

## **Triunfo y derrota de la cursilería en la sociedad burguesa decimonónica: *Insolación y Morriña*, de Emilia Pardo Bazán**

Ana Cortejoso de Andrés

Una de las consecuencias más destacadas de los cambios políticos, económicos y sociales que acontecieron en España a lo largo del siglo XIX fue, sin duda alguna, el auge y la consolidación de la burguesía. Entre los rasgos más identificativos de esta nueva clase social sobresale la cursilería, o el afán por presumir de unos usos y costumbres carentes y propios de los sectores sociales más adinerados. Este fenómeno, tras afianzarse en esta clase media, se extiende hasta la aristocracia y el pueblo llano. En el último cuarto de siglo la cursilería se convierte en una cualidad específica de gran parte de la sociedad española, obstinada en aparentar la pertenencia a un nivel social siempre mayor y practicar unos modales distinguidos a través de medios tan diversos como la vestimenta o la asistencia a tertulias, las funciones teatrales o los paseos. La popularidad de la cursilería fue tal que pronto comenzó a plasmarse en las obras literarias de la época, apareciendo tanto en los géneros menores (por ejemplo, en la novela de folletín o en las parodias teatrales), como en las novelas de grandes escritores tales como *La Regenta*, de Leopoldo Alas (“Clarín”), *La de Bringas*, de Benito Pérez Galdós, o *El cisne de Vilamorta*, de Emilia Pardo Bazán. Precisamente, es en la producción literaria de esta última autora donde la cursilería cobra un papel protagónico, dado que su posición aristocrática como condesa le permitió ser una observadora privilegiada de las aspiraciones y entresijos sociales del momento, lo cual manifestó tanto en su producción ficcional como en la ensayística.

La cursilería en la obra de Pardo Bazán nos abre camino hacia una visión íntima de la España burguesa en vías de desarrollo que busca consolidarse. Y, sin duda, las novelas *Insolación y Morriña*, ambas publicadas en 1889, ejemplifican de manera singular esta visión del orbe burgués español. Pese a haber llamado poco la atención por parte de la crítica especializada, se trata de dos obras idóneas para el estudio de la cursilería, ya que sus tramas giran en torno a los conflictos sentimentales, morales y sociales propios de dos familias de la alta burguesía madrileña finisecular. En concordancia con el aspecto de sanción moral y social presente en ambas novelas y que ha sido destacado por Elizabeth Amann, Dorota K. Heneghan o Elizabeth Scarlett para el caso de *Insolación*, o por Pilar Díaz Sánchez en *Morriña*, el análisis de la cursilería permite indagar sobre unos comportamientos fingidos y artificiales representativos de quienes, pese a pertenecer a

unos sectores sociales humildes o moderadamente acomodados, intentaban comportarse como aquellos más adinerados y distinguidos. Por otro lado, la cursilería con la que la escritora gallega caracteriza a varios de los personajes ficticiales de *Insolación* y *Morriña* también es extrapolable a las cualidades literarias de ambas obras, de manera que sus tintes narrativos cursis emulan y parodian los excesos literarios y caducos del discurso romántico.

Si bien no cabe duda de que Pardo Bazán toma la cursilería como un tema recurrente para varias de sus novelas, su estudio es prácticamente inexistente dentro de la crítica dedicada a las obras de la autora. Según Noël Valis (“Pardo Bazán” 301) y Virginia Isla García (206), la cursilería es también uno de los rasgos más destacados en *El cisne de Vilamorta*, publicada tan sólo cuatro años antes de la aparición de *Insolación* y *Morriña*. Tal y como estas dos investigadoras señalan, en esta obra la cursilería juega un papel fundamental no sólo como una de las características más representativas de unos personajes que anhelan coincidir en los gustos, costumbres y maneras de las clases sociales superiores, sino que también se hace presente en lo referente a su recepción. Su enfoque basado en la combinación del aspecto social y el literario de la cursilería será el que marque las pautas para el análisis de *Insolación* y *Morriña* propuesto a continuación.

