

EL PRIMER TEXTO SOBRE LO CURSI (1842)

Por *Carlos Moreno Hernández*

En la revista electrónica *Espéculo* (nº 25, 2003) incluíamos el texto completo de “Un cursi” (*La Estrella*, Cádiz, 25 de Diciembre de 1842), firmado por un tal R. y hasta ahora conocido sólo en parte. La necesidad de editarlo cuanto antes acompañado de algunas imágenes con figurines de la revista *La Estrella* nos movió a publicarlo allí, incluyendo algunas consideraciones sobre lo cursi que necesitan ahora ser precisadas y completadas. Comenzamos y terminamos tal como lo hacíamos en *Espéculo*, incluyendo también “Un cursi” como apéndice, pero engrosando el cuerpo del artículo y ampliando la bibliografía.

El 21 de Octubre de 1962 publica Ramón Solís en el periódico *ABC* de Madrid un artículo titulado “La cursilería y las niñas de Sicour”, acompañado de tres ilustraciones con figurines de la revista *La Estrella* (1842). El último de los figurines se reproduce junto con la página 201 de la revista, página en la que comienza el texto titulado “Un cursi”, del que Solís se limita a decir que es una amplia definición de lo cursi y la cursilería, la primera cita de la palabra que ha encontrado en la prensa de Cádiz. Al texto, de difícil lectura en la reproducción de *ABC*, le falta su parte final.

Ofrecemos aquí de nuevo, en apéndice, el artículo completo, una vez localizado el tomo -tal vez el único conservado- encuadernado en cuarto mayor con *ex libris* de Ramón Solís y que contiene, al parecer, todos los números de la revista: el primero, de 10 de julio de 1842 y el último, el número 25, de 25 de diciembre, que inserta el artículo que reproducimos en las páginas 201 y 202. La revista, con numeración correlativa de páginas del primer al último número, se publicaba los domingos con el subtítulo de “periódico de Literatura, Ciencias, Artes y Modas” y sin mención de los responsables o redactores, salvo las iniciales con que se firman artículos como “Un cursi”. Sí que figura la imprenta, la de la *Revista Médica*, Plaza de la Constitución, nº 11, así como el taller de moda de María de las Nieves Botín en los figurines de algunas ilustraciones, que son grabados en

madera. También figuran los nombres de los colaboradores, entre ellos, en el número 24 de 18 de diciembre, Francisco Martínez de la Rosa con su artículo “Del espíritu de la literatura”, y en el mismo número 25, precediendo al que nos ocupa, el del “poeta sevillano” José Amador de los Ríos titulado “Apuntes biográficos de P. de Quirós”.

La parte de “Un cursi” reproducida por *ABC* es incluida en apéndice por Noël Valis en su libro sobre el tema de la cursilería. Cuando publicamos el nuestro, orientado sobre todo al aspecto literario de la cuestión, citamos (15) otros trabajos de Ramón Solís en los que se refiere a este artículo, con algunas inexactitudes que ahora queremos subsanar, derivadas en parte del empeño de Solís de soslayar el texto de *La Estrella* y de dar, en cambio, su teoría sobre el origen de la palabra, objetivo principal -salvo la alusión citada- de su artículo de *ABC*. Para Solís la palabra nace en la tradición oral, de una coplilla atribuida a estudiantes de Medicina referida al vestuario llamativo de las hijas de un sastre francés de nombre Sicour con residencia en la Mirandilla y paseantes habituales de la plaza de la Mina. Se basa en los testimonios orales de varias generaciones, corroborados por el médico Federico Rubio, estudiante en Cádiz entre 1835 y 1840. El estribillo de la copla, repetido rápidamente, daría origen a la palabra: “Las niñas de Sicour / Sicur, Sicur, Sicur...”

Al contrario de esa supuesta tradición oral origen del término, el texto de 1842 describe el comportamiento de un tipo masculino con algunas similitudes, pero también con diferencias evidentes, al que esa tradición oral atribuye a las niñas de Sicour o con la definición más usual de la palabra, desde la primera de Adolfo de Castro en 1857 que el mismo Solís cita: “persona que quiere ser elegante sin tener las condiciones necesarias para ello, bien por faltarle medios pecuniarios, bien por carecer de gusto”. El cursi del artículo de *La Estrella* es, ante todo, un tipo molesto o torpe, “un padrastro para toda reunión, un ente inútil para la buena sociedad y un cáustico para el que tiene la desgracia de tenerlo junto en cualquier parte” (201-202), de físico delgado y levita estrecha con chalecos de colores fuertes, de “equipaje” con “síntomas de raído” y de aire “recortado”. El artículo de Solís en *ABC* incluye dos ilustraciones de *La Estrella* -grabados en madera-, una con el pie: “La moda romántica ridiculizada en *La Estrella*” en la que aparece un tipo masculino de pie mirándose al espejo y atusando su melena, con levita y pantalones estrechos; el otro modelo es femenino y ambos son bastante similares a los que presenta la portada de *La physiologie du flâneur*, de Louis Huart, obra publicada en París por Aubert y Lavigne en 1841 con viñetas de Alophe, Daumier y Maurisset.

