismo tiempo que la historia sobre su figura<sup>41</sup>.

Hasta el 1300 es como padre y doctor de la Iglesia como se representa a San Jerónimo; sus atributos son el libro, la pluma y una maqueta de iglesia. Aunque la primera mención escrita a un San Jerónimo «cardenal» data del siglo IX, no se le representa de este modo (con el capelo instituido por el Papa Inocencio IV en el Concilio de Lyon de 1245 para uso exclusivo de los cardenales) hasta el siglo XIV<sup>42</sup>.

En el siglo XIV, paralela a la proliferación de comunidades de eremitas en Italia, origen de la Orden Jerónima creada poco después, se empieza a representar a San Jerónimo como ermitaño, en una cueva o en un paraje agreste<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> Aún a finales del siglo sale de nuevo impresa esta obra, del taller valenciano de Francisco Mestre, 1698, impresor *especializado* en obras devocionales y espirituales. Tomás de Jesús era «Definidor» de los Carmelitas Descalzos de la Congregación de Italia, y su obra es una guía completísima para aquellos miembros de la orden que decidían ejercitarse en el retiro espiritual, un retiro mixto, en el que la vida solitaria está sujeta al control y obediencia de la orden.

<sup>40</sup> M. AMBROGETTI, *La «Canción Real»...*, ed. cit., 45. Sin embargo, insistimos en que de Prado no podía sustraerse a su propio ambiente cultural, y aunque no «copiara» o se fijara en ningún otro eremita, la imagen que de ellos se tenía necesariamente debía influirle a la hora de escribir su historia versificada.

<sup>41</sup> Ver la breve historia sobre la iconografía de este santo, en Francisco MORENO, *San Jerónimo. La espiritualidad del desierto*, Madrid, 1994, 213-217. Rafael GARCÍA MAHÍQUES, «*Sedes virtutis quadrata*». Consideraciones sobre la iconografía de los santos penitentes, in *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, (eds. Rafael ZAFRA y José Javier AZANZA), Madrid, 2000, 209-223, y especialmente dedicadas a San Jerónimo, 210-212.

<sup>42</sup> Especialmente para el tema del cardenalato, Francisco MORENO, *San Jerónimo...*, 216-217. Esta jerarquía, tal como la conocemos actualmente, fue instituida en 1150.

<sup>43</sup> Daniel RUSSO, *L'Iconographie de l'eremitisme en Italie a la fin du Moyen Age (XIIIe-XVe siècles)*, in *Eremitismo nel Francescanesimo Medievale. Atti del XVII Convegno Internazionale*, Perugia, 1991, 195-199. Del mismo autor un estudio más amplio sobre las diferentes representaciones del santo: Daniel RUSSO, *Saint Jérôme en Italie. Etude d'Iconographie et de Spiritualité (XIIIè-XVè s.)*, Paris-Rome, 1987.

La espiritualidad y austeridad fue la nota dominante del culto a San Jerónimo en el siglo XV<sup>44</sup>. El Renacimiento refleja la severidad de la vida del santo en el desierto, y es entonces, en el siglo XV, cuando se le añade el atributo de la piedra y todos los elementos que acompañaban al ermitaño: cruz rústica, disciplinas..., con algunos objetos propios de la representación de la vanitas: reloj, calavera, anteojos.

La contrarreforma impulsó y defendió la vida del anacoreta, admirada en la segunda mitad del s.XVI y principios del s.XVII. Según va avanzando el siglo XVII, la figura del ermitaño se transforma en objeto de burla: se le considera un hipócrita<sup>45</sup>.

Si por un lado resulta evidente esta vinculación del poema con algunas fuentes gráficas, no solo en referencia al personaje retratado (el autor conocía muy bien la iconografía del santo), sino también en el empleo estilístico que hace de los referentes visuales, en un notable ejercicio de éfrasis; por otro, hay que señalar una fuente escrita muy precisa, la carta nº 22 «A la virgen Eustoquio». Pero ya hemos indicado al comienzo de estas páginas que Adrián de Prado no se limita a glosar esta epístola (como hicieron muchos de sus hagiógrafos): la reelaboración a la que somete los datos contenidos en esa carta es de gran originalidad, y el resultado, muy personal, nos da una idea diferente de la que tenía el propio Jerónimo acerca de ese retiro en Siria. Aquello que Jerónimo relataba como continuas acechanzas de la tentación, en la *Canción* se muestra como una penitencia gozosa para el santo, que se recreaba en su sufrimiento. No es así como lo cuenta Jerónimo.

El lenguaje con el que de Prado describe el retiro del ermitaño es similar en su crudeza al empleado por el mismo San Jerónimo (en esa y en otras cartas escritas desde ese alejamiento del mundo), pero lo dota de un nuevo sentido que, en algunos casos, podría interpretarse como simbólico.

Son algunos de estos elementos los que trataremos a continuación, aclarando que nuestra intención no es hacer un análisis detallado del poema,

---

<sup>44</sup> Por un lado la devoción popular exaltaba la penitencia del santo, por otro la Orden Jerónima acumulaba riquezas y privilegios. Estos no disminuyeron en los ss.XVI - XVII, a pesar de la reforma promulgada por Cisneros; ver Marcel BATAILLON, *Erasmus y España*, México, 1966 (2ª edición en español), 8-9.

<sup>45</sup> El mismo San Jerónimo, años después de terminado su aislamiento, muestra cierto recelo ante la vida solitaria del ermitaño, dudando de su utilidad y de la sinceridad de quien se aleja de la compañía de otros religiosos. Opina que a esa vida sólo podían acceder los más preparados para soportar esa dureza, y no aquellos guiados por el orgullo. Él mismo se expone como ejemplo de las tentaciones que debe soportar el eremita y lo difícil que resulta vencerlas en soledad. Se opone también al ayuno excesivo que no beneficia al cuerpo ni al espíritu, y alega que quien obra de ese modo muchas veces lo hace por aparentar santimonia y no por verdadera devoción; ver la carta nº 125, *A Rústico, Monje*, vol. II, 585-608, especialmente 591-595. Cito por SAN JERÓNIMO, *Epistolario*, (ed. Juan Bautista VALERO), Madrid, 1995, 2 vols.

trabajo magníficamente realizado por Michaela Ambrogetti, varias veces citada en estas páginas<sup>46</sup>.

«En la pintura no falta sino el alma de las cosas fingidas<sup>47</sup>». Estas palabras de Leonardo da Vinci, que él empleó para defender la superioridad de la pintura sobre la poesía, justifican (a su pesar)<sup>48</sup> el concepto que la emblemática tenía de estas dos artes que intentó conciliar en un único género: la emblemática llamó «cuerpo» a la pintura y «alma» a los versos que la acompañaban.

En el Renacimiento esta relación entre pintura y poesía que ya habían señalado Aristóteles en su *Poetica* y Horacio en el *Ars Poetica*, alcanzan el más alto grado de identificación en la historia del arte (y de la literatura)<sup>49</sup>. *Ut pictura poesis*. En la éfrasis todos estos contenidos se transmiten al papel. Así, los objetos cotidianos, tanto *mostrados* (pintura), como *nombrados* (poesía), pueden ser, a un mismo tiempo, reales y simbólicos (aunque estos no son, ni mucho menos, términos enfrentados)<sup>50</sup>.

Esto puede conducir a dos interpretaciones extremas de una obra, concebida como una mera plasmación *realista* sin propósito de trascendencia, o como un mundo alegórico en el que bajo el más nimio objeto se oculta una virtud, un personaje, un concepto del Universo o la misma divinidad<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> Además del estudio inicial sobre la transmisión de la figura de San Jerónimo, la autora realiza una edición crítica del poema, que completa con un análisis métrico y lingüístico muy preciso: M. AMBROGETTI, La «Canción Real»..., 45-143.

