

O «marabilloso cristián» no primeiro cura de Fruíme e a poesía relixiosa do século XVIII. A súa lectura de Sor María de Jesús de Agreda.

Luís Miguel Fernández

Introducción

É cousa sabida que un dos problemas centrais nos estudos sobre a lírica do século XVIII é o da delimitación de conceptos e épocas, sendo así que nin hai acordo nas denominacións dos diferentes estilos ou movementos, nin nos límites entre neoclasicismo e romanticismo. Joaquín Arce, por exemplo, logo de distinguir entre posbarroco, clasicismo, rococó, poesía ilustrada, prerromanticismo e neoclasicismo, admite o término de *prerromanticismo* para aludir a unha modalidade artística do XVIII, anterior ó neoclasicismo, e non para sinalar unha etapa diferenciada anunciadora do romanticismo do século XIX (7-35, 420-431); mentres que Russell P. Sebold prefere falar dun primeiro romanticismo entre 1770 e 1800, posterior ó neoclasicismo, nunha perspectiva que leva ó devandito estilo a acadar un período de case cen anos, de 1770 a 1860 (1983: 126-136). Nembargantes, outros moitos non aceptan o término de *prerromanticismo* por considerar que se introduce un período literario posterior dentro dunha época na que non se pode falar de romanticismo (Caso, 1983: 16-19; Frolidi, 1983: 477-482), e propoñen o de *neoclasicismo sentimental* para recoller con el esa corrente de sentimentalidade que viña a caracterizar a aqueloutro (Aguilar Piñal: 208; Checa Beltrán: 62), á vez que falan dunha *poesía ilustrada* como fonte da que parten as composicións líricas que se escriben na segunda metade do século XVIII, sexan do contido e estilo que sexan –rococó, neoclásico, prerromántico...– (Frolidi, 1983: 477-482; Checa Beltrán: 61-62).

No que todos coinciden é en atribuír á poesía do derradeiro tercio do século, ademais dunha tendencia á gabanza dos valores cívicos e da responsabilidade social, encadrados nun contexto de admiración polos autores clásicos greco-latinos e españois dos séculos XVI e XVII, un pouso de sentimentalidade e un pantefismo egocéntrico que aínda que non rachan coa racionalidade e o equilibrio expresivo oriéntanse na liña de buscar unha fonda interrelación entre o home e a natureza, na que esta é unha extensión do «eu», da súa dor e ansiedade vividos dramaticamente; herdanza probable do sensualismo de base inductiva que, derivado da filosofía de Locke e Condillac, impregna toda a Ilustración (Sebold, 1983: 75-108; 1989: 11-31), e tamén da «*ola de ternura que habiéndose nutrido en las obras de Samuel Richardson, Rousseau y Diderot, inundó la Europa del XVIII*» (Polt, 1975: 36).

Non obstante, se de sentimentalidade se trata non semella doado prescindir da poesía de contido relixioso, moi pouco estudiada ata o de agora, na que é posible albiscar a dialéctica entre o temor e o amor que amosa ó mesmo tempo a un Deus apaixonado e a unha natureza terrorífica fronte a un home cheo de tenrura e agradecemento a ese Deus; poesía que vai máis alá dunha relixiosidade manifestada polo deísmo da natureza e a moral baseada na lei natural que, segundo G. Carnero, son notas características dun sentimento prerromántico da paisaxe (80-82).

Precisamente, serán algúns románticos como Chateaubriand no *Génie du Christianisme* (1802) os que a principios do século XIX, e seguindo en certo modo o que xa ocorrera no século XVII francés con Desmarests de Saint-Sorlin, van reivindicar o *marabilloso cristián* en oposición á tradición clásica, e van facelo nas dúas vertentes sinaladas: a dunha natureza que na súa sublimidade é expresión de Deus, permitíndolle ó home entender a grandeza da divindade, e a dunha dialéctica entre o terror causado por un Deus cheo de paixón e a tenrura que a súa bondade subscita no home. Isto, que non autoriza a considerar a certa lírica relixiosa do XVIII como romántica ou prerromántica, ponnos na pista, en troques, dunha perspectiva sobre a natureza e as relacións do home con ela ligada a unha sublimidade relixiosa diferente da visión clasicista sobre a mesma, aínda que non sempre independente dela; e obríganos a establecer as oportunas semellanzas e diverxencias respecto da época posterior á da Ilustración para poder considerala dentro da poesía ilustrada e fóra de calquera anacronismo.

Desde estes supostos cómpre estudar, como ben di o profesor Caso (1983: 21), os autores de segunda orde deste século, pouco coñecidos ata o presente, xa que de aí derivará unha meirande comprensión da época e dos seus trazos constituíntes; e non cabe dúbida de que o primeiro cura de Fruíme é un destes autores pouco importantes no tocante á súa calidade literaria pero quizais significativo na vertente da poesía relixiosa. É a miña intención a de estudialo como lector doutros autores, de xeito que se poida ver nesa lectura unha sensibilidade hacia a natureza e os seres divinos próxima ó que máis adiante Chateaubriand ía chamar *o marabilloso cristián*, anque diferente á súa plasmación romántica.