Justamente en la parte final e inédita del artículo el autor de “Un cursi” nos dice que ha hecho, en bosquejo, la fisiología del cursi y además, al principio y al final, tras asegurar que de cursis está plagado su pueblo, insiste en que esta es la manera en que él se lo figura y que cada uno puede hacerlo a la suya, “aunque

pueda aplicarse dicho apodo a otras clases conforme a la acepción que se le dé”, lo que manifiesta en origen la dificultad de definir el tipo, o su carácter proteico, que comparte, desde el punto de vista estético, con otras categorías como lo grotesco y el *kitsch*, su pariente más próximo este último a nivel internacional. Valis (74) sigue a Tierno Galván y hace coincidir la aparición del tipo con la del señorito burgués, tras la desamortización de Mendizábal; en efecto, para Tierno (90-93) “señorito” se emplea desde entonces con sentido peyorativo para designar a la nueva clase surgida de las desamortizaciones y de la implantación definitiva de la economía moderna. Sólo los señoritos, la nueva clase media, -añade- pudieron ser cursis. Y tras citar en nota (92, 9) un texto de 1881 que identifica el “pollo ocioso e insulso que todo lo sabe y todo lo mira con superioridad desdeñosa” con el cursi, sugiere que la cursilería exige “un cierto conocimiento de los modos de comportamiento, cierta seguridad en sí mismo y afán de notoriedad y adecuación a los medios sociales que definen la manera superior de comportarse, que alejan de suyo al pueblo de la cursilería y la hacen insólita en las clases más altas” (92-93).

Pero lo cursi va asociado también, con mayor frecuencia, al comportamiento femenino y a su vestuario. Cuando se aplica al hombre -dejemos aparte ahora el personaje de 1842- suele tratarse de tipos débiles o afeminados, y si lo cursi es una debilidad de la clase media decimonónica es en buena medida porque, según Tierno (97), aparece como una feminización de lo burgués. El libro de Valis se orienta principalmente a ese aspecto femenino, a los objetos asociados a ello y a su valoración social, o cultural, desde los orígenes en el supuesto relato oral de la familia Sicour y el lenguaje de los álbums y abanicos hasta *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* de García Lorca, drama estrenado a finales de 1935; Valis, lo mismo que Solís, casi olvida el texto de 1842 que -casi- edita e inserta lo cursi en el diferencialismo hispánico de raigambre romántica, esa folklorización casticista que aún persiste entre muchos hispanistas anglosajones bajo el presupuesto de que *Spain is different*. Toma de Raymond Williams la noción de 'estructura del sentimiento' -*structure of feeling*- (34 ss.), desarrollada luego en los *cultural studies* norteamericanos -un conglomerado interdisciplinar entre la antropología, la sociología de la literatura y la historia social- para aplicarla a la situación de cultura emergente que se da en el siglo XIX, dónde lo cursi funciona como indicador cultural de inadecuación y de transformación (42), expresado metafóricamente, pues los sentimientos que llenan lo cursi -oscilando desde el ridículo social a la nostalgia tiernamente irónica- son cambiantes y no se dejan atrapar fácilmente; de ahí que necesiten del tropo como forma translaticia de corporeización o encarnación -*embodiment*-. Y cita a Williams, para insistir en que no se trata de sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento sentido y sentimiento como pensamiento; y a Gertz, cuya 'educación sentimental' subraya el uso de la emoción para fines cognitivos (36).

Todo esto recuerda mucho la preceptiva retórica, cuya relación con la cursilería desarrollamos en otro trabajo. Diremos aquí solamente que, por una parte, el auge de la cursilería -como el del kitsch- coincide durante el siglo XIX con el progresivo declive de la retórica, y a la inversa durante el siglo XX, sin que esto presuponga una relación directa de causa-efecto entre una cosa y la otra, sino más bien el resultado de la mediación de unas condiciones sociales que ya explorábamos en nuestro libro de 1995; por otra parte, en el siglo XIX la preceptiva retórica y literaria es asignatura obligada en la nueva enseñanza secundaria, donde la literatura viene a ser esa cosa nueva que sustituye a la retórica sin una utilidad clara en el plano social, un barniz cultural en un mundo masculino en el que van a ir dominando poco a poco las nuevas ciencias emergentes y el trabajo industrializado. De ahí las analogías entre el ornato retórico, el vestuario llamativo o fuera de tono y las justas florales o poéticas, dominios todos asociados repetidamente a la cursilería, a lo obsoleto, a lo femenino y a la homosexualidad. El señorito, por supuesto, no está interesado en el trabajo ni tampoco en el progreso, como no sea para aprovecharse de él. Los antecedentes pueden rastrearse hasta el siglo XV y sus cortes de caballeros y letrados.

No en vano, el medievalista Julian Weiss (243 ss.) había ya aplicado la noción de “estructura del sentimiento” al *Arte poética* de Juan del Encina (1496), texto que, según él, anuncia ya algunos de los aspectos que a partir del siglo XVIII conformarán la idea actual de literatura. En Encina se darían ya nuevos significados y valores emergentes, nuevas prácticas y relaciones que no pueden integrarse todavía en una estructura fija o forma de explicación cerrada, muchas ideas y sentimientos esbozados en una conciencia práctica o *estructura del sentir*. Encina utiliza, para referirse a la preceptiva poética, a sus licencias y figuras, el término *gala*, que compara a los trajes y las casas; el término es definido por Nebrija como *elegantia vel lautitia vestum*, y Encina ofrecería uno de los tempranos testimonios de la palabra en correspondencia con esa definición de quien fue probablemente maestro suyo. En el siglo XV hay otros testimonios del empleo de la palabra, como las ‘Coplas sobre la gala’ de Suero de Ribera, “en donde el poeta da cuenta en manera de burlas lo que hace, dice y viste un caballero que sólo piensa en la gala, o sea un galán” (López Estrada: 132). El paralelo entre galán y señorito es evidente ya desde el siglo XV en cuanto designa al joven noble ocioso en la corte, que se divierte en las justas o debates poéticos, como forma de entretenimiento. En la misma línea, Rico (1990: 246 ss.) define como señorito al don Juan Tenorio de Tirso, hijo ocioso de una nobleza al que el poder absoluto ha privado de ocupación militar o burocrática; el Tenorio de Zorrilla sería una variante decimonónica (Moreno, 1995: 95 ss.). Antonio Machado (*Poesía y prosa*, ed. O. Macrí, 1988, II, 706) distinguirá en su primer Juan de Mairena entre el poeta -al que se supone una metafísica- y el señorito que hace versos, distinción no tan lejana de la que hace Santillana en su *Prohemio e carta* al con-

destable de Portugal (c. 1446) entre su poesía seria o de madurez -poesía alegórica, o teología poética- y sus “obras alegres e jocosas del tiempo de juventud, las que andan y concurren con el vestir y el justar, con el danzar y otros cortesanos ejercicios” (ed. López Estrada: 51-2).