<sup>47</sup> Leonardo da VINCI, *Tratado de Pintura*, (ed. Ángel GONZÁLEZ GARCÍA), Madrid, 1976, 47. En «El Parangón», primera parte de su *Tratado de la pintura*, escrito a finales del siglo XV, Leonardo da Vinci establece comparaciones entre la pintura y las ciencias, la poesía, la pintura y la escultura, de las que siempre sale vencedora la pintura, por la clásica primacía que se daba a lo aprendido por la vista, sobre lo recibido a través del oído o la imaginación. (Sin embargo, entre algunos tópicos, da Vinci ofrece algunos argumentos nuevos y originales para justificar el valor superior de la pintura entre todas las artes.)

<sup>48</sup> Para da Vinci el «alma» que faltaba en la pintura, no debía buscarse en la poesía, sino en la vida: después de esta, la pintura (y tal vez la música) eran las artes que más se acercaban a esta sensación de vida real. Ver L. da VINCI, *Tratado...*, ed. cit., 47

<sup>49</sup> Ver el trabajo de Rensselaer W. LEE, *Ut pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, 1982. Mario PRAZ, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, 1979.

<sup>50</sup> En los siglos XVI y XVII proliferaron los tratados y diccionarios de alegorías y símbolos; libros que, a modo de *polyantheas de imágenes*, aclaraban algunos simbolismos ocultos y proponían otros. Entre los más utilizados destacan: Jerónimo LAUREATO, *Sylva allegoriarum totius sacrae scripturae*; Philippo PICINELLI, *Mundus Symbolicus, in Emblematum Universitate Formatus, Explicatus, et tam sacris quam profanis Eruditionibus ac Sententiis illustratus*, Coloniae Agrippinae, 1681; Iohannis Piero VALERIANO, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptorum aliarumque gentium literis commentarii*, Basilea, 1566; MOLANUS, *De sanctis imaginibus et picturis*, Lovaina, 1568; Cesare RIPA, *Iconología*, Roma, 1593.

<sup>51</sup> Aquilino SÁNCHEZ, *La literatura emblemática española, siglos XVI y XVII*, Madrid, 1977, 49-51, habla de cuatro sentidos diferentes para cada objeto: literal, anagógico, alegórico y simbólico.

No es el caso, este poema es menos ambicioso, pero sí hay bajo sus palabras un profundo conocimiento de ese mundo simbólico y alegórico, y toda una tradición iconográfica y pictórica que el autor supo utilizar con originalidad.

Ya desde los primeros versos el autor nos introduce en la extrema aspereza del desierto que sirve de refugio espiritual a San Jerónimo. Esta descripción del paisaje conforma la primera parte del poema, la más extensa (vv. 1-126). Seguirá una breve introducción de la cueva que habita Jerónimo (vv. 127-154), para hablarnos entonces de este personaje (vv. 155-224) y volver de nuevo a su cueva (vv. 225-266); termina con un rezo del santo ante el crucifijo y el *envío* característico de las canciones petrarquistas<sup>52</sup>.

«Cuanto más inhóspito sea el paraje y más espantosa la campiña – idea típicamente barroca, muy extendida –, mayor será la penitencia del ermitaño que en él se acoge y más del agrado de Dios y, por tanto, más celestial su renunciamento»<sup>53</sup>. Este párrafo introduce la figura de Adrián de Prado en el libro de Vossler, resultando la *Canción Real* un ejemplo ilustrativo perfecto para esa idea.

La primera estrofa nos sitúa bajo un sol ardiente e inmisericorde, introduciendo ya en los versos 10-11 un referente emblemático o, más concretamente, relacionado con las empresas medievales («y adonde tiene siempre puesto el cielo / su *pabellón açul* de terciopelo»). Un cielo estático, que nos sugiere el calor ardiente, pero también la esperanza («de terciopelo»).

A partir del verso 15 el paisaje se muestra de un modo violento: las rocas se abren en profundas grietas, los escasos vegetales tienen ramas retorcidas, las aves anidan en riscos pelados...; el yermo parece cobrar vida sólo para gritar su desventura<sup>54</sup>. La *humanización* del lenguaje que preside esta primera parte del poema es lo que imprime esa sensación de vida y de desgarramiento al desierto de Siria. Pero es una vida casi muerta, anciana y caduca, como será el ermitaño que habita esos riscos (la descripción del santo es muy similar a la de este paisaje). Este lenguaje llega a transformar el objeto en persona, como vemos en los versos 43-70, en los que una piedra se ha transformado en rostro humano, un alcornoque será la lengua, el lentisco las costillas y las venas serán de yedra. El impacto visual de esta descripción es enorme, especialmente en los versos 49-56: «y de color de gualda, / por entre sus dos labios, / a padecer agravios / del rubio sol y de su ardiente estoque, / sale en lugar de lengua un

---

<sup>52</sup> Enrique SEGURA COVARSI, Enrique, *La canción petrarquista en la lírica española del siglo de oro*, Madrid, 1949.

<sup>53</sup> Karl VOSSLER, *La soledad en la poesía española*, Madrid, 1941, 215. El desierto era un escenario típico para el estudio y la vida contemplativa religiosa: ver K. VOSSLER, *La soledad*, ed. cit., 241-286.

<sup>54</sup> M. AMBROGETTI, *La «Canción Real»...*, ed. cit., 49-52, no deja de señalar, y comentar, la adjetivación negativa de este pasaje.

alcornoque, / cuios pies corbos como pobres sabios, / porque a los cielos pida agua la roca, / no le dexan jamás cerrar la boca».

En su descripción, el autor avanza hacia los detalles más pequeños de ese espacio pedregoso, sin olvidar a sus miserables habitantes. Dos son los campos semánticos privilegiados en esta durísima y brillante descripción: la naturaleza vegetal y el mundo animal.

El árbol es uno de los temas simbólicos más prolíficos. Fueron un importante *loci* mnemotécnico muy utilizado en los sermones<sup>55</sup>; su paso al emblema se enriquece con características propias de cada especie<sup>56</sup>.

En la iconografía cristiana hace referencia al ciclo vida – muerte – resurrección; el árbol seco se relaciona con el pecador. Los maderos que forman la cruz tienen su origen en el *árbol de la vida* plantado en el Paraíso, y fue una imagen muy difundida esta que aquí muestra Prado (vv. 225-230) de la *cruz – árbol* como símbolo de la resurrección.

El primer árbol que aparece, la encina, lo hace vinculado a la higuera, en una extraña unión que no hemos visto en ningún otro caso; leamos los siguientes versos (38-40):

«el enzino tenaz, sin flor ni hoja,  
y en saliendo en los brazos se le arroja  
una higuera inútil, mal vestida»

La encina, representación arbórea de la fortaleza física y moral, sirve de apoyo y sustento al hombre. La corona de ramas de encina estaba reservada a los buenos gobernantes que velaban por los ciudadanos o a aquellos que luchaban defendiendo la patria. Es, por tanto, el mejor asiento al que la higuera reseca puede recurrir.

La higuera es símbolo de sabiduría religiosa<sup>57</sup>. Su fruto era buscado por los ermitaños aunque, en este caso, al estar seca, se puede interpretar como imagen de la herejía. Al calificar de *inútil* a la higuera, Adrián de Prado puede

---

<sup>55</sup> Para todo lo referido al *arte de la memoria*, remitimos al fundamental estudio de Fernando R. DE LA FLOR, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnica española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, 1988; y del mismo autor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, 1995, 109-179. Sobre la construcción de la memoria sobre la imagen del árbol ver en este último 125-130.