A poesía relixiosa do conde de Torrepalma e de Meléndez Valdés

O Pai Feixoo na súa carta V, «Algunas advertencias sobre los Sermones de Misiones», recomendáballes ós oradores sagrados inculcar o amor a Deus mediante o temor e o amor, e sinalaba a superioridade do Evanxeo sobre os clásicos canto ós modelos a seguir.

25. De aquí infiero, que aunque el fin principal, ò unico, que se ha de proponer el Orador Evangélico, es introducir en los corazones de sus oyentes el amor de Dios, puede, y aun debe por lo comun conducirlos à ese término por medio del temor [...]. Supongo, pues, que sea el primer asunto de una Misión aterrar los oyentes con una viva representación de la atrocidad, y duración sin fin de las penas infernales, que Dios, irritado, tiene destinadas à la venganza de sus injurias. Introducido en los corazones este terror, se les deberá intimar, que no hay otro medio para evadir aquel espantoso inmenso piélagos de angustias, y tormentos, sino el humilde recurso de la Divina Justicia à la Divina

Misericordia. Para cuyo efecto, habiendo puesto primero à sus ojos un Tribunal en que preside un Dios terrible, rodeado de los instrumentos, y executores de sus iras; enfrente de él se pintará un trono hermoso, en que estará sentado un Dios apacible, ostentando los brazos abiertos, para recibir en ellos à quantos quieran aprovecharse de sus piedades [...]

26 ¡O, qué campo tan espacioso, tan bello, tiene aquí el Orador, para hacerle fructificar con su zelo y eloqüencia! Y aun estoy por decir, que es superflua la eloqüencia; porque la Sagrada Escritura, especialmente en el Nuevo Testamento, para imprimir en las mentes una idea viva de la infinita misericordia de Dios, le presenta unas sentencias tan energicas, unos similes tan propios, mejor diré unas imagenes tan animadas, que en comparacion de ellas, no son mas que informes rasgos quantos tiró para otros asuntos la admirada facundia de los Cicerones, y los Demóstenes (174-175).

Un contemporáneo seu, Alfonso Verdugo y Castilla, conde de Torrepalma (1706-1767), non só vai dar unha visión terrorífica do tribunal de Deus, senón que amosa unha extraordinaria xenerosidade á hora de facerlles sufrir ós autores clásicos mentres agardan o xuízo final, e así, á par de Alexandre, César, Octavio Augusto e Nerón, sitúa a Horacio, Cicerón, Virxilio, Ovidio e Tibulo, cada un preocupado polos erros cometidos durante a vida. Todo isto acontece no seu poema «El juicio final», no que destaca esa visión apocalíptica admitida por Feixoo, sen que haxa o contrapeso dunha pintura bondadosa daquel Deus piadoso de brazos abertos tamén pedida polo frade bieito.

O que interesa subliñar deste poema é que a destrucción do mundo polo lume que aquí se dá presenta dous feitos aparentemente contradictorios: vértese en oitavas cheas de hipérbatos, cultismos e referencias mitolóxicas (ata o punto, por exemplo, de que Cristo vóltase Hiperión, pai do sol na mitoloxía grega) que o sitúan aínda dentro desa poesía posbarroca característica da primeira metade do século XVIII, e por contra, alude a un Deus apaixonado e vingativo que provoca a manifestación da natureza en todo o que ten de terrorífica, causando dese xeito a dor e o pranto dos condenados; sinais da contemplación da paisaxe ligada a unha sentimentalidade chorosa que ten tanto que ver coa tradición cristiá como con outras posibles orixes. Non extraña por iso que se teña falado dun «clarísimo anuncio del estilo romántico» (Sebold, 1991: 45) na mestura do tema das ruínas e do léxico da dor e do horror que aquí se dá, dos que son un bo exemplo as seguintes estrofas:

Levanta impío su fatal semblante,
Mas ¡qué informe! ¡qué pálido! ¡qué horrendo!
El miedo horrible del suplicio instante
Del pecho arranca el suspirar tremendo;
Batalla el corazón, late incesante,
Y encontrados impulsos confundiendo,
Se aíra, tiembla, fallece, y á horror tanto
Se añade luégo inconsolable llanto.
[...]

Segunda vez el líquido elemento
Bramó, desamparando sus abismos;

Volvió a alterar sus ráfagas el viento,
 Lucharon entre sí los cielos mismos;
 Titubeó la tierra de su asiento;
 Y gimiendo entre tantos parasismos,
 Su faz rasgó, mostrando su rotura
 La horrenda boca del averno oscura.
 Volcán airado, llama tenebrosa
 Por la lóbrega sima se dilata,
 Cuyo incendio, con furia impetuosa,
 En voladores humos se desata;
 Bramando envuelve á la caterva odiosa
 Y á las cavernas hondas la arrebató,
 Donde en el ciego abismo que la oculta
 A eternidad de horrores la sepulta.

(Cueto, I: 133 y 135)

Claro que a sentimentalidade deste autor plasmárase xa, á marxe da poesía relixiosa, nun dos seus mellores poemas, «Las ruinas. Pensamientos tristes», de 1751, onde o léxico do sufrimento, a mocidade do personaxe e a expresión do «*dolor cósmico romántico*», facían del un anticipo do ideal romántico (Sebold, 1991: 45), se ben mesturado coa estética rococó (Carnero: 88-89).

