

**EN LAS HONRAS DE LOPE FÉLIX DE VEGA Y HONORES EXTREMOS DEL  
DOCTOR JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN: FRANCISCO DE QUINTANA Y LA  
ORATORIA FÚNEBRE DEL SIGLO XVII**

ANDREA BRESADOLA  
Università di Udine

**1. QUINTANA, MONTALBÁN Y LOPE**

La crítica moderna se ha ocupado del sacerdote Francisco de Quintana sobre todo en relación a su actividad como novelista.<sup>1</sup> Sin embargo, durante su vida se dedicó asimismo con gran entusiasmo también a la oratoria sagrada, campo en el que

<sup>1</sup> Quintana escribió dos novelas en las que elementos bizantinos se mezclan con influencias cortesanas: *Experiencias de amor y fortuna* (que publicó en 1626 bajo el seudónimo de Francisco de las Cuevas) y la *Historia de Hipólito y Aminta* (1627). Para el análisis de esta producción y la vida del autor, cf., por lo menos, S. Zimič, «Francisco de Quintana, un novelista olvidado, amigo de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LI, 1-4 (1975), pp. 169-232, J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996, cap. IX y mi «Introducción» a la edición crítica de la primera novela de Quintana (Sevilla, Unia, 2011).

seguramente descolló, ya que sus contemporáneos asociaban normalmente su nombre a la elocuencia y a los estudios teológicos.<sup>2</sup>

Conoció a Lope de Vega a principios de los años veinte, y en 1622 el mismo Fénix lo proclamó vencedor de una justa poética en la que participaron autores como Tirso, Calderón o Juan de Jáuregui. Se cimentaba así una amistad que iría más allá de la devoción artística del joven autor hacia el célebre comediógrafo, como se manifiesta en la mención que Lope hace de él en su testamento.<sup>3</sup> La relación amistosa con Montalbán, en cambio, se remontaba a los estudios de teología que ambos cursaron en Alcalá e, igualmente, perduró durante todas sus vidas.<sup>4</sup>

Desde un punto de vista meramente literario hay numerosos testimonios de las alabanzas que se dedicaron los tres autores. Los podemos encontrar en las composiciones, las aprobaciones y los prólogos de sus obras. Conocemos sobre todo la intensa relación que Lope mantuvo con Montalbán, que siempre se jactó de ser su discípulo predilecto;<sup>5</sup> menos atención, en cambio, ha despertado el vínculo que ligó a Quintana con Lope.

En realidad, también él perteneció al círculo de sus seguidores e imitadores; como Montalbán, Quintana veía en el Fénix el modelo por excelencia, y no desperdiciaba

<sup>2</sup> Montalbán en su *Para todos* le llama «excelentísimo poeta, filósofo y teólogo» y de la misma manera se refiere a él Lope en varios pasajes de su obra (cf. S. Zimič, *op. cit.*, pp. 173-180), como, por ejemplo, en los preliminares de *Experiencias de amor y fortuna*: «Sobre el fundamento de sus estudios de Vuestra Merced vino bien la elocuencia con que escribe, y el juicio con que dispone el argumento de que trata». Entre los estudiosos contemporáneos, L. Ballesteros Robles (*Diccionario biográfico madricense*, Madrid, (s.n.), 1912, p. 530) fue uno de los primeros que enfatizó su habilidad oratoria: «fue tres veces capellán mayor [de la Congregación de San Pedro], predicando muchas veces con gran elocuencia en sus funciones».

<sup>3</sup> Le dejó un lienzo que representaba la Fama y un cuadro de S. Diego de las Rosas (cf. S. Zimič, *op. cit.*, p. 181).

<sup>4</sup> Sobre la vida de Montalbán y la relación con Quintana, cf. V. Dixon, «Juan Pérez de Montalbán's *Segundo tomo de las comedias*», *Hispanic Review*, XXIX, 2 (1961), pp. 91-109 (nota 19).

<sup>5</sup> Lope conoció a Montalbán siendo éste muy joven, pues era el hijo del librero Antonio Pérez, editor de muchas obras del gran comediógrafo. La amistad (que el mismo Lope consideró una relación paternal) fue estable, aunque no faltaron razones de discrepancia. Desde el punto de vista literario la cercanía entre discípulo y maestro, por lo menos en una primera fase, hace que surjan algunos equívocos a la hora de atribuirles obras como el *Orfeo en lengua castellana*. Cf., entre otros, J. H. Parker, «Lope de Vega and Juan Pérez de Montalbán: their Literary Relations (a Preliminary Survey)», en F. Pierce (ed.), *Hispanic Studies in honour of I. González Llubera*, Oxford, Dolphin Book, 1959, pp. 225-235, E. Di Pastena, «Introducción», en J. Pérez de Montalbán, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre. Edición crítica, estudio y notas de Enrico Di Pastena*, Pisa, ETS, 2001, pp. XXVI-XXXIII, M. G. Profeti, «Juan Pérez de Montalbán: entre la amistad de Lope de Vega y la manera de Calderón», en I. Arellano (ed.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del siglo de oro*, Rubí (Barcelona)-Pamplona, Anthropos-Universidad de Navarra, 2004, pp. 139-145 (p. 141). La especialista en Montalbán recuerda que ése, precisamente por su cercanía con Lope, fue blanco de la despiadada sátira de Quevedo, que le definió en su *Perinola* «natural de Lope de Vega», «retacillo de Lope de Vega». Sobre la relación entre Montalbán y Quevedo, cf. también G. W. Bacon, «The Life and Dramatic Works of doctor Juan Pérez de Montalbán (1602-1638)», *Revue Hispanique*, XXVI, 69 (1912), pp. 1-474 (pp. 24-51).

ocasión para demostrar su apego a las teorías del maestro, acompañándole fielmente en las polémicas literarias que éste protagonizó en su dilatada carrera, como, por ejemplo, en los repetidos ataques contra la oscuridad. Fue al morir Lope, ese famoso 27 de agosto de 1635, cuando los dos jóvenes literatos dieron prueba de su devoción, redactando sendos homenajes para el fallecido. Montalbán editó un rico volumen misceláneo que recogía el dolorido recuerdo de muchos de los grandes autores del tiempo: la *Fama póstuma*. Con su escrito se convirtió en el primer biógrafo de Lope, aunque a menudo el discípulo construye una imagen idealizada de la vida del Fénix, que contrasta con lo que hemos aprendido posteriormente de los historiadores y estudiosos. Quintana, por su parte, redactó un sermón fúnebre que, como veremos, no se aleja demasiado de esta línea laudatoria. Tres años más tarde, cuando falleció Montalbán, fue de nuevo Quintana el encargado de pronunciar su último recuerdo desde el púlpito.

Con toda probabilidad, fueron varios los factores que determinaron la elección de Quintana para estos sermones fúnebres. Sin duda influyeron tanto la amistad como la reconocida reputación oratoria del sacerdote madrileño. No obstante, no podemos olvidar el lazo religioso que los unía, como demuestra, en primer lugar, la pertenencia de los tres a la Congregación de Sacerdotes Naturales de Madrid, fundada precisamente por el tío de Quintana, Jerónimo.<sup>6</sup> La múltiple relación existente entre el predicador y los fallecidos determina, pues, una alternancia de perspectivas que se suman, se superponen y se alternan en los sermones. Al mismo tiempo, sus palabras son el recuerdo conmovido del amigo, la celebración del literato afín y la alabanza de un hombre de Iglesia al cofrade. El predominio de uno de estos aspectos sobre los demás, es decir, el peso que el predicador atribuye a cada uno, marca evidentes diferencias en la finalidad, en el tono general y en la distribución de los argumentos de los sermones.

## 2. LOS SERMONES FÚNEBRES DE QUINTANA

A pesar de una actividad oratoria que suponemos prolífica, son muy pocos los sermones de Quintana que se imprimieron y que, por consiguiente, han llegado hasta nosotros. De hecho, además de los dos panegíricos fúnebres que analizamos, hemos podido leer solo otro: *Del premio eterno de los justos en la gloria*.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Quintana y Montalbán entraron en la Congregación a la vez, el 13 de mayo de 1625, y el 29 junio del mismo año los siguió también Lope. A partir de ese momento Quintana dedicó su vida al sacerdocio y llegó a ser tesorero, contador, consiliario y tres veces capellán mayor de la Congregación (Cf. J. de Entrambasaguas y Peña, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1967, vol. II, nota 50). En 1641 Quintana ingresó en la Orden Tercera de S. Francisco, a la que habían pertenecido también Lope y Montalbán.

