

Toros y cañas en la poesía de Quevedo. Entre burlas y veras¹

Ignacio Arellano
(Universidad de Navarra, GRISO)

Toros y cañas

Bien conocidos son los juegos de toros y cañas en la España del Siglo de Oro, en la que constituyen un espectáculo indispensable en muchas fiestas, especialmente de la corte. En la exhibición de las destrezas toreadoras, dominio de los caballos y gallardía de los jinetes, y en la ostentación de las cuadrillas de justadores o de lacayos de coloridas libreas, se certificaba la preponderancia social y política de un estrato nobiliario cuyo fasto forma parte de las prácticas celebrativas habituales.

Las descripciones noticiosas, los panegíricos o las sátiras —según el género y sus convenciones— de dichas actividades proliferan en los textos literarios barrocos, y se reiteran en la poesía de Quevedo, objeto de mi examen en esta ocasión.

En la bibliografía disponible hay suficiente información general sobre el desarrollo y circunstancias de los juegos de toros y cañas, que ahora no es necesario abordar. En lo que se refiere a la poesía de Quevedo destacan, además de numerosas observaciones al paso en estudios diversos, dos trabajos específicos de diversa entidad, que conviene completar con algunas observaciones que tengan en cuenta las dos categorías de textos —los serios y los burlescos— que los estudios aludidos observan parcialmente, sin establecer conexiones entre ambas.

Dos estudios sobre el tema en Quevedo

Para desbrozar el panorama resumiré brevemente el sentido de los trabajos a que me refiero, antes de ocuparme directamente de los poemas implicados.

Beatrice Garzelli se ocupa de los sonetos de la musa Clío, que según los paratextos de *El Parnaso Español*² “Canta poesías heroicas, esto es, elogios y memorias de príncipes y varones ilustres.” González de Salas añade dos redondillas a modo de comentario de la lámina que ilustra el comienzo de esta musa, representada con pluma en la mano y trompeta al pie:

A la Fama y a la gloria
que yo doy, el tiempo cede
sus injurias, que no puede
la edad contra la memoria.
Plectro es mi pluma elocuente,
deidad mi voz, que atrevida
vuelve al ya muerto a la vida
y hace lo que fue, presente.
D. J[usepe]. A[ntonio].

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto FFI2017-82532-P MICINN/AEI/FEDER, UE, *Identidades y alteridades. La burla como diversión y arma social en la literatura y cultura del Siglo de Oro*, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.

² Cito por mi edición, en prensa cuando redacto estas líneas. La numeración de los poemas que uso en este artículo remite igualmente a la de esta edición, que coincide con la de mi edición en Bolchiro.

La gloria y la fama de príncipes y varones ilustres es el territorio que compete a la musa de la Historia. Por tanto, todos los poemas que la componen se sitúan en un territorio de alabanza, de elevación y nobleza, y en ese marco se integran los seis sonetos dedicados a estos juegos cortesanos (núms. 6, 7, 11, 12, 19, 23), que revelan, como apunta Garzelli (200) la exaltación “reale o propagandística, della figura dell’eroe, quasi sempre corrispondente all’immagine del re.” Semejante perspectiva panegírica es evidente y en el marco de la musa Clío no ofrece ambigüedad ninguna, desplegándose en una serie de motivos que merecen algún comentario además de los ponderados de Garzelli, quien analiza los poemas principalmente desde el punto de vista estilístico —que ahora no me atañe particularmente—, y a quien remito para completar mis observaciones.

La aproximación de Iglesias (2004) es distinta, y a mi entender menos coherente. Sin perjuicio de las observaciones útiles que se puedan espigar en su estudio, hay ciertas fallas de enfoque que hacen discutibles sus conclusiones. Su tesis general, que da por demostrada *a priori* es que en los poemas burlescos de Quevedo (los únicos que tiene en cuenta) hay una visión irrespetuosa y crítica del rey y su privado, visión que se haría ‘evidente’ a la altura de 1629, fecha de los dos poemas que constituyen la base de sus afirmaciones (los núms. 467 y 529)³, textos que relaciona también con la comedia *Cómo ha de ser el privado*, que lee igualmente como crítica a Felipe IV y sobre todo a Olivares, según vuelve a exponer en un trabajo posterior (Iglesias 2005) en donde paradójicamente interpreta los elogios como salvaguarda de una opinión negativa que daba por supuesta.⁴ Así, afirma, por ejemplo, que

en el grupo de poemas escritos a partir de finales de los años veinte se puede detectar a veces un tono escéptico y una cierta frialdad hacia las principales figuras de la cúpula dirigente del país que realmente no hay, al menos hasta el mismo grado, en poemas similares escritos con anterioridad. Junto a esto, podrá comprobarse también que se da algún caso en que, al leerse entre líneas ciertos de esos poemas de finales de los años veinte del siglo XVII, se puede notar un cierto descontento de Quevedo con la situación de la nación y, lo que es seguramente más significativo, una clara falta de confianza en que los serios problemas políticos, militares y económicos se arreglaran si el gobierno de España seguía haciendo las cosas como hasta entonces (2004, 73).

El problema es que no es tan fácil detectar estos rasgos que se proponen como hechos obvios sin fundamentarlos en los textos, y que leer “entre líneas” lo que no hay es más arriesgado que leer “las líneas” que sí hay. De este modo se llega a interpretar, como se ha dicho, los elogios como disimulo de unos ataques que no se perciben en los textos, sino que se suponen a partir de la interpretación abusiva de los citados elogios:

muy preocupado con la posibilidad de llegar a ofender con sus palabras a alguien tan susceptible y peligroso como el Conde Duque de Olivares... Podemos suponer, entonces, [...] que este autor creyó necesario arropar con todo tipo de halagos y de fórmulas laudatorias más o menos convencionales de la literatura del momento las críticas y consejos que aparecían en *Cómo ha de ser el privado* y en *El chitón de las tarabillas* (Iglesias 2004, 76).

³ Números de los poemas en mi edición. Estos romances son los núms. 693 y 752 de Blecua, *Poesía original de Quevedo*. Iglesias cita otros poemas con el motivo de los toros y cañas pero se centra en los dos señalados.

⁴ Ya discutimos esta interpretación de la comedia en el prólogo de nuestra edición del *Teatro completo* de Quevedo (Arellano y García Valdés), y no volveré aquí al asunto.

