

*LA MONTERA.*  
*UN COMPLEMENTO INDUMENTARIO ENTRE LA*  
*NATURALEZA Y LA CULTURA<sup>1</sup>*

Pedro Romero de Solís  
Fundación de Estudios Taurinos

1.- La desconcertante indeterminación de la montera. 2.- La polémica sevillana sobre la indumentaria taurina. 3.- La montera. El sombrero del proletariado urbano. 4.- Sobre la evolución política de los sombreros. 5.- Política y formalismo en la evolución de los sombreros. 6.- Hacia el sombrero de dos picos. 7.- La dimensión femenina de la indumentaria taurina. 8.- La montera, ¿una peluca? 9.- La montera y la taurización del matador.



I.- LA DESCONCERTANTE INDETERMINACIÓN DE  
LA MONTERA



a montera, el más extraño de los sombreros españoles, para explicarlo, para descubrir su sentido, para desvelar el misterio de su forma voy a intentar inscribirlo en la interpretación de la corrida de toros que propuso el profesor Pitt-Rivers en su célebre artículo “El sacrificio del toro” (2003: 77-118) [1982]. Digo extraño porque si es posible precisar las distintas fases evolutivas por las que han ido transformándose otros elementos de

---

<sup>1</sup> La primera versión de este artículo la publiqué en 1989 con el título “De indumentaria taurina: la montera” en *El Folklore andaluz*, con motivo del homenaje que, impulsado por el Dr. Salvador Rodríguez Becerra, le rindieron al Prof. Pitt-Rivers la Universidad de Sevilla y la Fundación Machado. Ver en la Bibliografía al final de este capítulo: Romero de Solís, 1989: II, 35-48.

la indumentaria varonil española, en el caso que nos ocupa, en la montera, nadie, que yo sepa, ha podido encontrar ningún antecedente claro que nos explicara tan caprichoso tocado como tampoco la podíamos hacer derivar de alguna operación quirúrgica sobre alguno de los sombreros de la época<sup>2</sup>.



Fig. n.º 18.- Un peinado idéntico a la montera. Cabeza egipcia de más de tres mil años de antigüedad. Cádiz, Museo Provincial.

---

<sup>2</sup> Utilizo la voz *quirúrgica* con todo fundamento pues, a partir de las ordenanzas indumentarias producidas por los gobiernos españoles en la segunda mitad del siglo XVIII, sombreros y capas fueron literalmente recortados a tijera por sastres que montaban su taller en las propias calles de las ciudades más importantes del reino. Ver más adelante que vuelvo al tema con alguna precisión.

Opino que es el sombrero, de entre todos los que tienen circulación real, más extraño pues a lo único que he visto que de verdad se parezca es a la cabeza egipcia del Museo Provincial de Cádiz (Fig. n.º18).



Fig. n.º 19.- Imagen más conocida de la montera en el siglo XVIII, fragmento del cuadro de F. de Goya Cazador al lado de una fuente, 1786, ól/l., 130 x 13 cms., fragmento, Madrid, Museo del Prado. Obsérvese cuán lejos se halla esta montera de la que utilizan los toreros.

Acudamos al análisis del léxico que en aquella época los españoles utilizaban porque puede que nos ponga sobre alguna pista. El siglo XVII, como puede leerse en el *Thesoro de la Lengua* de Cobarrubias, entendió por montera «la cobertura de cabeza de que usan los monteros, y a su imitación los demás de la ciudad» (Fig. n.º 19). Para Cobarrubias está claro que es un sombrero montaraz que con el tiempo es adoptado en la ciudad (hoy en día, cazadoras, loden, barbur, etc., responden al mismo impulso: nostalgia de la naturaleza perdida). Un siglo después el *Diccionario de Autoridades*

—la primera versión del vocabulario de la Academia de la Lengua— realizado a principios del siglo XVIII y vigente durante muchas décadas, nos dice que es la «cobertura de la



Fig. n.º 20.- *Un cazador con otro modelo de montera, esta vez más próximo a lo que se entiende por montera.* Francisco de Goya: *Partida de caza*, 1775, ól./l., 290 x 226 cms., Madrid, Museo del Prado. De los dos cazadores que ocupan el primer plano de la pintura —un óleo destinado a servir de modelo para un tapiz regio— el de la izquierda se cubre con una montera de caza que si bien no es la del matador anuncia el diseño del sombrero taurino que adoptarán, más tarde, los hombres del toro.

cabeza, con un casquete redondo, cortado en cuatro cascós, para poderlos unir y coser más fácilmente con una vuelta o caída alrededor para cubrir la frente y las orejas» es lo que debía entenderse por montera. Es decir define un sombrero,

encasquetado, con un reborde que podía utilizarse como protector de las orejas. Ese mismo criterio pragmático que orienta hacia un sombrero adaptado lo más posible a la cabeza, de tamaño reducido, cómodo, se puede confirmar contemplando la montera que lleva unos de los tres cazadores que ocupan el primer plano del óleo de Goya *La partida de caza* (1775) (Fig. n.º 20). Descripción que no coincide con la de la montera con que los toreros hoy en día, y desde principios del siglo XIX, cubren sus cabezas.

Ahora bien, si retrocedemos unos años en el tiempo y contemplamos el *cartón* de Goya titulado *El paseo de Andalucía*<sup>3</sup> (1777) y que representa una escena en pleno campo, en una dehesa, resulta que los sombreros con que se cubren los majos andaluces, según algunos autores, son ya proto-monteras pues se las encasquetan firmemente, resisten los golpes de viento y su forma no les impide embozarse con la capa. Sin embargo, no logro ver en ellos, el anuncio de la montera propiamente dicha.

Otras pinturas de Goya parecen proponernos una genealogía distinta para las monteras. Por ejemplo, fijémonos en el sombrero que se encasqueta uno de los mozos que transportan a *El albañil borracho* (1786) (Fig. n.º 21), porque se trata de una especie de reducción humilde (¿o práctica?) de un sombrero de dos picos que podría interpretarse como un intento de recuperación popular del sombrero de dos picos, el cual se había generalizado a lo largo del siglo XVIII entre las clases altas y, sobre todo, entre

---

<sup>3</sup> Esta obra de Goya es conocida también por el nombre de *La maja y los embozados*.



Fig. n.º 21.- Un sombrero proletario. Francisco de Goya: Albañil borracho, 1786, ól./l., 0,35 x 0,15 m., Madrid, Museo del Prado. No me explico las razones que llevaron a Goya a transformar este boceto en un cartón donde los alegres obreros fueron transmutados en graves y circunspectos operarios que cargan un hombre agonizante. El albañil de la izquierda se cubre con un sombrero de dos picos tan disminuido que en cierto aspecto recuerda a la montera.