<sup>7</sup> Se publicó en *Escuela de discursos formada de sermones varios escritos por diferentes autores, maestros grandes de la predicación...*, Alcalá, Imprenta de María Fernández, 1646, pp. 203-220. Sobre la actividad oratoria de

El sermón a Lope se publicó a los cuatro meses escasos de su entierro y no se incluyó en la *Fama póstuma*, sino que circuló autónomamente con el título de: *En las honras de Lope Félix de Vega Carpio. Sermón fúnebre. Hízolas la venerable Congregación de Sacerdotes Naturales de Madrid como hermano suyo, a siete de septiembre de mil y seiscientos y treinta y cinco. Predicole el Doctor Francisco de Quintana, su íntimo amigo, y de la misma Congregación.*<sup>8</sup>

La *Oración panegírica, o sermón fúnebre. Honores extremos del Doctor Juan Pérez de Montalbán. Cuidado afectuoso de su íntimo amigo, el Doctor Francisco de Quintana, Rector del Hospital de la Concepción, vulgarmente la Latina* se publicó en 1639, un año después de la muerte de Montalbán, y se encuentra también en la antología conmemorativa *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del insigne doctor Juan Pérez de Montalbán...*<sup>9</sup>

Los títulos en sí son explicativos de las características de los textos, debido a las diferentes informaciones que aportan sobre los usuales protagonistas del sermón barroco: el emisor –el predicador– y el fallecido.<sup>10</sup> Aunque se huela en ambos la relación amistosa, en el primero se pone el acento sobre la Congregación, expresando con claridad la pertenencia a ésta de los dos sujetos, por lo que hay que tener en cuenta que las palabras del predicador quieren, ante todo, enaltecer la institución que tuvo el honor de preparar el aparato fúnebre y que eligió al orador.<sup>11</sup> Al contrario, en el sermón dedicado a Montalbán, se enfatiza más la figura del predicador, confirmando que es su renombre, y no el prestigio del fallecido, el elemento por resaltar.<sup>12</sup> Efectivamente,

---

Quintana cf. F. González Olmedo, «¿Qué dijeron de Lope los predicadores de sus honras?», *Razón y Fe*, 108 (1935), pp. 406-418 (pp. 416-418) y S. Zimič, *op. cit.*, pp. 180-188.

<sup>8</sup> El sermón (Imprenta del Reino, 1635) fue luego reeditado en Lope de Vega, *Colección de las obras sueltas, así en prosa, como en verso, de D. Frey Lope Felix de Vega Carpio, del hábito de San Juan*, Madrid, Imprenta de don Antonio de Sancha, 1778, vol. XIX, pp. 353-400.

<sup>9</sup> El único dato del que disponemos sobre el sermón es la breve aprobación que aparece en el último folio, firmada por Juan Baptista Dávila el 20 de junio de 1639. Las *Lágrimas panegíricas* se publicaron el mismo año (las dos aprobaciones iniciales son de febrero, pero la tasa es del 6 de septiembre) en Madrid, por la Imprenta del Reino, aunque hay también otra edición sin lugar de imprenta. El hecho de que el sermón sea añadido al final del volumen y que tenga numeración y aprobación autónomas (la de Dávila) hace suponer que fue añadido en un segundo momento al resto del libro. Extractos de los dos sermones se pueden leer también en C. A. de la Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1974, vol. II, pp. 39-41.

<sup>10</sup> Sobre el tema, véase J. M. Carrión Gutiérrez, «Lectura de un sermón funeral», *Áreas (Revista de Ciencias Sociales)*, 3-4 (1983), pp. 233-236.

<sup>11</sup> E. di Pastena (*op. cit.*, p. LXX) ya había notado este aspecto del sermón de Quintana.

<sup>12</sup> Obsérvese que más de la mitad de las palabras del título atañen al predicador. Es significativa también la manera de referirse al difunto ya que, igual que en las *Lágrimas panegíricas*, se subraya el calificativo de «doctor». Parece que de este modo los amigos del dramaturgo intentaron rehabilitar su figura contradiciendo las ásperas palabras que le lanzó Quevedo en su célebre ataque de la ya citada *Perinola*: «El doctor tú te lo pones / el Montalbán no lo tienes, / con que quitándote el don / vienes a quedar Juan Pérez». Otros factores «exteriores» nos dan la dimensión de la diversidad en el tratamiento de los dos fallecidos, debida a la mayor calidad del sermón dedicado a Lope: solo en éste aparece la

las circunstancias que las ocasionaron, la fama de Lope y la diversidad de sus muertes producen variaciones en el desarrollo del tema fúnebre. En primer lugar hay que recordar que Lope murió anciano, tras una contundente carrera artística que le había convertido en un clásico de la literatura española y en el autor más prolífico e influyente de su época. Montalbán, en cambio, falleció prematuramente, con solo treinta y seis años, y su obra demostraba todavía cierta fragilidad e inmadurez. Esto no deja de tener evidentes repercusiones en los dos discursos fúnebres, donde aparece, en un caso, la figura de un sabio anciano y, en el otro, la de un joven que acaba de cruzar la primavera de la vida.

Además, la muerte del gran comediógrafo supuso un luto público para todo Madrid, que acudió conmovido a celebraciones que se percibieron como un verdadero acontecimiento histórico. El relato de la ceremonia que nos ha llegado de los contemporáneos -entre ellos el mismo Montalbán- refleja, inevitablemente, los tópicos descriptivos del género textual al que pertenece (es decir las relaciones de sucesos efímeros, muy en boga durante la edad barroca), con la presencia de una serie de motivos efectistas, técnicas persuasivas y estrategias retóricas usuales.<sup>13</sup> A pesar del exceso de énfasis, sin embargo, las palabras de Montalbán en la *Fama póstuma*<sup>14</sup> son testimonio de la inmensa conmoción que provocó la muerte de Lope:

Convocose todo el pueblo sin convidar a ninguno, vinieron cofradías, luces, religiosos y clérigos en cantidad [...] Las calles estaban tan pobladas de gente, que casi se embarazaba el paso al entierro, sin haber balcón ocioso, ventana desocupada ni coche vacío. Y así viendo una mujer tanta grandeza, dijo con mucho donaire «Sin duda este entierro es de Lope, pues es tan bueno». [...] Aderezose la Iglesia de San Miguel lo mejor que se pudo [...] Cubriéronse de luto los bancales del coro [...] Acudió gran número de gente, hasta no haber más en la iglesia, con muchos señores, que a lisonja del señor duque de Sesa y a devoción de Lope se convidaron ellos mismos.

Las conmemoraciones en la ciudad natal del Fénix duraron nueve días. Una primera misa se celebró en la iglesia de San Sebastián («con aclamación común y decoro particular», recuerda el mismo Quintana), donde se depositaron los restos de Lope; la segunda tuvo lugar en la citada iglesia de San Miguel de los Octoes y fue

---

dedicatoria, la división interna (la *propositio* inicial y el verdadero sermón) y, finalmente, la aprobación (de Diego de Niseno, un fraile muy cercano a Lope) no se limita a repetir las fórmulas legales como en aquella para Montalbán, sino que insiste, una vez más, en la triple alabanza del autor del sermón, del difunto y de la Congregación.

<sup>13</sup> Sobre el tema, cf. los números monográficos de *Studi Ispanici*: el de 1991/1993 («La festa religiosa barroca», pp. 51-156, y en particular G. A. Renales, «Una aproximación a los libros de fiestas barrocos», pp. 59-73) y el de 1994/1996, «Atti del seminario su “la scrittura dell’effimero” (Cagliari, 11-13 maggio 1995)», pp. 97-295). Véase también la larga descripción del funeral de Lope que ofrece F. C. Sainz de Robles, *Lope de Vega. Retrato, horóscopo, vida y transfiguración*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pp. 267-272.

<sup>14</sup> J. Pérez de Montalbán, *op. cit.*, pp. 27-28.

organizada por la Congregación de Sacerdotes Naturales de Madrid: aquí Quintana predicó su sermón.<sup>15</sup>

Evidentemente no fue tan sentida y participada la misa en honor de Montalbán, donde se supone que Quintana habló ante un auditorio más reducido, formado en su mayoría por amigos y parientes del fallecido, y en la que no intervino directamente la cofradía.

El hecho de que el sermón a Lope se predicase sin la presencia del túmulo, conlleva otra peculiaridad que Quintana se esfuerza en justificar: el mejor sitio para celebrar las pompas fúnebres es la iglesia donde se bautizó y no donde se enterró el cuerpo del fallecido. En la *laudatio funebris* para Montalbán, en cambio, Quintana puede indicar al auditorio el catafalco («Sírvanme, entre las luces de este túmulo honorífico, de guía sagrada») juntando así la palabra con lo visual para incrementar su eficacia dramática, recurriendo a un *topos* frecuente del género.

## 2.1 La estructura y los temas

Leyendo los dos sermones encontramos también muchas afinidades, que se explican, probablemente, con la disposición de un predicador que no quiere, o no sabe, variar su *modus praedicandi*, ni cambiar sus prototipos de homilía. Eso afecta en primer lugar a la *dispositio*, la división en partes que reproduce la adaptación que hicieron los oradores barrocos del esquema aristotélicico:<sup>16</sup> 1) el *exordium*, donde Quintana expresa su cercanía con el difunto, manifestando a la vez el dolor de la pérdida; 2) las *confirmationes* o pruebas de las que el predicador se sirve para apoyar su argumentación, que constituyen el cuerpo central, y cuyos contenidos atañen a los fundamentos de la doctrina cristiana según la enfoca la Contrarreforma: los artículos de fe, el culto y la moral, en su doble vertiente de preceptos teóricos e indicaciones prácticas sobre los comportamientos que ha de tener un buen cristiano; 3) la *peroratio*, en la cual el predicador recuerda al difunto y apela al consuelo de la gloria eterna. Quintana vuelve a recorrer aquí todos los elementos doctrinales tocados a lo largo del sermón, evidenciando cómo estos hallan su demostración en la vida del fallecido.