Según esta técnica de lectura todo elogio habría que entenderlo como máscara de una crítica que no sería necesario demostrar con los textos mismos. Es exactamente lo que aplica a los dos romances de toros y cañas:

De entre todas estas obras, es precisamente en el grupo de poemas de asunto relativo a fiestas de toros y de cañas que podemos encontrar dos de las muestras más claras de tal tendencia. El primero de estos ejemplos es el largo romance de 1629 que lleva el nombre de “Fiesta de toros literal y alegórica.” Aparte de este poema, la segunda obra que muestra algunas de las mismas marcas que *Cómo ha de ser el privado* y que *El chitón de las tarabillas* resulta ser el romance del mismo año que se conoce como “Toros y cañas en que entró el Rey Nuestro Señor don Filipe IV” (Iglesias 2004, 77).

Iglesias ve claramente una progresión cronológica que conduce hacia el desencanto y la oposición, y la advierte en estos poemas de 1629, pero no tiene en cuenta el dato fundamental del género o, dicho de otro modo, la musa a la que pertenecen las piezas estudiadas. De hecho ignora el resto de la poesía quevediana que no corresponde a la musa Talía —de poesías burlescas—. Porque si se relaciona la fecha de 1629 con una ya declarada postura de ataque que se manifestaría en los romances burlescos núms. 467 y 529, ¿cómo integrar en ese proceso imaginado el soneto núm. 11 (musa Clío), de 1631, en que se pondera panegíricamente el tiro con que el rey mató a un toro, tema tratado en clave jocosa en el 545, al que cabe atribuir la misma fecha? O ¿qué se hace con el poema de Clío “Jura del Serenísimo Príncipe don Baltasar Carlos en domingo de la Transfiguración” (núm. 25), de 1632, en el que no es posible elevar más el tono de exaltación de la familia real y los nobles?⁵ ¿Y con el soneto 19 de Clío, que elogia la habilidad del rey en un juego de cañas celebrado el 15 de diciembre de 1633 como expresión de la grandeza soberana del monarca? Por lo demás *Cómo ha de ser el privado* corresponde a 1623, aunque haya sido revisada seguramente en 1628-1629. La primera fecha es demasiado temprana para justificar un desencuentro del poeta con el nuevo reinado, y todo el conjunto de la comedia no se puede interpretar de ningún modo como ataque al privado, ya que es un evidente elogio.⁶

En otras palabras: el tratamiento del motivo de toros y cañas puede relacionarse quizá con un proceso cronológico —que no se percibe, dicho sea de paso—, pero obedece sobre todo a las convenciones y rasgos que definen a las distintas especies de poesía según las musas que componen el *Parnaso Español*: en Clío el tratamiento es panegírico y heroico; en Talía jocoso. La principal advertencia —que Iglesias ignora— es que la adscripción de cada poema a su musa respectiva implica una serie de convenciones que delimitan un horizonte de expectativas. Las diferencias de tratamiento de un motivo o tema pueden relacionarse, sin duda, con las circunstancias cronológicas, pero obedecen sobre todo a las perspectivas del género al que pertenecen y

⁵ Felipe IV y sus hermanos se denominan por ejemplo “trinidad humana” (v. 65) equiparándolos metafóricamente con la Santísima Trinidad. Ver la edición de este poema, con sus notas en la Musa Clío (Arellano y Roncero), o las notas de mi edición del *Parnaso*.

⁶ Remito de nuevo a nuestro prólogo para la discusión del sentido de esta comedia. La datación tardía global—detalle esencial para la lectura de Iglesias— ha sido propuesta con débiles argumentos por de Armas, Gentilli o Elliott (237), quienes aducen que podría haber sido escrita para celebrar las bodas de la infanta María con el príncipe de Hungría en 1629. Resultaría inexplicable que para celebrar unas bodas regias se dedicara la obra a la figura de un valido, y que además el otro núcleo argumental fuera las referencias en clave a la visita del príncipe de Gales en 1623: absurdo sería en una comedia de encargo para celebrar las bodas de 1629 convertirlas en un elemento secundario y resuelto con harta precipitación, comprensible si este motivo obedece a una revisión en 1629 de un texto anterior obediente a circunstancias diversas, pero inexplicable si la comedia hubiera sido compuesta precisamente para las celebraciones matrimoniales como defienden Elliott, de Armas o Gentilli y acepta Iglesias.

—muy importante— a la estética global conceptista o del ingenio, que explica también muchos aspectos de los poemas.

La ingenua suposición de que el tratamiento jocoso, por sí mismo, implique irreverencia, no tiene en cuenta ni la sensibilidad barroca ni los imperativos del ingenio, que puede provocar a exhibiciones de mal gusto a veces, pero que no cabe valorar inmediatamente como perspectiva negativa. Escribe Iglesias:

Quizás una de las cosas que seguramente llama más la atención al examinar los ya apuntados poemas quevedianos sobre fiestas de toros y de cañas, independientemente de la fecha de creación de cada uno, es el hecho de que casi todos ellos están escritos en un tono humorístico que en ciertas ocasiones puede llegar a resultar bastante irreverente (2004, 77).

El pasaje introduce dos afirmaciones injustificadas a las que se puede responder, primero, que no es cierto que “casi todos” los poemas sobre toros y cañas sean humorísticos;⁷ y segundo que el tono humorístico no tiene por qué considerarse irreverente salvo desde una perspectiva anacrónica y exageradamente ‘seria’: si se aceptaran este tipo de valoraciones sería imposible escribir ningún texto elogioso salvo en tono serio, cuando lo cierto es que proliferan en el barroco textos jocosos que según las circunstancias, emisores, relación emisor-destinatario del elogio, etc. adoptan un registro más o menos burlesco, que en el caso de los poemas quevedianos implicados corresponde más bien —no totalmente, como se verá— a la categoría cultural y social del locutor.

Añádanse algunos errores de lectura, como la de los versos:

Los reyes en provisión,
que por don Filipe sellan,
hicieron en pie pinicos,
a modo de reverencias (vv. 101-104).

que se comentan:

La forma en que Quevedo describe ahí las cortesías que en cierto momento los miembros de la familia real se hicieron mutuamente como parte del ceremonial de las fiestas no transmite, en absoluto, la seriedad y carga de simbolismo que por aquel entonces se suponía que debía tener la práctica totalidad de las acciones del Rey y de su familia cuando participaban en un acto público como éste (Iglesias 2004, 84).

