



V. TRAJE DE LUCES, TRAJE DE LUNARES¹



El traje de luces lo llevan los toreros por todos los lugares del mundo donde se practica la forma española de la corrida. El traje de lunares, a diferencia, lo llevan las andaluzas durante, y sólo durante, la feria en las ciudades de Andalucía; sin embargo, también lo llevan las bailaoras de flamenco en las representaciones teatrales que realizan por todas las partes del mundo donde esta danza se ofrece como espectáculo. En el contexto andaluz, estos dos trajes no se encuentran, en principio, materialmente jamás, ya que el primero solamente se pone para ir a la plaza a torear, mientras que no es de buen tono llevar el segundo para asistir a la corrida². Sin embargo, existe entre ambos una comple-

¹ Nota del Editor: Traducción de M.^ª Luisa Rodríguez para *Taurología. Revista Cultural Taurina* (1990, n.º 2, págs. 62-69) del artículo “Des lumières et de lunes: analyse de deux vêtements andalous de connotation festive” publicado en la revista francesa *L’Ethnographie* (1984, págs. 245-254).

² Nota del Editor: Sin duda alguna, las costumbres han evolucionado mucho en los últimos años y no sería correcto deducir, de las palabras del Prof. Pitt-Rivers —el cual tuvo la habilidad profesional de convivir con elementos representativos de las distintas clases sociales andaluzas—, que sus observaciones se mantienen, hoy día, vigentes con carácter general. El traje de flamenca, prenda de vestir en principio muy sevillana, se ha convertido en uniforme de feria de las mujeres en casi todas las ciudades en las que entran en fiestas ya sean urbes andaluzas como de allende Sierra Morena. El imperialismo del traje de faralae y su difusión masiva, que ha sido su consecuencia, ha desencadenado una crisis del protocolo clásico de su utilización y, hoy día, las plazas de toros se encuentran

mentariedad, una connivencia incluso, en cuanto a su significado, que no es enteramente inteligible más que en relación con la fiesta andaluza, cuyo ritual central es la corrida de toros. Pertenecen al mismo complejo de ideas.

Todo traje forma parte de una serie de totalidades de envergadura creciente. La prenda indumentaria completa, confeccionada a partir de muchas piezas de tela para darle una estructura adaptada a la parte del cuerpo humano que recubre, es el traje tal como está clasificado en las estanterías de una tienda o en los museos folklóricos de antaño, que reunían, para poder compararlos mejor, todos los artículos de una misma clase³. Pero esta prenda forma parte de una totalidad aún mayor que es toda la vestimenta con sombrero, zapatos, ropa interior, etc.: lo que se lleva junto, o no debe llevarse junto, según las reglas y gustos al uso.

Los significados simbólicos de estos elementos se concilian, se corrigen o se contradicen⁴ para constituir el significado total de lo llevado. Este conjunto⁵ forma parte de un todo aún mayor que comprende los accesorios, o

repletas de mujeres vestidas de gitana; de la misma manera, si antaño era un vestido de mañana y asimismo era de mal tono vestirlo por la noche, hoy, por el hecho mismo de encontrarse las mujeres favorecidas con el traje, prolongan esta indumentaria para cenar y, más allá, hasta la madrugada. La fiesta lleva en sí, siempre, la semilla de la contradicción.

³ C. Wissler (1931), emplea este método al clasificar las prendas bajo los apartados "headgear, under-garments, upper garments, etc."

⁴ E. Newton (1979), explica que, en el mundo homosexual neoyorquino, aquellos que presentan la apariencia más *butch*, es decir, más masculina para lo que llevan cadenas sobre sus cueros negros, son los mismos que se ponen ropa interior femenina de encaje negro.

⁵ Con mucha razón, la industria del vestido emplea esta palabra que recuerda la teoría de los conjuntos lógicos. Aún se deben analizar los criterios por los que se definen estos conjuntos.

complementos, que se añaden al cuerpo y las formas de modificar su apariencia: collares o pulseras, afeites o tatuajes, tocados o depilación, componiendo, en suma, el aspecto fijo de la presentación de sí, que forma parte, a su vez, de



Fig. n.º V.1.— *Flamencas de los años veintes*. Jóvenes vestidas de flamenca a la moda de los años veinte posan, risueñas, en la azotea del teatro Coliseo (Fot. de Sánchez del Pando en A. Braojos, 1996: *La feria de Sevilla. Testimonios de su historia*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería, pág. 134).

la totalidad de la presentación de los seres humanos en general. Es decir, incluyendo los gestos, posturas, el andar y el habla del individuo que escoge, conscientemente o no, presentarse de una u otra manera.