<sup>15</sup> Varios predicadores redactaron sermones a Lope, además de Quintana, Francisco de Peralta (que lo pronunció en la iglesia de San Sebastián), Fray Ignacio Vitoria (durante las honras que le dedicó el duque de Sesá), Fernando de Cardoso (autor de un sermón que con toda probabilidad no se pronunció en ninguna circunstancia, pero que se imprimió, como los anteriores citados, en 1635), Felipe Godínez (que publicó su «Oración fúnebre. En la muerte del doctor frey Lope de Vega Carpio» en la *Fama Póstuma*).

<sup>16</sup> Cf., entre otros, F. Herrero Salgado, *La oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996, pp. 188-195 y F. Cerdan, «El predicador y el poder», *Áreas (Revista de ciencias sociales)*, 3-4 (1983), pp. 221-229 (p. 225).

Los dos sermones se pueden enmarcar, pues, en la tipología que se ha definido como «oración mixta»: una representación intermedia entre el sermón evangélico, que quiere enseñar y dar avisos a los vivos, y el panegírico, en la manera hiperbólica de celebrar al difunto.<sup>17</sup>

Quintana empieza con el *tema*, pasando luego a explicar el sentido literal y la significación alegórica y espiritual de la cita bíblica con el amparo de los padres de la Iglesia o de autores modernos, como fray Luis de León. Su papel consiste en descifrar la enigmática y alegórica palabra de Dios a través del comentario exegético como promulgado por el Concilio de Trento.<sup>18</sup> Para desentrañar el verdadero significado de los pasajes bíblicos Quintana convierte su explicación casi en un análisis textual, deteniéndose en cada palabra y llegando a examinar hasta la etimología de algunos términos. De este modo se acerca a una técnica usual en las homilías cotidianas – frecuente en el *Cinquecento*, aunque despreciada por los grandes oradores del XVII– que consiste precisamente en apostillar las sentencias del Evangelio. Respeta, una vez más, las teorías de la Contrarreforma: todos, incluso los menos cultivados, tienen que percibir el mensaje general de la palabra de Dios. Quintana muestra en esto una cierta predisposición a la acumulación, no contentándose con presentar al auditorio una sola prueba para convencerlo, sino que introduce una retahíla de ejemplos, de citas y de cuentecillos bíblicos. No obstante, y a pesar de las largas cadenas de referencias, correlaciones y conceptos, no pierde de vista el hilo argumental y la intención del discurso; quiere conducir al fiel en cada paso, como indican las interrupciones para volver al asunto («dejemos esto aquí») o apelaciones como: «óigase lo primero, y pasaré a lo segundo»; «veamos lo uno, experimentemos lo otro»; «Mas quédanme dos dificultades, una es [...] y la otra [...]»; «digo de sus virtudes, que procuraré reducir a tres géneros, y a ellos algunos sucesos de su vida», etc. Además, en numerosas ocasiones invita, de manera explícita, a fijarse en lo que se oculta detrás de las palabras («entiéndelo ya espiritualmente»; «nota que»; «trasladémoslo ya a nuestra metáfora») o vuelve a resumir lo anteriormente dicho para evitar que el público se extravíe en la red de citas que forman el discurso («Ya le dije, y ya le doy de nuevo, oh fiel, si atento le percibes»). Quintana, sin embargo, no quiere imitar la disposición armónica

<sup>17</sup> Paravicino se consideraba el inventor de un subgénero oratorio, el panegírico funeral, que sin duda influyó en la concepción de todos los predicadores por lo menos de los años treinta del siglo XVII.

<sup>18</sup> «La predicación, concretamente, fue objeto de una de las primeras sesiones –la quinta– de la magna asamblea tridentina, ya en 1546, y fruto de ella fue el importante decreto *Super lectione et praedicatione* fechado el día 17 de junio» (M. Morán-J. A. Gallego, «El predicador», en R. Villari (ed.), *El hombre barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 165-200 (p. 166). Sobre la importancia de la oratoria como propagación de la ortodoxia católica, cf. también A. Soria Ortega, «Motivos y reminiscencias medievales en la Oratoria Sagrada del Siglo de Oro: Cristóbal de Fonseca», en C. Hernández Alonso (ed.), *Homenaje al profesor Emilio Alarcos García en el centenario de su nacimiento, 1895-1995*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998, pp. 151-162 (p. 152).

del sermón renacentista con su calculada y lineal exhibición de las partes; apunta, más bien, a afirmar su continua presencia como guía indispensable y omnipresente, necesaria para captar y conducir al auditorio, poniéndose como sujeto que controla en cada momento el aparente caos de sus palabras y sus conceptos.

De los dos polos de la oración mixta, Quintana parece otorgar mayor importancia al elemento doctrinal, haciendo de la dolorida muerte de los dos amigos motivo, casi pretexto, para una meditación general sobre la condición humana, la *vanitas* de la experiencia terrenal, la visión del mundo como mero tránsito.<sup>19</sup> El efecto de esta actitud catequística es doble: por un lado, asistimos a la intensificación de una tendencia usual en los sermones fúnebres barrocos, su explícito valor de enseñanza –obtenido gracias a la continua dialéctica entre la muerte de los dos literatos y la muerte universal que afecta a todos los hombres– y, por otro, se reduce la presencia de tópicos que normalmente hallamos en los panegíricos dedicados a hombres de letras, como las referencias a textos profanos<sup>20</sup> o la atención hacia su producción artística.

## 2.2 La búsqueda de llaneza

El afán del predicador por presentarse como divulgador de la doctrina católica tiene otra evidente consecuencia, es decir, el uso de una forma sencilla, depurada y sobria. El mismo Montalbán, en su *Fama*<sup>21</sup>, nos da un indicio importante de la manera oratoria de Quintana, refiriéndose precisamente a las *Honras de Lope*:

Me holgara, si fuera posible en mi amor, ser hoy su mayor enemigo para ponderar sin sospecha de pasión alguna la pureza en el lenguaje, la cordura en el asunto, la profundidad en los pensamientos, la ternura en las admiraciones y sobre todo el hablar a propósito, cumpliendo siempre con su entendimiento y su voluntad, que cuando se juntan, todo se acierta.

Como vemos, el comediógrafo señala en primer lugar a la «pureza» del lenguaje, empleando una palabra que en el contexto de las batallas literarias que animaron el Siglo de Oro remite claramente a las ideas estéticas del Fénix, en contraposición a los artificios «cultistas» de Góngora y sus imitadores.<sup>22</sup> Niseno, en la aprobación, es

<sup>19</sup> Sobre los temas habituales de los sermones fúnebres, cf. F. Cerdan, «La oración fúnebre del Siglo de Oro. Entre sermón evangélico y panegírico sobre fondo de teatro», *Criticón*, 30 (1985), pp. 79-102, y, para los conceptos generales de la muerte y de la trascendencia en la predicación del siglo XVII, M. Á. Núñez Beltrán, *La oratoria sagrada de la época del barroco*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, pp. 293-326.

<sup>20</sup> El mismo orador confirma la prioridad de la *Biblia* y de sus comentaristas con respecto a los autores profanos, aquí Aristóteles e Hipócrates: «Mas, ¿para qué mendigo pruebas de la antigüedad, teniéndole en las sagradas letras y en la autoridad de los padres tan ajustadas a mi deseo?».

<sup>21</sup> J. Pérez de Montalbán, *op. cit.*, p. 28.

<sup>22</sup> Son numerosos los estudios sobre el argumento: cf., entre otros, M. Romera Navarro, «Lope y su defensa de la pureza de la lengua y estilo poético», *Revue Hispanique*, LXXVII, 171 (1929), pp. 287-381.

aún más explícito, definiendo la prosa de Quintana como «lenguaje sin afectación». El predicador, efectivamente, no puede sino apoyar la posición del maestro –que se había burlado del abuso de dichos artificios hasta en los sermones– y esboza varios ataques contra el estilo que a partir de la consagración de Hortensio Paravicino se impuso como modelo y moda en la oratoria.<sup>23</sup> Así, en el primer sermón afirma que no se atreverá a esparcir «conceptos», limitándose a «decir sacrificios»; mientras que en el segundo el recuerdo de Montalbán no se basará en las «hipérboles que se marchitan», sino en la simple prudencia. Su objetivo es explicar las palabras del Nuevo Testamento «sin violencia», o sea, interpretarlas de una manera clara e inteligible en función de su recto sentido: por eso no utiliza casi nunca términos cultos, ni se lanza a sutilezas teológicas. El rechazo de los excesos conceptistas determina, por tanto, la falta de muchos de los recursos «cortesanos» del ornato estilístico ya comunes en la oratoria de aquellos tiempos: las paronomasias, las estructuras latinizantes con el verbo al final de la oración, los juegos de palabras, los equívocos verbales, etc. La faceta culta del discurso, entonces, no se encuentra en lo preciosista del lenguaje, sino en la abundancia de referencias sagradas. Las citas esparcidas a lo largo del sermón permiten, efectivamente, un continuo ir y venir entre el latín y el español, entre la *Biblia* y su glosa, creando un diálogo constante con las *auctoritates* de la Iglesia (procedimiento explícito en estos pasajes: «“No lo percibo bien”. “Yo sí”, dice el santo»; «“Para qué?” Deseo saber. Prosigue el santo: “Ut cum resurrectionis tempus advenerit”»). Este gusto por la ostentación libresca, que a veces parece gratuita, nace del afán del predicador de impresionar al auditorio confirmando su competencia y su autoridad en la materia.