Pero los versos no hacen referencia a la familia real, sino a los miembros de los Consejos que simplemente se levantan en muestra de respeto a los reyes.⁸

Será recomendable, por tanto, dejar en suspenso la interpretación de Iglesias, basada en solo dos romances, a los cuales sitúa en una serie temporal imaginada y de los que se margina el género o especie poéticos, suponiendo además interpretaciones que no hallan fundamento en los mismos textos. Convendrá, en cambio, abordar el conjunto completo de composiciones de

⁷ Resumo los datos que vengo manejando y otros que trataré después: el tema aparece de modo relevante en seis poemas de Clío, dos de Polimnia, dos de Terpsícore y ocho de Talía: en total ocho en musas serias y diez en musas burlescas. Casi la misma proporción.

⁸ Ver mi anotación en la ed. del *Parnaso* o la *Relación* de Juan Antonio de la Peña (1623) del suceso que describe el romance.

Quevedo que en *El Parnaso Español* incluyó González de Salas con el tema de los juegos de toros y cañas.

Los poemas de toros y cañas en *El Parnaso Español*

Además de los sonetos de Clío que trata Garzelli —quien no se ocupa de los poemas burlescos— y los romances de Talía estudiados por Iglesias —que deja aparte todos los poemas serios y algunos otros burlescos— hay más textos cuya observación debería añadirse al conjunto:

1) De la musa Polimnia (que “canta poesías morales”) el poema 135 “Al repentino y falso rumor de fuego que se movió en la plaza de Madrid en una fiesta de toros” —el menos interesante de todos por consistir el motivo de los toros en mera circunstancia concomitante a la catástrofe evocada—; y un pasaje del 140 “Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su valimiento”.

2) De la musa Terpsícore (que incluye “letrillas satíricas, burlescas y líricas; jácaras y bailes de música interlocución”) los 323 (letrilla satírica “Este sí que es corredor”) y 350 (“Las cañas que jugó su majestad cuando vino el príncipe de Gales”).

3) De la musa Talía (“Canta poesías jocosas, que llamó burlescas el Auctor”) los núms. 364 “La plaza de Madrid, cuando nueva, invidia la ventura que cuando vieja había tenido”; 428 “Toreador que cae siempre de su caballo y nunca saca la espada”; 448 “Fiesta de toros con rejonos al príncipe de Gales, en que llovió mucho”; 449 “Fiesta en que cayeron todos los toreadores. Quintillas”; 467 “Toros y cañas en que entró el rey nuestro señor, don Filipe IV”;⁹ 500 “El juego de cañas primero por la venida del príncipe de Gales”; 529 “Fiesta de toros literal y alegórica”;¹⁰ 545 “Celebra el tiro con que dio muerte a un toro el rey nuestro señor.”

Cada uno de estos poemas aporta detalles y enfoques diversos de relevancia variable en relación a los toros y cañas.

El primero que interesa, en la musa Clío, primera a su vez del *Parnaso Español*, es el soneto “Llueven calladas aguas con vellones” (núm. 6), dedicado “A la fiesta de toros y cañas del Buen Retiro en día de grande nieve”:

Llueven calladas aguas en vellones
 blancos las nubes mudas; pasa el día,
 mas no sin majestad, en sombra fría,
 y mira el sol que esconde en los balcones.
 No admiten el invierno corazones
 asistidos de ardiente valentía,
 que influye la española monarquía
 fuerza igualmente en toros y rejonos.
 El blasón de Jarama, humedecida
 y ardiendo la ancha frente en torva saña,
 en sangre vierte la purpúrea vida,
 y lisonjera al grande rey de España
 la tempestad en nieve obscurecida
 aplaudió al brazo, al fresno y a la caña.

⁹ Comentado por Iglesias (2004).

¹⁰ Comentado por Iglesias (2004).

La fiesta de toros es aquí una ambientación circunstancial coetánea que se mezcla con un modelo clásico y se somete a la elaboración ingeniosa, de manera que resulta un buen ejemplo de la técnica quevediana de la reescritura, que es quizá en esta ocasión lo más interesante. Indica González de Salas “Es imitación de Martial, lib. 4, epigr. 3”, epigrama que empieza “Adspice quam densum tacitarum vellus aquarum”, imitación a la que Giulian considera “an interesting example of adaptation of old material to suit own purpose where flattery of Domitian is altered to describe a bullfight and cane tourney at the Buen Retiro” (53), pero sin mayores análisis. Blecua en su anotación de *Poesía original* se mostraba escéptico respecto a la cercanía de la imitación apuntada por González de Salas y Candelas tampoco ve muchas coincidencias, comparando ambos poemas sobre todo desde el punto de vista de las circunstancias históricas:

El epigrama de Marcial se transforma hacia el final en una interpretación sutilmente lírica de la risa del César ante la nieve, como si esta fuese una travesura de su hijo, recientemente muerto, desde los cielos. El poema de Quevedo es más narrativo y trata de contraponer la atmósfera invernal y oscura a la valentía de los intervinientes en la fiesta, influidos por el calor y arrojo del propio monarca asistente (Candelas 1999, 74).

La lejanía de los textos antiguo y moderno en este caso procede de los requisitos de la adaptación ingeniosa: todo el soneto se llena de antítesis, correspondencias con determinadas circunstancias (agudezas de proporción), metáforas y alusiones que integran los motivos del sol en un día sombrío y de los toros, ambos como instrumentos de exaltación del rey: el día pasa en sombra, pero el sol no está ausente. ¿Qué sol, si está nevando? El sol es el rey, que mira la fiesta desde los balcones (v. 4). Por eso en v. 3 se entiende que el día pasa “con majestad (‘con la presencia del rey’)” a pesar del mal tiempo. Se contrapone luego el invierno exterior con el fuego de los corazones, fuego que procede del influjo (término técnico de astronomía/astrología) del sol-rey, influjo que se ejerce en los toros y en los toreadores. La misma tempestad reconoce la grandeza del rey, aplaudiendo al brazo de los justadores y toreadores aludidos. Poema, por tanto, de glorificación del monarca desde el punto de vista temático, y de exhibición de reescritura ingeniosa desde el punto de vista estético.