De meirande sona e calidade que o conde de Torrepalma é Meléndez Valdés. A diferenza do anterior, escribe a súa obra nunha época na que a corrente da sentimentalidade e o panteísmo egocéntrico son máis habituais na lírica e na prosa, sobre todo despois de *Noches lúgubres* de Cadalso, ata acadar coa súa elexía «A Jovino: el melancólico» (1794) o punto máis alto do prerromanticismo ou neoclasicismo sentimental do XVIII español, e a expresión dun *fastidio universal* e dunha dor para os que non hai consolación relixiosa, sendo a subxectividade do poeta a única realidade do poema (Polt, 1981: 48-49).

Equizais debido a esa concepción da súa poesía como expresión dunha subxectividade angustiada, polo que se tende a ver a relixiosidade dos seus poemas baixo o exclusivo prisma dun panteísmo que, en contacto coa natureza, percibe nela unha sorte de deísmo baseado na existencia do equilibrio e harmonía universais, e unha moral de benevolencia e tolerancia naturais (Carnero: 80); poemas máis próximos ó tema xenesíaco que ó apocalíptico (Real Ramos: 45).

Emporiso hai en Meléndez, ademais desa primeira dimensión que refracta o «eu» prolongándoo nunha infinitude aberta á divindade, aqueloutra querida por Feixoo da natureza apocalíptica que, á vez que reproduce a vontade dun Deus xusticeiro causante dun gran medo nos homes, é motivo do gozo de quen descobre nela a enorme bondade do Creador. Un gozo que se verque nunha expresión apaixonada, chea de tenrura e de emoción, que remata na louvanza a Deus segundo a tradición evanxélica dos himnos, ademais de atopar nos poemas o consabido léxico («*Todos lloran*», «*dulces lenguas*», «*Y blanda el aura fresca*», «*Me anego en los abismos/ de gloria...*», «*Mi pecho enternecido*», «*Con dulce regocijo*»...) e o predominio dun ton enfático abundoso en repeticións, interxeccións e interrogacións retóricas (con

multitude de «¡Oh!» e interpelación a un interlocutor mudo do tipo «¡Señor!», «¡Buen Dios!», etc.), característicos, xunto co léxico do sombrío e do horroroso, dun prerromanticismo virulento (Arce: 440-450). Tal ocorre, por exemplo, en «La tempestad»:

Crece el huracán; del trueno
La imperiosa voz resuena,
Que el omnipotente anuncia
A la acongojada tierra.
Ya llega; otra vez horrible
El trueno la voz aumenta,
Y los relámpagos hacen
Del cielo una inmensa hoguera.
¡Señor! ¡Señor! compasivo
Mi albergue mira; tu diestra
No lo aniquile; perdona
A un ser que te adora y tiembla [...]
¿No veis el hórrido estruendo,
y cuál el bosque se anega?
Ya, Padre, ya nos indultas,
Y el íris de paz nos muestras,
En señal de la alianza
Que has jurado con la tierra.
Al Cielo el Excelso torna.
Mortales, su omnipotencia
Cantad, y que el universo
Un himno a su gloria sea

(Cueto, II: 227);

ou en «La noche de invierno», onde ós «hórridos» ventos que chocan, ás nubes «pavorosas» que aumentan o medo, e á lúa de «desmayado brillo» que preside as «tinieblas», provocando ó mesmo tempo o gusto do personaxe («¡Cuán grato á mi tranquilo/ Pecho es tu horror! ¡Tu estruendo/ Cuán plácido á mi oído!»), sucede a elevación do poeta ata o Ser divino cando contempla os seus prodixios e beneficios na natureza; de aí o himno de louvanza final («¡Ay! Siéntalos mi pecho/ Por siempre, y embebido/ En ellos, te tribute/ Mi labio alegres himnos») (Cueto, II: 229-230). Os beneficios que a bondade de Deus fai son os que permiten entender que no fondo esa visión apocalíptica hai unha perspectiva de utilidade para o agro e a agricultura que sitúan a estes poemas dentro da poesía ilustrada e fóra do romanticismo; é dicir, a unión de relixión e natureza utilitaria que, segundo Frolidi, derivaba de Thomson e Saint-Lambert (1967: 49-68).

Estamos, por conseguinte, diante dunha natureza apocalíptica e bondadosa que posúe os atributos dos obxectos sublimes, segundo o establecido por Edmund Burke en 1757-1759 na súa *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo Sublime y lo Bello*, obra que representa unha das bases máis firmes para entender o emocionalismo do XVIII: os obxectos terribles que atentan contra a nosa seguridade causándonos terror, poden non danarnos, o que nos fai sentir deleite; sendo esa

mestura de terror e pracer a que converte ós obxectos en sublimes (Carnero: 31-37). Non hai dúbida de que é na poesía relixiosa na que as oscilacións dun estado emocional ó outro, froito da marabillosa actuación de Deus, permiten encontrar un enfoque sentimental herdeiro da tradición cristiá e anterior nas súas manifestacións ó derradeiro tercio do século XVIII. Iso xa se daba no conde de Torrepalma, e a rentes del xorde tamén, aínda que moi rudimentariamente, na lectura que Diego Antonio Cernadas fai dunha pasaxe da *Mística Ciudad de Dios* de sor María de Jesús de Agreda.