Fig. n.º 22.- Un sombrero de dos picos convertido en un tocado de mujer. Francisco de Goya: *La boda*, 1791-1792, ól./l., 269 x 396 cms., Madrid, Museo del Prado. La dama situada a la izquierda de la imagen va tocada con sombrero de dos picos lo que nos da un índice de la difusión tan amplia que tuvo este sombrero pues llegó a calzárselo hasta el emperador Napoleón Bonaparte.

los militares<sup>4</sup>. Está claro que el sombrero de dos picos fue en la época muy codiciado (Napoleón lo utilizó) y con una difusión tan amplia que incluso lo llevaron las mujeres (Fig. n.º 22). En consecuencia, la montera podría encontrar la explicación de su forma en el resultado de la evolución sintética de dos sombreros: el tocado de caza y el sombre-

---

<sup>4</sup> Ver, por ejemplo de Francisco de Goya *El resguardo de tabaco*, 1779, ól./l., 2,62 x 1,37 m., Madrid, Museo del Prado. En la pintura retrata a cinco guardias de la Rentas del Tabaco apostados en un cerro desde donde se divisa un intenso paisaje de río. Dos de ellos están tocados con sendos sombreros de dos picos que recuerdan vagamente a la montera.

ro militar... ¡qué mejor linaje para un sombrero de lidia!<sup>5</sup>. Ahora bien, la montera ¿cuándo se emancipa de su primera utilidad cinegética? En el *Primer Diccionario General Etimológico de la Lengua Española* de Roque Barcia (1880-1883), publicado en un momento bastante avanzado del siglo XIX, la voz montera se ha desprendido ya de su significación antigua para designar muchos sombreros distintos<sup>6</sup>. Total que, al final, aunque Barcia nos deje en una desconcertante indeterminación, la búsqueda del significado que le atribuyeron los distintos *vocabularios* nos ha servido para sobrepasar la primera puerta del enigma y descubrir que con la voz montera se nos está diciendo que el correr toros es un asunto de caza, de combate, de lidia que trae hasta el centro de la ciudad el aire montaraz de lo bravío.

## II.— LA POLÉMICA SEVILLANA SOBRE LA INDUMENTARIA-TAURINA

Recurramos, ahora, al discurso general y canónico de la significación de los sombreros. A lo largo de la historia, la indumentaria en general y las prendas que cubrieran la cabe-

---

<sup>5</sup> No son únicas estas referencias en las que Goya, de alguna manera, vincula la montera con el ambiente de campo, montaraz. El primer modelo de presunta montera Goya lo repite en otro cartón de atmósfera serrana con contrabandistas, *El resguardo de tabaco* (1779-1780, Madrid, Museo del Prado) ya citado.

<sup>6</sup> «Entendemos por montera —escribe Barcia— la cobertura para abrigo de la cabeza que regularmente se hace, de paño, de forma de varias hechuras según el uso de cada provincia».



za en particular han tendido, de una parte –reflejando la diversidad social– a distinguir los grupos humanos estructuralmente considerados y, de otra, al interior de los mismos, a marcar las diferencias jerárquicas. Es más, son las prendas que cubren la cabeza aquellas que manifiestan o proclaman desde tiempo inmemorial las diferencias de poder o de jerarquía en el seno de las sociedades humanas.

De todos es conocido el celo con que el espada luchó por obtener su preeminencia en el ruedo respecto de los otros toreadores presentes. El Marqués de Tablantes y Luis Toro, los historiadores de la tauromaquia sevillana, nos hicieron conocer las fuertes polémicas que sostuvieron los matadores no sólo para ser considerados los jefes indiscutibles de sus cuadrillas sino, también, para ser reconocidos como las más altas jerarquías presentes en los ruedos<sup>7</sup>. Estas polémicas que enfrentaron a los matadores con los varilargueros y, por tanto, con los propios usos de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, se prolongaron con la indumentaria quedando al final resuelta a favor de los toreros cuando lograron utilizar el hilo de plata en los bordados de sus trajes privilegio del que entonces gozaban sólo las personas de alto rango social<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Del libro de Tablantes la Real Maestranza de Caballería de Sevilla hizo una edición facsimilar que aun no está agotada y el que suscribe ha preparado una edición crítica de la obra de Toro Buiza que ha publicado la Fundación de Estudios Taurinos con el patrocinio de la Real Maestranza de Caballería en la Col. Tauromaquia del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Ver Bibliografía al final de este artículo.

<sup>8</sup> Obsérvese que la polémica resuelta en los tribunales expresa la voluntad de los toreros por ocupar ese rango social que el fulgor de la plata atraía tanto como distinguía.

En efecto, en el siglo XVIII se publicó una Ley general sobre Trajes, la Pragmática de 15 de noviembre de 1723, donde fueron refundidas las anteriores disposiciones y se añadieron algunos artículos. En aquel texto podía leerse que «se prohíbe, que ninguna persona, hombre, ni muger, de qualquier grado, y calidad que sea, pueda vestir, ni traer en ningun género de vestido, brocado, tela de oro, plata, ó seda con mezcla de estos metales, bordados, puntas, pasamanes, galones, cordones, pespúntes, botones, cintas, ni ningun otro género de guarnición en que haya mezcla de ellos»<sup>9</sup>. Es más, los menestrales, los individuos que ejercían un oficio, estatuto al que aspiraban los toreros de a pie, no podían utilizar vestidos de seda, sino de paño o lana y la legislación sólo aceptará un poco de seda en las vueltas de las mangas de las casacas y en las medias donde sí permitirá el uso del codiciado filamento siempre y cuando no fuera resultado de la importación desde un país extranjero (Sempere y Guarinos, 1788: II, 152). Entendemos que los toreros para distinguirse y prestigiar su arte, que era aclamada por capas cada vez más amplias de la sociedad, deseaban acercar el aspecto de sus trajes a

---

<sup>9</sup> Las prohibiciones señaladas se extendían también a los comediantes y a los músicos. De la misma manera, aunque el autor no lo especifique, hemos de entender que alcanzaba a los toreros. Las libreas de los lacayos, asimismo, quedaban bajo el imperio de la ley que las cortaba de paño «fabricado precisamente en estos reynos». Por la notable obra de Sempere y Guarinos, *Historia del Luxo y de la Leyes Suntuarias de España* (Madrid, 1788) sabemos que las libreas y trajes con las que los mozos participaban en los juegos taurinos no podían llevar, en el siglo XVIII, ni guarnición, ni pasamanos, ni galón, ni faja (Sempere y Guarinos, 1788: II, 147 y 149).

la indumentaria de las clases altas, concretamente de la nobleza<sup>10</sup> (Fig. n.º 23).