El siguiente soneto (núm. 7) se dirige “Al duque de Maqueda en ocasión de no perder la silla en los grandes corcovos de su caballo, habiendo hecho buena suerte en el toro.” Jorge de Cárdenas, IV duque de Maqueda, fue famoso torero, que menciona también Quevedo en el poema de 1623 “Floris, la fiesta pasada” (núm. 448, vv. 71-74: “Con lacayos de color / en bien esmaltada rueda, / la plaza llenó Maqueda / de señores y valor”). Como corresponde al tono de la musa Clío, la destreza del duque se describe a través de evocaciones heroicas de altos vuelos: los corcovos del caballo se asimilan a las envidias de un hado traicionero (fracasado ante el valor del noble), que se alía —en vano— con la soberbia ‘diabólica’ del toro para derribarlo:¹¹

Descortésmente y cauteloso el hado,
vuestro valor, ¡oh duque esclarecido!,
solicitó invidioso, y atrevido
logró apenas lo mal intencionado.
Por derribaros, de soberbia armado,
—diligencia en que estrellas han perdido

¹¹ Ver mis anotaciones para mayores comentarios del soneto.

la silla— el animal enfurecido
 más alabanza os dio que os dio cuidado (vv. 1-8).

El léxico que caracteriza las referencias al duque (*valor, alabanza, osadía, arte, valentía*) va más allá de lo relativo a una anécdota taurina para apuntar al enaltecimiento del sujeto nobiliario.

Otra anécdota, esta vez protagonizada por el rey, inspira los sonetos 11 (“Al toro a quien con bala dio muerte el rey nuestro señor”) y 12 (“Al mismo toro y al propio tiro”). En octubre de 1631 (el 13 del mes), en una fiesta de lucha de animales, Felipe IV mató de un disparo en la frente a un toro que habiendo vencido a un león, avergonzó al rey de los animales, pero sucumbió ante el rey de España. La hazaña del monarca fue cantada por otros poetas y relatores. José Pellicer de Ossau y Tovar recoge muchos en su *Anfiteatro de Felipe el Grande [...] Contiene los elogios que han celebrado la suerte que hizo en el toro, en la fiesta agonal de trece de octubre deste año de MDCXXXI*, Madrid, 1632, con aprobaciones de 3 de noviembre de 1631: los poetas de la corte en pocos días habían acumulado material suficiente para que Pellicer presentara a la aprobación el volumen.¹²

González de Salas anota en el *Parnaso Español* antes del texto del núm. 11 una explicación del sentido y las alusiones: “Hace sepulcro en el toro muerto de un león vivo, a quien el toro había primero vencido, con alusión al signo Toro, que tiene una estrella de primera magnitud en la frente, por haber sido allí el golpe de la bala”:

En el bruto que fue bajel viviente
 donde Jove embarcó su monarquía
 y la esfera del fuego donde ardía
 cuando su rayo navegó tridente,
 yace vivo el león que humildemente
 coronó por vivir su cobardía,
 y vive muerta fénix valentía
 que de glorioso fuego nace ardiente.
 Cualquier grano de pólvora le aumenta
 de primer magnitud estrella pura,
 pues la primera magnitud le alienta.
 Entrará con respeto en su figura
 el sol, y los caballos que alimenta
 con temor de la sien áspera y dura.

Es decir, el toro vence al león, que huye cobardemente, y el rey entonces mata al toro de un balazo en la frente. Dejando aparte el primer cuarteto (donde hay un juego alusivo a la transformación de Júpiter en toro para robar a Europa, y un contraste entre el fuego de Júpiter —cuyo emblema es el rayo— y el agua por la que navega, reino de Neptuno —cuyo emblema es el tridente—), destaca la elaboración aguda del segundo cuarteto: resulta misterioso que yazga vivo un león en el sepulcro de un toro —agudeza que ya ha explicado González de Salas en su nota—; establece luego una discordancia entre el atributo tópico de la valentía del león (animal coronado con su melena, símbolo de su realeza entre los animales) y la cobardía que este del soneto

¹² Entre otros menos importantes, hay poemas de Antonio Hurtado de Mendoza, Príncipe de Esquilache, Lope, González de Salas, Francisco de Rioja, Quevedo (estos dos núms. 11 y 12, fol. 18r-v), Luis de Ulloa, Juan de Jáuregui, Gabriel Bocángel, Ruiz de Alarcón... con gran proliferación de rayos de Júpiter, sacralizaciones del rey, profecías de venganza contra infieles, etc.

ha mostrado ante el toro; y contrapone la vida que el león conserva, a costa de su fuga, con la muerte valerosa del toro a manos del rey de España. Cada grano de la pólvora del disparo, al acertarle en la frente, le aumenta metafóricamente una estrella pura de primera magnitud, como en el signo de Tauro, que tiene una estrella de primera magnitud en la frente. La estrella es Aldebarán, llamada también “ojo de toro.” *Magnitud* juega con acepciones astronómicas¹³ y alusivas al rey: ‘es lógico que sea estrella de primera magnitud pues la ha alentado la primera magnitud, que es el rey’.

En el soneto 12 el rey hace justicia al matar al robador de Europa (el toro, animal en que Júpiter se transforma para robar a Europa), ya que Europa (dilogía del nombre de la ninfa y el continente) pertenece al mismo rey Felipe IV, y quien se oponga a tal dominio debe considerarse traidor:

En dar al robador de Europa muerte,
de quien eres señor, monarca ibero,
al ladrón te mostraste justiciero
y al traidor a su rey castigo fuerte (vv. 1-4).

De este modo la anécdota se traslada al terreno de la defensa política de la monarquía hispana, y la hazaña del rey en un símbolo o anuncio de sus victorias guerreras.

El soneto 19 describe otra actuación del rey, en esta ocasión en un juego de cañas. Anota González de Salas las circunstancias: “Escribióse en ocasión de haber salido un día muy lluvioso a jugar cañas y haberse serenado luego el cielo; y Lope de Vega describió esta fiesta en liras.” El suceso tuvo lugar el 15 de diciembre de 1633, con motivo de la inauguración del palacio del Buen Retiro.¹⁴ La mejora del tiempo se atribuye hiperbólicamente al poder del rey, capaz de mandar a la naturaleza “haciendo que el invierno se desdiga / de los hielos y nieves que blasona” (vv. 7-8), dando envidia al sol, menos luciente que la grandeza real, asimilando a Felipe IV a un dios que, siendo galán y valiente a un tiempo, fulmina las cañas como si fueran rayos de Júpiter o flechas de Cupido (“correr galán y fulminar valiente / pudo; la caña en él ser flecha y rayo”, vv. 12-13).