<sup>56</sup> F. GÓMEZ SOLÍS, *La imagen del árbol en algunos espirituales españoles*, in *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, (ed. M<sup>a</sup> Jesús MANCHO DUQUE), Salamanca, 1990, 133-142. Alciato, al final de su *Emblematum liber*, Augsburgo, 1531, ofrece la figura de varias especies arbóreas para explicar sus significados; remite a una antigua tradición simbólica del reino vegetal. Ver Andrea ALCIATO, *Emblemas*, (ed. Santiago SEBASTIÁN), Madrid, 1993, 242-252.

<sup>57</sup> Para la simbología de la encina y la higuera, A. ALCIATO, *Emblemas*, ed. cit., 108-109 y 243-244; Jean CHEVALIER y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1986; Hans BIEDERMANN, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1993.

estar aludiendo a los míseros frutos que en ella germinaban y el poco aprovechamiento que de ellos hace el hombre, recordando así el emblema 73 de Alciato, «La riqueza de los lujuriosos»<sup>58</sup>. El simbólico significado de la higuera como representación de la lujuria quizás se haya mantenido en el verso 39, con este «en los braços se le arroja». Esta atribución refleja el derroche de este árbol al hacer germinar sus frutos en terrenos ariscos; en la personificación que sufre todo el paisaje en la *Canción* de Prado, esta interpretación lujuriosa se hace plausible. No parece adecuado, sin embargo, relacionar este abrazo con el que une la vid a un viejo olmo (emblema de Alciato nº 159)<sup>59</sup> y que simboliza la amistad en la tradición católica (de origen clásico). Este tema ha tenido, por otro lado, gran éxito en la literatura, siendo recordado y utilizado por numerosos autores, desde Garcilaso a Antonio Machado<sup>60</sup>. En la *Canción Real* sirve para resaltar la pobreza en la que vivía San Jerónimo, ya que el único árbol frutal que por allí crece es una miserable higuera tan desnuda como él. De hecho, podemos interpretar esta higuera como imagen del propio San Jerónimo, ya que como él se encuentra «desnuda, enferma, pobre y en los guessos»<sup>61</sup>.

Otras referencias vegetales le sirven al autor para intensificar la pobreza del terreno pedregoso en el que, a pesar de todo, crecen. El alcornoque (v. 53) es recordado como imagen vegetal del sabio, encorvado prematuramente a causa del continuo estudio. La yedra (v. 65) que, como el lentisco (v. 62), siempre se mantiene verde, es el símbolo de la fama inmortal de los poetas. En la *Canción Real* la yedra es amarilla (y el lentisco está seco): el rigor de la naturaleza es aquí tan extremo que incluso la hiedra amarillea.

La «çarça» que aparece en el verso 143 refleja el sufrimiento de Cristo a través de la corona de espinas, ya que es la naturaleza espinosa de esta mata lo que resalta en su descripción. Finalmente, la jara adquiere en este poema un valor extraordinario, ya que al conformar uno de los brazos de la cruz que el santo tenía en su aposento, podemos identificarla con el *árbol de la vida*.

El reino animal está representado por especies inmundas relacionadas, en última instancia, con el pecado y la herejía. Los animales siempre han gozado

<sup>58</sup> Emblema LXXIII: *La riqueza de los lujuriosos*, A. ALCIATO, *Emblemas*, ed. cit., 108-109.

<sup>59</sup> Emblema CLIX: *La amistad que dura aun después de la muerte*, A. ALCIATO, *Emblemas*, ed. cit., 201-202.

<sup>60</sup> Aurora EGIDO ha estudiado este símbolo en Quevedo: *Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte*, in *Academia Literaria Renacentista. Actas II. Homenaje a Quevedo*, Salamanca, 1982, 213-232. Esta autora aporta en su estudio numerosas fuentes clásicas de este símbolo.

<sup>61</sup> Verso 42. Ver M. AMBROGETTI, *La «Canción Real»...*, ed. cit., 65-70, especialmente 67. En estas páginas se establece una relación entre el lenguaje empleado para describir el paisaje, y el empleado en la caracterización del santo, muy similar.

de una amplia representación simbólica en todas las culturas<sup>62</sup>. La tradición bíblica dotó a algunos de ellos de ciertas virtudes o reflejos de cualidades de la Naturaleza; los que se nombran en este poema, – muchos de ellos –, son espejo del lado más sórdido de la naturaleza humana<sup>63</sup>.

Vemos así un paraje dominado por las salamanquesas (v. 34), animal que por su legendaria capacidad de sobrevivir entre las llamas, es habitante perfecto de este ardiente desierto. Tarántulas, serpientes, lagartos, lagartijas, hormigas, completan este submundo ínfimo en el que también se manifiesta con crudeza la violencia del paisaje. La serpiente, a la que de Prado califica de «vil» (v. 77) es vencida y aniquilada por el lagarto (vv. 78 y 84), cuya valoración en la Edad Media era más positiva que la soportada por la serpiente, ya que debido a su capacidad de regenerar algunas partes perdidas de su cuerpo, se le identifica con el anhelo de luz espiritual que regenera el alma.

La hormiga (v. 99), símbolo de previsión y trabajo, refleja en este poema su fama de industriosa pero lo penoso del lugar le obliga a mostrarse violenta contra sus congéneres, ofreciendo una faceta poco social que contradice su natural ser.

Estas tres estrofas, versos 71-112, muestran un mundo natural muy poco tranquilizador: a lo inhóspito del lugar se une la crueldad que exige a los seres que en él tratan de sobrevivir: la culebra se retuerce sangrante para escapar del «fuerte diente del cruel lagarto» (v. 84); una víbora ataca a «un cobarde esquadron de lagartijas»<sup>64</sup>, matando a la mayor de ellas, cuyo cadáver será aprovechado también por el grajo, la avispa, el escarabajo y finalmente, el cuervo. Las hormigas, en su lucha por una brizna de alimento, se atacan unas a otras.

La aparición de animales más «nobles» lleva aparejada alguna distorsión en su comportamiento, como la extraña situación que nos describen los versos 122-123: «veréys la veloz Águila sentada, / en comer un cernícalo ocupada», relación jamás verificada en los bestiarios ni libros de emblemas que, ampliamente, trataron el mundo animal<sup>65</sup>. Como la hormiga que ataca a sus

<sup>62</sup> El tratado de símbolos sugeridos por animales más divulgado desde la Edad Media – y que luego extendió su influencia durante los Siglos de Oro – fue el *Physiologus*, atribuido a Epifanio. Ver Santiago SEBASTIÁN, *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio. Seguido de El Bestiario Toscano*, Madrid, 1986; *Bestiario medieval*, (introd. Ignacio MALAXECHEVERRÍA), Madrid, 1999.

<sup>63</sup> En sus *Epístolas* San Jerónimo identifica a los herejes con serpientes y escorpiones: «yo, manchado aún con toda la antigua suciedad, busco, igual que los basiliscos y escorpiones, lugares secos. Él pisa ya la cabeza de la culebra; yo soy aún pasto de la serpiente, condenada por divina sentencia a comer tierra», SAN JERÓNIMO, *Epistolario*, ed. cit., carta nº 7, A Cromacio, Jovino y Eusebio, vol. I, 97.

<sup>64</sup> Verso 86.

<sup>65</sup> Ver la simbología del águila y todas sus representaciones emblemáticas en José Julio GARCÍA ARRANZ, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, 1996, 143-220.

congéneres, aquí la naturaleza también obliga a un comportamiento extraño. El águila ocupa un lugar primordial en todas las culturas. En la nuestra llegó a ser identificada con Cristo, aunque también presenta un aspecto negativo, ya que el exceso de poder puede convertirla en un ser cruel y despótico; tal vez sea este el sentido de los versos 122-123, aunque más bien la escena parece reflejo de los extremos a los que obliga tan durísima vida.