No es de extrañar que la cursilería haya sido uno de los rasgos más prominentes de la sociedad decimonónica española. Las reformas políticas, económicas y sociales acontecidas a lo largo de todo el siglo y, específicamente, tras las reformas liberales promovidas desde el reinado de Isabel II y la Revolución de 1868, originaron una movilidad en la escala social sin precedentes.<sup>1</sup> Concretamente, en ese mismo año Francisco Silvela y Santiago de Liniers publican *La Filocalia, o arte de distinguir a los cursis de los que no lo son*, el primer folleto dedicado al desarrollo teórico de este concepto.<sup>2</sup> En él, los dos políticos conservadores definen la cursilería como una “aspiración no satisfecha, [una] desproporción evidente entre la belleza que se quiere producir y los medios materiales que se tienen para lograrla,” y señalan que es un defecto “independiente de la posición, de la riqueza y hasta de la belleza natural” (6-7). Algunos años más tarde, en 1888, Mariano Baselga Ramírez, profesor universitario de Zaragoza, ahonda sobre esta misma noción en *Concepto estético de lo cursi*.<sup>3</sup> Desde un punto de vista crítico y muy irónico, Baselga describe el fenómeno estético de ser cursi o lo que él denomina “cursería” como “una tendencia, mal enderezada, hacia lo bello, o dígase lo elegante, lo selecto, lo fino, etc.” y “un pecado contra el buen gusto” (81). En cuanto a sus efectos en quienes la contemplan, Baselga constata que “hace reír con una especialísima risa, risa culta y exquisita y sardónica y política, biliosilla [sic] y guasona, sin carcajada, risa de gente lista y elegante” (86). Por consiguiente, tanto Baselga como Silvela y Liniers entienden la cursilería como un intento fallido por aparentar pertenecer a una clase social superior sin que se disponga de los medios y cualidades necesarios, cayendo irremediabilmente en la más profunda ridiculez. Incluso la misma condesa Emilia Pardo Bazán, testigo *in situ* de la cursilería, dará fe de este defecto cuando describa las costumbres de las señoritas burguesas en su ensayo “La mujer española,” publicado en 1889.<sup>4</sup> Como la escritora gallega apunta, a finales del siglo XIX la cursilería se consolida como un fenómeno social especialmente representativo de toda la clase burguesa urbana. La estabilización de la burguesía en la ciudad hace de este emplazamiento un foco idóneo para la práctica y la observación de la cursilería decimonónica, pues, tal y como Carlos Moreno Hernández

comenta, “entre 1880 y 1888 [. . .] es cuando la cursilería queda afianzada e identificada con la ciudad,” principalmente con Madrid (29).

Junto a esta acepción social de la cursilería entendida como un intento frustrado por emular las costumbres de las clases superiores, un “quiero y no puedo,” existe otra, segunda interpretación más reciente del término. Como Moreno Hernández y Noël Valis defienden en sus estudios, durante los últimos años del siglo XIX el término “cursilería” comienza a emplearse para designar la decadencia del estilo literario romántico. De acuerdo con Valis, a finales del siglo XIX y principios del XX, “Romanticism as a trope of datedness becomes [. . .] a form of cursilería, an admission of collective and individual inadequacy, as well as the expression of yearned-for new identities” (*Culture* 121). Por esta razón, no es de extrañar que Emilia Pardo Bazán, una de las máximas representantes de la corriente literaria naturalista en España, se sirva de este concepto como medio para denunciar la popularidad de las incoherencias y los excesos románticos. Sin embargo, no es tan sólo el movimiento literario romántico el que se suele tildar de cursi, sino que también sus lectores más asiduos son atrapados por este calificativo. La obra romántica se convierte para estos burgueses cursis en un “transporte momentáneo a un mundo ilusorio en compensación de lo que ocurre en su vida, mientras teme[n] a ésta, en su pura materialidad posesoria, como lo único real” (Moreno Hernández 44). La imitación de los personajes y arquetipos románticos por parte de los lectores más voraces se asemeja al intento de la burguesía y otras clases sociales por alcanzar los cánones de refinamiento y buen gusto propios de los niveles superiores, y es en ese proceso de idealización y aspiración donde reside la auténtica cursilería. De esta manera, tanto la cursilería social como la literaria se fundamentan en unas bases de ensoñación e idilio inalcanzables para sus dueños, abriendo las puertas, irónicamente, a la vulgaridad, la ridiculez e, incluso, la grosería.

Existen varios rasgos que permiten aunar las novelas de *Insolación* y *Morriña* y tratarlas como dos partes de una misma obra. En primer lugar, las dos fueron publicadas en 1889 por la misma casa editorial en Barcelona y comparten el subtítulo de “Historia amorosa.” Asimismo, las dos forman parte del subgénero de “novela ilustrada,” una de las modas más populares en el campo literario decimonónico, como bien señalan Ermitas Penas Varela (“*Insolación*” 259), Jean-François Botrel (67) y Stephen Miller (258). Aunque el conflicto principal de las novelas gira en torno a los amoríos de dos parejas cuyos miembros proceden de distintos medios o clases sociales, hay algunas diferencias significativas en cuanto a cada una de ellas. En primer lugar, *Insolación* presenta la historia de la señora gallega Francisca de Asís, viuda de un viejo aristócrata que es seducida por un joven andaluz recién llegado a los círculos de alta sociedad madrileña que la protagonista frecuenta. Pese a los intentos de Asís por resistirse a la seducción del donjuán y a sus continuos remordimientos de conciencia debido a la confrontación entre su deber social y su deseo sexual, el cierre de la novela y la mención de un futuro matrimonio entre ambos otorga el triunfo al amor en detrimento de las restricciones morales y sociales. Por el contrario, la historia de *Morriña* versa sobre la imposibilidad amorosa entre un joven perteneciente a la alta burguesía, Rogelio, y su sirvienta, Esclavitud, ambos procedentes de Galicia pero residentes en la capital. El descubrimiento del posible noviazgo entre estos dos personajes por parte de doña Aurora, madre del señorito burgués, hace que se interrumpa la relación de forma abrupta y que los dos enamorados tengan que separarse,

lo cual provoca el suicidio de la joven criada. Así, el seguimiento de ambas historias pasionales ofrece al lector un recorrido por el panorama social de los distintos estratos del Madrid de finales del siglo XIX, desde los salones, tertulias y visitas propios de la clase adinerada, hasta las celebraciones y costumbres más representativas de la capa popular (como las fiestas de San Isidro o las actuaciones de las cigarreras y gitanas que se describen en *Insolación*).