Desde el punto de vista sociológico, lo cursi afectaría, en principio, a aquellos miembros desclasados cuya fuerza de trabajo es nula o problemática, bien porque no pueden trabajar sin rebajarse, como es el caso de las mujeres, bien porque sean cesantes -otro tipo característico- o porque intenten salir de la clase inferior dejando un trabajo manual o artesanal y queden en precario en su nueva situación. También, por supuesto, aquellos elementos arruinados que proceden de clases superiores y que no quieren o no pueden trabajar sin menoscabarse. Emilia Pardo Bazán, en su artículo “La mujer española” (1889-90) se refiere al sentido lato que tienen en España los términos clase media y burguesía, desde el empleado o funcionario de corto sueldo hasta el opulento fabricante: pero mientras que el funcionario es admitido en las casas nobles y elegantes, no lo es el nuevo rico que ha llegado a tal mediante un trabajo productivo (Moreno, 1995: 29-31).

El tipo individual que comentamos, el señorito gaditano de 1842, sería uno de los prototipos masculinos de esa clase tan ancha, o sin carácter propio, desarrollados en múltiples facetas a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Entre ellas, la del señorito andaluz huído a Madrid Faustino López de Mendoza, el protagonista de la novela de Valera *Las ilusiones del doctor Faustino* (1873-74), del que se dice que le falta brío para todo, como a tantos españoles, salvo los de cuatro o cinco provincias ‘donde saben querer y saben lo que quieren y por eso traen a maltraer a las demás, que tienen la voluntad marchita’ (cap. 26; Moreno, 1999: 455). Los historiadores han destacado como característico del siglo XIX español el contraste entre Cataluña o el País Vasco, con un desarrollo económico más avanzado, y Madrid, sede del poder político pero con un radio de acción muy corto o desigual, dónde las élites andaluzas y de otras regiones sin desarrollo, compuestas de propietarios o funcionarios, acaparan los puestos o empleos (Álvarez Junco, 595 ss.). Es ese Madrid, poca cosa todavía como ciudad, descrito por el catalán Balmes como colonia de empleados en medio del desierto, sin una burguesía media fuerte cuyo poder se base en el trabajo productivo, lo que genera señoritos y cursilería, el ‘quiero y no puedo’ con que el marqués de Fúcar describe en *Lo prohibido* (1884-5, cap. XI) de Galdós el esfuerzo del oso por alcanzar los frutos del madroño en el escudo de la capital de un Estado invertebrado, también en un esforzado ‘quiero y no puedo’ por alcanzar el estatus de nación moderna desde un imperio venido a casi nada.

Otras facetas del señorito encontramos en Galdós; en una de ellas aparece el rastro andaluz, la de Frasquito Ponte Delgado en *Misericordia* (1897), última de las novelas contemporáneas, personaje natural de Algeciras, cuya afectada ele-

gancia y actitud estirada en las casas buenas y distinguidas merece el apelativo cursi, “en la época en la que aún no existía la palabra” (cap. 16), en el Madrid de los años cincuenta más o menos, se entiende; Frasquito, calificado luego de *protocursi*, sería un ejemplo de portador del término, o germen, desde Andalucía a Madrid, en los años cuarenta y cincuenta: “En mi juventud, tuve una jaca torda, que era una pintura. Yo la montaba y la gobernaba admirablemente. Ella y yo llamamos la atención en La Línea primero, después en Ronda, donde la vendí para comprarme un caballo jerezano, que después fue adquirido..., pásmese usted..., por la duquesa de Alba, hermana de la emperatriz, mujer elegantísima, también...,” (cap. 18, ed. Sainz de Robles, 1976, p. 142). Al señorito madrileño dedica Umbral (1978: 191-95) un capítulo en su ensayo sobre Gómez de la Serna, tipo en el que incluye a Ramón, caracterizado por estar todo el día dando vueltas por la ciudad, de paseo, en el café o la taberna, en el juego o el lupanar, en los toros o reventando estrenos, cuando los hay. El señorito, añade, no es la degeneración del señor, sino el que no ha querido llegar nunca a señor, el que ha preferido quedarse toda la vida de señorito, sin hacer nada, gastando el dinero de su papá. Pero están también, naturalmente, los señoritos venidos a menos, ya sin papá ni dinero, que tienen que seguir aparentando, los propiamente cursis. De terminar como éstos huye Ramón, de familia también venida a menos, y se salva de ello por su genialidad de escritor, por su señoritismo sublimado, lúdico y hedonista que vive en lo insólito o en el payasismo por huir de la mediocridad cotidiana tan proclive a lo cursi.

Pero no está tan lejos el señorito del que huye Ramón -aún no es hombre de la multitud- de nuestro personaje de 1842, quizás sumido ya en un Cádiz provinciano venido a menos tras el derrumbe del comercio americano. Por huir del tedio, tal vez, sin la genialidad de Ramón, alguien que firma con una R. imita las fisiologías francesas entonces de moda e inventa un tipo con rasgos de lo que ha visto en su propia ciudad, y describe su pobre y molesto exhibicionismo ridículo o lastimoso; en analogía, o no, con esas coplillas sobre las Sicour o con otras de alguna murga gaditana, le aplica la nueva palabra en un artículo para *La Estrella*. A Madrid, por entonces, no ha llegado aún el tipo con su nombre, pero no faltan ya en la villa y corte otros próximos al que nos ocupa, como dos que aparecen, uno masculino, con nombre y todo, y otro femenino, el más próximo a las niñas de Cádiz, en el artículo de Antonio Flores 'El hortera', publicado en el primer tomo de la colección de tipos *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44), editada por Boix. Del artículo se deduce que muchos horteras, o dependientes de comercio, ascienden a señores, enriquecidos en pocos años mediante la sisa, y pasan a engrosar las filas de los nuevos ricos o *parvenus*, algunos incluso ennoblecidos, procreadores de nuevos señoritos; en cuanto a las señoritas clientes ya claramente cursis como la que aparece en el artículo, serán esposas en esa clase media continuamente fluctuante, para arriba o para abajo, a lo largo del siglo,

como *la de Bringas*, o solteras miserables como las *Miau*, hijas de algún cesante, entre otros muchos tipos de uno y otro género que pudieran mencionarse y que pueblan las novelas de la centuria.