### III.— LA MONTERA. EL SOMBRERO DEL PROLETARIADO URBANO

Sin embargo, no deja de ser chocante que los toreros exigieran tanto a la hora de distinguir sus trajes y tan poco a sus sombreros, sobre todo, en un país —en coherencia con la teoría expuesta— donde la preeminencia social más excelente consistía en gozar del privilegio de permanecer cubierto con el sombrero ante el rey, privilegio del que sólo podían hacer uso los nobles con *grandeza de España*. Si en el reinado de Fernando VI se había gozado de libertad y la fiesta de toros había avanzado extraordinariamente hasta el punto de haberse fraguado, casi por completo, el espectáculo como la conocemos hoy, con Carlos III volvió la legislación represiva y a la vez que se prohibían correr toros se legislaba sobre la indumentaria. El Real Decreto de 10 de marzo de 1766 prohibía, bajo severas penas, la utilización de la capa larga, el embozo y el sombrero de ala ancha o chambergo obligando a cortar las capas y recoger las alas de los som-

---

<sup>10</sup> No fue lo mismo a lo largo de todo el siglo XVIII. Por ejemplo, en el reinado de Fernando VI parece como si hubieran triunfado las ideas más liberales porque no se publicó ni una sola ley suntuaria de carácter represivo de lo que Sempere y Guarinos se asombra y con razón pues en 300 años era la primera vez que estas medidas se ponían en práctica (Sempere y Guarinos, J.: *Historia del Luxo...*, op. cit., t. II, 166). Por su parte, amplios sectores de la nobleza habían sido seducidos por la estética del *majismo* y vestían adoptando formas populares. Ver p. ej. en la Fig. VIII. 16 el retrato que le hizo Goya al *Conde de Fernán-Núñez* (Madrid, Museo del Prado).

breros dejando tres picos y, en todo caso, *monteras de las permitidas al pueblo ínfimo* (Sempere y Guarinos, 1788: II, 170) (Fig. n.º 24). Así pues, parece evidente, aunque por paradójico sorprenda, que una de las funciones simbólicas



Fig. n.º 23.- Un noble en traje popular. Francisco de Goya: El Conde de Fernán-Núñez, 1803, ól./l., 211 x 137 cms., (Madrid, Colección Duques de Fernán-Núñez). Determinados nobles sensibles con su tiempo se identificaron con la poderosa marea popular que situaba en primera fila social a cantantes, actrices, toreros, etc. Aquí aparece, como solían hacerlo Alba, Osuna, etc., vestido con una indumentaria más próxima al gusto popular que al aristocrático.

que podemos atribuir a la montera y con ello contribuir a una primera hipótesis de significación, es que por medio de ella todos los toreros, lejos de distinguirse socialmente los unos de los otros aparecían todos uno y los mismos, es decir,



Fig. n.º 24.- Imagen de un español con chambergo y embozado con la capa. Francisco de Goya: *El paseo de Andalucía*, 1777, ól./l., 275 x 190 cms., fragmento. (Madrid, Museo del Prado). Destaco el cartón un personaje vestido al modo típicamente español con las dos prendas que producían una reacción desafortada en las autoridades: el chambergo, la capa larga y, ésta embozada. En realidad el sombrero no era tan español por cuanto que fue introducido por el mariscal Schomberg —de ahí su nombre— y, como recordara Campomanes, a principios del siglo XVIII.

todos sin distinciones como miembros del *pueblo ínfimo*. Así considerada, la montera, tan pronto como aparece en el ruedo, aniquila y destruye por la cabeza misma cualquier diferencia, cualquier distinción, cualquier jerarquía que pudiera, entre ellos, establecerse. Es decir, la utilización de la montera aniquila misteriosamente la función de distinción social propia de los sombreros.

#### IV.— SOBRE LA EVOLUCIÓN POLÍTICA DE LOS SOMBREROS

Aunque el estudio de la evolución de los sombreros en las plazas de toros no nos permite despejar la incógnita del origen de la montera sí nos reafirma en la convicción del carácter, por una parte, excepcional de este tocado y, por otra, confirma que procediendo del campo sufrió una radical modificación que corrió paralela al proceso de consolidación de las corridas de toros.

En efecto, de la observación de estampas, grabados y lienzos producidos en el siglo XVIII y en los comienzos del XIX concluimos que el sombrero más popular, en cualquier circunstancia, fue el que se denominaba *chamberg*, un sombrero de anchas y flexibles alas cuya utilización fue compartida en nuestro país con el extranjero y que, a pesar de su procedencia europea, llegó a ser conocido como *sombrero español* (Ver *supra* Fig. n.º 23).

A principios del XVIII, Felipe V prohibió a los ciudadanos de las principales capitales de la nación acudir a los corrales de comedias y a los paseos públicos embozados con capa larga y protegidos por las alas voluntariamente bajadas

del gran sombrero chambergo. Desde 1713 a 1766, fecha esta última en que tiene lugar el motín de Esquilache, se sucedieron, sin mucho éxito, las prohibiciones aunque, poco a poco y empezando por las clases altas se empezó –acomodándose



Fig. n.º 25.- Un sastre en la calle corta la capa y un sombrerero dobla las alas de un chambergo. Estampa (16 x 25 cms.) dibujada y litografiada en el taller de J. Donón por E. Zara para la *Historia de la Villa y Corte de Madrid* que recoge una escena previa al motín de Esquilache de 1766.

a los deseos ilustrados respecto al chambergo— unas veces, a sujetar sus alas dando lugar a los sombreros de dos picos y de tres picos según se prendieran las alas a la copa en dos o en tres puntos distintos y, otras veces, a recortar en algo y endurecerlas en mucho hasta dejarlas rígidas y planas dando lugar a los sombreros de medio queso (Fig. n.º 25).

Es interesante, como adelante se verá, retener de una Real Orden, de las muchas que se dictaron en el siglo XVIII, las disposiciones sobre indumentaria pues nos vamos a encontrar por primera vez con la recomendación a la «gente civil de alguna clase y distinción» que usase precisamente la capa corta o el redingote, peluquín o pelo propio y sombrero de tres picos<sup>11</sup>. Así muchos nobles y personas principales serán retratados a lo largo del XVIII con la peluca o el pelo largo y el sombrero de tres picos bajo el brazo como, por ejemplo, Goya pintó al Conde de Cabarrús, a la sazón ministro de Hacienda<sup>12</sup> (Fig. n.º 26).

Obsérvese que si sustituimos la capa larga española por el capote de paseo —o capa corta que era la reclamada por la autoridad para su utilización en paseos públicos— y el sombrero de tres picos por la montera que carece de alas y deja la cara al descubierto, el traje de luces se convierte, de una parte, en la más fiel respuesta a la autoridad y, de otra, identifica a los toreros, que por mecánicos eran de baja condición social con gente *de clase y distinción* deseo que siempre formularon los estos lidiadores y que finalmente fue razonado y suficientemente reivindicado en la propia *Tauromaquia* de José Delgado *Pepe-Hillo*<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Ver el "Dictamen de los fiscales sobre la prohibición de capas largas y sombreros redondos" en Elvia, 1947.

<sup>12</sup> Este sombrero señala tan intensamente el panorama social del siglo XVIII que P.A. de Alarcón pudo titular, con dicho complemento, a su novela más famosa.

<sup>13</sup> Ver Bibliografía.





Fig. n.º 26.- Francisco de Goya: El Conde de Cabarrús, 1788, ól./l., 2,10 x 1,27 m., Madrid, Banco de España. Procedente de una familia de comerciantes franceses hace una tan brillante como azarosa carrera —estuvo en la cárcel— en España que lo encumbró hasta llegar a ministro de Hacienda con José I. Posteriormente se exila a Francia donde su hija que había jugado un papel destacado en la Revolución era conocida como Notre Dame de Thermidor.