Sin embargo, esta presentación de sí no constituye una elección libre en cuanto que reflejaría la autonomía de la voluntad individual, pues intenta ser ratificada por los otros y



Fig. n.º V.2.- *El traje de flamenca bajo el signo de la cultura gitana*. Entrado el siglo el traje de flamenca evolucionó hacia formas más populares, “a la gitana”, esto es, imitando la forma de vestir de las mujeres de este grupo social que se hacían ver de más en más en las ciudades. Ese es el momento en el que, al parecer, los trajes de fiesta se dotaron de lunares (Fot. de Sánchez del Pando en A. Braojos, 1996: *La feria de Sevilla...*, *op. cit.*, pág. 135).

se hace, así, deudora de una totalidad aún mayor, constituida por el contexto: el lugar, la hora, la ocasión y la presencia de otras personas que escapan, casi por completo, a la voluntad

del individuo que se presenta. Este contexto depende, a fin de cuentas, de la estructura social y se realiza bajo el control de una tradición cultural heredada del pasado que constituirá el punto de partida para el porvenir.

Desde mediados del siglo pasado, es decir, desde la época de Montes⁶, el traje de luces ha cambiado muy poco⁷. Las modificaciones de forma, reconocibles, se han producido totalmente fuera de la moda masculina (que, como es sabido, sigue un ritmo más lento que la moda femenina). En cambio, el traje de lunares evoluciona en el detalle con mayor rapidez; sigue una moda, su propia moda, que no responde a los imperativos de la moda femenina de fuera de la feria y cambia más lentamente que ésta. Sus alteraciones se miden en decenios, más que en años⁸, y se limitan a algunos centímetros en la longitud de la falda o de las mangas (siempre, cortas) así como al número de volantes y a la manera en que van bordados. La forma general es siempre la misma: un vestido largo que, tras ajustar el torso hasta las caderas, se ensancha hacia el suelo en volantes sucesivos; esta forma está ligada al hecho

⁶ [Montes, apodado *Paquiro* —célebre matador de toros de mediados del siglo XIX— fue el responsable de la introducción de la *montera*: me refiero a la peluca negra que lleva el torero a lo largo de la corrida hasta que el presidente toca los clarines para matar. Ver el artículo sobre ella de Pedro Romero de Solís en *El Folklore Andaluz*, segunda época, n.º 4, 1989, titulado “De indumentaria taurina: la montera”]. (Nota de la edición francesa)..

⁷ Lo que no quiere decir que el significado que se le atribuye no se haya modificado, pues, de la misma manera que el ritual, el traje bien puede conservar su forma mientras su significado cambia, ya que éste está siempre en función del contexto. Es preciso recordar que, según Lévi-Strauss, “todo significado es de posición”.

⁸ I. González, (1981: cap. VIII) cuenta los cambios por decenios. Sin embargo, el fenómeno de la moda anual no está del todo ausente.

de que es un vestido para bailar flamenco en general y, particularmente, por sevillanas durante las ferias de Andalucía (Figs. n.ºs. V.1 y V.2). Este vestido lo llevan también, en el tea-



Fig. n.º V.3.— *El vestido de gitana* lo llevan también, en el teatro, las profesionales de la danza, las cuales se toman muchas libertades en cuanto a tejidos, colores, dibujos y longitud (Apud *Taurología*, 1990, n.º 2, pág. 69).

tro, las profesionales de la danza [española y flamenca], que se toman muchas libertades en cuanto a tejidos, colores, dibujos y longitud; en la fiesta popular, al contrario, conserva, o conservaba hasta hace algunos años, sus lunares (que se pierden, a menudo, en el teatro), así como su tela y sus colores

clásicos, de los que el rojo, el color de origen, es el elegido con mayor frecuencia (Fig. n.º V.3). En tanto que los trajes de luces son idénticos, desde Sevilla hasta en el Perú, y los confeccionan cuatro sastres madrileños que van al Nuevo Mundo