Muchos rasgos del señorito pasarán al *hombre masa* de Ortega, ese “señorito satisfecho” ya en otro contexto, “que cree poder comportarse fuera de casa como en casa (...) y hacer lo que le da la gana (...) y saber que ciertas cosas no pueden ser, y por lo mismo fingir con sus actos y palabras la convicción contraria”. O también, el que carece de un “dentro”, de una intimidad suya, disponible para poder fingir ser cualquier cosa (*La rebelión de las masas*, 1927-1929, *Obras completas*, IV, 121, 211-14). Veinte años antes, en 1906, había hecho ya una crítica del señorito poeta, o del poeta cursi, en su reseña a *La corte de los poetas*, una antología modernista de título significativo recopilada por Emilio Carrère, en la que Antonio Machado va incluido (I, 48-52). Años más tarde, Machado, influido por Ortega, hará la distinción mencionada entre poeta y señorito que hace versos y luego, en 1936, al comienzo de la guerra civil, constata la súbita desaparición del señorito en Madrid borrado por la tragedia humana, e insinúa, tímidamente, que el señoritismo se ha ido con los ejércitos facciosos (IV, 2163-4) (Moreno, 1995:153-4). Umbral, que se refiere al fascismo español de los años treinta como “contrarrevolución de señoritos” (1978:191) hará como *flâneur* de Madrid la crónica del franquismo y luego, como paseante entre la multitud, la de la transición democrática de los años ochenta. El Madrid de Umbral hasta la muerte de Tierno Galván (1986) tiene mucho todavía de ciudad galdosiana, llena de personajes conocidos satirizados a menudo en sus aspectos más grotescos. Franco es “nuestro César hortera y enano”, “con estética de sargento”; la UCD es una “democracia de señoritos”, y su fundador, Adolfo Suárez, un “pequeño héroe de clase media”, “doncel pequeño burgués”, “que nos ha traído una democracia de franquistas y pescanovas: un partido, la ucedé, con restos del franquismo funeral, grímpola de seuístas de última hora, que se creían el 68 parisino de la universidad madrileña, los Cisneros y todo eso, liberales de derechas, tecnócratas recién escapados de los campos de concentración del Opus Dei, catedráticos que aspiraban a redactar cuatro líneas de la Constitución, burguesía enriquecida que pretendía blanquear su dinero franquista,...” (1990: 10, 12, 28, 32, 36-37).

Pero volvamos al principio: ya se ha mencionado que en la parte final de “Un cursi” su autor concluye diciendo que ha hecho una ‘fisiología del cursi’ en bosquejo, según su manera de entender este tipo, propio de la ciudad de Cádiz en la época en que escribe. El autor de *fisiologías*, aparte de ser espectador irónico del comportamiento social en general, sigue la moda francesa -como las niñas de Sicour- y parodia las excesivas pretensiones científicas de entonces, de ahí el uso y abuso de la terminología, sobre todo médica o académica, aplicada en títulos y textos costumbristas (Montesinos, 1970: 95 ss.): fisiología, anatomía -disección física o moral-, patología, tratado, estudio, monografía, teoría, etc. Lo científico,

como indica Balzac, es aquí sólo ‘un grain de plomb dans ses dentelles’ (Ibid., 99), pues lo que domina es el juego de ingenio y el ornato, el esbozo preparatorio de una composición más amplia, que tendrá lugar en la novela, en la ‘comedia humana’.

La fisiología sería, pues, un ejercicio retórico con ingredientes del vituperio, de la prosopografía, o retrato físico, y de la etopeya, o retrato moral; una forma de censura, o *psogos*, por tanto, asociada al ‘literato’, ese nuevo escritor que publica un poco de todo en los periódicos, incluyendo una cierta crítica social en la que caben tanto personas como cosas o actividades. Este ejercicio, juego de ingenio o ‘juguete’ -como le llamaba Fernán Caballero (Montesinos: 105)- parodia el positivismo e implica una cierta práctica de la preceptiva retórica, reflejada en los manuales de comienzos del siglo XIX, aparte de una familiaridad con las viejas y las nuevas ideas que chocan, esto es, una educación que incluye todavía, aunque degradada, la retórica, o la teoría hipocrática de los humores, por un lado, frente a las recientes teorías fisiológicas y médicas o las pretensiones de originalidad de los románticos, por otro. Y este ejercicio, en fin, en paralelo con los ejercicios preparatorios de la retórica, destinados a estudiantes o aprendices de orador o escritor, es la base del realismo y el naturalismo, como el propio Galdós declara, estampas o imágenes costumbristas a las que luego se da movimiento o acción en la novela.