#### V.- POLÍTICA Y FORMALISMO EN LA EVOLUCIÓN DE LOS SOMBREROS

Sin pretender exhaustividad, no obstante, una mirada, aunque ligera, sobre los documentos gráficos del siglo XVIII relativos a lo taurino, nos permite, muy pronto, constatar la observación enfocada en el epígrafe anterior. Por ejemplo, en el conocido grabado al cobre, debido a José de la Cruz y fechado en 1777, del diestro Pedro Romero, que aparece con un imponente toro abatido a sus pies, resulta que sostiene ya, con su mano derecha, un sombrero de tres picos (Fig. n.º 27), el mismo sombrero que ostentaba bajo el brazo el Conde de Cabarrús en el retrato que le había realizado Goya y acabamos de ver en la Fig. 26. En el caso de Romero está claro que el matador parece bien dispuesto a tocarse con el mismo sombrero que el noble. Sin embargo y a pesar de la evidencia de adaptación de la montera me parece que obedece a otras motivaciones bien diferentes. Así pues, desde este momento, expreso mi distancia con la explicación que quiere deducirla del sombrero de tres picos. Hay relación formal. Cierto. Pero las dimensiones formales no agotan sus significados sociales, por ejemplo, no explican su radicalidad puesto que, como hemos visto, ambos tocados se remiten a posiciones sociales distintas, incluso, antagónicas.

En la *Colección de las principales suertes de una Corrida de Toros*, estampas firmadas por Antonio Carnicero en 1790, los sombreros de los toreros son variados, diversos: por ejemplo, si tomamos la *Vista de la Plaza y Corrida de toros en Madrid*, estampa con la que culmina



Fig. n.º 27.- Juan de la Cruz: Pedro Romero, 1788, cobre, talla dulce, iluminación de época, 235 x 275 mms. El matador en su mano izquierda sostiene un sombrero de tres picos mientras el toro yace muerto a sus pies.

la *Colección* referida y en la que se describe una corrida de toros por el procedimiento de simultanear sobre el papel numerosas suertes, veremos que de veinte toreros que a pie o a caballo tocan la arena del ruedo, el primer espada y los



Fig. n.º 28.- A finales del siglo XVIII los toreros de a pie que pisan el ruedo de Madrid van tocados con redecillas y sombreros de tres picos. Antonio Carnicero: «Vista plaza de la Plaza y Corrida de Toros en Madrid» lámina de la Colección de las principales suertes de una Corrida de Toros, Madrid, Librería de Quiroga, 1791.

banderilleros o capeadores van con albanega –gran y muy tupida redecilla que se sujeta sobre la cabeza con un lazo–; tres o, como mucho, cuatro toreadores, llevan puesto un sombrero de tres picos mientras que los picadores se tocan

con chambergos (Fig. n.º 28). Es curioso, pero en el dibujo considerado como canónico de la Plaza de Toros de la Puerta de Alcalá de Madrid —y que le llamo canónico porque no sólo ha sido reproducido hasta la saciedad sino,



Fig. n.º 29.- Perrero de rehala tocado de montera campera. Antonio Carnicero: Perros al toro, lámina VI de la Colección de las principales suertes de una Corrida de Toros, Madrid, Librería de Quiroga, 1791

sobre todo, porque la serie de Carnicero ha sido imitada, a lo largo de un siglo, por todos los ilustradores extranjeros y españoles que han abordado el tema taurino— no hay representado ni un solo torero que se cale ni un sombrero

de dos picos ni una montera<sup>14</sup>. Mas si nos dedicamos a observar al público que ocupa los tendidos. Entonces sí que encontramos sombreros de dos picos que es el que hace reconocibles, por ejemplo, a los militares. Si en vez de observar esta estampa, pasamos, una por una, todas las de la *Colección* nos llevamos la sorpresa de que sólo el peón que sostiene la trailla del perro de una jauría, concretamente, en la Lám. VI *—Perros al toro—* lleva un sombrero del que pueda decirse que se trata de una montera (Fig. n.º 29). En el poemilla con que ilustra su estampa Carnicero dirá del perro que es «uno que algún paisano saca atado». Es decir, ni siquiera en este caso se trata de un torero. El único con montera es un hombre que ha saltado al tendido, que viene del campo e, incluso, que trae con su perro de rehala aires de cazador. Este dibujo confirmaría la definición que de este sombrero nos dieron Cobarrubias y Autoridades. La montera, pues, tuvo que ser incorporada por los toreros más tarde y de alguna manera tuvo que ser una referencia al campo, a la dehesa, a la dimensión bravía y montaraz del toro.

#### VI.— HACIA EL SOMBRERO DE DOS PICOS

Quizás la evolución del tocado de los toreros de a pie, en los ruedos, iría hacia la generalización del sombrero de dos picos aunque tampoco parezca clara: por ejemplo, en la *Colección de estampas de novillos embolados y toros...*,

---

<sup>14</sup> La influencia de Carnicero es tan larga que llega a notarse incluso en los óleos de toros de Édouard Manet ... ¡medio siglo más tarde!

dada a la luz editorial por la librería Escribano de la calle Cervantes de Madrid en 1792, es decir, estampada poco tiempo después de la de Carnicero, al que por cierto imita fielmente, no le introduce las suficientes variaciones como para notar un avance de indumentaria sino, en todo caso, un retroceso pues los toreros, en sus estampas, vuelven a utilizar el sombrero de tres picos que se reparten, por igual, con la albanega y el chambergo de alas recortadas. La evolución hacia los dos picos parece confirmarse cuando se contemplan las imágenes de la *Tauromaquia* de Luis Fernández Noseret (Madrid, 1795)<sup>15</sup>, dado que, en ellas, los peones o toreros de a pie se cubren ya todos con dicho sombrero.

Finalmente, si observamos el conocido óleo *Suerte de matar* de Goya, procedente de la colección de la Duquesa de Cardona (Fig. n.º 30) donde se representan casi una veintena de toreros acodados, casi todos, en la barrera esperando que el primer espada dé buena cuenta del bravo, resulta que están indistintamente cubiertos de albanegas o tocados con sombreros de dos picos. El matador con redecilla, en primer plano, como hecho curioso, se dispone a hundir el estoque sobre la cruz mientras burla la acometida con un sombrero de alas anchas y flexibles, es decir, con un sombrero chambergo con un tocado poscrito. Sin embargo, no nos debe desorientar la utilización del chambergo por el diestro, pues no quiere eso decir que fuera el sombrero con el que se cubría

---

<sup>15</sup> Colección de las principales suertes de una corrida de toros grabada por Luis Fernández Noseret (Madrid, 1795). En 1902 apareció, a partir de la utilización de las planchas de cobre primitivas, una nueva tirada con el título de *Época primitiva del Toreo* (Madrid, 1902) de la que se hizo eco el *Catálogo de la Biblioteca Taurina* de Luis Carmena y Millán.

sino que lo debió coger para matar pues, en este caso como en tantos otros, Goya prima lo anecdótico sobre lo genérico y busca dejar testimonio, como en gran parte de su obra gráfica, de lo asombroso y descomunal.