Fig. n.º V.4.— Momentos en el rito de vestirse. Calarse la taleguilla (Apud R. Massats y J. Vidal, 1998: *Toro...*, *op. cit.*, pág. 71).

una vez por año para hacerse cargo de los pedidos⁹, el traje de lunares, por el contrario, queda estrictamente limitado,

⁹ Debo agradecer a Patricia Martínez de Vicente, etnóloga, y a Natividad García de Frutos, *Maestra Nati*, una de los cuatro sastres mencionados, sus informaciones sobre este tema. También existe una tesis de Rafael Pérez Molina sobre el traje de luces.

aparte del teatro, a Andalucía, en cuyo interior no conoce variaciones regionales¹⁰.

Examinemos estos dos trajes en su contexto y detalladamente: el de luces queda estrictamente reservado para la plaza; es un traje que cumple una sola una función. El torero



Fig. n.º V.5.— Momentos en el rito de vestirse. Atarse los machos (Apud R. Masats y J. Vidal: *Toro*, Barcelona, Lunewerg, 1998, pág. 70).

¹⁰ Nota del Editor: Desde que el autor escribiera este artículo el vestido femenino andaluz no ha hecho sino avanzar por varios frentes distintos: en primer lugar, lo ha hecho allí donde ha llegado la emigración andaluza: por ejemplo, a Cataluña donde se celebran ferias como la de Santa Coloma de Gramanet que reúne a centenares de miles de visitantes y donde las mujeres, en su mayoría, van vestidas de flamenca; en segundo lugar, en aquellos lugares donde, por determinadas razones, la cultura andaluza ha sido particularmente valorada: es el caso de Nîmes (Francia) donde la feria de toros de Pentecostés se acompaña con un real nocturno donde muchas mujeres se visten de gitanas, bailan por sevillanas y el Municipio, incluso, distingue a las mejores intérpretes con premios.

se cambia en el hotel, de donde sale directamente en el coche de cuadrillas para la corrida. Para vestirse precisa la ayuda de su peón de confianza y es una operación que le lleva cerca de dos horas (Fig. n.ºs V.4-V.6). El día de la lidia no debe ver a ninguna mujer antes de llegar a la plaza, le daría mala suer-



Fig. n.º V.6.– Momentos en el rito de vestirse. Prender la castañeta.. (Apud R. Massats y J. Vidal, 1998: *Toro...*, *op. cit.*, pág. 72).

te¹¹. Vuelve para cambiarse apenas terminada la corrida. El papel simbólico del torero durante la corrida está cargado de ambigüedad y, para comprender dicho traje, es preciso tener en cuenta el ritual al que aporta su significado. Esto ha sido objeto de una exposición detallada en otro artículo¹², del que

¹¹ No todos los toreros respetan esta creencia, pero algunos sí le dan importancia aún hoy en día.

¹² J. Pitt-Rivers, 1983. (Nota del Editor: El autor se refiere a su artículo "El sacrificio del toro" que se publica en las págs. 77-118 de esta **Revista**).

resumiremos aquí los principales puntos por ser necesario para mi argumentación:

1.- La figura del matador cambia de significado en el curso de la corrida. Primero, aparece en el paseíllo, bajo los



Fig. n.º V.7.- *Por todas partes, los signos del sacrificio.* El torero aparece, en un primer momento, bajo los rasgos de un sacrificador, por eso, al presentarse en público en el *paseíllo* lleva cubierto los hombros y la espalda por un lujoso capote de paseo que es una indumentaria que tiene algo de vestidura sagrada e incluso, muchas veces, lleva bordadas imágenes de vírgenes como la del Rocío o de Guadalupe o de un Nazareno como el Gran Poder (Apud Atin Aya, *Imágenes de la Maestranza*, 1996, pág. 15, 22 ó 30).

rasgos de un sacrificador, con los hombros y la espalda cubiertos por el capote de paseo, que tiene algo de vestidura sagrada y que muchas veces lleva bordada la imagen de la Virgen o de Jesús Nazareno (Fig. n.º V.7). Esta capa más corta que el capote de brega es, sin embargo, mucho más

lujosa. Es, como digo, más costosa, puede llegar a valer casi medio millón de pesetas¹³, pero no cumple ninguna función práctica. Va enrollada alrededor del brazo izquierdo del torero hasta el momento en que saluda al presidente; sosteniendo