La cigüeña (v. 18) es, generalmente, un ave de buen augurio, aunque no parece que este poema refleje ese carácter y sí la creencia de que alimenta a sus progenitores en la vejez (v. 20: «de los caducos padres dulce abrigo»); por ello es también símbolo del amor filial y, en este sentido, podría relacionarse con la figura de Cristo, quien está siempre presente, incluso en parajes tan inhóspitos como el que describe el poema.

La presencia del halcón (v. 30) y del búho (v. 117), a pesar de ser aves de amplia tradición simbólica, no parecen tener en el poema esa función. Los primeros ilustran la altura y soledad de los riscos en los que construyen sus nidos, mientras que el búho es el habitante natural de esa grieta oscura<sup>66</sup>.

Entre todos estos animales reales, y mezclados con algunos de ellos en una misma enumeración, introduce dos animales fantásticos como son el basilisco y el grifo (vv. 124-126). Los enumera junto a osos, serpientes y leones, lo cual no hace más que reflejar, de nuevo, los bestiarios medievales, que no mostraban ningún pudor en mezclar animales de diferentes categorías, considerando *reales* a todos ellos. De este modo se introduce al demonio en este poema, que solía aparecerse en la figura de estos animales. En los libros de emblemas se representa al basilisco ante un espejo, ya que la leyenda decía que sólo así podría ser vencida esta imagen del demonio. El grifo, también ampliamente representado en la emblemática, es símbolo de las dos naturalezas de Cristo, humana y divina. La presencia del basilisco podría ser la única representación del demonio que aparece en el poema, como recuerdo de esas tentaciones que asaltaban a Jerónimo y que han sido eliminadas del relato.

En este paisaje la figura humana sólo puede causar sorpresa; el hábitat le sería más apropiado a un fauno (ser entre animal y humano) que a un hombre (v. 132).

Antes de presentarnos al heroico habitante del terrible páramo, Adrián de Prado nos muestra el exterior de la cueva que sirve de refugio al santo: nuevo cambio de tema y cambio también de lenguaje. El estilo es el mismo, pero la familia lingüística empleada es nueva. Recurre al lenguaje propio de la profesión de sastre, el cual contrasta duramente con la tosquedad de su *celda*. En sólo 20 versos (vv. 133-152) encontramos esta serie de palabras: *luto, texen, remiendos, pespunta, mezcilla, esmeralda, safiro, colores, librea, passamanos*

---

<sup>66</sup> En la edición de 1616, en este verso 117 leemos «del rubio Montañés los rubios ojos», corregido en ediciones posteriores donde se lee: «del buho montaraz los rubios ojos».

de oro, guarnece, ribete, copete, seda pálida, esmalte, follajes, puntas, encajes, vestida, plumages... y todo ello para mostrar lo inaccesible que resulta la entrada de la cueva<sup>67</sup>.

Si al mostrar el paisaje, de Prado lo *humanizaba*, la descripción de San Jerónimo sufrirá una *cosificación*. Comienza con una serie de antítesis conceptuosas que muestran la vida del eremita como el camino perfecto para llegar a Dios (vv. 155-160): «Gerónimo se oculta – a Dios descubrir»; «vivir siempre – helada bóveda sepulta»; «que quien se entierra vivo nunca muere». Es la interpretación cristiana de la leyenda atribuida a Demócrito, quien se sacó los ojos para *ver con más claridad*.

El santo es mostrado como un edificio en ruinas<sup>68</sup> y de nuevo el autor recurre a un lenguaje característico, en este caso – y no es casual – al de la construcción. Pero tras esta descripción *cosificada* aporta otra, más humana, intensa, con versos que tocan directamente la sentimentalidad del lector: «los ojos... / de color verde claro, como acanto, / pero ya hechos carne con el llanto»<sup>69</sup>. El motivo de las lágrimas forma parte de una tradición retórica del llanto presente tanto en la literatura religiosa como en la profana<sup>70</sup>. No eran habituales en las historias medievales de San Jerónimo, pero tampoco son una originalidad de Adrián de Prado: las lágrimas son un modo de purgar culpas, necesarias para limpiar el corazón y preparar el alma para recibir a Dios. Así lo expresa y lo aconseja Tomás de Jesús en su *Instrucción espiritual para los que profesan la vida eremítica*, incluyéndolo en el capítulo IV, que trata «De los ejercicios que son propios de la primera jornada, esto es, de los primeros meses de la vida eremítica»:

«Derrame muchas lagrimas, pidiendo a Dios esta gracia i perdon, porque estas son las que lavan i limpian las manchas del alma, ablandan la dureza del coraçon, i son como un baño, en el cual el

<sup>67</sup> Describir la entrada al mísero aposento con estos términos, evidencia aún más, mediante el contraste, la carencia de toda comodidad. Ya en el siglo IV el propio San Jerónimo, en una carta a la virgen Principia (SAN JERÓNIMO, *Epistolario*, ed. cit., carta nº 65, *A la virgen Principia*, vol. I, 672-673) utiliza la simbología de los colores y los tejidos para ilustrar alegóricamente la función de la Iglesia.

<sup>68</sup> «La corriente contrarreformista durante el Barroco hizo de las ruinas una lección de ascetismo y renuncia, que predicaba el repliegue al castillo interior y situaba el único *locus amoenus* en el cielo cristiano», Ángel Luis PRIETO DE PAULA, *La lección de las ruinas (Razón y fortuna de un motivo plástico - literario)*, in *III Discusión sobre las Artes. Artes & Literatura*, Valencia, 1995, 19-32, la cita en 26. Más tarde, la ruina se entenderá como vestigio y eco de otro tiempo.

<sup>69</sup> Versos 203-207.

<sup>70</sup> Sobre el uso hiperbólico de las lágrimas en el romance sentimental, ver José JIMÉNEZ RUIZ, *Fronteras del romance sentimental*, in *Analecta Malacitana*, 2002, 41-43 y 123-133, donde además encontramos una completa tipología del llanto en este tipo de obras. Este motivo trasladado a la literatura espiritual fue tratado desde diversas perspectivas en el número 2 de esta misma publicación: *A culpa e as lágrimas: fontes, formas e manuais de penitência em Portugal (séculos XV-XVIII)*, in *Via Spiritus*, nº 2 (1995), con varios trabajos importantes sobre este aspecto de la espiritualidad.

alma se renueva, i todo el hombre interior con este espiritual bautismo se limpia, i poco a poco se va reduziendo a la inocencia bautismal<sup>71</sup>.»

Y volvemos a la cueva, esta vez a su interior (vv. 225-264). El *gabinete* del santo está repleto de elementos que podemos considerar *simbólicos*, desde la tosca cruz de madera, al capelo cardenalicio arrojado sobre un risco<sup>72</sup>. La cueva ya sugiere la renuncia del santo a los placeres mundanos. Sólo una pequeña grieta permite la entrada de un rayo de luz al amanecer – único signo de vida en aquella oscuridad – que va a incidir justamente sobre la cruz de madera. Estos versos responden a una iluminación pictórica que el autor tenía muy presente, en su memoria o ante sus ojos<sup>73</sup>.

El énfasis que pone el autor en mostrar el rigor extremo de la vida del ermitaño San Jerónimo, le hace colocarla en un nivel superior a los sufrimientos padecidos por Cristo, «que, a no ser de metal y estar ya muerto, / mal sufriera el rigor deste desierto» (vv. 237-238).