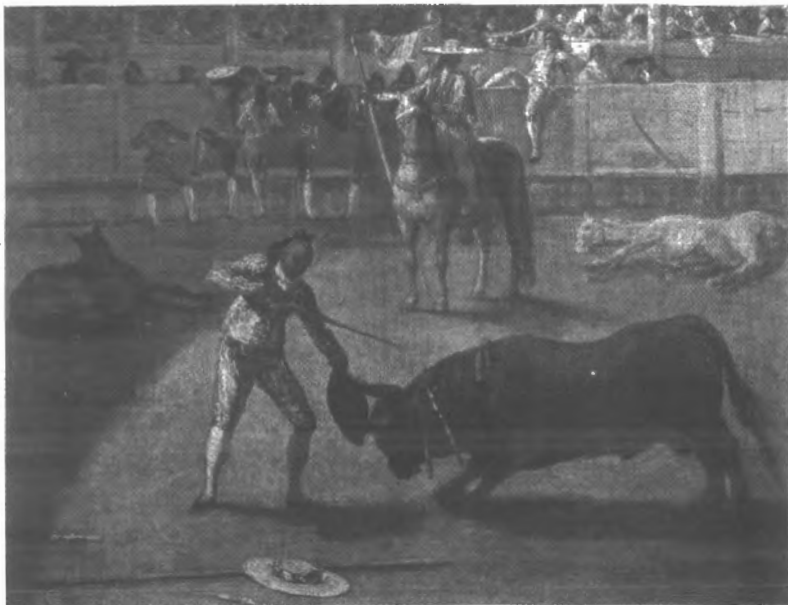


Fig. n.º 30.- La diversidad de sombreros entre los hombres de torear aunque la redecilla es la que prevalece a la hora de matar. Francisco de Goya: Suerte de matar, 1793, ól./hojalata, 43 x 32 cm., Col. Guerrero-Burgos Fernández de Córdoba.

Así pues, con ocasión del análisis de estos últimos documentos gráficos, quizá podamos afirmar que, en la plaza de toros, a finales del siglo XVIII, a pesar de la diversidad de tocados que utilizaron los toreros, puede distin-



guirse una preferencia hacia el sombrero de dos picos que si, en un principio, se conocerá en sentido longitudinal como, por ejemplo, lo tenía puesto Fernando VII en el retrato ecuestre de Goya que se puede ver en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid después se colocó atravesado transversalmente, atravesado, como lo utilizaba Napoleón. Finalmente, la incorporación del sombrero de dos picos al traje de luces está felizmente expresada en un lienzo del pintor sevillano José Chávez (1839-1903) titulado *El Majo*, óleo donde el artista se hace eco de la tradición sevillana y en el que podemos observar cómo, dicho sombrero, es el adecuado para acoplarlo a la cabeza sin importunar por delante al lazo ni, por detrás, a la moña. En otro lugar ya expresamos nuestra sospecha de que al sombrero de dos picos, o de candil, adoptado por majos y toreros se le comenzase a llamar, entre los cultivadores de la guapeza, montera como término irónico que hacía referencia a la caza ¿del toro? ¿de la mujer? ¿o al propio humilde y montaraz origen social de los toreros? Mas si este análisis formal nos ha aproximado a la comprensión de la montera, aun queda, el paso definitivo. Por mucho que la evolución del sombrero de dos picos lo haya dirigido en el sentido de la montera, no nos engañemos, esta última no es el resultado de una manipulación del sombrero de dos picos por muy compleja que ésta sea. Estoy convencido de que en la formación de la montera intervinieron otros factores mucho más radicales, más oscuros que, por eso mismo, han pasado desapercibidos.

## VII.— LA DIMENSIÓN FEMENINA DE LA INDUMENTARIA TAURINA

Llegados a este punto es conveniente recordar que el XVIII fue un siglo de pelo largo, fue la centuria de generosas pelucas en los hombres y de sofisticados peinados de las mujeres —auténticas arquitecturas pilosas—. Incluso me atrevería a decir que el siglo XVIII fue una centuria de más pelo que sombrero. Por eso mismo, en los retratos de la época —como ya he tenido ocasión de avisar— nos encontramos a los caballeros y toreros muchas veces con el sombrero bajo el brazo (Ver *supra* Fig. n.º 26) o, simplemente, sosteniéndolo con la mano izquierda (Ver *supra* Fig. n.º 27), y a las mujeres utilizando pequeñísimos sombreros que sujetaban, a veces, con bandas de sedas y, con más frecuencia, redecillas que ataban con un lazo sobre la cabeza, delicados lienzos o mantillas prendidos con alfileres de alhajas, finos *bouquets* de flores artificiales como el que reproduzco aquí de Mademoiselle Violette, esposa de un célebre actor inglés (Fig. n.º 31).

Es así que, a medida que avanza el siglo XVIII, el tratamiento del cabello por los toreros será, siguiendo la moda de la sociedad a la que pertenecen, dejárselo crecer, quizá, lo más largo posible y, para la briega, recogerlo dentro de una vistosa redecilla.

La albanega o redecilla se sujetaba con una cinta que terminaba en un lazo encima de la cabeza y la utilizaban indistintamente hombres y mujeres. Obsérvese, por ejemplo, el tocado de los mozos que participan en la fiesta que Goya representa en el cartón titulado *La Novillada* (Fig. n.º 32) o



Fig. n.º 31.- Tocado de Mademoiselle Violette, una famosa actriz londinense. William Hogarth: Garrick y su esposa, 1757, ól./l., 128 x 100 cms.

en el espectacular retrato realizado, también por Goya, al diestro Francisco Romero, fundado de la dinastía de los Romero de Ronda, donde se percibe, con toda claridad, tanto las dimensiones de la redecilla como la importancia del lazo. Más, si aislamos el tocado que ostenta la luminosa joven del fragmento del célebre *Quitason* de Goya (Fig. n.º 33) o



Fig. n.º 32.- La redecilla en los hombres. Francisco de Goya: *La novillada*, 1779, ól./l., 2,59 x 1,36 m., fragmento, Madrid, Museo del Prado. Destaco el fragmento donde aparece la redecilla o albanega que, aunque no se vea claramente, se sujeta con un lazo apretado sobre la cabeza.

recuperamos el primaveral tocado de Violette, la danzarina de Hogarth (Ver *supra* Fig. n.º 31) y los comparamos con el que ostentan los toreros de la época y que hemos visto en los óleos de Goya *La suerte de matar* (Ver *supra* Fig. n.º 30) o en propia *Novillada* (Ver *supra* Fig. n.º 32) nos apercibimos perfectamente —y si es que nos quedaba alguna duda— de lo femenino del atuendo elegido por el torero. Esta apariencia afeminada debió ser buscada voluntaria-

mente como se desprende de la estampa grabada al cobre por Devere que representa al torero *Costillares*: no hay más que dirigir una última mirada al gracioso lazo que corona su cabeza (Fig. n.º 34).