Si en el soneto 19 propone una mitificación general del rey, en el 23, “Al rey nuestro señor saliendo a jugar cañas”, se despliega la imagen del torneo como imagen de la guerra, y particularmente de una guerra santa que desemboque en la conquista de Jerusalén. La guerra festiva anuncia la verdadera en la cual el mero ademán del rey equivale a ejércitos enteros (v. 4) y en la que las cañas del juego se volverán lanzas contra el enemigo:

Amagos generosos de la guerra
en esa mano diestra esclarecidos
militan y estremecen referidos,
y el ademán ejércitos encierra.
El pino, que fue greña de la sierra
y copete de cerros atrevidos,
fulminando con hierros sacudidos,
rígida era amenaza de la tierra.
La caña descansó el temor al día

¹³ Magnitud “Hablando de las estrellas es aquel grado o clase de las seis en que los astrónomos las han dividido, para distinguirlas por su mayor o menor grandeza” (*Diccionario de Autoridades*).

¹⁴ Las liras de Lope son los “Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo” (“Pidió prestado un día”).

en que tu lanza aseguró campañas
 que ardor disimulado prometía,
 figurando en la entrada de estas cañas,
 cortés y religiosa profecía,
 la de Jerusalén a tus hazañas.

La musa segunda, Polimnia, incluye los poemas morales y entre ellos se localiza en dos ocasiones el motivo de los toros. El 135 no es muy significativo en este sentido, ya que los toros son meramente la circunstancia en que se sitúa el suceso aciago de la muerte de mucha gente en una estampida provocada por el rumor de incendio en ocasión de una fiesta de toros que había atraído a una multitud. Cualquier otra aglomeración hubiera explicado el mismo desenlace catastrófico, el cual da pie a Quevedo para una reflexión moral en la que el motivo de los toros no desempeña papel especial, y de hecho no tiene presencia en el texto, limitándose al epígrafe.

El caso del 140, la “Epístola satírica y censoria”, es muy diferente y bastante significativo de cómo el género poético o la musa correspondiente influye en el tratamiento del tema. Sobre la calidad satírica y censoria de la composición advierte González de Salas en su preliminar “Disertación compendiosa” que el poeta fulmina su estilo “contra las costumbres de su patria, renovando con alabanza las que fueron severas y valerosas de los antiguos españoles, para afear más con la comparación las deliciosas de los presentes.” La mirada negativa que se proyecta sobre las costumbres modernas incluye a las diversiones como toros y cañas, que en el contexto de Polimnia no son ya exaltaciones de la nobleza o del rey, sino muestra de la molición y pérdida del tiempo. Toros y cañas no son esparcimientos más elevados que el juego carnavalesco de los gallos, y se consideran contagio moro —según ideas generalizadas sobre el origen del juego de cañas—, indigno tanto de la nobleza como de la edad madura. El mismo rey cuyas hazañas con los toros y cañas se celebraban en los poemas de Clío, ahora es invocado —junto con su valido— para que suprima estas diversiones triviales y dirija la actividad de los súbditos a la guerra:

Pretende el alentado joven gloria
 por dejar la vacada sin marido,
 y de Ceres ofende la memoria.
 Un animal a la labor nacido
 y símbolo celoso a los mortales,
 que a Jove fue disfraz y fue vestido,
 que un tiempo endureció manos reales,
 y detrás de él los cónsules gimieron,
 y rumia luz en campos celestiales,
 ¿por cuál enemistad se persuadieron
 a que su apocamiento fuese hazaña,
 y a las mieses tan grande ofensa hicieron?
 ¡Qué cosa es ver un infanzón de España
 abreviado en la silla a la jineta
 y gastar un caballo en una caña!
 Que la niñez al gallo le acometa¹⁵
 con semejante munición, apruebo,

¹⁵ Versos 148-150. El juego de gallos era el más característico de niños y mozos en carnaval. Solía apedrearse al gallo con naranjas o se lo mataba con un instrumento punzante, espada o espadín. También se corrían los gallos a caballo: colgados de una cuerda se intentaba cortarles la cabeza o arrancársela.

mas no la edad madura y la perfeta.
 Ejercite sus fuerzas el mancebo
 en frentes de escuadrones, no en la frente
 del útil bruto l'asta del acebo.
 El trompeta le llame diligente
 dando fuerza de ley el viento vano,
 y al son esté el ejército obediente.
 ¡Con cuánta majestad llena la mano
 la pica y el mosquete carga el hombro
 del que se atreve a ser buen castellano!
 Con asco, entre las otras gentes, nombro
 al que de su persona, sin decoro,
 más quiere nota dar que dar asombro.
 Jineta y cañas son contagio moro;
 restitúyanse justas y torneos
 y hagan paces las capas con el toro.
 Pasadnos vos de juegos a trofeos,
 que solo grande rey y buen privado
 pueden ejecutar estos deseos (vv. 133-168).

Si se aplicara la argumentación cronológica de Rafael Iglesias sería difícil de explicar que haya poemas con el tema de toros y cañas de 1623 (núm. 448) que por ser burlesco habría que considerarlo crítico, aunque la actitud opositora de Quevedo la sitúa el estudioso hacia 1629; otros de 1631 (núms. 11, 12) con claros elogios a la habilidad del rey al matar un toro; de 1633 (núm 19) con los mismos elogios para la destreza de Felipe IV en el juego de cañas; y en el caso de esta “Epístola satírica” tendríamos un pasaje muy negativo de 1625 (fecha aceptada para este poema), sin contar exaltaciones panegíricas no relacionadas con el motivo de los festejos de toros y cañas, como el poema de la jura del príncipe, de 1632. Desde el punto de vista de la supuesta evolución cronológica no habría ninguna coherencia.

El panorama, sin embargo, se aclara si se considera la diversidad de las musas y el tono que cada una impone: en Polimnia el enfoque moralizante y crítico impulsa una sátira general de la que ninguna costumbre moderna se salva frente a la visión idealizada de una Edad Media sobria, severa y guerrera capaz de restaurar la grandeza de España. No se puede, por tanto, leer los versos citados, sin tener en cuenta la musa en que se colocan.