Posiblemente, los versos que más representan la sociedad barroca en este poema, sean estos en los que se agrupan algunos de los atributos del santo e imágenes del tema de la *vanitas* (vv. 239-252). Los atributos que caracterizan a San Jerónimo como Padre de la Iglesia son el libro, los «anteojos» y el capelo. Este, muy significativamente, se encuentra *arrojado* sobre un saliente de la roca. La colocación de los atributos no es gratuita y, en este caso, el desdén que muestra el santo hacia el símbolo cardenalicio, indica su renuncia a la vanidad eclesiástica<sup>74</sup>.

Más interesante resulta el empleo aquí del término *espejo* (v. 245). Para Ripa, en su *Iconología*<sup>75</sup>, simboliza la *verdad* y la *prudencia*. Algunos emblemistas

<sup>71</sup> Tomás de JESÚS, *Instrucción espiritual...*, ed. cit., 38-39. También en el capítulo siguiente, «De los ejercicios de oración, mortificación i penitencia», propone Tomás de Jesús una oración para meditar sobre los dolores de la Pasión de Cristo: «O, Señor, quien diera a mis ojos una fuente de lágrimas, para llorar continuamente las grandes ofensas que contra vos he cometido», 42.

<sup>72</sup> El capelo está en el suelo porque es un elemento ajeno al santo, rechazado por él mismo. Esta manera de presentarnos uno de los elementos esenciales en la representación de San Jerónimo, denota un conocimiento de las fuentes, no sólo de la iconografía o de la popularización de su vida.

<sup>73</sup> Ambrogetti va más allá en esta proposición pictórica como fuente de algunos versos y, partiendo de la base de que el autor conocía el Monasterio de El Escorial, ve la influencia de las pinturas de El Bosco en la descripción de la cueva de San Jerónimo, versos 127-140, especialmente la referencia al aposento «por una parte de color de alheña / por otra parte azul y transparente», vv. 130-131; M. AMBROGETTI, *La «Canción Real»...*, ed. cit., 16-18.

<sup>74</sup> La historia de San Jerónimo no lo muestra tan humilde. El santo fue expulsado de la corte papal a la muerte de Damasus, pero hasta entonces tuvo esperanzas – y deseos – de ocupar la silla de San Pedro.

<sup>75</sup> El término *iconología* aparece por vez primera en la obra del mismo título de Cesare RIPA, publicada en Roma en 1593, tratado que recoge el significado de las alegorías (esta primera edición fue publicada sin grabados; en la edición de 1603 ya aparecen los grabados). Durante todo el siglo

– Solórzano, Saavedra...<sup>76</sup> – lo utilizaron en el sentido de *imagen del Príncipe*; para Pérez de Herrera en sus *Enigmas filosóficas* (Madrid, 1618), el espejo es símbolo del *Tiempo* que todo lo muda, permaneciendo él invariable<sup>77</sup>. Adrián de Prado parece recordar esta relación espejo-tiempo, pero va más allá, al identificar la calavera con un espejo: la calavera es el espejo, signo indiscutible de la caducidad de la vida.

A San Jerónimo se le solía representar de dos maneras: sentado tras la mesa de estudio o de rodillas, como un penitente. La combinación de estas dos actitudes – intelectual y ascética – no se daba en muchos santos. Ya hemos visto que a Adrián de Prado le interesa mostrar los sufrimientos del penitente más que la constancia del sabio, por eso resalta su humilde postración ante el crucifijo mientras reduce a una simple mención los elementos que acompañan al estudioso: el libro y los anteojos<sup>78</sup>. Inclinado ante el crucifijo *comunica* a Cristo sus penalidades.

El rezo termina con unos versos susceptibles de interpretarse como una amenaza a Cristo: «(...) porque si dueño / no me hazéys de las lucidas moradas, / el cielo hé de pediros a pedradas»<sup>79</sup>, aunque sin duda esta «amenaza» recaería sobre su pecho. La *Canción* llega a su fin con el *envío* propio de las canciones de corte petrarquista.

En este breve recorrido por el poema, hemos ido viendo algunos elementos caracterizadores de la severidad de esta vida de retiro y renuncia. Es una lectura muy parcial de esta composición que creemos diferente a otras recreaciones de la vida eremita de San Jerónimo: por la selección temática, la vívida descripción del paisaje, la relación con la cultura visual en la que vivió inmerso el autor, y la amplia difusión manuscrita e impresa que nos revela una rara popularidad.

No resulta extraño, tras una (o dos) lecturas del poema, que en algún momento de su vida editorial le fuera atribuido al fraile trinitario Fray Hortensio Félix Paravicino<sup>80</sup>. Este, en sus numerosos sermones, ya manifestó esta preferencia por el uso de la alegoría, las metáforas, las antítesis, el lenguaje

---

XVII este nombre sólo designa esta obra, hasta que a finales de siglo se generaliza su empleo para aludir a la *representación alegórica*; ver J. F. ESTEBAN LORENTE, *Tratado de Iconografía*, Madrid, 1990, 3-11.

<sup>76</sup> Diego SAAVEDRA FAJARDO, *Idea de un Príncipe político cristiano representada en cien empresas*, Munich, 1640, empresa XIII; Juan de SOLÓRZANO, *Emblemata centum regio - política*, Madrid, 1653, emblema XXVIII; ver Juan de SOLÓRZANO, *Emblemas regio-políticos*, (ed. Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE), Madrid, 1987, 67-68.

<sup>77</sup> Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972.

<sup>78</sup> En realidad los anteojos no solían acompañar las representaciones de este santo, pero en el siglo XVII se convertirán en un símbolo del estudio, apareciendo en numerosos cuadros sobre la *vanitas*.

<sup>79</sup> Versos 292-294.

<sup>80</sup> Así en la copia manuscrita del *Cancionero de 1628*; ver el *Apéndice I*, nº II, al final de este artículo.

crudo, el recurso a la cultura visual, estilo barroco aplicado a cuestiones de devoción más que doctrinales, y que es aún más claro en su obra lírica<sup>81</sup>. Fue además un gran aficionado a la pintura; como lo fue, sin duda, Adrián de Prado.

Completamos este trabajo con dos apéndices. El primero de ellos es una relación de los impresos y manuscritos que recogen este poema. El segundo corresponde a la transcripción del mismo, según la primera impresión conocida de este texto, de 1616.

Ana Martínez Pereira

**Abstract:**

*The episode of Saint Jeremy's hermitic retreat in Syria was passed on in a variety of forms throughout the Middle Ages and the Early Modern Age. At certain periods the readings of the gentiles by the saint or the temptations suffered in hermitage were emphasized; but in the 17<sup>th</sup> century the most outstanding features of his life of retreat were devotion, sacrifice and pain. This evolution of the image of the hermit and its broad popularization during the baroque period are obvious in the poem dealt with in this article.*

*The representations of the figure of the saint have evolved as well throughout history, and this graphic tradition is enriched by other visual/literary forms like emblems, allegories and symbols, elements well known by the author of the «Canción Real». The short analysis of the elements that make this text different from other stories of the saint is completed with a list of the printed and handwritten copies that spread this composition during the 17<sup>th</sup> century, and with a complete transcription of the poem.*

---

<sup>81</sup> Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Obras póstumas, divinas y humanas*, Alcalá, 1650. Paravicino fue un poeta fuertemente influenciado por la pintura, pasión que refleja explícitamente en sus composiciones. Ver *Poesía de la Edad de Oro II, Barroco*, (ed. José Manuel BLECUA), Madrid, 1984, 184-186; José Antonio MARAVALL, *Objetivos sociopolíticos del empleo de medios visuales*, in *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1983 (3ª edición), 509-510.

## Apéndice

### I

Relación de impresos y manuscritos que recogen la *Canción Real a San Jerónimo*, de Adrián de Prado.