Fig. n.º V.8.— *El matador oculta su cuerpo con la capa.* En la imagen César Jiménez luciendo-se en una media verónica a pie juntos (Apud 6TOROS6, 2002, n.º 410, pág. 24).

en la cabeza su montera con la mano derecha. Después, pone esta capa en manos de un amigo que está entre el público, a menudo de una amiga sentada en barrera que tan pronto como la recibe la extiende ante ella en la balaustrada. En España, la diferencia entre una capa y una falda radica en que la primera recubre los hombros de un hombre, en tanto que la

¹³ Nota del Editor: Tres mil euros, aproximadamente.

segunda recubre la parte inferior del cuerpo de una mujer. La capa de paseo se transforma en otra cosa tan pronto como abandona los hombros del varón.

2.— Al trocar esta capa de ceremonia por la de lidia, rosácea por un lado y amarillenta por otro, que maneja como una falsa falda, el torero se convierte simbólicamente en una figura femenina ante el toro, representación esencialmente masculina, del que se burla como una mujer hermosa se burla de sus infelices pretendientes (Fig. n.º V.8).

3.— Durante el tercer acto de este drama tiene lugar un cambio de sexos entre toro y matador: éste se transforma en figura masculina, después de deshacerse, en la medida de lo posible, de sus atributos femeninos: su capa-de-lidia-falda y de su sombrero-peluca. Toma, entonces, su espada en la mano derecha y la muleta en la izquierda, que manejará de forma absolutamente distinta a como manejaba la capa, y adopta, ahora, con las manos separadas, posturas garbosas, soberbias y masculinas, mientras domina al toro, llevándolo así hasta la inmólación (Fig. n.º V.9).

Es como si el matador cambiara de prendas para efectuar estas transformaciones simbólicas; los detalles por sí mismos las ponen de manifiesto y, por el uso del sinécdoque, que es una técnica muy corriente en el ritual, no hay más que decir. El atuendo básico es una curiosa mezcla de acumulaciones históricas, y una combinación de elementos ambiguos. Esta ambigüedad se pone de manifiesto entre las dos mitades del cuerpo conforme a una conocida treta indumentaria. Está claro que un traje, como la toga o el sari, que está realizado con un solo trozo de tela, no puede emitir apenas más que un mensaje unívoco, pero desde el momento en que la parte superior del cuer-

po está vestida con una prenda diferente a la de la parte inferior, existe la posibilidad de acoplarlas como se acoplan las piezas de un traje de chaqueta, un uniforme o un esmoquin, hasta poder darles significados discordantes. Es una técnica de expresión por medio del atuendo que se encuentra, a menudo,



Fig. n.º V.9.— *Desafiando al enemigo*. Durante el tercer acto de este drama tiene lugar un cambio de sexos entre toro y matador: éste se transforma en figura masculina, después de deshacerse, en la medida de lo posible, de sus atributos femeninos: su capa-de-lidia-falda y de su sombrero-peluca. Toma, entonces, su espada en la mano derecha y la muleta en la izquierda y procede a desafiar al enemigo. En la imagen César Jiménez (Apud 6TOROS6, 2002, n.º 410, pág. 22).

entre las jóvenes de hoy en día —como que, hace algunos años, llevaban una cazadora negra de cuero sobre una falda Laura Ashley que, después, han reemplazado por una mini-falda— sin, por ello, disminuir la contradicción. El desafío a la identificación sexual expresada de esta manera es análogo al falso

mensaje de años precedentes, la inscripción engañosa sobre el pecho (Pitt-Rivers, 1981) o las trenzas a la africana en una cabeza rubia. Pero este tratamiento equívoco de las dos mitades del cuerpo no es sólo un hecho del *look* contemporáneo, se encuentra también entre las viejas tradiciones cuyo ejemplo más chocante viene dado por la falda de los militares *highlanders*, cuya masculinidad parece estar, por una contradicción simétrica e inversa a la de la Doncella de Orléans, acrecentada por la superposición de una apariencia femenina.