Walter Benjamin termina en 1938 su trabajo sobre Baudelaire y el París del segundo imperio. El segundo apartado está dedicado al escritor *flâneur*, el paseante de la ciudad en esa época, observador de tipos y costumbres, origen de la literatura de los panoramas, en la que ocuparon sitio preferente -dice- esos cuadernos insignificantes en formato de bolsillo llamados ‘fisiologías’, cuyo gran momento sitúa al comienzo de los años cuarenta. Setenta y seis *fisiologías* se cuentan en 1841, año a partir del cual el género decae. El maestro del género es, para Benjamin, Henri Monnier, a quien destaca como un filisteo, o pequeño burgués -*Spiesser*- muy bien dotado para la observación de sí mismo. El traductor español, Jesús Aguirre, traduce *Spiesser* por cursi. Monnier había empezado como grabador y sus grabados en madera, con una nueva técnica, se habían puesto de moda y acompañan, con otros tipos de grabado, a todas las colecciones de fisiologías, justo antes de que se invente la fotografía. Ilustró también las obras de todos los grandes escritores de la época. Después de los tipos, añade Benjamin, las fisiologías se dedicaron a las ciudades o a los animales, y cuando el filón se agotó, se atrevieron con una fisiología de los países o pueblos -*eine “Physiologie” der Völker*-, fenómeno indisociable del nacionalismo y del determinismo histórico-geográfico que se va imponiendo (Moreno, 1999: 464-66), uno de cuyos máximos representantes sería Hipólito Taine, tan influyente en Unamuno o en la generación del 98, Ortega y Machado incluidos.

Benjamin distingue en este ensayo entre el *flâneur* y *el hombre de la multi-*

tud, título éste de un relato de Poe traducido por Baudelaire, cuyo tema es el hombre masa, anónimo, de las grandes ciudades. El *flâneur* del París del segundo imperio que es aún Baudelaire es un tipo intermedio que conserva los rasgos de los viejos tiempos en que era posible comportarse en la calle, dice Benjamin, de modo tan casero como el cursi –*Spiesser*– entre sus cuatro paredes, haciendo del bulevar un interior (ed. esp., 51, 144). Es, por tanto, el tipo del *flâneur* el que corresponde al madrileño paseante en corte que será Galdós, y la cursilería algo propio de la transición entre una urbe todavía pequeña, o manejable, y la urbe multitudinaria dónde el individuo es anónimo, la que propicia la aparición del hombre masa. En Madrid, sin embargo, las fronteras entre el señorito cursi y el señorito satisfecho que es el hombre masa de Ortega no parecen todavía claras en los años veinte en que éste escribe, sin aludir para nada al señorito andaluz, su ensayo “Teoría de Andalucía” (*OC*, VI: 111-120), aparecido en *El Sol* en abril de 1927, el mismo año y en el mismo periódico en el que comienza a publicar los artículos que luego compondrán *La rebelión de las masas*.

Este ensayo empieza resaltando la influencia dominante de Andalucía durante el siglo XIX, desde las cortes de Cádiz a Cánovas y Silvela, reemplazada por la del norte industrial, catalán, vasco y astur, a partir de 1900; ya Galdós, en *La de los tristes destinos* (1907), última entrega de la cuarta serie de los *Episodios*, se había referido a Castilla y sus “campos trasquilados (...) ahora -verano de 1866- sin aliento para la rebeldía”, añadiendo: “Por lo común, todos los gobernantes nos venían hoy de Andalucía, el país del gorjeo retórico y de los parlamentarios, que eran como ruiñones de la administración” (VIII, 154). Ortega se refiere luego al “gesto frívolo, casi femenino” (113), del andaluz, interpretado en clave de su cultura añeja y ancestral, la más radicalmente propia de España, una cultura campesina comparable a la del chino, asentada en la tierra, sedentaria en sentido estricto, sin comparación con la de Castilla, que fue bélica y trashumante, y ha quedado reducida, cuando el guerrero -y el pastor, habría que añadir- se ha marchado, a esa masa inferior, la del rústico eterno e informe, sin estilo, igual en todas partes (114). Ortega parece estar oponiendo los rasgos negativos del hombre masa, urbano o rural, a los del hombre andaluz, que considera positivamente, desarrollados en la segunda parte del ensayo. Tales rasgos tienen que ver con su manera de afrontar la vida, lo que llama la fórmula de su cultura: la *vita minima* como aspiración, vive para no esforzarse, algo que no debe confundirse con la holgazanería o la pereza.

Montesquieu dedica un capítulo de *El espíritu de las leyes* (1748: XIX, 10) a comparar el carácter de los chinos, muy activos pero de poca confianza, con el de los españoles, que es todo lo contrario; por eso, dice, todo el comercio de Cádiz y de la monarquía está en manos de extranjeros. Para Ortega, aún bajo la influencia del determinismo medioambiental que arranca del francés, pero consciente de la pluralidad peninsular y del creciente desarrollo urbano e industrial, esa deja-

dez o mínimo esfuerzo del andaluz es su ideal de existencia, un ideal paradisíaco de la vida que opone a la moderna cultura de masas, la que se impone en todas partes. Pues Andalucía es un jardín o vergel -un paraíso- que sume a sus habitantes en un tono menor de vida, sin exaltaciones, en una continuidad de pequeños goces materiales o sensibles que les hace sentirse afortunados, un pueblo elegido.

El ensayo de Ortega es, en pureza, una fisiología del pueblo andaluz, dentro todavía de esa moda ya pasada que empieza cuando declina la de las fisiologías de tipos y se impone el determinismo histórico-geográfico, coincidente con el avance de lo cursi. Al final del ensayo (120), Ortega amplía el panorama peninsular y añade al anterior contraste entre el andaluz que es y el castellano que fue unos esbozos apenas del gallego, asturiano y vasco, cuya nostalgia lejos del terruño en su apego ciego, o físico, a la tierra o valle, opone a la ausencia de nacionalismo o particularismo en el andaluz, destacada antes (113): el andaluz tiene a su tierra como ideal y trasplantado fuera de ella deja de ser andaluz, pues ser andaluz es convivir con su tierra, algo que, para otros más al norte, resulta demasiado primitivo o elemental, demasiado anclado en lo cotidiano.