Dentro de toda esta pintura a través de los usos y costumbres de la sociedad del momento, la cursilería cobra un lugar protagónico como reflejo de las ansias por aparentar y mantenerse en un lugar destacado por parte de los personajes burgueses. En primer lugar, es necesario remarcar los medios por los cuales las señoras protagonistas de ambas novelas han llegado a la alta burguesía. Mientras que en *Morriña* doña Aurora se asentó en Madrid junto a su esposo, ya fallecido, gracias al trabajo de éste como magistrado, en *Insolación* doña Asís inmigra a la capital para contraer matrimonio con uno de sus tíos, consejero de Estado ya anciano. De esta manera, la procedencia social de estos personajes confirma sus orígenes provincianos, y su repentino ascenso y colocación en los niveles más altos de la sociedad madrileña provoca que en numerosas ocasiones se vean forzados a aparentar unas maneras que en ningún caso son auténticas, sacando a relucir su irremediable cursilería. Por ejemplo, en uno de los pasajes que describen los entretenimientos de Asís en *Insolación*, la voz narradora detalla lo siguiente: “La Marquesa de Andrade vivía contenta, algo envanecida de haber soltado la cáscara provinciana [. . .]. Entretenía sus ocios pensando, por ejemplo, que el último vestido que le había mandado su modista era tan gracioso y menos caro que el de Worth de Sahagún” (144). La apariencia física de Asís la confirma como una señora representante de un puesto social elevado. Sin embargo, sus maneras sacan a la luz en muchas ocasiones su naturaleza auténtica, como se observa en la cita siguiente: “Comprendía la misma señora que se ponía algo ordinaria chillando y manoteando así, y lo peor de todo, que era predicar en desierto, pues ni siquiera podían oírla desde la cocina” (167). La imagen social que ostenta no se corresponde entonces por completo con sus hábitos más íntimos, dando paso a la confrontación entre su verdadero ser y su afán por aparentar.<sup>5</sup>

Pero, además de encontrar esta falta de correspondencia en el comportamiento interior y exterior del personaje, también se pueden apreciar estos mismos rasgos de opulencia en los objetos materiales que adornan su vivienda. De acuerdo con Walter Benjamin, con el cambio al siglo XIX se empieza a prestar una mayor atención a los objetos de decoración interior, los cuales a menudo reflejan las cualidades más internas de quienes los poseen, de modo que “the house becomes an expression of the personality. Ornament is to the house what the signature is to a painting” (9). En el caso de Asís, su intento por aparentar refinamiento y finura a través de las decoraciones es otra muestra de su inherente cursilería. Por ejemplo, se detalla cómo su sala “estaba amueblada con esas pretensiones artísticas que hoy ostenta todo bicho viviente, sepa ó no sepa lo que es arte, y con ese aspecto de prendería que resulta de aglomerar el mayor número posible de cosas inconexas” (170). Esta amalgama de artículos decorativos acumulados sin orden con el único fin de fingir buen gusto se confirma algunas líneas más adelante, cuando la voz narradora comenta que “[s]i el suelo estaba intransitable, en las paredes no quedaba sitio libre para un clavo, pues el buen Marqués de Andrade, incapaz de distinguir un Ticiano de un Ribera, le había dado algún tiempo de protector de jóvenes artistas, llenando la

casa de acuarelas” (171). Por lo tanto, la simple colocación de los diferentes objetos considerados como símbolo de lujo y distinción denota la ausencia de gusto estético en Asís y su esposo, lo cual viene a reflejar su imposibilidad al ocultar su poco entendimiento artístico, otra muestra más de su llamativa cursilería.<sup>6</sup>

Algo similar ocurre con la descripción de las costumbres y usos sociales de la familia Pardiñas en *Morriña*. Ya en los primeros capítulos de la novela la voz narradora comenta cómo doña Aurora fracasa en la adaptación de las maneras que se esperaban en una tertulia de alta sociedad según el protocolo: “Doña Aurora tenía su tertulia, y vespertina—nada menos que un *five o'clock*, como diría algún revistero,—sólo que sin *tea*, ni ganas de él; porque, en caso de ofrecer algo á los tertulianos, la señora de Pardiñas, muy chapada a la antigua, optaría por unas buenas magras de jamón, ó cosa análoga” (19-20). Como en el caso anterior, los mismos objetos delatan las costumbres vulgares de esta señora, insertada en una clase social que originariamente no le pertenece. La cursilería de doña Aurora surge (al igual que en el caso de Asís) por la falta de concordancia entre sus antecedentes provincianos y las maneras distinguidas que finge públicamente. Junto a doña Aurora, en *Morriña* aparecen otros dos personajes que son tildados de cursis explícitamente por parte de la voz narradora. En ellos se observa, de nuevo, esta misma ausencia de correspondencia entre la impresión que se quiere dar y lo que verdaderamente se es, tanto en sus objetos como en sus modos de comportamiento. Por ejemplo, en la descripción del salón de Rita Pardo—primera dama caracterizada de cursi por la voz narradora—, se puede observar el énfasis en los términos que refuerzan esta caracterización:

[El salón era] modelo cumplido de la cursilería mesocrática, rebosando pretensiones y sin un solo mueble sólido ni artístico. Había dos ó tres sillas de felpa de colores variados, una *étagère* con estatuillas de fundición, cacharros vulgares, y algún objeto de plata, sin ningún mérito, [. . .] dos retratos al óleo del señor y de la señora en óvalo, con traje dominguero, y otras ridiculeces semejantes. (69)<sup>7</sup>

En este caso, no son sólo los objetos que decoran la vivienda los únicos que destacan por su desproporción, sino que también la vestimenta da cuenta de “la posición inferior mal disimulada bajo un ropaje o disfraz pretendidamente superior” (Moreno Hernández 75). La descripción de doña Rita Pardo sigue las mismas pautas cuando la voz narradora anuncia su entrada de la siguiente manera: “Venía acabando de abrocharse una bata demasiado lujosa, de raso azul pálido con encajes crema, por encima de la ropa interior, sucia del trajín casero: acababa de pasarse la borla de polvos, y le sonaban los brazaletes” (70). Este detalle en la descripción de la vestimenta y en los artículos especialmente escogidos por la señora para mostrar un refinamiento ausente refleja una palpable ironía por parte del narrador. Esto se confirmará líneas más adelante cuando se afirma que “sólo el ojo lince del observador podía descubrir á la mujer verdadera, invariable, porque las almas se tiñen, se disfrazan, pero no se renuevan” (71). La agudeza de estas palabras permite a la voz narradora dar muestras de la dificultad con la que la señora de Pardo se encontraba para poder ocultar con totalidad su verdadera posición social, cuyo nivel auténtico era en realidad mucho inferior al deseado. Precisamente será esta misma ironía la que se utilice al caracterizar a la segunda mujer tildada explícitamente de cursi, la



señora de Candás, esposa de uno de los asiduos a las tertulias en casa de doña Aurora. La cursilería en este personaje nacerá, además de por su intento por ocultar la procedencia pobre, del esfuerzo por mantener unas poses sociales fuera de lugar tras la caída en la escala social. Así, la señora de Candás es descrita como “una esposa tan cursi, que según las malas lenguas había sido posadera en Gijón, [. . .] el tipo perfecto de la ordinariéz incurable, enquistada, que resiste al buen ejemplo, al aire de la corte, al cáustico de la burla y al roce de la corriente del tiempo” (210-11). Confluyen en esta señora los dos aspectos que caracterizan al cursi en sociedad de acuerdo con Valis: “the subjective heart of lo cursi is shaped out of the conflicting impulses of a false anachronicity and a missing genealogy” (*Culture* 51). De este modo, por medio de la reproducción de la falsedad de los comportamientos y posturas de estas mujeres, Pardo Bazán no sólo denuncia a través de su ficción estas conductas, sino que también inserta conceptos clave de sus escritos teóricos como el anhelo de ofrecer una educación de calidad al género femenino o la necesidad de liberación de determinadas reglas sociales, aspectos que sobre todo desarrolla en “La mujer española.”

Todos estos ejemplos procedentes de las novelas confirman que a través del retrato de los comportamientos de sus personajes y de los irónicos comentarios por parte del narrador omnisciente, Pardo Bazán articula una fuerte crítica contra uno de los vicios más identificativos de los miembros de las capas medias y altas del panorama madrileño: la cursilería en su aspecto social. En este sentido, el cierre de ambas novelas confirma y refuerza una vez más esta condena hacia uno de los defectos más populares del momento. En el caso de *Insolación*, tal y como numerosos críticos han comentado desde el mismo momento de publicación de la obra, el cierre no afirma rotundamente la celebración del casamiento entre los dos amantes protagonistas, lo cual supone un escándalo contra la moral y las normas de la época.<sup>8</sup> El hecho de que la posibilidad matrimonial quede en suspenso y no sea del todo confirmada por sus personajes o por la propia voz narradora abre las puertas a la provocación y deslegitimación de unas normas sociales fuertemente intrincadas en las capas más altas de la sociedad decimonónica. Por medio de esta ambigüedad final de *Insolación*, Pardo Bazán consigue desafiar los modos de conducta típicos de los burgueses más adinerados, así como su gusto por aparentar y pretender unas maneras que pueden no corresponderse con sus sentimientos verdaderos, rasgo propio y definitorio de la cursilería. Esta misma censura de los principios morales de la burguesía es la que la escritora gallega nos presenta de nuevo en el cierre de *Morriña*. En este caso, la preocupación por “el qué dirán” lleva a doña Aurora a poner tierra de por medio ante el incipiente amorío que está surgiendo entre su hijo y su sirvienta, pues el desprestigio que esa relación sentimental podría dar a la familia prevalece sobre cualquier otro motivo pasional que pudiera existir entre los enamorados. En esta novela, la denuncia de Pardo Bazán se magnifica aún más dado el final trágico que espera a Esclavitud, llevada al suicidio tras ver la marcha de su galán. La voz omnisciente, evocando el estilo propio de la novela de folletín en su labor de “conciencia narrativa total” (Rivera 42), pone un broche sentimental a la trama de *Morriña* con el propósito de influir con mayor énfasis en el lector y elevar la repulsa de la cursilería por ser uno de los motivos más denigrantes de las capas más elevadas, capaces de cualquier acción siempre y cuando ésta garantice su buena imagen ante los demás.<sup>9</sup>