El sermón, en resumidas cuentas, se rige por la búsqueda del equilibrio entre dos fuerzas contrastantes: por una parte la erudición de las citas, necesaria para ennoblecer al discurso; y, por otra, el afán de transmitir un mensaje asequible y convincente, con una repercusión didáctica que supera la ocasión inmediata que ha motivado el sermón.

<sup>23</sup> El debate sobre la licitud de un estilo cada vez más cargado, conceptista y preciosista originó un verdadero enfrentamiento entre los imitadores y los censores de esta moda oratoria. Así A. Martí (*La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, p. 279) describe un momento que llevará –sobre todo a partir de los años cuarenta del siglo– a la decadencia del género: «metáforas descabelladas, interpretaciones retorcidas de la Escritura, relaciones banales de ideas, conceptos pueriles y estirados, intentando siempre sorprender al oyente sin llegar a convencerlo nunca». Sobre el argumento cf., entre otros, O. H. Green, «*Se acicalaron los auditorios: An Aspect of the Spanish Literary Baroque*», *Hispanic Review*, XXVII, 4 (1959), pp. 413-422, M. Blanco, «Humanismo rezagado frente a difícil modernidad. Al margen de la polémica Ormaza-Céspedes sobre la oratoria sagrada», *Criticón*, 84-85 (2002), pp. 123-144, L. López Santos, «La oratoria sagrada en el Seiscentos. Un libro inédito del P. Valentín de Céspedes», *Revista de Filología Española*, 30 (1946), pp. 353-368. Por lo que se refiere a Lope, cf. F. González Olmedo, «Decadencia de la oratoria sagrada en el siglo XVII», *Razón y Fe*, 46 (1916), pp. 310-321 (p. 319).

### 2.3 Las técnicas retóricas

En el análisis del *ornatus* de Quintana no hay que olvidar que lo que podemos leer hoy es solo un pálido reflejo de lo que deberían de ser los dos discursos pronunciados desde el púlpito. Dámaso Alonso sintetizó así este límite insalvable por los lectores modernos: «en la oratoria como en el teatro, lo que nos queda son cenizas, literatura, al fin, muerta, que fue viva sólo con el aliento de la palabra hablada, el garbo y el arreo de los gestos y ademanes del orador».<sup>24</sup> De hecho no podemos apreciar todos los recursos de la *actio* (la gesticulación, los movimientos de cabeza y brazos, los cambios de entonación), ni los elementos externos (el decorado de la iglesia, la luz, la colocación estratégica del púlpito, la forma de vestir del predicador, los objetos de los cuales se podía valer lo mismo que un actor, etc.) que convertían el sermón en una práctica efectista, una representación que encaja perfectamente con el fuerte sentido de teatralidad del arte barroco.<sup>25</sup>

Sin embargo, más allá de los artificios sensoriales, era la palabra el principal reto del orador, la que podía despertar la atención de un público acostumbrado a oír sermones centrados más o menos en los mismos temas. De ahí que el predicador hiciese alarde de todos los recursos posibles y para ello se abasteciera tanto de lo que le proporcionaba la forma oral, como de la literatura escrita.<sup>26</sup>

Las dos prácticas se reverberan en el sermón. En primer lugar, entonces, quedan rastros de una *actio* teatralizada que buscaba el *pathos*. Para implicar directamente al destinatario, haciéndole creer que formaba parte del sermón, Quintana utiliza una técnica usual, la *percontatio*: el discurso adopta una apariencia dialógica, al introducir preguntas virtuales del público y las respuestas del orador: «¿No se mueve ya tu

<sup>24</sup> D. Alonso, «Predicadores ensonetados. La oratoria sagrada, hecho social apasionante en el siglo XVII», en D. Alonso, *Del siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 95-104 (p. 95).

<sup>25</sup> Cf. E. Orozco Díaz, «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el barroco: el predicador y el comediante», en E. Orozco Díaz, *Introducción al barroco*, Granada, Universidad, 1988, pp. 269-294 y M. D. Aguilar García, «Exequias reales: el sermón fúnebre por Felipe en la catedral de Málaga», en A. Bonet Correa (ed.), *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1994, vol. I, pp. 277-293 (p. 278).

<sup>26</sup> Cf. F. Cerdan, «El sermón barroco: un caso de literatura oral», *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 59-68, M. Morán-J. A. Gallego, *op. cit.*, p. 169. Tampoco podemos olvidar que entre la versión pronunciada por el orador y la impresión podía haber variantes más o menos evidentes. Ó. R. Melgosa Oter («Protagonistas en las exequias de los Austrias: los predicadores del sermón fúnebre», *Obradoiro de Historia Moderna*, 16 (2007), pp. 253-282, p. 276) recuerda que los preceptistas recomendaban que los sermones duraran una hora, y concluye: «La extensión de muchos sermones conservados pone de manifiesto que en este plazo de tiempo no podían ser pronunciados íntegramente, lo que parece indicar que sus autores retocaban su obra y la ampliaban después de predicados, con el objeto de destinarlos a una lectura más rica, sosegada y reposada una vez convertidos en letras de molde». Sobre la relación entre sermón oral y escrito, cf. también H. D. Smith, *Preaching in the Spanish Golden Age*, Oxford, Oxford University Press, 1978, pp. 29-44.

curiosidad, oh fiel, para inquirir la causa de novedad tan grande? Claro está que la desearás codicioso»; «¿Quieres saberle para huir de tanto riesgo? [...] pues oye»; «¡Oh, fiel!, ¿en esto dudas?», etc. Además, Quintana se dirige con frecuencia al fiel pidiéndole que preste atención e invitándole a entender según su grado de cultura: «ninguno habrá que tenga aun las primeras noticias de la *Escritura Sagrada* que no sepa que este *Libro de los Cantares* es un coloquio [...]»; «Con una dificultad llamo a los doctos, y con una curiosidad a los atentos, y todo lo miro en la inteligencia de aquellas palabras del *Texto Santo*»; «el estudioso verá en el docto Benedicto Pererio [...]». No faltan otros recursos típicos del género oratorio: la repetición enfática del nombre del difunto, la abundancia de imperativos y negaciones, las preguntas retóricas que interrumpen la narración imponiendo un insistente ritmo anafórico (como en este pasaje del segundo sermón):

¿Qué juventud más florida se puede desear? ¿Qué edad más floreciente, ni acompañada de ingenio más lucido? ¿Qué nombre más dilatado en las alas de sus gloriosos escritos? ¿Qué pensamientos de lucir más bien fundados? ¿Qué vuelos de opinión más altos, ni menos competidos?.

En el plano sintáctico Quintana a veces estructura el discurso según los módulos ternarios recomendados por la técnica de composición jesuítica, como: «así lo advierto, así lo sé y así lo vi»; «le veneró grande, le siguió capitán y le obedeció superior»; «o le hicieran ilustre, o le adornarán grande, o le celebrarán famoso».

A pesar de todo, el orador no podía quedarse indiferente ante otra fuerte atracción que impulsó la cultura barroca: la que ejercía la literatura profana y culta de su tiempo, que favorecía la fuerte ósmosis entre predicación y poesía, tradición eclesiástica y literaria. Esto se traducía en el uso común de un depósito retórico que incluye descripciones, referencias mitológicas, comparaciones, hipérbolos, alegorías y metáforas.<sup>27</sup> Así Quintana llega a calcar elementos líricos desgastados de cada género literario áureo, como por ejemplo la perífrasis para indicar el sol:

Nace la Aurora, preludio hermoso del sol. Corre este gigante del cielo su medio curso entre los términos de nacer y morir, y a esta duración llamamos la mañana. Azota sus caballos hasta que se arrojan en el mar y se ocultan sus rayos a nuestros ojos, y este tiempo se llama tarde.

De la misma manera, se sirve de metáforas conocidas, como las florales para aludir a la Virgen, o la efímera flor comparada a la vida humana que «por la mañana nace, a medio día luce, y a la noche desmayada fallece». Tampoco faltan imágenes

<sup>27</sup> Las composiciones fúnebres tuvieron gran difusión durante los Siglos de Oro; sobre el tema en general véase V. Infantes, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997 y E. Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 155-203. Hay que recordar que tanto poetas como predicadores se servían normalmente de las poliantas que favorecían la difusión de las mismas imágenes.

que pasan de un sermón a otro sin apenas diferencias, como la del cisne, símbolo común en las elegías fúnebres para referirse a los hombres de letras.<sup>28</sup> En particular, Quintana recoge la costumbre de acumular perífrasis sobre la muerte: «el más riguroso enemigo, el más inobidiente Saúl, el tirano más invidioso, el enemigo más común, y el más cauteloso contrario»; «faltó a esta luz común, pagó la fatal deuda, incurrió en la ley general y precisa, tocó la postrera línea de su vida»; «morada es aquella común»; «la más gustosa primavera», etc. Otro recurso frecuente en la poesía fúnebre es el empleo de los juegos de palabras sobre el nombre del difunto, que encontramos dos veces en el sermón dedicado a Lope. Se trata de la metáfora ya lexicalizada «Fénix» (aludiendo al mítico animal capaz de renacer) y de la latinización en «Lupus», que permite resemantizar una cita: «San Antíoco enviaba a los desvanecidos a la abeja: “Vade ad apem”; yo, mudadas pocas letras, pueda decir: “Vade ad Lupum piger”».