El atuendo del torero responde a este tipo de contradicción: la parte superior del cuerpo es más bien masculina, con inmensas hombreras, pecho abombado, chaleco, corbata, faja arrollada (una prenda cargada, en la España antigua, de significación masculina dado que es el lugar donde el hombre guardaba su dinero). La parte inferior del cuerpo, en cambio, está más bien cargada de significación femenina: muslos bien ajustados por un *knee breeches*¹⁴ muy estrecho que termina en franjas transversales (y que se parece a veces, bajo la capa que hace de falda durante la lidia, a los pololos femeninos de otro tiempo), medias de color rosa y zapatos de modelo «bailarinas». Sin embargo, un detalle de gran importancia viene a atenuar esta generalización: el bulto (lit. paquete), dilatación determinada por los atributos físicos masculinos que el calzón ajustado pone en evidencia. El aspecto bordado ofrece una cierta protección contra el cuerno del toro, pero, curiosamente, falta allí donde el torero verdaderamente lo necesita-

¹⁴ Nota del Editor: El calzón del vestido de torear —la *taleguilla*— está confeccionada con tejido de punto de seda torzal para que se ajuste perfectamente a las piernas del matador y se sujetan, por debajo de las rodillas y a la altura de las corvas, con un cordón terminados en borlas que llaman *machos*. El autor le atribuye, en francés, el aspecto de una *coulotte de marquis*.

ría más. Presenta, pues, la imagen propia de una vulnerabilidad mal defendida.

Pero el traje de luces [[protege al torero]] de una manera que no es física: cuando se examina el bordado en detalle, se aprecia que, aparte de la imagen sagrada representada en el reverso de la capa de ceremonia (y a quien se ofrece una plegaria en la capilla de la plaza antes de enfrentarse a las fieras), es rico en talismanes protectores. En primer lugar, está cubierto de lentejuelas que, al ser minúsculos espejos, reflejan las influencias maléficas al igual que lo hacen los espejos por todo el mundo. Después, cristales de bisutería, ya coloreados, ya sin color, evocando unos ojos, se incorporan al bordado. Por último, encontramos un motivo entre los detalles del bordado de la mayoría de los trajes de luces: los alamares. Los modelos que se llevaban hace un siglo o más revelan el significado original de este detalle: era un trébol de cuatro hojas, símbolo de la suerte. Este traje es muy pesado; pesa más de cinco kilos y, bajo el sol de Andalucía, da un calor sofocante. Sin embargo, los matadores parecen ligados a él y no se les oye jamás quejarse del traje. Es al contrario, a pesar de los inconvenientes físicos que parece representar. La realidad es que los toreros se sienten reconfortados, moralmente más íntegros.

Desde que hace su entrada en la arena, el matador queda definido por el traje que viste y lo hace en un sentido reverencial: define al matador como una figura sacerdotal y bisexuada. Consecuentemente, en cada una de las lidias, se presenta primero bajo un aspecto femenino para representar, en el tercer acto, el apogeo de la virilidad por el hecho de asumir, en un gesto de coraje sobrehumano, la masculinidad bestial del toro que ha inmolado.

Pero la totalidad del género humano incluye también a las mujeres, y no se comprenderá nunca por completo a un sexo sin el otro. No se debe, pues, descuidar el lado femenino de la feria andaluza. Está tan lleno de equívoco como la figura del torero, pero ahora el equívoco se sitúa en otro plano pues el vestido de lunares es totalmente femenino y la asociación con la luna (de lunares) parece impedir toda confusión con el sexo masculino (Fig. n.º V.10). El vestido de lunares se lleva únicamente durante las fiestas y peregrinaciones festivas, como la famosa romería del Rocío. El otro nombre por el que se conoce, vestido de gitana, aporta una clave de su significación social. Primero, por una alusión al baile flamenco en el que las gitanas son las grandes figuras, y, después, porque también se supone que no tienen vergüenza lo que hace que el traje, por medio de su identificación, represente una liberación del exceso de pudor que podría encorsetar el espíritu festivo de las jóvenes bien educadas que son, por lo general, la mayoría de las chicas que bailan por sevillanas en las casetas de la feria. Convertidas en gitanas, se divierten más. Este vestido no tiene nada de lúbrico, pero pone en evidencia toda la gracia del cuerpo de la bailarina. Sin embargo, no lo llevan únicamente las que bailan, sino toda aquella mujer de tres a setenta años que se considere lo suficientemente graciosa como para no parecer ridícula. Por la mañana, lo llevan preferentemente aquellas que montan a la grupa de su caballista, y, por la noche, lo llevan las que bailan (Fig. n.º V.11). Sólo lo llevan a la plaza de toros aquellas que no han tenido la posibilidad de cambiarse. Siempre es de algodón y los volantes almidonados para que se mantengan ahuecados. En los almacenes, se venden a partir de 200 euros; en otros tiempos, el traje de fla-