Este tono sentimental y emotivo que cierra la historia de ambas novelas evoca la cursilería poética de muchas obras románticas, si bien su exaltación y exageración desemboca en muchas otras ocasiones en situaciones ridículas que se alejan de los cánones de la literatura anterior. Por esta razón, no es de extrañar que algunos investigadores de *Insolación*, como Barbara Zecchi (294), Maria Colbert (444), o Daniel Whitaker (362), hayan destacado que la novela subvierte los modelos más representativos de la literatura romántica a través de la parodia, lo cual podría aplicarse de igual modo a *Morriña*. En las dos “Historias amorosas,” Pardo Bazán trastoca las técnicas narrativas, los arquetipos y los géneros más característicos de las obras literarias románticas para deformarlos precisamente a través del énfasis en sus elementos más cursis. Dicha táctica está ligada tanto al tipo de lectores al que se puede suponer que iban destinadas todas estas producciones literarias, como al momento de publicación de ambas novelas, dado que a finales del siglo XIX todos estos motivos y técnicas representativos del movimiento romántico ya estaban comenzando a convertirse en algo decadente, pasado de moda y vulgar.

En primer lugar, tanto *Insolación* como *Morriña* toman como punto de partida varios de los elementos fundamentales de la novela por entregas o de folletín, lo que ya ha mencionado Ermitas Penas Varela al tratar de *Morriña* (Introducción 54). Por un lado, y como se ha indicado anteriormente, el tema fundamental de las dos obras es el conflicto pasional entre amantes, el cual en ocasiones es tan exagerado que llega a alcanzar tintes melodramáticos e irremediamente cursis. Este tipo de romance ferviente, violento y cursi entre enamorados será también el motivo principal de la novela por entregas de acuerdo con Pilar Aparici (XXIII).<sup>10</sup> Por esta razón, muchas de las escenas amorosas de las dos novelas de Pardo Bazán se aproximan al tono pasional propio de los diálogos de la novela por entregas, como por ejemplo se aprecia en el siguiente pasaje, proveniente de *Insolación*:

—Diego... —tartamudeó llamando así a Pacheco por primera vez.  
 —¿Por qué no dices *Diego mío*, *Diego del alma*?—exclamó con fuego el andaluz deshaciéndola entre sus brazos.  
 —Qué sé yo... Cuando uno habla así... me parece cosa de novela ó de comedia. Es una ridiculez. (237)

Como se puede observar, hasta en la propia novela se hace explícita la cursilería característica de la literatura más popular de ese momento, la cual se caracteriza por el discurso empalagoso entre amantes, ridiculizado en este y otros muchos pasajes similares. Pero además, en esta misma conversación mantenida entre Asís y Diego se puede comprobar otra de las características más distintivas de la novela por entregas: la abundancia del discurso teatral (Andreu 56).

Partiendo de la importancia que estas interacciones personales tienen en las dos novelas, no es de extrañar que los diálogos sean el lugar idóneo donde sacar a la luz este tipo de cursilería sentimental que deforma el discurso amoroso romántico, de manera que la parodia no sólo remite a las conversaciones propias de las novelas folletinescas, sino también al drama romántico y a su heredera, la alta comedia. Así, uno de los momentos que mejor recoge esta burla y parodia hacia los discursos amorosos característicos de las

obras teatrales de este periodo se corresponde con la declaración que Rogelio, el protagonista de *Morriña*, dedica a Inocencia, una muchacha de la que conviene hacerse novio:

—¿Me da V. una prueba de amor?—imploró Rogelio: y sin aguardar respuesta, se inclinó y la besó en el carrillo...

—Me parece que debemos tutearnos. Los novios de mis amigas se tutean [...] También debemos escribirnos todos los días: todos, sin faltar uno [...] ¿Nos hemos de casar?

Aquí ya Rogelio no pudo aguantar el acceso de risa nerviosa, y la dejó salir por la boca, por los ojos, por el cuerpo mismo, cogiéndose la cintura, que le dolía con fuerza de las carcajadas. (156)

La comicidad de esta conversación no surge únicamente debido al sinsentido, a la vulgaridad y a la cursilería de la situación a la que se refiere, sino que a su vez, remite y parodia muchas de las declaraciones que el público burgués ha contemplado en representaciones de dramas románticos sumamente populares dentro del panorama español del momento. No obstante, aquí el discurso amoroso se separa de la declaración profunda y emotiva para girar alrededor de las normas a seguir y los objetos que los pretendientes han de intercambiarse y así, demostrar al resto de la sociedad que, efectivamente, son novios. De este modo, el amor ideal y místico propio del romanticismo se esfuma, se cursiliza para dar paso a un amor fingido, basado en unos requisitos de comportamiento que demuestren el noviazgo públicamente aunque no existan sentimientos reales.