A *Mística Ciudad de Dios* e a monxa de Agreda

Sor María de Jesús de Agreda (1602-1665) é un caso singular dentro do século XVII español por dúas razóns fundamentais: a súa correspondencia con algúns dos máis importantes personaxes da época e co rei Felipe IV, e a creación dunha das obras máis polémicas no seu século e no seguinte, a *Mística Ciudad de Dios*. Publicada en 1670 e embargada de inmediato pola Inquisición, tivo que agardar a 1686 para que a Inquisición española aprobase a súa doutrina e permitise a lectura, mentres que, condenada pola Inquisición de Roma en 1681, tan só en 1705 será redimida do seu Índice de libros prohibidos. Non obstante, a polémica foi moito máis grave no ámbito das principais universidades e teólogos europeos, chegando a formarse un partido de antiagredistas (con Bossuet e a Universidade da Sorbona á súa fronte) e outro de agredistas (entre eles, e ademais dos franciscanos, as Universidades de Lovaina, Alcalá e Salamanca).

O éxito da obra foi tal que moi axiña viñeron a unirse ás múltiples edicións en castelán edicións noutras linguas (na portuguesa en 1684, na francesa en 1695, na holandesa en 1700, na italiana en 1709, na alemana en 1715...), ademais de xerar unha importantísima bibliografía a favor e en contra ó longo do século XVIII, chegando a se converter a súa autora en personaxe dunha obra dramática feita por Manuel Francisco de Armesto no ano 1736, *Comedias nuevas, Primera y Segunda parte. La Coronista mas grande de la mas sagrada Historia, Sor María de Jesus de Agreda* (Serrano y Sanz: 580-587), e en punto de referencia para os cristiáns en canto ó camiño da perfección espiritual, a carón de autoridades como santa Teresa de Jesús ou os Pais da Igrexa, na obra do Pai Antonio Arbiol (passim). Todo isto non deixa de ser sorprendente para unha muller encerrada nun convento desde a mocidade que tan só tivo a axuda intelectual dos seus confesores e dalgúns libros relixiosos (Fuente Fernández: 223-225), e explica en parte as verbas dunha lectora tan fina como Pardo Bazán: «*María de Agreda merece figurar entre nuestros clásicos por la limpieza, fuerza y elegancia de la dicción; entre nuestros teólogos, por la copia y alteza de la doctrina; entre nuestros filósofos, por el vigor mental*» (61).

Os problemas e a repercusión do libro derivaban fundamentalmente do seu contido, nada menos que unha vida da Virxe inspirada e revelada sobrenaturalmente pola propia María á monxa de Agreda; vida feita co obxectivo de defender o dogma da Inmaculada Concepción na que sor María narraba sucesos descoñecidos ata o presente, e que convertían o libro ós ollos dos seus detractores en algo inventado e completamente fantástico, máis próximo ós Evanxeos apócrifos que ás doutrinas oficialmente aceptadas, pero con «*descripciones bellísimas sobre la vida íntima de María*» (Moliner: 425, nota 37).

E diso se trataba precisamente, de contar unha dobre intimidade, a da Virxe e, a través dela, a da autora, nunha época na que aquela non era independente dun carácter público e dunhas institucións que tendían a tapar a intimidade individual baixo esquemas maniqueos como o conflito entre o Ben e o Mal, cousa que se ve tamén nas autobiografías de santa Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola ou, na súa versión laica, no *Discurso del Método* de Descartes e a *Vida* de Giambattista Vico (1728), por non falar das vidas de soldados como a de Jerónimo de Pasamonte no século XVI. É dicir, que a *Mística Ciudad de Dios* cómpre vela na perspectiva do rescate da intimidade que se dá na literatura relixiosa española dos séculos XVI e XVII, e que anticipa a eclosión da mesma que se produce a partir do XVIII con Rousseau (Fernández: passim).

Neste senso hai que entender a trivialización dunha vida da que se nos narran os aspectos máis banais (os labores domésticos de María na casa da súa curmán Isabel, as accións cotiás de vestir o seu fillo ou tecer os vestidos, e as preguntas que sor María lle fai á Virxe sobre a súa nenez: como pedía os alimentos, ata que punto lle resultaban penosos os cueiros...) e a sutil reivindicación do papel da muller nos asuntos sagrados, sempre máis próximas á divindade que os homes. Así resulta coherente que o protagonismo da Virxe e a súa capacidade de iniciativa sexan moito meirandes do que lle atribúan os Evanxeos, feito que se evidencia na seguinte pasaxe, onde se narran os derradeiros intres de Cristo na cruz e a convulsión do mundo no seu pasamento:

Quando la gran Reyna de los Angeles Maria Santisima conoció que los Judios con su perfida, y obstinada embidia intentavan deshorrar mas à Christo crucificado [...] fue de nuevo enardecido su coraçon fidelisimo en el zelo de la honra de su Hijo y Dios verdadero. Y postrada ante su Real Persona crucificada (donde le estava adorando) pidio al Eterno Padre, bolbiesse por la honra de su Unigenito con señales tan manifiestas, que la perfidia judaica quedasse confusa, y frustrada su maliciosa intención. Presentada esta peticion al Padre, con el mismo zelo, y potestad de Reyna del Universo se convirtió á todas las criaturas irracionales dèl y dixo: «Insensibles criaturas, criadas por la mano del todo Poderoso, manifestad vosotras el sentimiento, que por su muerte le niegan estultamente los hombres capaces de razon. Cielos, Sol, Luna, Estrellas y Planetas, detened vuestro curso, suspended vuestras influencias con los mortales. Elementos alterad vuestra condición, y pierda la tierra su quietud, rompanse las piedras, y peñascos duros. Sepulcros, y monumentos de los muertos, abrid vuestros ocultos senos para confusion de los vivos. Velo del Templo mystico, y figurativo, dividete en dos partes, y con tu rompimiento intima su castigo a los incredulos, y testifica la verdad, que ellos pretenden escurecer de la gloria de su Criador, y Redentor».

En virtud de esta oracion è imperio de Maria Madre de Jesus crucificado tenia dispuesto la Omnipotencia del Altisimo todo lo que sucedio en la muerte de su Unigenito [...]. Todas las otras criaturas insensibles por voluntad Divina obedecieron al Imperio de Maria Santisima. Y de la hora de media hasta las tres de la tarde, que era la de Nona, quando espiró el Salvador, hizieron el sentimiento y novedad que dizen los Sagrados Evangelistas. El Sol escondió su luz, los Planetas mudaron el influxo, los Cielos y la Luna sus movimientos, los Elementos se turbaron: tembló la tierra, y muchos montes se rompieron;

quebrantarónse as pedras unas con outras; abrieron su seno los sepulcros, para que despues salieran de ellos algunos difuntos vivos. Y fue tan insolita, y nueva la alteración de todo lo visible, y elemental, que se sintió en todo el Orbe. Y los Judios por toda Jerusalem quedaron atonitos y asombrados: aunque su inaudita perfidia, y malicia los impidiò y desmereció, que llegasen al conocimiento de la verdad, que todas las criaturas insensibles les predicavan (203-204).

Nótense neste fragmento tres cousas: que os feitos prodúcense por iniciativa da Virxe ó ser ela quen ordena que así sexa, protagonismo que non aparece nos Evanxeos que relatan este suceso, que son expresión dun sentimento de dor máis que dun castigo, e que causan asombro pero non medo en quen os contempla («*quedaron atonitos y asombrados*»), en consonancia co concepto de «novidade» tan característico do século XVII («*Y fue tan insolita, y nueva...*»). As dúas primeiras son as que nos fan pensar máis nun personaxe, o de María, que no mito no que se ía converter no século XIX, cando xa non é un personaxe creado para dar resposta a unha chea de misterios corporais e fisiolóxicos senón a nai que actúa como mediadora ou intercesora diante de Deus, esa raíña da orde doméstica burguesa que se interpón entre o pai ameazante e o fillo medoñento (Catelli: 97-100).

Cernadas lector de sor María de Jesús

Diego Antonio Cernadas y Castro (1702-1777) é un fiel espello da súa época, no mellor e no peor. Pertence ó grupo de poetas de pouca calidade literaria, tan abondoso na primeira metade do século XVIII e en parte dos reinados de Fernando VI e Carlos III, aínda que a diferenza da maioría deles non caeu na afectación posbarroca (Cueto, I: 102), e participou dos afáns ilustrados e clasicistas típicos do seu século, tanto cos seus versos coma co seu labor pedagóxico na pequena aldea de Fruíme onde exerceu o curato ó longo da súa vida.

Como home da Ilustración rexeuse sempre por un espírito crítico baseado nas fontes e en criterios razoables, contrario á manipulación e deducións non fundamentadas nos textos oportunos, de xeito que as súas polémicas con Florez, o rexeitamento dos *Anales de el Reyno de Galicia* de Huerta, e outros textos referentes a Galicia, parten sempre dun principio racionalista fundado en interpretacións coherentes e non fantasiosas, na exactitude das citas e na situación do texto no seu contexto (Rivas Troitiño: 56-75). Como humanista interesado polos clásicos estudiou desde a mocidade a Cicerón, Ovidio, Virxilio e Quinto Curcio, ademais de amosar o coñecemento de Góngora, Quevedo e Garcilaso; aspecto este último que levou a Neira de Mosquera no século XIX a falar a prol das súas condicións de poeta, sen deixar de recoñecer as naturais limitacións: «*El Cura de Fruíme, no fué poeta, pero tampoco fué coplero; para lo primero le faltaba genio, mas para lo segundo tenía de más el estudio de los clásicos latinos, El Cura de Fruíme fué un fácil y espontáneo versificador*» (285).

Non obstante, e a pesar de que na meirande parte da súa poesía poida ser considerado un escritor «*prosaico, difuso, pesado*» (Couceiro Freijomil: 277), por algunhas composicións polo menos «*debiera ocupar un puesto más significativo en la*

literatura española», sendo a súa obra máis digna de estudio do que foi ata o de agora (Varela Jácome: 145-151), e moi sinaladamente no que se refire á poesía relixiosa, na que acada un espírito poético e unha emoción que sobresaen do conxunto (Rivas Troitiño: 85; Varela Jácome: 148-149).