A pesar de la pretendida llaneza, Quintana no renuncia a uno de los artificios retóricos más comunes en la oratoria, es decir, el concepto predicable, que consiste en plantear dudas, normalmente en forma de preguntas, que luego el orador resuelve recurriendo a las autoridades sagradas. Cuanto más atrevida y paradójica parece la relación inicial, tanto más es necesario recurrir al ingenio y a la búsqueda de citas apropiadas para solucionarla, hasta llegar a la conclusión de que la discordancia era solo aparente.<sup>29</sup> Quintana expresa el cambio de perspectiva con frases como «parece que se va haciendo fácil mi asunto»; «fácil es la respuesta a mi parecer»; «¿quién hay que no reconozca [...]?», «De aquí se deduce fácilmente»; «Es fácil deducir ya mi pensamiento»; «Confieso que padeceré un engaño si la solución de la dificultad no hace más clara esta inteligencia»; «Con esto no habrá quien dude»; «Con que queda reconocida la verdad de mi empeño y queda fácil de perceber», etc. Esta técnica es evidente en la aproximación de Lope al Olimpo: al ser el monte más alto que las nubes, cualquier escrito que se trace en su cumbre se mantiene, a pesar de la lluvia y de las tempestades, ya que estas se abaten más abajo. De la misma manera, Lope lleva escrito en su parte más alta, la razón, el precepto cristiano de perdonar a los enemigos, frase que no se ve afectada por las nubes de la ira y de la venganza porque «andan en región inferior». El orador concluye el pasaje afirmando: «Y así, por más que las tempestades crecían, como eran nubes que no llegaban a la parte superior, siempre quedaban los caracteres permanentes, la memoria con ellos, sus enemigos perdonados y el ánimo sosegado y pacífico».

<sup>28</sup> Cf. E. Camacho Guizado, *op. cit.*, pp. 187-188 que ofrece ejemplos de algunos tópicos en varios autores barrocos.

<sup>29</sup> F. Cerdan («El sermón barroco...» *cit.*, p. 64) sintetiza así la noción de concepto predicable: «El concepto predicable debe, partiendo de una comparación simbólica, permitir un desarrollo ingenioso que concluya con la autoridad de una cita de la Santa Escritura». Sobre estas definiciones, cf. también M. Blanco, *op. cit.*, pp. 125-134.

Debemos añadir, de paso, que todos los rasgos aquí señalados aparecen también en las dos novelas de Quintana. El autor, pues, no consigue separarse del estilo y de la manera de su actividad principal ni siquiera cuando experimenta un género tan diferente como el narrativo. Esto se percibe ya a partir de la estructura de las obras, donde se alternan cuentos orales narrados por personajes que se erigen en oradores dignos de las alabanzas de los otros por su elocuencia y agudeza.<sup>30</sup> Y, a su vez, nos topamos con una fuerte propensión a las explicaciones didascálicas, a las enseñanzas doctrinales y a las digresiones, con una prosa que no renuncia a las citas eruditas, a las preguntas retóricas, a las aparentes oposiciones.

### 3. «EN LAS HONRAS DE LOPE DE VEGA»

Quintana comienza presentando al célebre fallecido con un estilo grandilocuente y solemne. Las primeras palabras son particularmente llamativas: «del ingenio más aplaudido que en nuestro siglo ha conocido el mundo, del Fénix único de Europa, del lustre generoso de su nación, España, de la gloria ínclita de su patria, Madrid». El predicador, como vemos, alaba la fama universal del difunto, y va acercándose progresivamente a la realidad del público y al lugar de la ceremonia. Además, en esta parte introductoria, anticipa las virtudes que luego demostrará que pertenecen a Lope: «honrador de sus amigos, perdonador de sus enemigos, enemigo de sus mismos honores, amigo de los pobres y necesitados».

El verdadero sermón se abre con la explicación del *tema*, un pasaje de la *Epístola de S. Pablo a los Gálatas* (IV, 1-7) como se especifica en el impreso. En esta sección de carácter catequístico-doctrinal, que ocupa un tercio del total, Quintana quiere demostrar que el hombre es un ser «pequeño» y un «siervo» hasta el día de la resurrección, ya que solo entonces llegará a su plenitud. Siguiendo una larga tradición que se remonta a las danzas de la muerte medievales, también frecuente en los sermones dedicados a reyes, se presenta a la muerte como igualadora social, concepto que se repite varias veces y cobra particular fuerza en este pasaje:

---

<sup>30</sup> También María de Zayas en los mismos preliminares de la novela, celebrando al protagonista Feniso, se expresa de esta manera: «cuanto miro precio / en su elocuencia y a su genio debo». Valentín de Céspedes, citando varios ejemplos literarios que pueden servir como modelo para la oratoria «moderna», incluye también el lenguaje del mismo personaje de Quintana (que identifica todavía con Francisco de las Cuevas): «¿No hay en nuestro español innumerables libros de los que llaman de entretenimiento llenos de cláusulas preñadas, sentenciosas, brillantes, repicadas y llenas de los que él califica por conceptos? ¿Qué cláusula tiene en todo su regalado sermón que pueda competir con la menos elegante de cuantas tienen don Pedro de Castro en su *Auroras*, don Gabriel del Corral en su *Cintia*, Salvador Polo en su *Jardín*, Francisco de las Cuevas en su *Feniso*, Montalbán y Cervantes en los razonamientos de sus novelas?» (V. A. de Céspedes, *Trece por docena. Edición, introducción y notas de Francis Cerdan y José Enrique Laplana Gil*, Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 190-191).

¿Viste algún grande levantado sobre la cumbre de la más alta fortuna? ¿Vístele sobre la más antigua y más eminente nobleza? ¿Vístele por la dignidad superior, por la heredada sangre ilustre, por los dones de naturaleza plausible, por los de fortuna poderosos, y por tantos títulos grande? Sí. Y ¿vístele después en un sepulcro? También. [...] ¿No le ves de aquellas riquezas desnudo? [...] ¿No ves al que mandaba sujeto?

Con un repentino «demos un paso ya después de tantos a nuestro asunto» se da comienzo a la celebración del Fénix. Una vez más, hay que señalar el afán de disposición rigurosa del discurso; después de una rápida mención de la obra del comediógrafo, suma una enumeración, casi por puntos, de sus virtudes: magnanimidad, misericordia, mansedumbre; todas, y explícitamente la segunda, relacionadas a la actividad de Lope en la Congregación.<sup>31</sup> Se traza así una imagen del fallecido ajustada al ideal del perfecto cristiano. Si Montalbán en la *Fama* atenuaba y matizaba los excesos del Fénix, Quintana no hace ninguna referencia a estos episodios que tanto dieron que hablar a sus contemporáneos; por lo que no leemos nada de sus innumerables amoríos, ni de su conducta poco acorde a la doctrina católica. El predicador tampoco se preocupa, como a veces hacían los partidarios de Lope, de tildar las acusaciones de difamaciones: tan solo censura todo lo que en la pasional vida del Fénix no corresponde con la visión que quiere transmitir. Por eso no le interesa esbozar una *descriptio personae* del difunto, ni insistir demasiado en la celebración de su arte. En esto, precisamente, el sermón de Quintana se diferencia de los otros en honor de Lope, más centrados en la grandeza literaria del fallecido. Cae también un motivo encomiástico frecuente en la literatura panegirista dedicada a Lope, su vinculación con los valores nacionales y su intenso compromiso por la patria y la corona. Tampoco sorprende que Quintana se dedique casi exclusivamente a episodios de los últimos años de la vida del Fénix; no tanto porque, por razones anagráficas, conocía solo estos directamente, sino porque esto responde a la calculada estrategia celebratoria y consolatoria, que apunta sobre todo a mostrar su «feliz tránsito».

### 3.1 La alabanza artística

A pesar de la fuerte connotación religiosa de la *laudatio mortui*, Quintana no puede eximirse por lo menos de recordar la producción literaria de Lope. Sus obras le permitirán sobrevivir en la memoria de los vivos, logrando la primera victoria frente al olvido y la muerte: «de los hombres grandes es símbolo la azucena, pues al modo que ella vive más después de muerta, y cortada del tronco extiende las hojas, y contra su

<sup>31</sup> Lope se comprometió a fondo con la Congregación: «Visitaba los días por devoción, y los sábados por voto, el santuario de Atocha; y en los hospitales ejercía frecuentemente su sagrado ministerio, consolando y sirviendo a los enfermos con piadoso y caritativo celo». Así, el día 4 de julio de 1628, ésta «le propuso para el cargo de su capellán mayor» (C. A. de la Barrera, *op. cit.*, vol. I, pp. 269, 281).

misma muerte vividora se alienta, así los hombres ilustres después de su muerte viven vida más segura, más dilatada y menos peligrosa»; «la memoria de ellas [las obras] o se conservará en la de los hombres, o en sí mismas, como en bronces eternos».<sup>32</sup>

El predicador acude luego a los acostumbrados motivos de alabanza del Fénix: la facilidad y la rapidez en componer («muchas veces soltaba la pluma de la mano de dolor porque no podía seguir con ella al ingenio») y su inmensa producción («cuarenta libros impresos y tantas obras sueltas que si se hubieran de dar a la imprenta, crecerían las cuentas a más que doblado número»).<sup>33</sup> Subraya también la variedad de sus escritos y su habilidad para moverse en diferentes campos, ya que «entró por todas facultades con tan clara noticia como si hubiera profesado una de ellas sola». Destaca, finalmente, la claridad del idioma empleado, remitiendo, una vez más, a la oposición a las tendencias gongoristas. La polémica anticulterana va más allá y se tiñe de ironía: Lope no pertenece a esa fila de poetas que, como las cigarras, cantan solo una temporada y que «piensan que cantan y nos cansan».