Este tipo de parodia también se hace presente tanto en *Insolación* como en *Morriña* a través de la caricatura de los personajes más representativos de las obras teatrales románticas. Por ejemplo, los héroes de las dos novelas reproducen en apariencia y conducta unas características heredadas de uno de los galanes románticos españoles por excelencia: don Juan Tenorio. Aun así, ninguno de ellos sigue estrictamente los modales del héroe romántico, sino que más bien los modifica gracias al énfasis en algunos de sus elementos más cursis. En cuanto al plano físico, tanto Rogelio como Diego son retratados como “señoritos” jóvenes y apuestos, cuyo trato y usos distinguidos les hacen dignos del sector social en el que se encuentran. Sin embargo, esta buena presencia no siempre se corresponde con sus maneras y discursos. Por un lado, Rogelio trastoca el registro amoroso romántico mediante la modificación de adjetivos poéticos y su transformación en apelativos cariñosos y vulgares tomados del habla popular, como se observa en la siguiente cita: “Suriña, tontiña, mujer, no me estés así... Ya sabes que yo te he de querer siempre, boba. No me la pegues con el tierno Nuño Rasura... Anda, tontiña, paloma, no me estés así. Mira que me vas á poner muy triste” (279). Por otro, la galantería de Diego Pacheco ante Asís también alude de forma directa pero caricaturesca al discurso de Don Juan Tenorio cuando se jacta de lo siguiente: “Yo galanteé á trescientas mil mujeres, y ahora me parece que no quise á ninguna. Yo hice cuanto disparate se puede hacer, y al mismo tiempo no tengo vicios [...] no ha tenío el diablo por donde cogirme: he jugado, perdiendo y ganando un dinerillo” (232-33). Estos dos ejemplos confirman cómo, tanto en Rogelio como en Diego, el discurso atrayente y seductor propio del protagonista de Zorrilla se trueca en algo ridículo y soez, de menor calidad y emotividad poética al



compararse con el caballero auténtico, resaltando así su condición de personajes cursis e imitadores.

Esta misma cursilería se observa también en la falta de correspondencia entre el papel característico de algunas heroínas románticas y el de las protagonistas femeninas de *Insolación* y *Morriña*. Siguiendo con el drama de Zorrilla, tal y como Barbara Zecchi defiende, Asís “se demarca explícitamente de doña Inés, alejándose del modelo femenino romántico del ángel del hogar” (300). Al tomar la iniciativa en varias ocasiones y decidir implicarse voluntariamente en el romance con el galán, Asís constituye “un alegato a favor del reconocimiento y justificación de la sexualidad femenina, así como de la legitimidad de los deseos sexuales,” algo impensable para una verdadera dama romántica (Cantero Rosales). Sus dilemas morales y su preocupación por guardar unas formas esperadas para la mujer de la época hacen que su discurso cobre en ocasiones tintes melodramáticos y cursis que lo separan del comportamiento característico de las heroínas románticas, como así lo demuestran las siguientes palabras:

Introduje el rabo postizo de la flor en el ojal de Pacheco, y tomando de mi corpiño un alfiler sujeté la gardenia, cuyo olor á pomada me subía al cerebro, mezclado con otro perfume fino, sin duda, del pelo de mi acompañante. Sentí un calor extraordinario en el rostro, y al levantarlo, mis ojos se tropezaron con los del meridional, que en vez de darme las gracias, me contempló de un modo expresivo é interrogador. (56-57)

Por el contrario, en *Morriña*, Esclavitud sí que sigue los parámetros propios de la mujer sumisa y hacendosa que defendían los manuales de conducta y mucha de la literatura femenina del siglo XIX, como las revistas *La Ilustración Católica* o la *Revista Contemporánea* (Servén Díez 334-35). Pero sin duda alguna será en su acto final, el suicidio, donde reside la mayor imitación que Esclavitud hace de otros héroes románticos. De la misma manera en que muchos protagonistas deciden recurrir al término de su vida como muestra de su triunfo sobre los designios divinos y las leyes naturales, mediante este acto Esclavitud muestra su repulsa ante las imposiciones sociales de la clase superior. No obstante, el hecho de que la voz narradora no se detenga ni especifique claramente este final trágico de la sirvienta elimina casi totalmente cualquier posibilidad de heroicidad que sí que tenían los protagonistas románticos anteriores. Sin llegar a los tintes cómicos realizados en algunas sátiras del suicidio romántico, en *Morriña* el carácter dramático desaparece debido al tono naturalista con que Pardo Bazán presenta este final. De esta forma, el suicidio es mencionado como una mera anécdota, el elemento pasional se vulgariza hasta trastocarse en algo patético y casual, que por no alcanzar los tintes dramáticos de los grandes finales románticos pasa a ser irremediabilmente cursi.<sup>11</sup>