Dentro desta poesía destacan os poemas adicados á Virxe das Dores de Fruíme, de quen foi fervente devoto; poemas que en ocasións teñen como desencadeante un acontecemento luctuoso ou dramático da vida real. Tal é o que pasa, por exemplo, con tres romances compostos con motivo de dous terremotos ocorridos o primeiro de novembro de 1775 e o trinta e un de marzo de 1761, dous deles en hendecasílabos e o terceiro en oitosílabos; romances que figuran ó principio do volume segundo das súas *Obras*. Dos tres poemas, os escritos en hendecasílabos falan de cadanseu terremoto pero do outro non é doado saber a cal deles ten por obxecto, se ben a intensa emotividade e certas semellanzas de ton invitan a consideralo máis cerca do primeiro dos romances (o de 1755) que do segundo (o de 1761). Emoción que deriva, sen dúbida, da diferente magnitude de ámbolos dous terremotos, pois se o de 1755 foi moito máis xeral e causou verdadeiros desastres en moitas cidades de España e Portugal (especialmente en Lisboa), do de 1761 a penas se di nada dos danos producidos e das cidades afectadas nin no poema de Cernadas nin no relato dos mesmos que fai un cronista tan minucioso como Pérez Costanti nas súas *Notas viejas galicianas* (I: 321-324).

É no romance en oitosílabos onde se narra o terremoto á luz da lectura do texto citado anteriormente da monxa de Agreda:

De Agreda la Venerable
dice, que aquel convulsivo
movimiento de la tierra,
que al morir Jesus se ha visto:
 Que aquel estremecimiento,
que en vibratorios latidos
la máquina universal
hizo salir de sus quicios:
 Que aquel chocar irritados
unos con otros los riscos,
y contra su paz nativa
tirarse como enemigos:
 Que el abrirse los sepulcros,
queriendo en el tiempo mismo,
que fueron cuna á los muertos,
ser tumba para los vivos:
 Que aquel rasgarse del Templo
el velo: que aquel deliquio
del Sol y los astros todos
horrendamente invertidos:
 Todo fue ¡quién tal pensara!
acción...tiemblo al proferirlo,
de la MADRE DOLOROSA,
y executada á su arbitrio.

Tuvieron influxo en eso
su oracion y su dominio:
entró primero pidiendo,
y después, mandando, lo hizo [...]

Esto dixo, esto mandó
la Señora: ¡Y que haya sido
de mi MADRE DOLOROSA
decreto tan inaudito!

¡O que asombro! ¡No me culpen,
si confuso, si aturdido,
se me pierde, se me altera
el pulso, quando esto escribo.

¡Que la MADRE DOLOROSA,
á pesar de su benigno
corazon, castigos pida!
¡O fuerza de los delitos!

¡Qué bárbaro es el que inmuta
de su pecho los cariños!
¡Quién en sus dulces entrañas
introduce este martirio!

¡Quién violenta a mi Señora
á que tan contra su estilo
predomine lo severo
en su genio compasivo!

¿Qué es esto, mi Madre amable?
¡Que os obliguen los delirios
humanos á unos extremos,
que tanto haceis por huirlos!

¡Vos, mi vida, mi dulzura,
no solamente pedirlos,
sino decretar también
los terremotos nocivos!

¿Y ordenaríais acaso
el que estos días sentimos?
Si miro a Vos, aún lo dudo;
pero no si a mí me miro.

Sí Señora; yo confieso,
que mis graves desvaríos,
los que se ven, que son hartos,
y muchos mas nunca vistos,

Sobraron a perturbar
de la tierra el equilibrio,
y, lo que es mas, á mover
vuestros severos desvíos.

¡O, Madre! Si yo supiese
dignamente concebirlo,
temería vuestro ceño
mas que el horror del abismo. [...] (II: 24-30)

Véxase como Cernadas troca a perspectiva de sor María de Jesús –a do asombro diante da novidade dos sucesos– noutra baseada no «*horror del abismo*», froito non dun sentimento da muller que sofre pola morte do seu fillo, senón dunha Nai vingativa que castiga ós que cometeron o erro de non recoñecer o Fillo de Deus. Fronte á impresión de asombro, a do castigo; fronte ó personaxe que manifesta un sentimento, o mito da nai que castiga e perdoo ó mesmo tempo. É a mesma perspectiva de Feixoo, a dobre dimensión do castigo e da bondade, que tamén se vía en Meléndez Valdés.