El orador divide la obra del Fénix en dos secciones: la primera, que alude al conjunto de su producción profana, caracterizada por la «dulzura que entretiene»; y la segunda, la que más le interesa resaltar, formada por «los tantos libros divinos» provechosos para el lector. Quintana parece referirse siempre a la poesía, pues no alude ni a la producción en prosa, ni mucho menos al teatro, y los únicos textos que cita son la *Filomena* y los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*.

El primero o, mejor dicho, el poema que da título a ese volumen heterogéneo, debía de ser una de las obras líricas favoritas del predicador, ya que incluso en los preliminares de su primera novela se detenía a celebrarla («*La Filomena*, ya más célebre por la suavidad de los acentos de Vuestra Merced que por la dulzura de su voz»). Además, en el sermón se refiere al Fénix llamándole «*Filomena dulce*» y, en el dedicado a Montalbán, «nuestra célebre *Filomena Lope de Vega Carpio*». Quintana, embebido de cultura clásica, veía probablemente en la fábula mitológica la cumbre en lo referente a la lírica profana lopesca. Se puede incluso pensar que había otra razón que le empujaba a mencionar precisamente *La Filomena*, siendo esta una de las obras donde el ataque a los gongoristas –tema tan tratado por el predicador– cobraba particular fuerza.

<sup>32</sup> Sobre los orígenes del tema, cf. M. R. Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la edad media castellana*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952.

<sup>33</sup> En los preliminares de su primera novela, en la carta dirigida al Fénix, Quintana se expresaba con palabras parecidas: «todas [obras sueltas] escritas con tanto acierto como si cualquiera de ellas hubiera sido sola, con tanta brevedad como para haber de ser tantas, con tanta prontitud que tal vez se ha visto la mano imposibilitada de escribir de dolor, por no poder seguir con la pluma al ingenio».

Los *Soliloquios*, libro sin duda menor del Fénix, representaban en cambio para Quintana la culminación de la faceta devota del amigo. En la oración remite en particular a las cien jaculatorias dedicadas a Cristo que cierran el volumen. Los temas de esta obrita, y sobre todo de esta parte, encajan perfectamente con el asunto general del sermón. Aquí el Fénix expresaba una dolorosa actitud de arrepentimiento y, a su vez, daba cuenta de la fervorosa tensión del alma en su camino de acercamiento a Dios. Asimismo, por la voluntaria confusión entre la imagen literaria y la persona en un proceso de literaturización de la existencia frecuente en el Fénix, el autor parece anticipar su propia muerte con el auspicio de la gloria eterna.<sup>34</sup>

### 3.2 La celebración religiosa

La alabanza literaria adquiere pleno sentido solo si se relaciona con el rechazo de la fama que en palabras del orador siempre demostró Lope. Para él, aunque el amigo fue el más brillante autor de su tiempo («varón famoso, de un ingenio entre los que ha conocido nuestro siglo, si parece mucho decir el mayor, diré a lo menos tan crecido como el mayor»), nunca cayó en el pecado del orgullo, sino que rehusó siempre los honores. Por eso Quintana como ejemplo de humildad vuelve a citar los *Soliloquios*, que salieron atribuidos a Gabriel Padecoepo, nombre ficticio bajo el cual se disfrazaba Lope, que se presentaba como traductor del latín. Es el mismo predicador quien informa que «si se repara, con un anagrama ocultó su nombre» revelando que Gabriel Padecoepo corresponde a «Lope de Bega Carpio» quien rechazó la gloria tanto que huyó del éxito de su misma producción. Esta conclusión le permite exponer la primera virtud del fallecido, la magnanimidad, confirmada por una serie de anécdotas que prueban de manera hiperbólica la generosidad del Fénix: «Aun a las figuras de los tapices de palacio tuviera lástima, si tuvieran sentimientos». En realidad, este retrato no parece corresponder a la verdadera actitud de Lope, siempre deseoso de obtener beneficios y de procurarse el favor de los protectores. Podría igualmente extrañar al lector moderno el que se le presente indiferente a las apreciaciones populares, siendo como fue el autor que más procuró y mejor supo representar el gusto del público.

El Lope descrito en el sermón es una persona alejada de la vida de palacio, entendiendo esta como símbolo no solo del clientelismo, sino también del engaño

<sup>34</sup> Cf. Lope de Vega, *Soliloquios de un alma a Dios. Estudio y edición de Hugo Lezcano Tosca*, Sevilla, Alfar, 2008, L. Amselem-Szende, «Encarnación de Lope de Vega en los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*», *Criticón*, 77-79 (2003), pp. 19-34. También Ignacio de Vitoria en su sermón citaba los *Soliloquios Divinos*: «donde, poniéndose la armonía poética de parte de verdades tan sólidas, a un mismo tiempo parece se pierde de entre las manos el volumen por pequeño, y de entre las ideas el concepto por tierno y por elevado [...] Ya que olvidemos otras más breves y fáciles, y aun por eso más manuales *Divinas jaculatorias*, donde el terror de la cuenta última tan dulcemente entre sus números se oye, que no deja que la tibieza lo olvide, porque no ha menester la memoria cuidado en que se le quede».

y de la pompa vana. Encontramos también una cierta exageración de Quintana al resaltar los reconocimientos que durante su vida le tributaron las altas cargas civiles y religiosas, menores de las que nos cuenta con tanto énfasis el predicador: «Nuestro monarca Phelipe IV el Grande le honró con muy continua memoria de su persona, que en tanta majestad no tengo por pequeño honor tener noticia de un hombre particular y tratar en muchas ocasiones de él». Sobre todo, Lope nunca consiguió el codiciado oficio de cronista real que habría representado su coronación como escritor nacional.

Para dar pruebas de las dos restantes virtudes, Quintana alega otros recuerdos y episodios de la vida del difunto, que se configuran poco menos que parábolas evangélicas, y se mezclan con los *exempla* bíblicos casi sin que el lector se dé cuenta de las diferencias. En particular, se quiere demostrar que el Fénix nunca se hizo roer por los gusanos del rencor, sino que supo perdonar a los enemigos, permaneciendo indiferente ante la ferocidad de sus ofensas. Se cita entonces un interesante episodio: «en cierta ocasión en que tuvo un disgusto con otro ingenio bien conocido, y porque supo que se ponía en una cura peligrosa, fue a decir nueve días misa por su salud». No podemos precisar quién se oculta detrás de la perífrasis «otro ingenio bien conocido», ya que Lope tuvo muchos «disgustos» personales y artísticos; sin embargo, podemos solo suponer, como mera hipótesis, que aluda a Miguel de Cervantes, uno de los más eminentes enemigos literarios de Lope, y a su enfermedad que, como sabemos, le llevó a la muerte.

Quintana afirma que era lógico, pues, que tomase las órdenes religiosas («la divina providencia dispuso que eligiese el estado de sacerdote»), lo que en realidad fue motivo de otra polémica con los muchos que le reprochaban una vida en contradicción con los hábitos. Para remarcar la fe de Lope, se describe también su intransigencia:

Perdonando a todos no se supo perdonar a sí mismo [...] en los postreros años de su edad se castigaba tan ásperamente que en el lugar donde se retiraba para este ejercicio dejaba bastantes señales de lo que se amaba, cuando no se perdonaba, con harta cautela de su parte al encubrirlos.<sup>35</sup>

Quintana, pues, lejos de presentar un esbozo de biografía, más bien respeta las modalidades de las composiciones litúrgicas y panegíricas de su tiempo y, recrea la vida del Fénix a través de algunos cuadros de fuerte valor ejemplar. Sin embargo, podemos interpretar correctamente dichos pasajes, solo colocándolos dentro de su ámbito textual

<sup>35</sup> En la *Fama póstuma* leemos otra descripción, con tonos vívidos, de las penitencias a las que evidentemente se sometía el Fénix: «A mediodía se sintió resfriado; ya fuese por ejercicio que hizo en refrescar las flores, o ya, como afirman los mismos de su casa, por otro más alto ejercicio hecho tomando una disciplina, costumbre que tenía todos los viernes en memoria de la Pasión de Cristo Nuestro Señor, y averiguado con ver, en un aposento, donde se retiraba, salpicadas las paredes y teñida la disciplina de reciente sangre» (J. Pérez de Montalbán, *op. cit.*, p. 24). Sobre el valor de la autoflagelación en la sociedad barroca, cf. G. Mazzocchi, «Presentazione», en E. Orozco Díaz, *Teatro e teatralità del barocco: saggio di introduzione al tema*, Como-Pavia, Ibis, 1995, pp. 13-14.

y en las convenciones literarias del tiempo.<sup>36</sup> Por eso no importa demasiado determinar si los recuerdos del predicador (que a veces se proclama testigo directo de los hechos y subraya la verdad de lo referido) corresponden con la realidad histórica; lo que le interesaba era buscar estrechas relaciones entre las palabras del *Nuevo Testamento* que encabezan el sermón y la trayectoria ideal de la supuesta vida del Fénix, pintado como un hombre consciente de la pequeñez humana y del desengaño. Además, esta visión no se aleja demasiado de lo que los contemporáneos pensaban de Lope y esperaban escuchar en su sermón fúnebre.