Finalmente, existe otro recurso literario que sobresale en las dos obras pardobazanianas por su énfasis en la cursilería y que, de nuevo, remite a la popularidad de la novela decimonónica: las ilustraciones. Según Penas Varela, la primera publicación de ambas novelas vino acompañada de varias imágenes realizadas por la técnica del fotograbado: ciento cinco en el caso de *Insolación* y noventa en el de *Morriña* (“*Insolación*” 260). Como señala Jean-François Botrel en su estudio sobre las ilustraciones de *La Regenta*, estas imágenes son “unos dispositivos formales encaminados a determinar la recepción, a

controlar la interpretación, a calificar el texto,” por lo que su aparición responde a razones específicas, desde el aumento de la atracción por parte de su público destinatario hasta la facilitación de su lectura (67). De esta forma, la novela ilustrada ofrece un reto doble al lector, ya que éste no sólo ha de leer el texto y contemplar las imágenes, sino que además debe ser capaz de integrar ambos parámetros. Por esta razón, es posible relacionar los rasgos cursis que se han venido indicando en los textos de ambas novelas con las ilustraciones que los acompañan para demostrar cómo, gracias a ellas, la cursilería también juega un papel protagónico.

En cuanto a las imágenes de los personajes, cabe destacar aquellas que plasman la serie de actividades que, como buenos señores burgueses, solían realizar: desde la asistencia a tertulias, paseos y visitas, hasta otras menos distinguidas, como el remiendo de ropas o las discusiones en tono elevado. Con respecto a aquellas dedicadas a la representación de las tertulias o los paseos, llama la atención el interés por el detalle que ambos ilustradores tuvieron en la reproducción de los vestidos y los accesorios de estos personajes, de forma que en muchas ocasiones la representación visual no sólo acompaña al texto, sino que además incrementa su efecto en el receptor al ofrecer y confirmar de manera gráfica lo que podría imaginarse a través de la lectura. Tomemos como ejemplo el grabado que acompaña la descripción anterior del momento en el que Asís regala una gardenia a don Diego como símbolo de su amor (Figura 1). En él se puede observar el instante de la entrega de la flor, pero además el ilustrador de la novela incluye algunos objetos típicamente asociados con el nivel socioeconómico de la clase media-alta que no son mencionados en el texto (como los sombreros, los guantes o las joyas de la señora). Al añadir estos accesorios el dibujante aporta más detalles sobre la supuesta distinción social que acompaña a la pareja de amantes, así como sus ciertas dotes de presunción. Por ejemplo, pormenoriza la expresión ensimismada del galán y adorna la escena con un fondo difuminado que enfatiza el momento de ensoñación amorosa propia del comienzo del idilio entre ambos.



**Figura 1** (*Insolación 56*)

Como resultado, la imagen no sólo acompaña al texto sino que en parte lo manipula para llamar la atención del receptor a través de la representación visual. Mediante la observación de este y otros grabados, el público de estas dos novelas podría imaginarse de mejor manera los distintos episodios de las narraciones, y al mismo tiempo, estas

ilustraciones podrían incrementar sus ansias por parecerse a los protagonistas de ambas novelas, incitando en ellos una profunda cursilería.<sup>12</sup>

Junto a este tipo de imágenes llamativamente cursis, en las dos novelas también existe otra serie de ilustraciones que sancionan la cursilería como uno de los grandes defectos de esta clase social burguesa. Recordemos el pasaje de *Morriña* en el que se presenta a la señorita Rita Pardo. Como se ha visto anteriormente, en la descripción de este personaje la voz narradora inserta varios comentarios que muestran la parodia de la señorita, lo que a su vez confirma el desprecio de la escritora gallega hacia formas de comportamiento como el suyo. Precisamente será esta misma repulsa la que acompañe las imágenes realizadas por el ilustrador de la obra, pues éstas incrementan la ridiculez de la señora Pardo que ya se había plasmado mediante las palabras (Figuras 2 y 3). En ellas se observa el esmero con que se plasma la exageración del comportamiento vulgar y ridículo de la señora, de su vestimenta y de la acumulación de objetos que decoran la sala de doña Rita, coincidiendo así con la descripción literaria.



**Figura 2** (*Morriña* 72)



**Figura 3** (*Morriña* 79)

La representación visual de todos estos aspectos no sólo cumple con la finalidad de acompañar al texto, sino que además, en las imágenes se puede contemplar el mismo fin didáctico y sancionador. Por consiguiente, se puede afirmar que los grabados presentan la conjunción de los dos aspectos de la cursilería que se han defendido a lo largo de estas líneas. Por un lado, reflejan la visión crítica del narrador al reproducir el gusto de los

burgueses de aparentar a través de la vestimenta y otros artículos, y por otro, al manifestar gráficamente estos rasgos, se incita en sus lectores unas ansias por imitar y desear pertenecer a la clase social protagonista de estas historias.