En troques, e a diferenza deste, a Natureza tan só presenta unha das faces da sublimidade, a do medo que producen a súa forza e poder nun home insignificante, traducido nun léxico do horror que non existía en sor María de Jesús: sepulcros que se abren para tragar ós vivos ademais de botar os mortos fóra (e nótese que os mortos que saían da tumba no texto da *Mística Ciudad de Dios* non causaban horror, senón asombro pola marabilla do suceso) e a visión de conxunto que supón os astros «*horrendamente invertidos*» e o «*horror del abismo*». Sentimento de terror diante da natureza movida por unha Virxe apaixonada que se reproduce na desfeita provocada por Deus nos outros dous poemas mencionados, se ben neles o emprego dunha linguaxe moito máis afectada e cultista, o tema das ruínas, e o tópico do inesperado troco da fortuna, achégaos á literatura posbarroca e ó poema xa mencionado antes do conde de Torrepalma; semellanza que aumenta se nos fixamos no léxico: «*hórridos visages*», «*horrible espanto*», «*gritos lastimeros*», «*espantoso movimiento*», «*Temblar de horror la tierra*», «*vuélvese negro el Sol, / y se ensangrienta la Luna*», «*lágrimas sangrientas*»; ou nalgunhas estrofas: «*Antes bien, quando trémula la tierra, / abriendo negras bocas en su seno, / parecía querer tragar los vivos, / fue para vomitar vivos los muertos*» (II: 10), «*Eso dice la tierra titubante / por tantas bocas como tiene abiertas, / en que, para enterrar a tantos reos, / sus lóbregos sepulcros me franquea*» (II: 21). Todo isto serve para lembrarnos os coñecidos versos de Espronceda en *El estudiante de Salamanca*: «*los vivos muertos parecen / los muertos la tumba dejan*»; así como aquela desorde do mundo que se vía en «A Jovino: el melancólico» de Meléndez: «*...y que sus leyes rotas / todo se precipita al caos antiguo*».

Hai tamén no romance oitossilábico a emoción e a brandura dun suxeito poético que fala entrecortadamente, con continuas admiracións, interrogacións retóricas e exclamacións que, ademais de resaltar o acto ilocutivo dunha escritura confusa e emocionada pretende buscar o efecto perlocutivo de temor e tenrura nos lectores («*¡Quién en sus dulces entrañas...!*», «*¡Quién violenta á mi Señora...!*»); de aí que ó remate do poema pida e faga un himno en louvanza da Virxe.

Aínda que tan interesante ou máis que o anterior é esa centralidade e desmesura do «eu» cando se atribúe a si mesmo a responsabilidade da crebatura da orde cósmica («*Si Señora; yo confieso, / que mis graves desvaríos... / Sobraron a perturbar / de la tierra el equilibrio*»), teatralizando unha emoción que leva ó suxeito poético a se sentir vítima do ceo e centro do universo. Teatralización que é reiterada todo ó longo do poema cando o «eu» describe as reaccións físicas que traducen a devandita emoción («*si confuso, si aturdido, / se me pierde, se me altera / el pulso, cuando esto escribo*») ou se distancia da súa actuación excesiva tachándoa de «*necia*» («*Aunque mi necedad se haga / mas visible en quanto digo...*»). Emporiso, a teatralidade da emoción que, segundo Sebold, é característica do romanticismo (1983:15), non ten,

a diferencia deste, unha proxección a través da natureza, xa que en Cernadas non hai identificación cun cosmos que sirva de expresión á dor do «eu».

Poderíase xa que logo falar dunha visión abondo próxima daqueloutra que Chateaubriand tiña do *marabilloso cristián* en *Génie du Christianisme* cando dicía, por exemplo, que:

Il n'est donc pas rigoureusement vrai que les divinités poétiques des chrétiens soient privées de toute passion. Le Dieu de l'Écriture se repent, il est jaloux, il aime, il hait: sa colère monte comme un tourbillon: le Fils de l'Homme a pitié de nos souffrances; la Vierge, les saints et les anges sont émus par le spectacle de nos misères; en général le Paradis est beaucoup plus occupé des hommes que l'Olympe.

Il y a donc des passions chez nos puissances célestes, et ces passions ont cet avantage sur les passions des dieux du paganisme, qu'elles n'entraînent jamais après elles une idée de désordre et de mal. C'est une chose miraculeuse, sans doute, qu'en peignant la colère ou la tristesse du ciel chrétien, on ne puisse détruire dans l'imagination du lecteur le sentiment de la tranquillité et de la joie: tant il y a de sainteté et de justice dans le Dieu présenté par notre religion! (116-117);

ou lle atribuía unha sentimentalidade superior á que podía subscitar o mundo clásico:

Il y a plus d'enchantement dans une de ces larmes que le christianisme fait répandre au fidèle que dans toutes les riantes erreurs de la mythologie. Avec une Notre-Dame des Douleurs, une Mère de Pitié, quelque saint obscur, patron de l'aveugle et de l'orphelin, un auteur peut écrire une page plus attendrissante qu'avec tous les dieux du Panthéon. C'est bien là aussi de la poésie! c'est bien là du merveilleux! (130).

Naturalmente, isto non quere dicir que se poida falar de romanticismo no primeiro cura de Fruíme, senón que o seu xeito de ler a sor María de Jesús e de plasmar unha natureza apocalíptica, froito da paixón de Deus ou a Virxe, introduce unha sensibilidade que máis tarde será característica daquel estilo (o léxico do horror, a centralidade do «eu» e a sentimentalidade na expresión), herdeiros da tradición cristiá en gran parte pero desenvolvidos dunha maneira diferente a como se manifestaran con anterioridade (se sor María de Jesús incide sobre o espectáculo dunha natureza que provoca asombro, Cernadas faino sobre o horror e o medo). Sitúase así na mesma liña que algún contemporáneo, como o conde de Torrepalma, e faille anticiparse ó neoclasicismo sentimental que acadará no derradeiro tercio do século con Meléndez Valdés a súa máis elevada cima. E se nestes dous casos non había romanticismo ó dárense sempre trazos semellantes a este nun contexto de posbarroquismo, rococó, ou dunha poesía ilustrada perseguidora da utilidade, no cura de Fruíme atópanse tamén encadrados nun contexto de literaturización –o terremoto descrito non é o que a enciclopedia do lector pode considerar como real, senón que está visto a través da lectura de sor María de Jesús– ou dun barroquismo paralelo ó do conde de Torrepalma; algo que non ocorrerá no romanticismo do XIX.