En la representación de la magna resignación del hombre que se prepara cristianamente a morir, Quintana cumple con su objetivo final de presentar al Fénix como digno de la eternidad celestial, y su muerte como un sueño feliz. Nos cuenta los últimos momentos del maestro en los que estuvo presente: Lope contestó a un sacerdote que nada le daba pena porque estaba libre de toda preocupación, a pesar de los dolores, de las persecuciones y de que la muerte se acercaba. Las afinidades con la hagiografía, otro género de gran difusión en el Siglo de Oro, se hacen ahora evidentes, con la diferencia de que aquí se da cuenta de la vida de un literato que solo tangencialmente es hombre de Iglesia. De igual forma, Lope rodeado por sus íntimos amigos no puede sino evocar en la memoria de los fieles las imágenes iconográficas del tránsito de santos que se multiplicaron durante la Contrarreforma.

En la última parte, el predicador se sirve de la prosopopeya –recurso frecuente en este ámbito–representando ante el auditorio su diálogo con la muerte. Ésta rechaza todos los bienes de Lope en vida: la fama, el ingenio, la claridad lingüística y su producción literaria, porque todo esto no le servirá el día del juicio final. Sin embargo, serán las virtudes cristianas del difunto las que le harán vencer definitivamente a la muerte: «Afirmaré con seguridad que esto le hizo, aún más que su ingenio a tantas naciones venerable, *omni creatura venerabilis*». Con esta conclusión, Quintana vuelve a un precepto central de la mentalidad barroca: la conciencia de lo efímero que rodea toda la existencia humana. Es esto, finalmente, que le permite trazar ante los creyentes

<sup>36</sup> El fenómeno de la escasa verosimilitud afecta especialmente a los sermones dedicados a los santos o a los hombres políticos. Janssens subrayó este concepto estudiando la homilía que pronunció Richardot a la muerte de Carlos V: «No tiene mucho interés comprobar si la imagen que Richardot esbozó de Carlos V en su prédica corresponde con la realidad histórica. Por lo demás, la prédica de Richardot no es una biografía y un predicador de púlpito es, en primer lugar, un predicador religioso. Léon Dufflot, el biógrafo del siglo XIX, le reprocha su pedantería, abuso de historia profana e incluso mal gusto. Sin embargo, este juicio se diluye completamente en el tipo y contexto específico de la prédica» (G. Janssens, «El sermón fúnebre predicado por François Richardot en Bruselas ante Felipe II con la ocasión de la muerte del emperador Carlos V», en J. Martínez Millán (ed.), *Congreso internacional «Carlos V y la Quiebra del Humanismo político en Europa (1530-1558)»*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, [2001], vol. I, pp. 349-362, p. 359).

la muerte de Lope como un hecho positivo, algo «amable y favorable» ya que supone el nuevo verdadero nacimiento.

#### 4. «HONORES EXTREMOS DEL DOCTOR JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN»

En el sermón a Montalbán encontramos el mismo afán por ligar la existencia del escritor al *tema*: ahora un pasaje del *Cantar de los Cantares* (2, 12: «Flores apparuerunt in terra nostra: tempus putationis advenit»). El predicador asocia las plantas al hombre, que para prosperar necesitan quitarse de encima lo superfluo; las primeras los excesivos sarmientos, el segundo las inclinaciones pecaminosas. Como revela la misma elección de la cita, hallamos claras divergencias respecto al sermón dedicado a Lope, que tienen su origen en las opuestas conductas de los dos literatos frente a la misma cuestión: la gloria terrenal. Montalbán, al contrario que Lope, no supo resistir los azares de la fama haciendo necesaria la intervención de Dios. Con su misericordia le envió una enfermedad que le quitó de las inútiles y peligrosas potencias intelectivas para que no cediese al «palacio de la confusión y al aplauso vulgar» y se hundiese en el infierno al que parecía destinado, como Quintana deja entender: «Reconoció que estaba la segur al pie [...] Vio nuestro cuidadoso difunto su vida amenazada con aquel achaque. Presintió que estaba cerca su fin, reconocióse con la segur del juicio particular de Dios». Por consiguiente, el predicador tiene que enfocar la vida del fallecido desde otro punto de vista; si en el caso de Lope se ponía de relieve su voluntario alejamiento de las ilusiones humanas, ahora la alabanza de Montalbán se centra en el tema del arrepentimiento después de una vida perdida precisamente detrás de estas.

Quintana enfatiza con más intensidad la relación personal que le vinculaba al difunto, como confirman la invocación a «nuestro afectuoso amigo» y «nuestro difunto» o explícitas declaraciones: «elijo el no parecer filósofo advertido por lograr efectos de amigos tiernos»; «con sentimiento verdadero de todo mi corazón lo digo». El recuerdo de Lope tenía carácter más general y solemne, como si fuera el llanto colectivo que toda la corte derramaba por su hijo predilecto y, a la vez, quería ser la conmemoración de la Congregación a uno de sus cofrades más ilustres. Ahora, en cambio, la conmoción de Quintana le sitúa en un plano personal, y se nota una participación individual más intensa en el triste destino de su coetáneo, expresada por la exclamación inicial «¡ay dolor!» o por las imágenes patéticas de las lágrimas que llenan sus ojos a la hora de empezar el sermón: se crea así una íntima sensación que el sacerdote quiere transmitir al auditorio para conmoverle.

Otro factor de diversidad entre los dos sermones es que en el dirigido a Montalbán casi no hay referencias ni a su vida ni a su actividad literaria. Quintana se limita a calificarlo de «genial» dedicando pocas palabras a su arte, siendo tan convencionales e indeterminadas que podrían aplicarse a cualquier autor: «la agudeza de su ingenio, la dulzura de sus versos, el aseo de sus frases, la elegancia de sus voces y la singularidad de sus conceptos». No sorprende que la manera más eficaz de alabarle sea precisamente relacionarlo con Lope, el nombre que siempre se asoció a Montalbán: sirviéndose de una atrevida comparación con el común mentor, Quintana llega a decir que fue inferior a él solo en la cantidad, no en la calidad de sus obras. La falta de referencias específicas a su producción se puede explicar con el hecho de que Montalbán no escribió nunca literatura devota (si exceptuamos las comedias de santos). Además, sus obras dramáticas, y sobre todo sus novelas, se tacharon entonces de licenciosas por la insistencia en esas escabrosidades, que así como gustaban al público lector del género, fueron censuradas por los moralistas.<sup>37</sup> Por eso Quintana llega a decir que los estudios del amigo, si bien no «ilícitos» fueron «ociosos» y que durante su juventud experimentó «malos pensamientos».

Tampoco se enumera ninguna virtud cristiana del difunto, insistiendo, en cambio, en sus errores juveniles. Por contraste con la grandeza de Lope, Montalbán aparece como un hombre mucho más terreno, débil, sometido a los trastornos emotivos y tanto más en peligro cuanto mayor era el favor que consiguió durante su breve vida. Quintana quiere que el auditorio vea en el recién fallecido un hombre común, el *exemplum* de pecador redimido. Para establecer una comunicación aún más fuerte, el predicador se sitúa al mismo nivel de los creyentes, presentándose como alguien cercano a ellos, que comparte sus dudas y sus temores, y que en su juventud se dejó lisonjear por el pecado de la vanidad. La prematura muerte de Montalbán permite también el desarrollo de otro *topos* barroco de gran difusión en toda la literatura de la época, y que en el primer sermón sólo se esbozaba: la brevedad de la vida y la consiguiente necesidad de pedir la misericordia divina. En efecto, la enfermedad providencial que perjudicó al joven se prestaba como argumento ideal para infundir el *timor dei* y fomentar el estado de angustia que debía llevar al arrepentimiento y

<sup>37</sup> Muchos de los preceptistas contemporáneos no podían aceptar el tratamiento de temas prohibidos como el incesto o la presencia de personajes aparentemente sometidos al goce físico y ajenos a toda moral. La censura, así, obligó al autor a cambiar unos pasajes en las reediciones de su colección de novelas cortas *Sucesos y prodigios de amor*, cuyo éxito, sin embargo, está atestiguado por las numerosas ediciones impresas en el siglo XVII. Las críticas a la producción narrativa de Montalbán, y en particular a su novela *La mayor confusión*, llegaron a contagiar incluso a parte de la crítica moderna: A. González de Amezúa y Mayo (*Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, p. 91) la califica como «una de las más repugnantes y monstruosas novelas de la lengua castellana». Sobre el tema, cf. M. G. Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, Università di Pisa, 1970, pp. 22-24 y L. Camacho Platero, «Amor transgresor en *La mayor confusión* y *Los primeros amantes* de Juan Pérez de Montalbán», *Destiempos. Revista de curiosidad cultural*, XXII (2009), pp. 31-46.

a la confesión. Por eso afloran varias citas del *Apocalipsis* e imágenes de la terrible justicia de Dios (que llega a través de su «cuchillo», la «segur», la «espada de fuego, amenazando en cada llama a mil rigores», la «espada de su justa sentencia», la «espada aguda de dos filos») que culminan en la siguiente *descriptio*:

Considera a un mártir en el lance apretado de dar la vida por Cristo. Atiende a que se le propone de una parte la crueldad de las bestias, que con las hambrientas y afiladas presas y con los bramidos informes de su implacable rigor le amenazan. Atiende a que se le representan los crujidos horribles de las láminas de metal encendido, y el insaciable apetito de las llamas en un horno ardiente. Considera que allí la dureza de las cadenas le molesta, y que el brazo nervioso del verdugo con un desnudo acero le amenaza [...] considérale atender con la aprensión viva a aquel fuego que ha de ser interminablemente eficaz y incansablemente perpetuo. [...] ¿Puede haber objeto más terrible que el de aquella perpetuidad de incendio? [...] Más terrible, más temerosa es aquella espada del juicio que se le representa, aquella sentencia justa que se le pone delante de los ojos.