Si encajamos el ensayo de Ortega con todo lo demás podemos concluir que el cursi -masculino o femenino-, es un tipo andaluz transplantado a la villa y corte, donde principalmente se aclimata, olvidado ya de su origen gaditano e injertado en ella al mismo tiempo que la corte de aspirantes que van a dominar la escena política y social durante el siglo XIX; allí se mezcla con otros tipos afines y se diversifica en grados y niveles. El momento culminante del cultivo de las fisiologías de tipos en España como moda francesa es, justamente, el bienio 1842-43 y lo más original se da en la prensa de Madrid, aunque hay también ejemplos autóctonos, como el del cursi, que surgen en provincias. Igual que *La Estrella*, la colección más famosa de fisiologías, *Los españoles pintados por sí mismos* (Madrid, 1843-4), aparece en entregas semanales e incluye grabados en madera, algo nuevo para la época; Boix, el editor de la colección, trató en principio de dividir la obra en dos partes, una con tipos de la capital y otra con tipos de provincias, “todos españoles”, con el propósito de ofrecer una “colección de alimañas, tipos degenerados que nos quedan de nuestra bastardeada originalidad”, según se dice en la introducción, lo que no casa con el contenido, en el que predomina la imitación francesa y alternan autores jóvenes, como Antonio Flores, con otros ya maduros como el duque de Rivas. Es curioso que el citado artículo de Flores “El hortera”, el más próximo al tema de la cursilería, vaya acompañado, entre las páginas 178 y 179 del volumen de 1843, de un grabado firmado también por la inicial R. Según Ucelay (252-3) se trataría de Antonio Rodríguez, uno de los grabadores más importantes de la colección. No hay que olvidar que las fisiologías eran inseparables de los grabados: el del hortera representa un tipo muy joven con gorra de visera doblada a los lados y chaqueta corta con doble botonadura y solapas, de las que sobresale un pañuelo anudado al cuello. Los

pantalones son estrechos, con botines. El atuendo parece más bien un uniforme del dependiente de comercio, pues no se corresponde con la ropa ancha y prestada que el hortera viste en sus salidas domingueras, descrita al final del artículo. Además, al comienzo hay una viñeta en la que aparecen dos horteras con el atuendo del grabado en una tienda de telas: uno de frente, atendiendo a una mujer, y otro de espaldas y con los brazos levantados, alcanzando una pieza de la estantería. Su chaqueta o levita, por detrás, lleva unos faldones cortos que no se aprecian en el grabado. Esta viñeta parece recrear precisamente la escena de la señorita cursi del artículo, ya aludida, engañada con otra mercancía en sus pretensiones de llevarse un género inglés más acreditado que desconoce.

Dejando aparte estos dos casos, lo autóctono en esta obra son tipos populares o marginales, más bien residuos del pasado, evocados con una cierta nostalgia. Dice Montesinos (117) que hasta la llegada de Galdós -desde Canarias, vía Cádiz- prevalece la idea de que las nuevas clases medias no tienen costumbres, tal como dice Alarcón, lo que equivale a decir que no saben comportarse, no tienen carácter. Tanto “Un cursi” como “El hortera” parecen desmentir esto, aunque el primer texto lo haga de una manera contradictoria, pues si bien, por un lado, el cursi va a ser representativo de esas clases medias aún sin carácter propio a las que se refiere Galdós en 1870 en sus “Observaciones sobre la novela”, por otro, R., el desconocido autor gaditano de este primer texto conocido sobre lo cursi, insiste al final de su fisiología en lo ya manifestado al principio: que él se ha figurado el cursi a su manera y que cada uno puede hacerlo a la suya, dejando así abierto el camino a las múltiples facetas del tipo, que va a diversificarse y extenderse como una plaga, invadiendo la capital en los años sesenta. Este carácter proteico de lo cursi, como esa clase media decimonónica a la que caracteriza, es el que permite asociarlo a otras categorías estéticas, como lo grotesco, y ser utilizado luego en la novela, sobre todo por Galdós: sus novelas contemporáneas van a desarrollar toda una galería de comportamientos que oscilan continuamente entre lo cursi y lo grotesco en el contexto del Madrid de la Restauración.

Casi cien años después de Galdós, Umbral escribe todavía adoptando la pose de *flâneur* en un Madrid grotesco, sin multitudes. Camina entre círculos de conocidos o de personajes que finge conocer a los que elogia o, con mayor frecuencia, censura. La multitud irrumpe con motivo del golpe de estado de 1981, definida como “ese ente de nuestro tiempo, la gran creación del siglo XIX (...) hidra irrumpida en la Historia que descubrieron con espanto y fervor aquellos caballeros románticos: Baudelaire, Poe, Whitman, Kafka...” (Umbral, 1990: 84). Sin embargo, en Umbral como en Tierno persiste una idea de Madrid como ciudad abarcable, que puede recorrerse a pie en lo que es su centro decimonónico. A Tierno se le atribuye la frase “Todos tenemos nuestra casa, que es el hogar privado; y la ciudad, que es el hogar público”, una idea que persiste incluso en recientes guías de Madrid para turistas anglosajones:

Despite its recent rapid growth, Madrid still seems small for a capital city. It is strikingly compact, yet each barrio still manages to retain its own individual identity. However, the city can no longer be accused of provincialism, for it has changed immeasurably in the two and a half decades since Franco died, guided by a poet-mayor, the late and much-lamented Tierno Galván. His efforts, including the creation of parks and the renovation of public spaces and public life, have left an enduring legacy, and were a vital ingredient of the “movida madrileña”, the “happening Madrid”, with which the city made its mark in the 1980s. (Extracto de Madrid: the Mini Rough Guide, por Simon Baskett. Copyright © 2000).