Fig. n.º 33.- Lazo y redecilla en las mujeres. Francisco de Goya: *El quitasol*, 1777, ól. /l., 1,04 x 1,52 m., Madrid, Museo del Prado. Uno de los cuadros más rococó, más en la estética francesa de los que pintó el maestro.

Con el advenimiento del nuevo siglo y, con él, los gigantescos movimientos revolucionarios que ocurrieron en Europa y que, en España, se prolongaron con la guerra de la Independencia, la moda masculina abatió el pelo largo y dejó a los hombres tan cortos de cabello como largos de libertad. Luis del Campo, uno de los pocos estudiosos que se han ocupado de la indumentaria taurina, refiriéndose a estos primeros años del siglo XIX escribía:



Fig. n.º 34.- Devere: Le Fameux Joaquín, *Costillares*, cobre, talla dulce, iluminación de época, 230 x 160 mms. en la Colección Costumes Espagnols au XVIIIe. Obsérvese el gracioso lazo que corona su cabeza.

«Sospecho que los toreros del primer tercio de la centuria decimonónica quedarían confusos al contemplar sus cabezas sin los largos cabellos que acostumbraban recoger con la redecilla. Para llenar esta vacío idearon una especie de pequeñas pelucas, estilaron la moña y se dejaron crecer las patillas» (Del Campo, 1965: 84).



Fig. n.º 35.- Los rizos pilosos de la montera de *Paquiro* prueban, desde muy pronto, que este tocado en manos de los toreros tuvo más vocación de peluca que de sombrero. Miranda: Francisco Montes, litografía de J. Donon en Bedoya: *Historia del Toreo y de las principales ganaderías de España*, Madrid, A. Santa Coloma, 1850.

Si retenemos esta idea de Luis del Campo y observamos las ilustraciones que aparecen en las Figs. n.ºs. 35 y 36, las primitivas representaciones de la montera, por sus pequeñas dimensiones, por la configuración del pelo ensortijado y por el material con el que algunas se fabricaron, llegamos a la conclusión que estamos ante un objeto tan próximo y parecido al cabello que más semejaba su hábil prolongación

que su aseada protección. Es decir, la montera disimula, voluntariamente, su condición de sombrero para transmutarse en peluca: *sorte de coiffure* me parece recordar que la denominaba Teófilo Gautier en su *Tauromaquia* de 1843 (Fig. n.º 35).



Fig. n.º 36.- Un torero al saludar con su montera deja ver cómo le cuelgan, al mencionado sombrero, como bovinas orejas, los caireles de pasamanería. Manuel Rodríguez de Guzmán: El torero Lucas Blanco, fragmento, Sevilla, Col. particular.

Aunque las monteras de mayor mérito o más alto postín se elaboraban en fina labor de pasamanería, las más corrientes, llamadas de *astracán*, se hacían de piel de negro cordero nonato. Es decir, la misma elaboración de las monteras nos está sugiriendo que son artificios para



que el hombre, disfrazándose de animal, le sea más fácil terminar por identificarse con él. Es más, en la década de los 30 a los 40 las monteras se prolongan con unos adornos sueltos, cogidos a un lado y a otro del sombrero, que colgaban a modo de orejas (Fig. n.º 36). Con una montera de orejas se tocaba Cayetano Sanz, un torero valeroso y elegante de la época cuya forma de estar y lidiar en las plazas lo hacía ser el preferido del Duque de Veragua. Ahora bien, el añadido de estas *orejas* también lo utilizaron Manuel Díaz Lávi, José Antonio Calderón Capita, Regatero, Matías Muñiz, etc. Es decir, estaba en el *ambiente* y su adopción creemos que era resultado del mismo movimiento espiritual —la razón analógica— que llevó a los hombres primitivos a disfrazarse con pieles y cuernos en el curso de sus actividades, no solamente cinegéticas sino, probablemente, también religiosas. Existen numerosísimos testimonios de que en ciertas danzas rituales propias de pueblos primitivos o naturales, los celebrantes o participantes se revistían o disfrazaban con máscaras e indumentarias de apariencia animal.

#### VIII.— LA MONTERA, ¿UNA PELUCA?

¿Qué es entonces la montera? ¿Un sombrero de dos picos, compaginado con una gorra de caza que está dotado con excrecencias semejantes a las orejas? Cuando la tenemos entre las manos la reconocemos, por su consistencia y peso, como un sombrero y, sin embargo, cuando los toreros hacen, en la plaza, el paseíllo y se aproximan a la barrera

para saludar al presidente inclinándose levemente y con suave ademán, se llevan la mano a la sien y saludan como si no fueran cubiertos, es decir, comportándose como... ¡mujeres! o bien, para mantener en su lugar la virilidad de los toreros debemos aceptar que son pelucas que, como se sabe, los hombres provistos de ellas jamás se las quitan para saludar. Insisto ¿qué son, pues, las monteras, sombreros o pelucas?

Pero tampoco es la montera simplemente un simulacro de pelo humano. Su evolución es más sutil, maravillosamente imperceptible, porque sintetiza y confunde la pequeña peluca con el sombrero de dos picos en un intento de dotar a la cabeza, aumentada, de una apariencia, a la vez, animal y femenina, feroz y delicada. En los mismos años en que se publicaban las *Tauromaquias*, es decir, que se intenta la formulación científica del toreo sobre la base del conocimiento del animal, con la adopción de la montera, quizá los toreros ¿no estarían colocándose, literalmente, el toro en sus cabezas?

Veamos. Esta nueva observación abre una nueva vía interpretativa. Es ahora cuando podemos comprender por qué y cómo la montera se emancipa del proceso social de la indumentaria en general y rompe con su función canónica de establecer las distinciones y jerarquías. La montera, en efecto, crea, entre aquellos que se la calan, una voluntad simbólica de confusión, es un disfraz que si, por una parte, los hace entre ellos a todos iguales, por otra, los hace semejantes al animal. Este simbólico gregarismo animal —¿no está ya, como he olvidado, en las figuras parietales del arte prehistórico?— que introduce la montera proclama, entre los toreros, la necesidad de constituirse en manada es decir, en la única



Fig. n.º 37.- Los bucles del testuz evocan una montera. Anónimo: Minotauro, busto, mármol, 68 cms., arte romano, encontrado en las excavaciones de la Vila Domeciá (Cartelgandolfo), Museo Vaticano (Azara, 2002).

posibilidad para aproximarse, identificarse y confundirse con el animal al que hay que conocer para poderlo burlar.

Ya dije que la misma elaboración de las monteras nos estaba sugiriendo que son artificios para que el hombre se identifique con el animal. El busto del Minotauro del Vaticano es elocuente (Fig. n.º 37). La evolución posterior de la montera parece transitar esa significación pues su primer paso fue el encasquetamiento delantero cubriendo toda la frente de modo que no hubiese solución de continuidad entre las cejas y una pilosa frente como ostentan los rizos del testuz de un toro. Posteriormente, comenzó a crecer en el sentido horizontal, por los extremos, merced a dos especie de orejas móviles que surgieron lateralmente, dotadas de una gran flexibilidad y movimiento.. Esta evolución no dejó de actualizarse, a lo largo del primer tercio del siglo XIX, en la indumentaria utilizada por los toreros en las plazas y así, por otra parte, hubo de expresarla la imaginación de algunos artistas. Véase, por ejemplo, cómo *vio* la montera Ignacio Zuloaga en el fragmento que reproducimos de su *Toreros de pueblo* que se guarda en el Museo de Arte Moderno de Madrid.