#### IMPRESOS

1. CANCION DEL GLO- | riosissimo Cardenal, y Dotor de la Igle- | sia San Geronimo, donde se descriue la | fragosidad de el desierto que abitaua, las | fayciones del santo, y el riguroso modo | de su Penitencia. Compuesto por Fray | Adrian del Prado de la misma orden: | En Granada por Martin Fernan- | dez: Año. 1616. |

Granada, Martín Fernández, 1616.  
8º; 8 hs.; A<sup>8</sup>; con reclamos.

Gallardo, t. IV, nº4557; Palau, t. XIV, p. 60, nº 234791; Ambrogetti, p. 11

Madrid, Biblioteca Nacional: R/12471.

2. [Un yermo hay en la Siria destemplada, | cuyos montes, guarida de animales]

Sevilla, s.i., 1619.  
8º; [4 hs.]

Ambrogetti, p. 11

No localizado.

Nota: Conocido sólo a través de la edición de Juan Nicolás Böhl de Faber en su *Floresta de Rimas Antiguas Castellanas*, Hamburgo, librería de Perthes y Besser, 1821, pp. 129-132.

3. DE LA RIGVRO- | SA, Y ASPERA PENITENCIA | que el glorioso Cardenal, y Doctor | de la Iglesia, S. Geronimo hizo, y | de como nos enseña | à hazella. | EN CANCION REAL. | *Compuesta por Fr. Adrian de Prado, Religioso | de la misma Orden.* | [grabado: Cristo crucificado] | En Valencia, con licencia, por Vicente | Franco, junto a San Martin, Año 1622 |

Valencia, Vicente Franco, 1622.

8º; 8 fs.; A<sup>8</sup>; con reclamos.

Gallardo, t. IV, nº 4556; Palau, t. XIV, p. 60, nº 234792; Ambrogetti, p. 11

Madrid, Biblioteca Nacional: R/10512.

4. CANCION DEL GLORIOSIS- | SIMO CARDENAL, Y DOCTOR | de la Iglesia S. Geronimo, donde se describe la fra- | gosidad del desierto que habitaua: las fayciones del | Santo, y el riguroso modo de su penitencia. Com- | puesto por Fr. Adrian del Prado, de la | misma Orden. | Con otras canciones marauillosas a nues- | tra Señora. | *Con licencia. En Seuilla, Por Simon Fajardo. Año 1628.*

Sevilla, Simón Fajardo, 1628.

8º; 8 hs.; A<sup>4+4</sup>; con reclamos.

Goldsmith, nº 543; Domínguez Guzmán, nº 1015.

London, British Library: 1072.d.10 (2 ejs.)

5. CANCION | A LA PENITENCIA | DE SAN HIERONYMO | Y lugar donde la hizo. | [En la recopilación poética hecha por Fray Gerónimo de la Madre de Dios, *Ramillete de divinas flores para el desengaño de la vida humana*, Amberes, César Joaquim Trognésius, 1629, pp. 230-242.]

Amberes, César Joaquim Trognésius, 1629, pp. 230-242

8º; 15 pp.; con firmas y reclamos

Madrid, Biblioteca Nacional: R/13589; U/3967.

6. AL GLORIOSÍSIMO CARDENAL Y DOCTOR DE LA IGLESIA, SAN JERÓNIMO.

Sevilla, Pedro Gómez de Pastrana, 1629

8º, [8 hs.]

Escudero, nº 1401; Palau, t. XIV, p. 60, nº 234794; Domínguez Guzmán, nº 1049; Ambrogetti, p. 11

No localizado.

Nota: conocido a través de la edición que de él hizo don Justo de Sancha, *Romancero y Cancionero Sagrados*, Madrid, BAE, 1849, t. 35, pp. 289-291. (Hay edición facsímil de 1950.)

7. CANCION DEL GLORIOSISSI- | mo Cardenal, y Doctor de la Iglesia S. Geronimo | y el riguroso modo de su penitencia. | [*Grabado que ocupa casi toda la página: San Jerónimo en su refugio, con todos los atributos que lo definen*] | Compuesto por Fray Adrian del Prado, de | la misma Orden. |

[Al final: Impresso en Seuilla, | En casa de Pedro Gomez de Pastrana, A | la Esquina de la Carcel Real. En | este año de mil y seyscientos | y treynta y siete, | (.?.)]

Sevilla, Pedro Gómez de Pastrana, 1637.  
8º; 8 hs.; A<sup>viii</sup>; con reclamos.

Gallardo, t. IV, nº 4558; Palau, t. XIV, p. 60, nº 234793; Domínguez Guzmán, nº 1314; Ambrogetti, p. 11

Madrid, Biblioteca Nacional: R/13432.

8. CANCION DEL GLORIOSO CARDENAL | y Doctor de la Iglesia San Geronimo. | [*Grabado enmarcado y orlado con adornitos tipográficos, que ocupa casi toda la portada: San Jerónimo en su refugio, con todos los atributos que lo caracterizan*] | Cõpuesto (el resto no se ve por estar cortado el ejemplar). [Al final: Impresso en Sevilla, por Iuan Izquier- | do Malo, en la calle de Genova. En | este año de mil y seiscientos | y sesenta y nueve. | [*filete*] | A costa de Iuan Illanes, y se vende en su casa, | en la calle de Genova. ]

Sevilla, Juan Izquierdo Malo, 1669.  
8º; 8 hs.; A<sup>viii</sup>; con reclamos.

Penney, p. 438 (por error de lectura, indica 1679).

New York, Hispanic Society of America.

#### MANUSCRITOS

I. Cancion Real a S. | Geronimo. [En *Jardín divino hecho el año de xpo de 1604. Es de Juan de Varayz y Vera, veçino de Huesca*, ff. 301v-312v]

Manuscrito; s. XVII (c. 1617)  
3 hs. + 333 ff (*Canción* en ff. 301v-307v)  
8°; 7 hs.

Madrid, Biblioteca Nacional: ms. 4154

Nota: Aunque en portada figura la fecha de 1604, el texto inmediatamente anterior a la *Canción* de Adrián de Prado copia un impreso de 1617, por lo que no creemos que esta copia manuscrita sea anterior al primer impreso conocido, con el que presenta algunas variantes.

## II. CANCIÓN REAL A SAN JERÓNIMO EN SURIA, COMPUESTA POR HORTENSIO PALAUESINO. [En *Cancionero de 1628*]

Manuscrito en el *Cancionero de 1628*, fs. 264r-268r.  
4°; 5 hs.

Ambrogetti, p. 11

Zaragoza, Biblioteca Universitaria: ms 250-2, vol. I.

Nota: Hay edición de José Manuel Blecua, *Cancionero de 1628*, Madrid, CSIC, 1945, pp. 207-219.

M. Ambrogetti localiza este manuscrito en la BNM, ms/247, pero la referencia es errónea.

## III. Canciones a Sant Hieronimo.

Manuscrito  
4°, 6 hs [ff. 2r-7r]

Ambrogetti, p. 11

Madrid, Biblioteca Nacional: ms. 3795

IV. Canción Real del gloriosísimo Cardenal y Dor de la Iglesia s. Geronimo, el riguroso modo dela penitencia que fiço en la desierte Siria, por fr. Adrian del Prado, de la religión del santo. [En *Miscelanea Historia Politica Segvndo tomo. Opúsculo del Maestro fr. Juan Márquez de la orden de S. Agustin, catedrático de vísperas en Salamanca*]

Manuscrito; letra s. XVII (¿1652?)