La musa Terpsícore corresponde a las poesías cantadas, pero desde el punto de vista textual interesa subrayar su calidad jocosa, en la que coincide con Talía.

Solo dos poemas de Terpsícore incorporan el motivo tratado. La letrilla satírica núm. 323 se burla de un justador de cañas ridículo, de minúsculo tamaño y flaco, al que se compara con una mosca, un muñeco de cañas, una muñeca de trapos, un espárrago barbado, una lesna a la jineta o una sanguijuela colgada de la caña. Más que participar en juego de cañas podría hacerlo en el carnavalesco de los gallos:

Supiera correr un gallo;
 mas cañas no es de su humor.
 Este sí que es corredor,
 que los otros no (vv. 71-74).

Se trata de un poema caricaturesco de un personaje figura, como tantos otros de la literatura quevediana, en el que la presunción de participar en un juego eminentemente nobiliario revela casi siempre su calidad plebeya en el fracaso de sus objetivos.

El 350 (“Las cañas que jugó su majestad cuando vino el príncipe de Gales”) es un romance que González de Salas publica como jácara XIV, puesto en boca de un locutor hampesco, Magañón el de Valencia, que narra a sus compinches Pangarrona y Chucharro las fiestas celebradas en ocasión de la visita de Carlos de Inglaterra, príncipe de Gales, para tratar en 1623 — sin éxito— un posible casamiento con la infanta María.¹⁶ El poema se inicia con la descripción grotesca de los jaques, para continuar a partir del v. 13 con la descripción del festejo mismo. En lenguaje que mezcla la germanía o el registro marginal (*rufián, músicos de garrote, soplonos, fullero, valientes, mozo chapado*), con términos literarios que configuran pasajes paródicos, se evocan elementos característicos del género descriptivo cortesano: libreas, caballos, jaeces, elogio de los nobles y del rey... con coplas que podrían integrarse en un romance perfectamente serio:

La reina se levantó,
 en pie se puso la esfera,
 y al firmamento siguieron
 imágenes y planetas.
 Como creciente la luna
 disimula las tinieblas
 y en pueblos de luz monarca
 imperiosamente reina,
 la infanta doña María
 vivo milagro se muestra,
 fénix, si lo raro admiras,
 cielo, si lo hermoso cuentas.
 [...]
 El que la púrpura sacra
 de cuatro coronas siembra,
 tres que adora religioso,
 una que esmalta sus venas,
 [...]
 Cometa corrió veloz
 sobre rayo a la jineta,
 y relámpago de galas
 vistas burló bien atentas.
 [...]
 Olivares a su lado,
 ni le iguala ni le deja,
 pues desiguala en respeto
 a quien sigue en obediencia.

¹⁶ Hay muchas relaciones y poesías dedicadas a este suceso; por ejemplo la de Miguel Venegas, *Relación de sucesos en verso de don Miguel Venegas de Granada escrita con motivo de la fiesta de toros y de cañas que se celebró en Madrid el 21 de agosto de 1623 en honor del Príncipe de Gales*; o la *Relación de las fiestas reales y juego de cañas que la majestad católica del rey nuestro señor hizo a los veinte y uno de agosto deste presente año para honrar y festejar los tratados desposorios del serenísimo príncipe de Gales con la señora infanta doña María de Austria*, de Juan Antonio de la Peña, y otros poemas del propio Quevedo que se mencionarán luego.

En lo desigual estuvo
 el primor de sus parejas,
 pues compañero le sigue
 cuando señor le confiesa (vv. 81 y ss.).

Alternan otros pasajes de tono más humorístico, que corresponden a la categoría del locutor y exploran formas del ingenio burlesco:

Fullero del juego fue¹⁷
 con la mano y con la rienda,
 retirando a los que pasan
 y aguardando a los que esperan (vv. 177-180).

Lo más significativo, sin embargo, es que se rompe en buena parte la modulación marginal que corresponde a un jaque, derivando a un ennoblecimiento que imponen los sujetos evocados (la familia real y los nobles) en una dirección contraria a la supuesta mirada crítica que Iglesias advierte.

Los poemas de la jocosa Talía son semejantes a los de Terpsícore, pero aumentan, por su mayor cantidad (ocho composiciones) las posibilidades ingeniosas y los enfoques. El 364 se limita a evocar las fiestas que la Plaza de Madrid tenía cuando vieja, y que le faltan cuando nueva. La plaza, personificada, contrapone los toros lidiados en sus tiempos de éxito con los toros metafóricos (cornudos) que pueblan ahora sus edificios:

Los bravos son mis altos y escalones,¹⁸
 no los toros, pues tengo, y no lo callo,
 más hombres en terrados que en balcones (vv. 12-14).

Las fiestas de toros están en este soneto al servicio del chiste satírico alusivo.

El 428 (“Toreador que cae siempre de su caballo y nunca saca la espada”) satiriza un personaje inevitable en Quevedo que ya ha aparecido en la letrilla comentada anteriormente, el toreador ridículo, pero en este caso con mayor intensificación ideológica, más allá de lo cómico. La fiesta de los toros está fundamentalmente reservada a la aristocracia y es un medio de enaltecimiento ante el pueblo espectador:¹⁹ el toreador ridículo es generalmente un falsificador de la nobleza cuyo fracaso denuncia su ilegitimidad. Onomástica risible (“don Blas”), montura (rocín), lacayos ruines, cobardía, tozudez y caída del caballo describen inequívocamente a este hacia-

¹⁷ El rey es una especie de fullero del juego de cañas, porque triunfa, retira a unos y aguarda a otros caballeros en las evoluciones del juego, que son lances del juego de cartas también.

¹⁸ Chiste malicioso. En las fiestas de toros los espectadores ocupaban los balcones; ahora no hay gente en los balcones (sitio a la vista de todos) pero sí en los terrados, parte alta de las casas por donde se podía transitar y pasar de un terrado a otro, actividad propia de los amantes que entran ocultamente en las casas. El doble sentido satírico parece claro: no hay toros bravos en la plaza; los altos y escalones, en cambio, son bravos porque están llenos de cuernos o visitantes adúlteros. La cínica observación “y no lo callo”, subraya el tono burlesco del chiste que cierra el soneto.