La utopía aparece con la muerte del dictador y termina en 1986 con la de Tierno Galván y su entierro, cuando España, por fin, pasa a engrosar las filas de la mesocracia europea y de la sociedad de consumo y supermercado:

el entierro que, según se dijera, había diseñado él mismo a última hora (...) El coche de lámina elegante y misteriosa, los caballos negros, la nave de la muerte varada en el mar quieto de la multitud. El final de la utopía. (Umbral, 1990: 165).

Valis precisa que el coche funeral de Tierno, al que califica de *cursi* y del que incluye una fotografía, era una pieza del museo de carruajes de Barcelona, de diseño francés del siglo XIX y los caballos negros habían sido alquilados a la industria cinematográfica:

It was resplendently rococo, gorgeously fake-looking, and with an outrance that produced an odd sensation of the sentimentality incongruous and the obsolete. It was, in a word, *cursi*. Not kitsch, not camp, but simply: *cursi*. (3).

El libro de Valis comienza aquí y a pesar de su título apenas se ocupa del *kitsch* hasta la coda final, reduciéndolo, para el caso español, al postfranquismo de los años ochenta, en el marco de la movida madrileña; pero el hecho de que la palabra no se utilice en España hasta muy tarde no implica que el concepto que designa no exista, más o menos solapado con lo *cursi*, o no pueda ser aplicado a la relación entre el hombre y los objetos en una sociedad en la que el comercio y el consumo masivo tienen cada vez más importancia, pero en la que no puede ser reducido a los productos de fabricación industrial, como tampoco lo *cursi* tiene que ver sólo con lo artesanal o lo hecho a mano, como pretende Valis (16-17). Sin salir del libro de Calinescu que cita, no hay para este crítico categoría estética más próxima a lo *cursi* fuera del ámbito hispánico que el *kitsch*, palabra originaria del alemán del sur, hacia 1860-70, cuando lo *cursi* invade Madrid; Calinescu

cu (234), además, establece entre kitsch y romanticismo la misma relación que Solís referida a lo cursi: lo cursi, o lo kitsch, son formas vulgares del romanticismo, cuando éste se hace mayoritario. Para otros autores, igual que para Gómez de la Serna lo cursi, el kitsch puede retrotraerse al siglo XVIII como inicio de la cultura urbana cargada del *ethos* burgués del trabajo, a al barroco si se prescinde de lo sociocultural, tal como hace Ramón en su *Ensayo sobre lo cursi* (1934). Además, para Calinescu (242) el hombre kitsch es un tipo que huye del aburrimiento y acude a modos fáciles de matar el tiempo, y tratando de llenar así el vacío espiritual propio del hombre moderno, algo que puede atisbarse ya en el comportamiento de nuestro personaje de 1842.

De las diversas y dudosas etimologías que se barajan para el kitsch -como ocurre con cursi-, dos tienen que ver con trabajos artesanos: hacer muebles falsos, que parezcan antiguos -de ahí el verbo *verkitschen*, vender de inferior calidad o peor gusto; o del inglés *sketch* -esbozo, bosquejo o boceto- pronunciado a la alemana y referido a cuadros baratos comprados por turistas. Así el texto que editamos, juzgado por su autor como “fisiología en bosquejo” (202), un apunte o dibujo improvisado, un cuadro costumbrista, “ligero bosquejo de una figura” según lo define Galdós en sus “Observaciones sobre la novela” (1870), de donde, -añade- con un poco de movimiento surge el cuento o relato breve como estructura básica de la novela. Lo de vender una cosa por otra coincide con la actividad del dependiente de comercio en el artículo “El hortera” de 1843 ya aludido y con la señorita a la que allí engañan con una tela de la industria catalana al precio de otra inglesa. En Galdós hay casos en que lo kitsch se revela claramente, como en el uso de la imprenta y la litografía en el taller de Juan Bou, en el capítulo 22 de *La desheredada* o en la imaginería religiosa ya industrializada -importada de Francia, eso sí- en el capítulo XIV de *Miau*. Nótese que en estos ejemplos de incipiente producción industrializada es el hombre el que interviene y no la mujer; con ésta y los objetos asociados a ella, no salimos de lo artesanal. El auge del kitsch coincide luego con el de la prosperidad de las grandes tiendas y las exposiciones universales entre 1880 y 1914 y declina con el auge del funcionalismo, para volver a la carga con la sociedad del supermercado, el precio único y el comercio en cadena.

Lo cursi y lo kitsch coinciden también en que son términos peyorativos o derogatorios, aunque el segundo se aplica sobre todo al ámbito estético. Y en la posguerra española, parece claro que lo kitsch se superpone a lo cursi como propaganda política y religiosa. El régimen de Franco abusa del kitsch en esa propaganda, que se impone por el terror y con la que no cabe siquiera usar la ironía, aunque pueda haber comportamientos individuales cursis, como los de muchos periodistas, escritores y aduladores del régimen, la esposa del 'generalísimo' - como el superlativo mismo- o los miembros “sinceros” de la Falange o del Opus Dei (Moreno, 1995, cap. 15).

En el contexto de 1986 el coche fúnebre de Tierno Galván, también importado en su día, puede ser visto retrospectivamente como un ejemplo *fin du siècle* de *art poncif*, o *pompier*, variedades francesas del kitsch, pero poca gente en España le aplicaría ya entonces la palabra cursi. Umbral lo contempla quizás como un objeto de museo, aislado entre la multitud, de la que sólo sobresalen los pasotas subidos en las farolas y en los árboles.