Fol.: 333 ff (en realidad 306; poema en ff. 90v-93r)

Ambrogetti, p. 11

Madrid, Biblioteca Nacional: ms. 11206

Nota: La *Canción Real* se inserta dentro de una carta. Alonso de Ajofrín escribe a Don Juan Enríquez de Zúñiga pidiéndole el texto de una crónica jerónima que él tiene incompleta. Después de esta carta, firmada el 26 de Febrero de 1652 está la respuesta de Juan Enríquez de Zúñiga, fechada en León el 26 de Marzo de 1652, y justo después, sin ninguna alusión al respecto, se transcribe la *Canción Real*. Empieza en 90v, una columna, y sigue a dos columnas en 91 hasta 93r.

#### *Referencias bibliográficas del censo*

- Ambrogetti = Michaela AMBROGETTI, *La «Canción Real» del geronimita Adrián del Prado (sec. XVII)*, Firenze, 1982.
- Domínguez Guzmán = Aurora DOMÍNGUEZ GUZMÁN, *La imprenta en Sevilla en el s.XVII (1601 - 1650)*, Sevilla, 1992.
- Escudero = Francisco ESCUDERO Y PEROSSO, *Tipografía hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*, Madrid, 1894. (Hay edición moderna: Sevilla, 1999)  
1894, [nº 1401].
- Gallardo = Bartolomé José GALLARDO, *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1889, t. IV. (Hay edición facsímil, Madrid, 1968)
- Goldsmith = V. F. GOLDSMITH, *A short title catalogue of Spanish and Portuguese books 1601 - 1700 in the library of the British Museum*, Folkestone / London, 1974.
- Palau = Antonio PALAU Y DULCET, *Manual del Librero Hispanoamericano*, Madrid, 1962, t. XIV.
- Penney = Clara Louise PENNEY, *Printed Books (1468-1700) in The Hispanic Society of America*, New York, 1965.

#### *Ediciones modernas de la Canción Real*

- *Un yermo hay en la Siria destemplada*, in *Floresta de Rimas antiguas Castellanas*, I, (ed. Juan Nicolás Böhl de Faber), Hamburgo, 1821, 129 - 132.

- *Al gloriosísimo cardenal y doctor de la Iglesia, San Jerónimo*, in *Romancero y Cancionero Sagrados (colección de poesías cristianas, morales y divinas sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles)*, (ed. Justo de Sancha), BAE, 35, Madrid, 1872 [Hay ed. moderna, Madrid, 1950; la *Canción* en pp. 289 - 291].
- *Canción Real a San Jerónimo en Suria*, in *Cancionero de 1628*, (ed. José Manuel Blecua), Madrid, 1945, 207 - 219.
- *Canción Real a San Jerónimo en Siria*, in *Poesía de la Edad de Oro II, Barroco*, (ed. José Manuel Blecua), Madrid, 1984, 234 - 242.
- Michaela AMBROGETTI, *La «Canción Real» del geronimita Adrián del Prado (sec. XVII)*, Firenze, 1982, texto en 121-166 (incluye traducción al italiano, notas y variantes).

*Apéndice*

*II*

Transcripción del poema, siguiendo la edición de 1616

Canción del Gloriosísimo Cardenal y Dotor de la Iglesia San Gerónimo, donde se describe la fragosidad de el desierto que abitava, las fayciones del santo, y el riguroso modo de su Penitencia. Compuesto por Fray Adrián del Prado de la misma orden. En Granada por Martín Fernández. Año 1616.

5            En la desierta Syria despoblada  
              cuyos montes preñados de animales  
              llegan con la cabeça a las estrellas;  
              tierra de pardos riscos engendrada,  
10            de cuyos avarientos pedernales  
              la cólera del Sol saca centellas;  
              donde las flores bellas  
              nunca su pie enterraron  
              ni su algalia sembraron;  
15            adonde tiene siempre puesto el Cielo  
              su pavellón azul de terciopelo,  
              y cuyas piedras nunca se mojaron  
              porque de aquí, jamás preñada nube,  
              por convertirse en agua al cielo sube.  
20            Aquí sólo se ven rajadas peñas,  
              de cuyo vientre estéril por un lado,  
              naçe trepando el mísero quexigo;  
              tienen aquí las próvidas Cigüeñas  
              el tosco y pobre nido fabricado,  
25            de los caducos padres dulce abrigo.  
              Nunca el dorado trigo  
              halló aquí sepultura,  
              porque esta tierra dura  
              no ha sentido jamás sobre su frente  
              lengua de açada ni de arado diente,  
              ni el golpe de la sabia Agricultura,  
              sino sólo del cielo los rigores:

fuego de rayos y del Sol calores.

30 Están aquí los pálidos peñascos  
sustentando mil nidos de Halcones  
en sus calbas y tórridas cabeças;  
y en la rotura que dexó en los cascós  
el Rayo con su bala y perdigones,  
35 por hilas mete el Sol salamanquesas;  
y armado de cortezas,  
por la misma herida  
sale a buscar la vida  
el enzino tenaz, sin flor ni hoja,  
y en saliendo en los braços se le arroja  
40 una higuera inútil, mal vestida,  
a quien tienen del tiempo los sucessos,  
desnuda, enferma, pobre y en los guessos.

Ay en aqueste yermo peña rubia  
que jamás la cabeça se ha mojado,  
45 ni en su frente cayó verde guirnalda;  
antes, para pedir al cielo pluvia,  
tiene, desde que Dios cuerpo le ha dado,  
la boca abierta en medio del espalda,  
y de color de gualda  
50 por entre sus dos labios  
a padecer agravios  
del rubio Sol y de su ardiente toque,  
sale en lugar de lengua, un alcornoque,  
cuyos pies corvos como pobres sabios,  
55 porque a los cielos pida agua la roca,  
no le dexan jamás cerrar la boca.

Entre aquestos peñascos perezosos  
levanta la cabeça encenizada  
la cerviz recia de un pelado Risco,  
60 de cuyos hombros torpes y nudosos  
pende la espalda rústica y tostada,  
con dos costillas secas de lantisco;  
y del pecho arenisco,  
también como costillas,  
65 dos yedras amarillas  
que por entre los cóncabos y guecos  
van enlazando aquellos miembros secos,  
pintando venas hasta las mexillas,

70 las cuales en su máscara de piedra  
pegar no dexan la sembrada yedra.

Tiene roturas mil este peñasco,  
y en una, la Tarántola pintada  
texe aposento con su débil hebra,  
y el Áspid con su ropa de damasco,  
75 assoma la cabeça jaspeada  
por entre las dos rajás de otra piedra;  
aquí la vil culebra  
del lagarto engullida,  
por escapar la vida,  
80 pretende sacar chispas con la cola  
del pedernal rebelde, que arrebola  
con la sangre que sale de su herida,  
y finalmente muere y dexa harto  
el fuerte diente del cruel lagarto.

85 Viénense por un lado deslizando,  
un cobarde esquadron de lagartijas,  
tras el qual una víbora deciende,  
que con la mayor dellas encontrando,  
entre las muelas tardas y prolixas,  
90 muele sus carnes y sus huessos hiende;  
déchala muerta y tiende  
el passo hazia adelante,  
y en aquel mismo instante  
al cadáver se llega el toscó grajo,  
95 la verde abispa y negro escarabajo,  
entre todos le comen sin trinchante,  
dexando solamente el guesso y niervo,  
para que lleve al nido el sagaz cuervo.

Vereys aquí también de las hormigas  
100 el tropel en ejército ordenado,  
yr a buscar el mísero sustento,  
y no hallando auríferas espigas,  
buelve con una arista que ha hallado,  
una dellas cargada a su aposento;  
105 otra con passo lento  
arrastrando ha traydo  
un caracol torcido;  
trae una a cuestras una seca hoja,  
y otra tirando della atrás se arroja;

110 otras tres llevan una pluma al nido,  
y desque riñen sobre un grano verde,  
la que más puede, a la otra arrastra y muerde.