menca se confeccionaba en casa a un coste mucho más reducido. Los accesorios son unos zapatos abrochados por medio de unas tiras. Nunca se llevan sortijas en los dedos so pretexto de que impedirían tocar las castañuelas. De todas formas,



Fig. n.º V.10.— La otra cara de una misma moneda: la indumentaria en el ritual femenino. En la sucesión de ceremonias domésticas que preludian el gozo de la Feria, el colocarse la mantilla exige tiempo y pericia. (Fot. Galán en A. Braojos, 1996: *La feria de Sevilla...*, *op. cit.*, pág. 139).

las alhajas auténticas están excluidas, y los collares, pulseras y pendientes, antes de madera pintada, hoy en día son de plástico. Los cabellos debían estar tirantes hacia atrás y recogidos sobre la nuca en un moño bajo, adornados con un clavel rojo, flor que, a veces, se llevaba también en el arranque del escote. En Andalucía, el clavel es el símbolo de la mujer y se ha

sugerido que los volantes del vestido son una imagen de los pétalos de esta flor. Cuando se lleva el traje de lunares, todos los símbolos que hacen referencia al *status* social quedan prohibidos: la única gloria de la que debe hacerse alarde es de tener gracia femenina¹⁵.



Fig. n.º V.11.— *Flamenca a la grupa de un caballista*, Sevilla, En el Real de la feria (Apud Fot. Serrano en Alfonso Braojos Garrido: *La Feria de Sevilla*, op. cit., pág. 161).

El término de lunares lleva asociado un gran número de sentidos, ya que la Luna está ligada al sexo femenino por su periodicidad y por su blancura. La Luna es una presencia constante junto a la Virgen en la iconografía religiosa. Pero la palabra lunar tiene otras connotaciones interesantes. Aparte

¹⁵ Evidentemente hay otros medios de mostrar el lugar que se tiene en la jerarquía social.

de su carácter esférico, es una mancha, una mancha color vino en la piel, una mancha en el honor, pero también es una bella mancha en el cutis: ya se sabe el lunar puede ser hasta



Fig. n.º V.12.- Dibujo de D. Perea a partir de un óleo de J. Villegas: *Después de la corrida, fiesta de toreros.* (Apud J. M.ª de Cosío, 1989: *Los Toros*, Vol. 7, 1989, pág. 687).

postizo. Es, por tanto, un concepto tan ambivalente como todo lo que atañe a la sexualidad femenina, evocada hasta el límite de la consciencia por la imagen visual del vestido de lunares: ¡manchas rojas sobre un paño blanco!

Entre ambos contextos, el de luces y el de lunas, tiene lugar un intercambio de mensajes, primero a nivel conscien-

te: el baile alude a la corrida por sus gestos, y la cuarta fase de la sevillana se llama la peligrosa porque consiste en una serie de pases dados por la bailarina ante un bailarín convertido en toro. Éste no está vestido de luces, pero lleva el traje corto, es decir, el mismo uniforme que lleva el jinete en una dehesa donde se crían toros bravos; este traje lo lleva también el matador de una corrida de toros celebrada fuera de temporada, organizada como obra de beneficencia; lo llevan, asimismo, los caballistas en el paseo matinal durante la feria. Esta prenda sigue las directrices marcadas por el traje de luces, chaqueta corta y abombada, caderas desembarazadas, pero carece de los colores y del lujo en el bordado que le da, al de torear, esa dimensión sacerdotal. Por tanto, si el drama del primer acto de la corrida recuerda al baile flamenco, éste también evoca la corrida (Fig. n.º V.13).