Quintana junta aquí dos cronografías –la del juicio universal y la del infierno– centrales en los sermones de los misioneros evangélicos que recurrían al nuevo y al viejo mundo, animados precisamente por la voluntad, tangible, de infundir terror en el fiel.<sup>38</sup> También demuestra conocer las técnicas de meditación que tienen su raíz en los *Ejercicios espirituales* de S. Ignacio, y que empujaron la *compositio loci* de los predicadores jesuitas, cuyas encendidas palabras anhelaban mover todos los sentidos del auditorio para sugestionarle e impresionarle.<sup>39</sup> De esta manera, el predicador puede superar los confines meramente verbales, utilizando para sus fines la imaginación del creyente. Más que en cualquier fragmento de las *Honras* a Lope, busca entonces la resonancia emocional incrementando el carácter sensorial de la representación, como si quisiese que la escena se concretara delante del fiel. En este sentido hay que leer las distintas indicaciones que remiten al campo semántico de la visión («Veamos esto con algún cuidado»; «¿quién no ve que [...]?»; «¿quién lo ve?» etc.); el clásico motivo del *ubi sunt?* con sus obsesivas preguntas («¿Adónde está, repetiré exhalando el alma en suspiros? ¿Adónde está aquel poeta insigne [...]? ¿Adónde está aquel instrumento donde oímos acentos tan numerosos [...]? ¿Adónde está pues aquella armonía de conceptos ingeniosos?»); las secuencias de exclamaciones e *interrogationes* con precisa función patética.

Consecuencia de este planteamiento es que la parte meramente religiosa se hace imponente y llega a ocupar más de la mitad del sermón. La *descriptio* del amigo resulta

<sup>38</sup> Cf. P. Tanganelli, *La descrizione nella Spagna del XVII secolo: retorica e predicazione*, Graphis, (s.l.), 2004, pp. 194-214.

<sup>39</sup> Entre los varios estudios de Bernadette Majorana sobre el tema, cf. «Varios afectos y varias especies sensibles: la predicación de los jesuitas misioneros en las zonas rurales italianas (siglos XVII-XVIII)», en L. Gentili-R. Londero (eds.), *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea, Iberoamericana-Vervuert*, Madrid-Frankfurt am Main, 2011, pp. 217-237.

entonces muy breve, casi como si fuese añadida al principio y al final de una homilía ordinaria. Echamos de menos, sobre todo, los episodios de la vida del difunto que hacían tan interesante la segunda parte del sermón de Lope. Quintana nos presenta rápidamente la imagen de un joven gallardo para luego detenerse en su enfermedad, esa torpeza mental que le redujo a un estado de infantilismo llevándole a la locura y luego a la muerte<sup>40</sup>. Describe los primeros síntomas como un «rpto natural y deliquio del ánimo» del que se restablece a los pocos días; pero cuando su salud va empeorando, las palabras del orador se hacen más emocionadas y llegan a su cenit climático: «le vimos reducido, aun en el modo de hablar, al estado de niño [...] fatigábanle sus achaques penosos, lastimábale su enfermedad molesta». Sin embargo, para Quintana, la terrible enfermedad es funcional a la salvación del alma de Montalbán: no solo le acerca a la confesión y estimula su devoción mariana, sino que también hace que se arrepienta de los pecados de su «desatenta» juventud. Ateniéndose a un precepto muy difundido en la religiosidad del siglo XVII, ve, pues, en la providencia divina el motor de los acontecimientos humanos y, en este caso, la señal de la salvación del amigo.<sup>41</sup>

## 5. CONCLUSIÓN: ENTRE LA ORATORIA FÚNEBRE Y LA HOMILÍA

Si consideramos que los sermones se pueden distinguir según la preeminencia que el predicador otorga a uno de los tres parámetros fijados en la retórica clásica (*delectare, docere, movere*), podemos intentar definir con mayor precisión las diferencias entre las dos que hemos estudiado. Por lo que se refiere al primer aspecto, es idéntica, como se ha dicho, la técnica utilizada para *delectare* al auditorio y suscitar su admiración. Sin embargo, *En las honras de Lope*, el orador se dedica más a lo que Quintiliano indicaba como *docere et probare*, o sea, enseñar, informar y convencer. Y es a través de los episodios de la vida de un hombre que tiene la semblanza de un santo («imagen de Dios»), casi como si se tratase de su canonización, que puede cumplir con esta función.

En el sermón a Montalbán, en cambio, Quintana parece más interesado en el *movere*, esto es, emocionar al oyente, convencerlo de manera afectiva para que se adhiera a la lectura ejemplar que de una vida poco ejemplar se le ofrece desde el púlpito.

<sup>40</sup> El mismo Montalbán en el «Prólogo» a la *Fama Póstuma* (*op. cit.*, p. 15) aludía a su estado de salud informando de «un prolijo achaque que ha más de ocho meses que me tiene sin salud y sin gusto». Sin embargo, los estudiosos no han podido precisar a ciencia cierta en qué consistía la enfermedad de Montalbán. R. De Mesonero Romanos («Apuntes biográficos y críticos», en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Atlas, 1951, vol. XLV, pp. 30-35, pp. 30-31), con decidida dependencia de las fuentes antiguas, cree que «fue asaltado de una enfermedad de cabeza que llegó a rayar en frenesí, de cuyas resultas falleció en Madrid», mientras que M. G. Profeti («Juan Pérez de Montalbán: entre la amistad de Lope» *cit.*, p. 139) supone que se trató de un «síndrome sifilítico».

<sup>41</sup> Sobre la lectura providencial de la vida humana en los sermones, cf. M. Á. Núñez Beltrán, «Predicación e historia. Los sermones como interpretación de los acontecimientos», *Criticón*, 74-75 (2002), pp. 277-293.

En ambos casos, la alabanza de los fallecidos, que representan dos tipologías humanas (el santo y el pecador arrepentido), se inserta naturalmente en el engranaje de la enseñanza cristiana que está en la base del sermón, como si fuera un ejemplo más para explicar el lema bíblico. Lo cual no quita, evidentemente, que hablar de dos personajes famosos, y resaltando su vinculación con el predicador, sea aducir algo vivo y cálido, de escarmiento y aviso al fiel mucho más inmediato y eficaz que el que puede proceder de una sabiduría largamente depositada en los siglos (la medieval) y todavía aprovechada sin solución de continuidad por la Iglesia contrarreformista. Esto nos llevaría a hablar de un uso instrumental hasta de los afectos privados y de vivencias del orador sagrado en aras de la suasoria católica, si, en realidad, todo lo que pasa en el mundo fenoménico no fuera para el hombre barroco presagio que hay que descifrar para llegar a la verdad eterna que nos tiene que llegar reducida a la médula, por muchas y seductoras que sean las bambalinas que la rodean.

Quintana, así, no cambia su manera de predicar, y respeta el tipo de sermón al que estaba más acostumbrado, las homilias ordinarias, como la citada *Del premio eterno de los justos en la gloria* donde encontramos la misma vocación doctrinal y didáctica y un lenguaje que pretende ser depurado y llano. Las circunstancias excepcionales, que obligan al tratamiento de temas relacionados con la muerte y con el recuerdo de los fallecidos, producen escasas variaciones respecto a este prototipo. El predicador demuestra por tanto cierta reticencia hacia las novedades que se habían impuesto en la oratoria en el primer tercio del siglo y manifiesta más bien su cercanía a las *artes praedicandi* del pasado.<sup>42</sup> El resultado es la composición de sermones que, sin olvidar completamente el tono panegírico, los tópicos y los recursos de la oratoria fúnebre de su tiempo, revelan la filiación de otros modelos: el sermón sagrado de un solo tema y la homilía como exposición de las palabras bíblicas. En esta elección de una manera oratoria ya superada, le toca probablemente a Quintana lo mismo que en época de decadencia a todos los clasicistas; su intento de contrastar la evolución del gusto choca contra su asimilación de las novedades: a ojos del predicador, el latín ciceroniano y de Quintiliano, ofrece, en ese sentido, un ejemplo didáctico ideal tanto para los contemporáneos como para toda la posteridad.

---

<sup>42</sup> Podría leerse como polémica contra los innovadores en el campo de la oratoria el siguiente pasaje del sermón a Lope: «¿Cuántas veces se oye mejor al recién venido que al acreditado? Y, ¿cuántas con más aplauso al nuevo que al bueno?».