115 Por un lado se va el risco arrojando,  
y de los dos doblezes entre [ab]rojos,  
se fabrica una oscura y seca ruga,  
dentro en la qual veréys centelleando  
del rubio Montañés los rubios ojos,  
cuyo humor cristalino el Sol no enxuga;  
120 y sobre una verruga  
que de laspe morisco  
tiene en la frente el risco,  
veréys la veloz Águila sentada  
en comer un cernícalo ocupada,  
125 y abaxo, en otra quiebra, un basilisco,  
y en otras mil roturas y rincones,  
Ossos, Grifos, Serpientes y Leones.

En el redondo vientre desta peña  
labró Naturaleza toscamente  
un aposento helado, claro, enxuto,  
130 por una parte de color de alheña,  
por otra parte azul y transparente,  
propria morada de algún fauno o bruto;  
tiene de intenso luto  
que texen pedernales,  
135 el suelo y los umbrales  
dos remiendos que al bivo los pespunta,  
y otros de una mezclilla do se junta  
la esmeralda, safiro y los colores,  
la qual librea, luego que amanece,  
140 con passamanos de oro el Sol guarnece.

A la pequeña boca desta cueva  
hallan un melancólico ribete  
los espinosos braços de una çarça,  
la qual a cuestas por el risco lleva  
145 la carga de sus crines y copete  
hecho de seda pálida cadarça,  
y para que se esparça  
el esmalte y follajes  
y las puntas y encajes,  
150 de que lleva vestida con mil hojas

la multitud confusa de sus brazos,  
y a trechos va poniéndose plumages  
cuyas moras allí reciben luego  
el Bautismo que el Sol les da de fuego.

155        En esta cueva, pues, y en este yermo,  
el Cardenal Gerónimo se oculta,  
porque a Dios descubrir su pecho quiere,  
y para vivir siempre, el cuerpo enfermo  
en esta helada bóveda sepulta,  
160        que quien se entierra vivo nunca muere.  
Pensará quien le viere  
en aquel sitio bronco,  
que es algún seco tronco,  
que su flaqueza y penitencia es tanta,  
165        que apenas le concede la garganta  
sacar la inútil voz del pecho ronco,  
porque con llanto y lágrimas velozes  
negocia con su Dios, más que con voces.

Del edificio de su cuerpo bello  
170        solamente le queda la madera,  
con la media naranja que le cubre  
los guessos digo, sobre el débil cuello,  
la calva y titubante calavera,  
que la piel flaca y arrugada encubre;  
175        la qual sólo descubre  
las enxutas mejillas  
y disformes canillas  
de la hermosa pierna y flaco brazo,  
el nudoso y decrepito espinazo  
180        y el esquadron desnudo de costillas,  
las quijadas, artejos y pulmones  
de aquellos pedernales eslabones.

De la hendida barba mal peynada  
caen sobre el pecho lleno de roturas,  
185        las plateadas canas reverendas,  
y vense por la piel parda y tostada  
de los guessos, los poros y junturas,  
y de las venas las confusas sendas.  
Vense a modo de riendas  
190        los [nervios] importantes  
unidos y distantes

195        ceñir los miembros de su cuerpo todo,  
              y desde la muñeca hasta el codo,  
              los que rigen el brazo tan tirantes,  
              que con ellos la mano apenas medra,  
              que sus dedos aprieten una piedra.

200            Tiene el Dotor divino alta estatura,  
              el color entre pardo y macilento,  
              delgado el cuerpo y grande la cabeza,  
              ceñido un brebe lienço a la cintura,  
              blanco y listado, pero ya sangriento  
              a costa de sus venas y aspereza;  
              los ojos de flaqueza  
205            en el casco metidos,  
              turbios y consumidos,  
              de color verde claro como acanto,  
              pero ya hechos carne con el llanto;  
              quadrados dientes, anchos y bruñidos,  
              delgados labios, boca bien cortada,  
210            y la nariz enxuta y afilada.

              La calba circular grande y lustrosa,  
              tiene por orla de pequeñas canas,  
              a las espaldas una media luna  
              y la frente quadrada, y esparzida  
215            sobre las cejas fértiles y ancianas,  
              tres arrugas quebradas y una a una,  
              y la frágil coluna  
              del cuello, seca y monda,  
              descubre como honda  
220            del cuello, del sustento los anillos,  
              desiguales, distintos y amarillos,  
              y de la nuez la cáscara redonda;  
              y vense luego de los dos costados,  
              los dobes de los guessos descarnados.

225            Una rotura abrió naturaleza  
              en la cueva, por donde mete un brazo  
              una jara que fuera nace y crece;  
              aqueste para dentro se endereça  
              del qual cruzando luego otro pedaço,  
230            haze una Cruz que de Évano parece,  
              la cual quando amanece  
              entra a besar postrado

el rubio Sol dorado  
 por la misma rotura, boca o poro;  
 235 en la qual Cruz está con clavos de oro  
 un Christo de metal crucificado  
 que, a no ser de metal y estar ya muerto,  
 mal sufriera el rigor deste desierto.

Tiene este Crucifixo por Calvario  
 240 un roto casco de una calabera  
 que cuelga de la Cruz con un vencejo,  
 en cuya frente aqueste Relicario  
 tiene engastado: Soy lo que no era  
 y serás lo que soy, mísero viejo.  
 245 Debaxo deste espejo,  
 en la tierra caydo,  
 tiene un bordón torcido,  
 un libro y los antojos en su caja,  
 y sobre un risco que la cueva ataja,  
 250 arrojado el Capelo y el vestido  
 que solamente a un risco se concede  
 sustentar un Capelo, y aun no puede.

Delante desta antigua imagen tiene  
 el Perlado Ilustríssimo hincadas  
 255 en la peña, en dos hoyos, las rodillas,  
 la qual postura tanto le entretiene  
 que están las losas por allí gastadas  
 del assiduo exercicio de herillas.  
 Aquí se haze astillas  
 260 con un mellado canto,  
 el pecho, hasta tanto  
 que baxan de su sangre dos arroyos  
 a henchir de la tierra los dos hoyos  
 que le ha hecho en la cara el viejo santo,  
 265 el qual assí le dize cada instante  
 a su Crucificado y tierno amante:

Señor, si tuve hecho piedra el pecho  
 con esta piedra ya, sin darle alivio,  
 carne le hago por sacar más medra;  
 270 y si en la piedra yo señal no he hecho  
 con lágrimas y llanto, como tibio,  
 basta que haga en mí señal la piedra.  
 Ya veis que no se arredra

275 de mi espalda mezquina  
la dura diciplina  
y estrecha cota de un silicio tosco;  
y que en aqueste yermo no conozco  
sino el sustento que me da una enzina  
280 por piedras que le tira el braço anciano,  
por tener siempre piedras en la mano.

Bien veis que bebo de agua turbia al día,  
la que el poroso nudo de una corcha  
saca del vientre vil de una laguna,  
y que no tengo aquí por compañía  
285 sino del cielo la veloz antorcha  
y la cara inconstante de la Luna.  
Esta vida importuna  
me tiene como un leño:  
no me conoce el sueño  
290 ni quiero sino sólo el de la muerte,  
del qual hazed, Señor, que yo despierte  
a gozaros sin fin; porque si dueño  
no me hazéys de las lucidas moradas,  
el cielo hé de pedir os a pedradas.

295 Acaba ya, Canción, lo dicho baste,  
que como te criaste  
entre peñas y riscos y aspereza ,  
es tal tu tosquedad y tu dureza,  
que al santo mío que alabar pretendes,  
300 quanto le ensalças pienso que le ofendes.

LAVS DEO