¹⁹ Ver Maravall (492-494). El toreo a pie, que tuvo también desarrollo en el XVII, como ha estudiado con autoridad Gonzalo Santonja, no aparece en la poesía de Quevedo.

hidalgo que pertenece a la estirpe del don González (*El zurdo alanceador*) y del toreador del *Libro de todas las cosas*:²⁰

Si caístes, don Blas, los serafines
 cayeron de las altas jerarquías,
 y cuantas fiestas hay caen en sus días,
 y porque caen las rentas hay cuatrines.
 Pues ¿qué mucho que caigan tres rocines
 por lo manchado y por lo hambriento harpías?
 Si queréis remediarlo gastá en lías
 lo que gastastes en lacayos ruines (vv. 1-8).

Las décimas del 448 vuelven a las fiestas por la visita del príncipe de Gales, describiendo una fiesta de toros en día de mucha lluvia. Se suceden elogios a nobles como el duque de Maqueda, el duque de Cea, el marqués de Velada, el conde de Villamor, el conde de Tendilla o el conde de Cantillana, famoso toreador, contrapuestos a un jinete abominable que hace el ridículo eludiendo acercarse a los toros (“al tiempo del torear / en saliendo toro arisco / se convertía en basilisco / y mataba con mirar”, vv. 157-160). En la fiesta que describe el siguiente (449, “Fiesta en que cayeron todos los toreadores”) todos los toreadores caen, pero en estas quintillas, excepcionalmente, la caída no simboliza la falta de nobleza y la pretensión falsificadora —describe una fiesta en la que realmente cayeron todos estos toreadores nobles—, sino que se exculpan por diversas razones, entre otras la valentía de los caballeros desmontados, que acaban con sus toros a fuerza de cuchilladas: el conde de Sástago, por ejemplo:

No fue desdicha, fue hazaña
 caer cuando socorría
 al que valiente acompaña;
 si a caballo rayo ardía,
 en cayendo fue guadaña.
 No se anudó en remolinos
 de los pícaros vecinos;
 silla, no color, perdida,
 descosió al toro la vida
 y a la sangre los caminos (vv. 56-65).

El tono humorístico, lejos de suponer crítica negativa o desprecio, sirve para establecer una familiaridad festiva con los caballeros mencionados. Quevedo termina este poema en el que, contra lo habitual, ha despojado a las caídas del caballo de su simbolismo negativo, con un chiste autobiográfico alusivo a la propia cojera:

¿Y quién puede, sino un cojo,
 abogar por las caídas? (vv. 124-125).

²⁰ Comp. *Libro de todas las cosas, Prosa festiva*: “Para ser toreador, sin desgracia ni gasto, lo primero caballo prestado, porque el susto toque al dueño y no al toreador; entrar con un lacayo solo, que por lo menos dirán que es único de lacayo; andarse por la plaza hecho caballero antípoda del toro. Si le dijeren que cómo no hace suertes, diga que esto de suertes está vedado. Mire a las ventanas, que en eso no hay riesgo. Si hubiere socorro de caballero, no se dé por entendido. En viéndole desjarretado entre pícaros y mulas, haga puntería y salga diciendo siempre: No me quieren; y en secreto diga: Pagados estamos. Y con esto torearé sin toros y sin caballos” (1993, 435-436).

El primero de los romances que sirven a Iglesias para presumir una supuesta actitud opositora es el 467, “Toros y cañas en que entró el rey nuestro señor, don Filipe IV.” Prácticamente el único argumento que se aduce es que hay referencias sexuales y elementos vulgares que no le parecen correctos y apropiados para describir un acto público con presencia real, además de presentar al rey como objeto de deseo carnal de unas prostitutas²¹ o retratarlo “casi como si se tratara de un conocido y respetado proxeneta” (Iglesias 2004, 86) porque la narradora lo califica de “jayán mayor de marca” (v. 165). Los juicios aludidos parecen ignorar el registro que viene impuesto por el locutor, y el distanciamiento jocoso que impide obviamente pensar que los nobles y “muchas personas muy influyentes” (Iglesias 2004, 86) pudieran sentir herida su sensibilidad por estos juegos. Valga recordar otros ejemplos significativos en la literatura del Siglo de Oro, como la comedia burlesca, en la que aparecen reyes ridículos sin connotaciones de crítica política,²² o el género de los autorretratos burlescos²³ en los que las caricaturas propias no pueden entenderse como autodenigración de los mismos poetas que con ellas se divierten. El género poético y las circunstancias de emisión y recepción implican un control del sentido crítico o lúdico de unos textos que no se pueden juzgar desde posturas modernas demasiado puritanas. La solemnidad que se debe —según Iglesias— observar en las evocaciones de estos sucesos se hallará en otras musas, no en Talía.

La “niña de lo caro” se caricaturiza en expresiones de germanía por el primer locutor, y luego ella misma, con el registro agermanado que corresponde a una busconcilla, toma la palabra para describir la fiesta y elogiar a los participantes, entre los que destaca el rey y Olivares. El universo jocoso de la musa Talía fija el tono del poema y del léxico dominante: la identificación de elementos críticos exigiría argumentos mucho más definidos que las meras impresiones personales sobre la solemnidad que requiere la descripción de una fiesta cortesana.

Lo mismo cabe decir de la “Fiesta de toros literal y alegórica” (núm. 529). Iglesias vuelve a señalar que

por muchos halagos a Olivares que se quieran encontrar en este poema, la impresión que al final le queda al lector, tanto si eso era lo que pretendía hacer Quevedo como si no, es la de un valido acosado por todos lados y apenas capaz de cumplir con todas sus obligaciones. Olivares, en otras palabras, aparece en este poema como un hombre quemado y, desde luego, no particularmente glorioso. Aparte de eso, el simple hecho de que se compare a este poderoso hombre con un toro de lidia no parece que potencie la imagen de dignidad y respetabilidad normalmente asociada a un cargo de tanta importancia como el que tenía el Conde Duque (2004, 89).

Pero “la impresión final que le queda al lector” no es un argumento crítico. ¿Qué lector? En realidad se aporta como base de un juicio un impresión personal que no tiene en cuenta la estética del ingenio y las convenciones genéricas...