En calquera caso, cómpre ter en conta a poesía relixiosa cando se fala de prerromanticismo ou de neoclasicismo sentimental no século XVIII, porque ademais de que a maioría dos escritores teñen unha importante produción con este tema, dáse sempre unha consolación en Deus, mesmo nos autores máis racionalistas como Meléndez ou Jovellanos (Caso, 1988: 335-354), que, chea da tenrura e o horror do sublime, anticipa propostas do século seguinte.

Luís Miguel Fernández
Universidade de Santiago
Campus de Lugo

Referencias:

- Agreda, Sor María de Jesús de, (1698), *Mystica Ciudad de Dios. II*, Sevilla: Juan Francisco de Blas.
- Aguilar Piñal, F., (1991), *Introducción al siglo XVIII*, Madrid: Júcar.
- Arbiol, P. Antonio, (1757), *Desengaños místicos a las almas detenidas o engañadas en el camino de perfección*, Madrid: Imprenta de la Causa de la V.M. María de Jesús de Agreda.
- Arce, J. (1981), *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid: Alhambra.
- Carnero, G. (1983), *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid: Fundación Juan March/ Cátedra.
- Caso González, J. M. (1983), «Introducción», En *Historia y crítica de la literatura española, 4, Ilustración y neoclasicismo*, Fco. Rico (dir.), 9-27, Barcelona: Crítica.
- (1988), *De ilustración y de ilustrados*, Oviedo: Instituto Feixoo de Estudios del Siglo XVIII.
- Catelli, N. (1991), *El espacio autobiográfico*, Barcelona: Lumen.
- Cernadas y Castro, D. A. (1778), *Obras en prosa y verso del cura de Fruíme. II*, Madrid: Ibarra.
- Couceiro Freijomil, A. (1951), *Diccionario bio-bibliográfico de escritores. I*, Santiago: Bibliófilos gallegos.
- Cueto, L. A. (1952), *Poetas líricos del siglo XVIII. I-II*, En BAELXI y LXIII, Madrid: Atlas.
- Chateaubriand (1847), *Oeuvres complètes, III*, Paris: Firmin Didot.
- Checa Beltrán, J. (1992), «Poesía lírica y teoría poética del siglo XVIII», En J. Checa, J. A. Ríos, I. Vallejo, *La poesía del Siglo XVIII*, 13-70, Madrid: Júcar.

Feijoo, B. G. (1777), *Cartas eruditas y curiosas*. 5, Madrid: Imprenta Real de la Gazeta.

Fernández, L. M. (1992), «De la revelación a la escritura: el difícil viaje de Sor María de Jesús de Agreda», Comunicación presentada ó IX Simposio da SELGYC, Zaragoza, 18-21 novembro.

Froldi, R. (1967), *Un poeta illuminista: Meléndez Valdés*, Milán: Istituto Editoriale Cisalpino.

——— (1983), «¿ Literatura prerromántica o literatura ilustrada?», En *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*. II, 477-482, Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII.

Fuente Fernández, F. J. (1993), «Obras inéditas de Sor María de Jesús de Agreda: *El jardín espiritual*», En *I Congreso Internacional del monacato femenino en España, Portugal y América 1492-1992*. II, 221-236, Universidad de León.

Moliner, J. M^a (1972), *Historia de la espiritualidad*, Burgos: El Monte Carmelo.

Neira de Mosquera, A. (1950), *Monografías de Santiago y dispersos temas compostelanos (1844-1852)*, Santiago de Compostela.

Pardo Bazán, E. (1941), *San Francisco de Asís*. 2^a parte, Madrid: Pueyo.

Pérez Costanti, P. (1925), *Notas viejas galicianas*. I, Vigo: Imprenta de los Sindicatos Católicos. Hai unha nova edición publicada no 1993 en Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Polt J. H. R. (1975), «Introducción», En *Poesía del siglo XVIII*, J. H. R. Polt (ed.), 13-37, Madrid: Castalia.

Polt J. H. R y Demerson G. (1981), «Introducción», En J. Meléndez Valdés, *Poesías selectas. La lira de marfil*, 7-56, Madrid: Castalia.

Real Ramos, C. (1991), «Introducción», En Juan Meléndez Valdés, *Poesías*, 13-65, Madrid: Espasa Calpe.

Rivas Troitíño, J. M. (1977), *Diego Antonio Zernadas y Castro. Un precursor del galleguismo*, Santiago: Porto y Cía.

Sebold, R. P. (1983), *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona: Crítica.

——— (1989), *El rapto de la mente*, Barcelona: Anthropos.

——— (1991), «Ruinas y romanticismo», *ABC*, 26 julio, 45.

Serrano y Sanz, M. (1903), *Apuntes para una biblioteca de autoras españolas*. I, Madrid: Sucesores de Ribadeneyra.