Pero aún hay otra unión entre ambos contextos, pues, si el vestido de lunares está ausente de los tendidos de las plazas, está presente en la arena misma bajo una forma altamente significativa, aunque inconsciente. La protección del caballo del picador, el peto, es un relleno acolchado, y cada botón del acolchado está pintado de rojo y prendido sobre un fondo blanco crudo¹⁶. Es una indicación del valor simbólico del caballo en la corrida actual. El toro, personaje de una masculinidad noble y feroz durante el primer acto, debe afrontar dos apariciones femeninas: el torero, que ejecuta con él la danza de la seducción, atrayéndolo con su capa-falda (que se llama también capote de brega, es decir, de lucha o de engaño), burlándolo con desdén y dejándolo plantado ante el picador; y, en segundo lugar, el caballo, vestido en traje de luna-

¹⁶ Algunas veces, muy pocas, he visto petos verdes.

res, de gitana —es decir, de mujer desvergonzada—, que él intenta poseer hundiendo los cuernos bajo su falda (Fig. n.º V.13). Éstas son las dos caras de la mujer andaluza: [embau-cadora y llena de gracia pero escurridiza, peligrosa y comprometedor que no se resiste a traicionar al hombre que ha seducido hasta terminar por sustraerle toda su fuerza viril]¹⁷.



Fig. n.º V.13.— *El traje de gitana está presente en la corrida de toros en el peto de lunares que protege al caballo del picador. El caballo, vestido en traje de gitana —es decir, de mujer desvergonzada—, es poseído simbólicamente por el toro cuando hunde los cuernos bajo el peto.*

La extrema hostilidad que el público muestra ante el picador, a veces culpable de permitir que su caballo sea corneado antes de meter su pica en la cruz del toro, viene dada en mucho menor grado por la contravención de las reglas de su función que por el papel simbólico que cumple: el del cabrón

¹⁷ Nota del Editor: He restaurado la traducción del texto original del autor.

que permite que su mujer sea poseída en vez de vengarse de su seductor. (Esta palabra es uno de los numerosos insultos que le dirigen constantemente desde los tendidos de sol¹⁸).

Todo el sentido del primer acto de la corrida reside en este contraste que hemos podido reconstruir a partir del análisis de los trajes, cuyo significado sólo se ha desvelado en el momento en que los hemos situado en su contexto social. En conclusión, en estos dos trajes tan cargados de valor simbólico y en las relaciones que mantienen, se puede leer la lección esencial de la feria: lo que los hombres deben ser y lo que las mujeres son.

¹⁸ Nota del Editor: El rechazo histórico al picador ha concluido. En estos años pasados los más fuertes aplausos en la plaza de las Ventas de Madrid se escucharon para premiar la suerte de varas. Inexplicablemente observamos en Sevilla los aplausos que reciben la mayor parte de los picadores cuando abandonan el ruedo. Llevan caballos de enorme alzada y mucho mayor peso que los toros, unos petos que caen como faldones que casi arrastran por el suelo impidiendo a los toros romanear y tan pronto como el toro, en su embestida, alcanza el peto, el caballo gira y tapa al salida al bravo mientras que el picador le mete la vara a placer. Es curioso como, a pesar de tanto horror son, hoy día, aplaudidos. El personaje puede que requiera una redefinición.

BIBLIOGRAFÍA

González, I. (1981): *Fiestas y jolgorios andaluces*, Madrid, Penthalon Eds.

Leiris, M. (1964): *Miroir de la Tauromachie*, Paris, G. L. M. (Nota del Editor: Existe traducción castellana de A. Martínez-Novillo y P. Romero de Solís para Turner, Madrid, 1995).

Newton, E. (1979): *Mother camp: female impersonators in America*, Chicago, University of Chicago Press.

Pitt-Rivers, J. (1981): "Le désordre vestimentaire", in M. de Fontánés et Y. Delaporte (Eds), *Vêtement et Sociétés*, Paris, Musée de l'Homme.

_____ (1984): "El sacrificio del toro", *Revista de Occidente*.

Romero de Solís, P. (1989): "De indumentaria taurina. La montera" en *El Folklore Andaluz*, 2.^a época, 1989, *Home-naje andaluz a Julian Pitt-River*, vol. 2, págs. 35-48.

Wissler, C. (1931): *Indian Costumes in the U.S.*, a guide to the study of the collections in the Museum, New York, American Museum of Natural History.