Así pues la montera resulta ser una invención producida al interior de la tauromaquia misma que tiene, por una parte —y de acuerdo con el paradigma de Pitt-Rivers—, como función manifiesta subrayar las dimensiones femeninas del lidiador en el primer tramo de su astuto combate, pero, también, por otra, como función latente, incluir y diluir a los toreros en una hipotética muchedumbre animal, en la manada. En el comienzo de la celebración, en el momento de apertura de la puerta de cuadrillas, instantes antes de comen-

zar salir a la plaza, apretados los toreros los unos a los otros, parecen bóvidos emergentes que, al transitar el ruedo durante el paseíllo, manifiestan un comportamiento de ordenada manada. El torero, identificado así por un instante con la Naturaleza, atravesando a pie los terrenos del ruedo y aproximándose a la barrera sugiere la representación de un minotauro, de un bóvido humano. Calificamos a este luminoso minotauro como la representación de un bóvido emergente no sólo por su aparición en el ruedo sino también porque transmite simultáneamente las cualidades de ligereza, feminidad, indefensión y juventud frente a la referencia supermasculina e hipergenital que guarda el público del toro bravo que instantes después irrumpirá, descompuesto y tremendo, en la plaza.

#### IX.— LA MONTERA Y LA TAURIZACIÓN DEL MATADOR

Una manipulación sobre el dibujo de un eral permite despejar la imagen inconfundible de la montera. Observamos un toro joven por detrás tal como indica el dibujo adjunto de María Alarcón de la Lastra, lo escogemos joven por su mayor acumulación de rizos en el testuz y porque hablamos de bóvidos emergentes y de espaldas con la voluntad de invertir su sexo, tal como indica la Fig n.º 38.

Procedamos, a continuación, a eliminar su cuerpo, su cara, sus cuernos hasta que aparece con toda claridad la silueta inconfundible de una... ¡montera!. Es más, una manipulación ideal sobre el fragmento correspondiente a la cabeza del toro del grabado reproducido en la Fig. n.º 27. que

suprimiera la cara del toro, dejara el testuz y después eliminara los cuernos nos ofrecería la imagen inconfundible de la montera (Fig. n.º 39). La montera resulta ser la imagen fan-

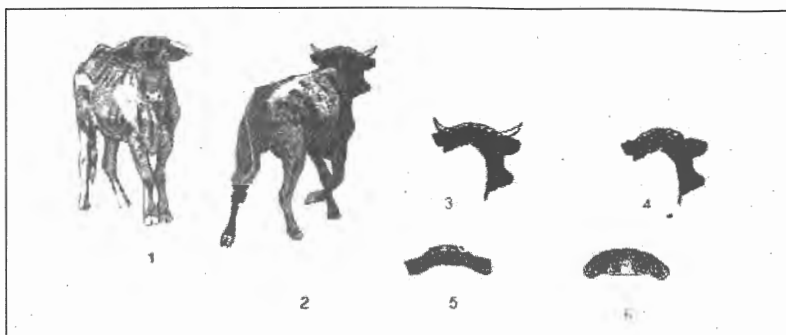


Fig. n.º 38.- María Alarcón de la Lastra: Manipulaciones sobre la imagen de un eral hasta liberar a la montera (dibujo sobre papel).

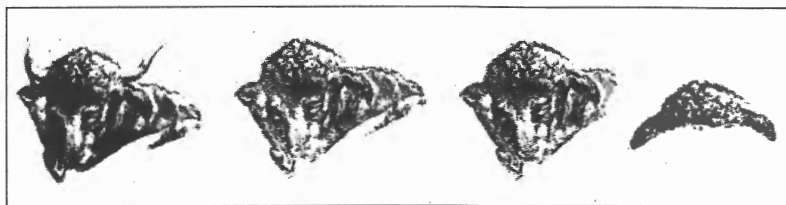


Fig. n.º 39.- P. Romero de Solís: Manipulaciones semejantes realizadas en el toro que tiene a sus pies el célebre matador Pedro Romero a partir del grabado de Juan de la Cruz (Ver *supra* Fig. n.º 27).

tasmática de la faz del toro mutilada de los órganos de ataque y penetración, es decir, la faz simbólicamente feminizada de un toro. Esta imagen inconsciente, oculta en los plie-

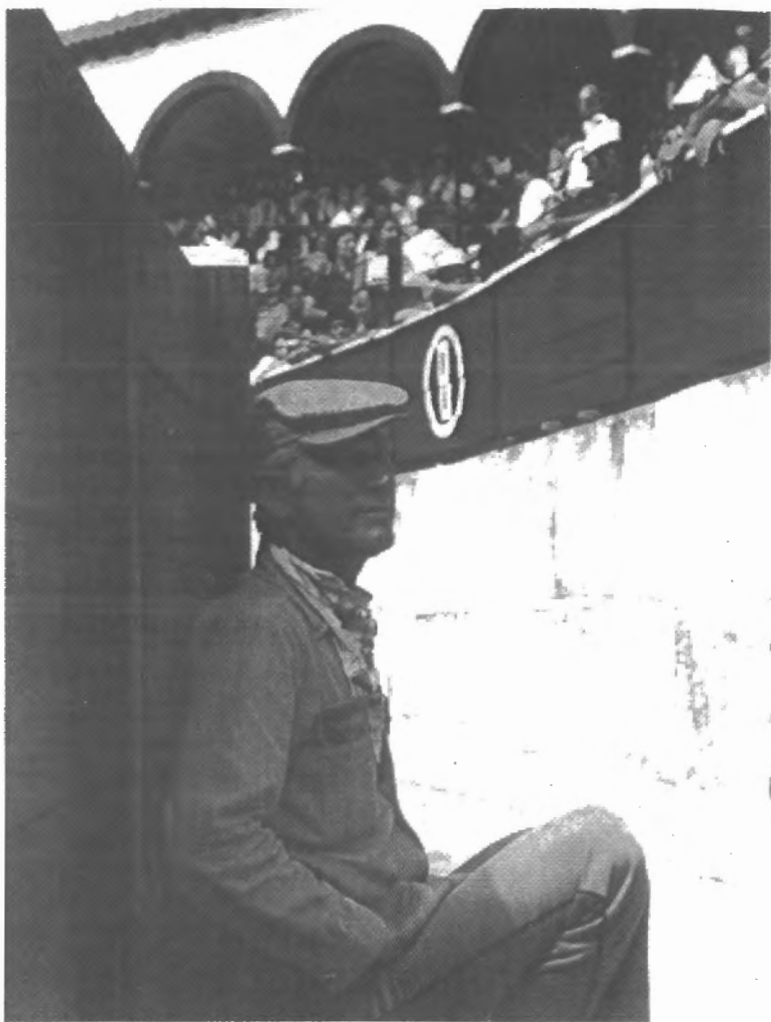


Fig. n.º 40.- El Prof. Pitt-Rivers, vestido con el pantalón camargués, descansa en el callejón de la plaza de toros de Soria en plenas fiestas de San Juan (Fot. cedida por S. Rodríguez Becerra).

gues de sombra de la razón, ha sido sobre la que la tauromaquia, sin saber por qué y poco a poco, ha ido elaborando su enigmático sombrero.