En fin, aunque muchos críticos foráneos se empeñen aún en seguir fomentando el diferencialismo hispánico del que hablábamos al principio, lo cursi no puede tratarse meramente como otro ejemplo del *typical spanish*. Ya hace años, Paul J. Smith (12), citando a John Beverly, suscribía que el hispanismo se deriva en parte del placer, de alguna manera condescendiente, que el hombre del norte decimonónico encontró en las tierras del sur, tan pintorescas –para él, se entiende– como reaccionarias. España, añadía Smith (232), ha sido vista como una cultura marginal en el contexto europeo, incluyendo el siglo, o los siglos, de oro, algo así como la “mujer” de la cultura europea. En el mismo sentido y especialmente en el caso de lo cursi, quizás los presupuestos de los *cultural studies* impiden a sus practicantes dejar de ver España como diferente, como marginal, como mujer.

APÉNDICE

(Reproducimos el texto conservando la división de líneas y columnas, así como la ortografía original)

LA ESTRELLA, nº 25, del 25 de diciembre de 1842, página 201, columna izquierda:

UN CURSI

No es por cierto la tarea mas en-
fadosa ni difícil el buscar un *cursi*
por esas calles de Dios, pues que de
ellos está plagado mi pueblo, á
pesar de su hermoso clima, como
dicen que dicen los estrangeros,
cuando hablan de Cádiz. ¿Y qué
tiene que ver el clima con los cur-
sis? -Nada, pero vamos al caso.
Como cada uno pienso que ha de
figurarse al *cursi* de su manera; di-
ré yo como me lo presenta la fanta-
sía, por ver si acierto, lo cual en
otro caso me es indiferente.
El *cursi* mío es delgado mas bien
que grueso; su ropa, particularmen-

p. 201, col. derecha

te el frak ó levita siempre le está estrecha, sus toquillas y chalecos los usa de colores fuertes y en todo su equipaje se notan síntomas de raído, así como en su aire algo de lo que llamamos *recortado*. El destino de mi *cursi* es el siguiente. -Va á un baile y se pone a *media vela* con viso malo. -Disputa con el mozo acerca de la vuelta, y esto a gritos para que se entere el público. -Se encara con la orquesta pidiéndole que toque lo contrario de lo que está dispuesta. -No pierde nada de lo que se baile, desde el primer wals hasta la greca inclusive. -Toca las palmas, en la contradanza española para llevar el compás en ciertas figuras, y en el rigodon para aplaudir á su compañera. -Sale del baile con la careta al revés, vestido de trapos y con una máscara del brazo. -Al pedir su capa en el guardarropa, empuja á los demás que esperan, y se hace el gracioso. -En el teatro principal es siempre de la comisión de aplausos; y en el del Balón se empeña además en disputar con los municipales, por subir á la cazuela y fumar donde está prohibido. -En las funciones religiosas, está en la puerta de modo que impida el paso á las señoras al salir de la iglesia, y les dice *bromitas verdes*, siempre de mal gusto y fuera del caso. -Está en todas partes donde hay bulla, dispuesto á incomodar lo posible. -En la feria es un mueble preciso, y allí suele llevar algunas fraternas, de que él se desentiende para evitar que pasen a vías de hecho. -En los toros es de la oposición, y lleva palo grueso para hacer mas ruido: pide *caballos*, grita *á la cárcel*, y luego goza contando sus proezas. -Generalmente habla mal de las

mugeres, y bien de nada ni de nadie. -En cuanto apunta el verano se cala las gafas verdes. -Es un padrastro para toda reunion, un ente inútil para la buena sociedad,

p. 202, col. izq.:

y un cáustico para el que tiene la desgracia de tenerlo junto en cualquier parte.

Esta es en bosquejo la fisiología del *cursi* según que yo me lo figuro; y aunque pueda aplicarse dicho apodo á otras clases conforme á la acepcion que se le dé, yo me atrevo á asegurar que en el caso de que en el mundo existan *cursis*, el amigo cuya pintura dejo hecha es un *cursi de primera*.

R.

OBRAS CITADAS

- ÁLVAREZ JUNCO, J. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.
- BENJAMIN, W. "Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus". In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, tomo I/2, pp. 509-690. cit., p. 537. Traducción española de J. Aguirre, "El París del segundo imperio en Baudelaire", en *Poesía y Capitalismo: Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1972, pp. 21-120, cit., pp. 49-50.
- CALINESCU, M. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1987.
- LÓPEZ ESTRADA, F., ed. *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. Madrid. Taurus, 1984.
- MONTESINOS, J. F. *Costumbrismo y novela*. Madrid: Castalia, 1970.
- MORENO, C. *Literatura y cursilería*. Valladolid: Universidad, 1995.
- "Valera, Faustino y el mal del siglo", *Revista de Literatura*, 122 (1999) 449-66.
- "Un cursi (1842)", en *Espéculo*, 25 (2003).
- <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/cursi.html> .
- ORTEGA Y GASSET. J. *Obras completas*. 12 vols. Madrid: Alianza, 1983.

- PÉREZ GALDÓS, B., *Novelas*, Madrid, Aguilar, 1970, 3 vols.
———*Episodios nacionales*, Madrid, Aguilar, 1971, 4 vols.
- RICO, F. *Breve biblioteca de autores españoles*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- SMITH, P.J., *Escrito al margen: Literatura española del siglo de oro*. Madrid: Castalia, 1995 (edición en inglés, 1988).
- TIERNO GALVÁN, E. “Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: lo cursi”, en *Del espectáculo a la trivialización*. Madrid: Tecnos, 1961, pp. 79-106 (primera edición del artículo en *Revista de Estudios Políticos*, 62 (1952) 85-106).
- UCELAY, M. *Los españoles pintados por sí mismos (1843-44)*. México: El Colegio de México, 195.
- UMBRAL, F. *Ramón y las vanguardias*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
———*Y Tierno Galván ascendió a los cielos*. Barcelona. Seix Barral, 1990.
- VALIS, N. *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch and Class in Modern Spain*. Durham & London: Duke University Press, 2002, págs. 303-304.
- WEISS, J. “Tiempo y materia en la poética de Juan del Encina”, *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, J. Guijarro, ed. Salamanca: Universidad, 1999, pp. 241-257.