La imagen de Olivares que presenta en el romance es sumamente elogiosa, aunque en tono jocoso. Hay otros casos semejantes como los poemas 452 y 454 dedicados al duque de Lerma, cuyo tono burlesco no empece lo amistoso. ¿Cabe interpretar como descrédito estos versos del 454 en los que llama tacaño avariento a Lerma y lo acusa de querer darle un perro muerto, como los clientes que no pagan a las prostitutas?:

²¹ Así interpreta los elogios del rey que hace la locutora (“una niña de lo caro”).

²² Ver Arellano (2013).

²³ Ver Arellano-Torres.

El parentesco en tenaza
 con vos conviene negarle,
 pues por menos parentesco
 presumiréis heredarme,
 que como a tantas herencias
 estáis hecho sin descarte,
 debéis de soñar que soy
 vuestro tío o vuestro padre.
 Yo soy vivo, Duque ilustre,
 aun hoy me hierve la sangre,
 y solo tengo de muerto
 el perro que queréis darme.
 Si así tratáis las ofertas
 obligaréis a que os llamen
 excelencia las personas
 y los camarines zape (vv. 45-60).

La comparación de Olivares con un toro acosado hay que leerla, pues, insertada en la estructura ingeniosa literal/alegórica que establece una serie de correspondencias según la técnica de los conceptos de semejanza y otros, como dilogías y alusiones (“perdí toros y vi encierros”, v. 141; “Los pretendientes de a pie / a puras capas le llaman, / mas él no quiere capeos / ni gusta de quitar capas”, vv. 177-180).

Dos poemas más completan la nómina de los dedicados a este tipo de juegos: el 500 (“El juego de cañas primero por la venida del príncipe de Gales”, escrito al mismo suceso que el 350 y el 448), ahora puesto en boca del mismo juego de cañas personificado y como parodia de un acto de confesión de un pecador condenado a las penas del infierno; y el 545 que celebra el mismo tiro al que dedicó en Clío los núms, 11 y 12, y que confirma de nuevo que el registro jocoso no implica crítica negativa de los sucesos y sus protagonistas, sino una exploración diferente en registros distintos. Un detalle curioso de este romance es la evocación de la escena grotesca y popular de la muerte del toro a manos del público plebeyo (vv. 185-188), eludida en todos los poemas panegíricos en los que aparecen las formas aristocráticas de la lidia.

Final

En conclusión puede decirse que las fiestas de toros y cañas reciben tratamientos distintos según las musas en las que se incluyen. En la musa Clío solo aparecen las versiones elogiosas en donde los protagonistas (el rey y los nobles) exhiben sus destrezas en estos ejercicios imagen de la guerra; en Polimnia la perspectiva moralizante de un poema como la “Epístola satírica y censoria” provoca una crítica muy negativa de las actividades triviales y de banal entretenimiento, dentro de las cuales se consideran los festejos mencionados; en las musas jocosas predomina la exhibición ingeniosa sin que el tono humorístico implique *per se* una visión crítica de un Quedo supuestamente opositor. Los componentes temáticos no se pueden valorar independientemente de las convenciones que caracterizan un determinado género o categoría poética.

Obras citadas

- Arellano-Torres, Ignacio D. "Selfies burlescos en el Siglo de Oro. Autorretratos de poetas." *Romance Notes* 59.2 (2019): 23-33.
- Arellano, Ignacio ed. Francisco de Quevedo. *El Parnaso Español*. Madrid: Bolchiro, 2016. <https://www.bolchiro.com/product/el-parnaso-espanol/>.
- ed. Francisco de Quevedo. *El Parnaso Español*. Madrid: RAE, en prensa.
- . "La degradación de las figuras del poder en la comedia burlesca." *Bulletin of the Comediantes* 65.2 (2013): 1-19.
- Armas, Frederick A. de. "'En dos pechos repartidos': Felipe IV y su valido en *Cómo ha de ser el privado*." *Hispanófila* 140 (2004): 9-20.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. "El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo." *La Perinola* 3 (1999): 59-96.
- Elliot, John C. *España y su mundo 1500-1700*. Madrid: Alianza, 1991.
- Garzelli, Beatrice. "Tra politica e festeggiamenti di corte. Toros y cañas in alcuni sonetti quevediani." *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche* 9 (2006): 199-211.
- Gentilli, Luciana. "Introducción." En Francisco de Quevedo. *Cómo ha de ser el privado*. Luciana Gentilli ed. Viareggio/Lucca: Baroni, 2004.
- Giulian, Anthony A. *Martial and the Epigram in Spain in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1930.
- Iglesias, Rafael. "Una posible nueva interpretación de los poemas de Quevedo de principios del reinado de Felipe IV relativos a fiestas de toros y de cañas." *Calíope* 10.2 (2004): 73-93.
- . "El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo." *La Perinola* 9 (2005): 267-298.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1980.
- Pellicer de Ossau y Tovar, José. *Anfiteatro de Felipe el Grande [...] Contiene los elogios que han celebrado la suerte que hizo en el toro, en la fiesta agonal de trece de octubre deste año de MDCXXXI*. Madrid: Juan González, 1632.
- Peña, Juan Antonio de la. *Relación de las fiestas reales y juego de cañas que la majestad católica del rey nuestro señor hizo a los veinte y uno de agosto deste presente año para honrar y festejar los tratados desposorios del serenísimo príncipe de Gales con la señora infanta doña María de Austria*. Madrid: Juan González, 1623. <http://www.derechoaragones.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=605325>.
- Quevedo, Francisco de. *El Parnaso Español*. José González de Salas ed. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, a costa de Pedro Coello, 1648.
- . *La Musa Clío del Parnaso Español*. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero eds. Pamplona: EUNSA, 2011.
- . *Poesía original*. José Manuel Blecua ed. Barcelona: Planeta, 1963.
- . *Prosa festiva*. Celsa Carmen García Valdés ed. Madrid: Cátedra, 1993.
- . *Teatro completo*. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés ed. Madrid: Cátedra, 2011.
- Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos, 1990. 3 vols.
- Santonja, Gonzalo. *Lucas sobre una época oscura. El toreo a pie del siglo XVII*. León: Everest, 2010.
- Venegas, Miguel. *Relación de sucesos en verso de don Miguel Venegas de Granada escrita con motivo de la fiesta de toros y de cañas que se celebró en Madrid el 21 de agosto de 1623 en honor del Príncipe de Gales*. Rafael Iglesias ed.