En consecuencia, los materiales psíquicos que parecen estar en la base de la elaboración inconsciente de la montera responden a necesidades que, por supuesto, se hallan en resonancia reactiva con las producciones simbólicas que sugiere el propio animal. Está claro que cuando el toro expresa, con el despliegue espectacular de la fuerza y la ferocidad, su dominio sobre el ruedo del mundo, proclama simbólicamente, a su vez, el momento originario en que la plenitud de la Naturaleza contiene la Vida balbuciente, es decir, en un momento ingenuo en que la Fuerza aparece como el primer umbral de la Existencia.

Esta significación está contenida en el rito táurico porque en una sociedad históricamente patriarcal y ancestralmente guerrera, la aparición fulgurante de la bestia alude al principio mismo que la imagina y sustenta: la hipermasculinidad, la *hombría*, es un término popular utilizado por Pitt-Rivers. Frente a tanta fortaleza, a tanto furor del toro, a tanto empuje de la Naturaleza, la Cultura sólo puede aparecer, prevalecer, si se ampara tras el disfraz, si progresa tras la burla, si avanza cautamente tras el ingenio, si se oculta tras la delicadeza y debilidad de lo femenino. A la faz oscura del toro rotundo y genital corresponde al envés ambiguo y luminoso del torero. La montera sirve a esta tarea a la vez que la representa: engaña al toro doblemente pues si, de una parte, permite al matador disfrazarse de animal y confundirse con la manada, de otra y simultáneamente, al adelantar una versátil y vertiginosa apariencia



femenina le facilita atraerlo y encelarlo, en resumidas cuentas, burlarlo.

Hasta que el torero no se desmontera y lanza el disfraz, que transformaba su cabeza, lejos de sí no aparece el matador, absolutamente hablando. Es ese un instante solemne que concentra todas las miradas del público. Todos siguen, angustiados, el caprichoso movimiento de la montera, como si del sortilegio de su recorrido fuera a quedar prendido el hilo del futuro y de la vida. Hasta ese momento, punto crucial de la corrida, no se inicia la representación ritual del dominio del hombre sobre la Naturaleza, del control varonil de la escena donde corre la existencia.

El hombre para vencer al toro, es decir, para restablecer ritualmente su dominio tiene para confundirlo que conocerlo, tiene para acercarse que identificarse con él. La montera es, por tanto, la cumbre encrespada donde se cruzan y se rizan el trayecto de esas identificaciones y el laberinto de esas confusiones.

## BIBLIOGRAFÍA

———: *Libro de noticias particulares*, Archivo Municipal de Madrid.

Azara, P., Com. (2002): *Toros. Imagen y culto en el Mediterráneo antiguo*, Catálogo de Exposición, Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat.

Barcia, R. (1880-1883): *Primer Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Álvarez Hermanos, 5 vls.

Carmena y Millán, L. (1903): *Catálogo de mi Biblioteca Taurina*, Madrid.

Carnicero, A. (1991) [1790]: *Colección de las principales suertes de una corrida de toros que dibujó y grabó Antonio Carnicero en 1790*. Madrid, Centro de Asuntos Taurinos, Comunidad de Madrid, 1991.

Carrete, J. y Martínez-Novillo, A. (1989): *El siglo de oro de las Tauromaquias*, Madrid, Centro de Asuntos Taurinos, Comunidad de Madrid.

Cobarrubias, S. de (1977) [1611]: *Thesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. facsimilar en Madrid, Turner.

Del Campo, L. (1965): *El traje del torero de a pié*, Pamplona, Ed. La Acción Social.

Elvia, V.C. (1947): *Los jesuitas y el motín de Esquilache*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Fernández Noseret, L. (1795): *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, Madrid.

García de Bedoya, F. (1848): *Galería tauromáquica o Colección de biografías de los lidiadores más notables*, Madrid, Herederos de Fuertes, 1848.

Gassier, P. (Com.), (1990): *Goya. Toros y toreros*, Catálogo de Exposición, Madrid-Arles, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Harlap, D. (Dir.): *Taurología. Revista Cultural Taurina*, 1989, n.º 1 y 1990, n.º 4.

Iglesias, M<sup>a</sup>. C. (1988), Com.: *Carlos III y la Ilustración*, Catálogo de Exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, 2vls.

Luján, N. (1967): *Historia del Toreo*, Barcelona, Destino, 2<sup>a</sup> ed.

Luna, J. J. (Com.) (1996): *Goya. 250 Aniversario*, Catálogo de Exposición, Madrid, Museo del Prado.

Mandel, G. (Comp.) (1975): *La Obra Pictórica Completa de Hogarth*, Intr. de G. Baldini, Barcelona-Madrid, Noguera.

Morales Marín, J. L. (1987): *Los Toros y el Arte*, Madrid, Espasa-Calpe.

Pérez Sánchez, A. E. (Com.) (1985): *Goya*, Catálogo de Exposición, Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Pitt-Rivers, J. (1983): "Le sacrifice du taureau" en *Le Temps de la Reflexion*, n.º IV. (Hay versión castellana en *Revista de Occidente*, 1984, 36 y en *Revista de Estudios Taurinos*, 2002, 14/15.

Pitt Rivers, J. (1984): "De lumières et de lunes. Analyse de deux vêtements andalous de connotacion festi-ve", en *L'Ethnographie*. Existen versiones en castellano en

*Taurología* (1990, 2) y en la *Revista de Estudios Taurinos* (2002, 14/15).

Real Academia Española (1976) [1732]: *Diccionario de la Lengua Castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la Lengua*, Madrid, Impta. Vda. de Francisco del Hierro. (Ed. facsimilar en Madrid, Gredos, 4.<sup>a</sup> reimp.).

Rojas de Solís, R. (marqués de Tablantes) (1988) [1918]: *Anales de la Plaza de Toros de Sevilla (1730-1835)*, Sevilla, Oficina Tipográfica de la Guía Oficial, 1918, Hay edición facsimilar en Sevilla de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

Romero de Solís, P. (1998): *Sociología de los orígenes. Análisis de la función social del sexo y el alimento*, Sevilla, Minerva, 1998.

Sempere y Guarinos, J. (1782): *Historia del Luxo y de la Leyes Suntuarias de España*, Madrid, Imprenta Real, 2 vls.

Toro, L. (2002) [1947]: *Sevilla en la Historia del Toreo*, intr. de P. Romero de Solís, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Col. Tauromaquia n.º 3.

Taylor, Barón (1826-1840): *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tânger à Tetouan*, Paris, Gide fils., 3 vls.

Valdivieso, E. (1986): *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla, Eds. Guadalquivir.