La plasmación ficcional que estas dos novelas pardobazanianas presentan de la cursilería inserta una censura tanto social como literaria de una de las prácticas más representativas y singulares de la clase acomodada española de finales del siglo XIX. Tanto *Insolación* como *Morriña* ofrecen un fiel retrato de los círculos más selectos de la capital española y de ahí que la aparición de la cursilería cobre un papel predominante dentro de la reproducción de sus hábitos más distintivos. Pero además, la cursilería permite a la autora dirigir su crítica fuera de los parámetros sociales hacia un terreno literario, denunciando la sentimentalidad extrema propia del periodo romántico y su popularidad dentro de este sector burgués. De ahí que las dos novelas ofrezcan la parodia y la caricatura de los discursos amorosos tradicionalmente románticos o de sus personajes arquetípicos más populares como Don Juan Tenorio y Doña Inés. Por último, la plasmación pictórica de esta cursilería a través de los grabados que acompañan al texto refuerza en muchas ocasiones la burla que la autora comunica por medio de la voz del narrador omnisciente. La inclusión de estas imágenes refuerza en los lectores de estas dos novelas unas ansias por asemejarse y llevar a su realidad los conflictos amorosos y sociales propios de la clase social que protagoniza ambas historias, al mismo tiempo que recalca la finalidad crítica o moral que se ha defendido para ambas obras. Para Emilia Pardo Bazán, escritora reconocida y testigo incomparable de las costumbres urbanas de su entorno, la cursilería se convierte en una herramienta perfecta para denunciar la ridiculez y la extravagancia tan características de la burguesía finisecular, al mismo tiempo que se vale de la misma para jactarse de la exageración de literatura romántica precedente.

*Pennsylvania State University*

## Notas

- <sup>1</sup> Como Carlos Moreno Hernández explica, tomando como punto de partida algunas ideas de Tierno Galván, la burguesía moderna decimonónica y la cursilería se esparcen con especial rapidez “en torno a 1840 como consecuencia de la desamortización de Mendizábal, que permitió a mucha gente con poca fortuna adquirir fincas valiosas y objetos de arte con el sentimiento de poder equipararse a la vieja aristocracia en cuanto a riqueza, aunque no en cuanto a educación y maneras” (22).
- <sup>2</sup> De acuerdo con José Luis Calvo Carilla, este estudio se publica un año antes de que el término “cursilería” fuera incluido en un diccionario académico en lengua española (18). Por esta razón, este trabajo de Silvela y De Liniers es de suma relevancia, ya que se trata del primer ensayo teórico y crítico que aborda este concepto en España.
- <sup>3</sup> Este manuscrito, supuestamente basado en una conferencia titulada “El cursi, la cursi, lo cursi” pronunciada por Baselga en el Ateneo de Zaragoza en 1888, ha permanecido inédito hasta 2004, año en que José Luis Calvo Carilla lo recupera para editarlo y publicarlo.
- <sup>4</sup> Emilia Pardo Bazán elaboró este célebre ensayo sobre la mujer española por encargo de la revista inglesa *Fortnightly Review*. En él, la escritora gallega realiza un recorrido crítico por la situación social de la mujer frente al hombre, explorando minuciosamente el género femenino de acuerdo con los diferentes estratos sociales del momento. En lo referente a la burguesa española, llama la atención cómo la autora se detiene en especificar que ésta:

[S]uele aparecer un poquito *cursi*. Se inclina hacia la vulgaridad, y de ese lado se cae. Fáltale aplomo, naturalidad y distinción, por culpa de la mediocridad sistemática a que la sentencia de su estado social. Justo medio en religión, justo medio, rayano con la indiferencia, en patriotismo; insipidez en el arte y letras; abstención total en política, y la actividad mental consagrada a fruslerías y menudencias [. . .] Sin ser tonta ni mala, es, lo repito, cursi y vulgar. (*La mujer española* 105)

- <sup>5</sup> En su ensayo sobre *Insolación*, Elizabeth Amann analiza cómo también se observa esta falta de concordancia entre el interior y el exterior en el señorito Diego Pacheco. La cursilería en este personaje surge debido a su obcecación por reproducir las maneras de los más distinguidos dandis y sus fallidos resultados: “Although Diego resembles the nineteenth-century dandy in his ease, elegance and superficiality, he is neither ethereal nor untouchable in his refinement” (186).
- <sup>6</sup> Según Noël Valis, a partir de 1850 comienza a surgir en España la idea de lujo, la cual estuvo asociada desde sus orígenes con el campo artístico y el cultural. Este fenómeno da como resultado dos tendencias opuestas dependiendo de quiénes fueran sus protagonistas. Mientras que las personas aristocráticas y de clase alta comenzaron la tendencia de coleccionar estos artículos de lujo—“silks, fine porcelain and crystal, diamonds and other jewelery” (*Culture* 146)—, las de clase media se esforzaron por acaparar y acumular objetos que, sin llegar al mismo nivel que los coleccionados por la clase superior, reprodujeran e imitaran su apariencia. Se abren así las puertas a lo que Valis denomina “a theatre of behavior” (*Culture* 147), en el que la cursilería tiene

un papel preponderante debido a su cercanía al engaño y la apariencia, hábitos también muy practicados por la sociedad acomodada de la época.

- <sup>7</sup> El lector ávido y aficionado a la obra de Pardo Bazán sabrá que este personaje proviene de las novelas *Los Pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza*. Como se explica en esas obras, Rita es hija de Don Manuel Pardo de la Lage, un aristócrata arruinado que, sin embargo, se esfuerza por guardar las apariencias ante quienes le rodean.
- <sup>8</sup> Tal y como María Colbert especifica, *Insolación* fue recibida con mucha polémica por parte de algunos escritores contemporáneos de Emilia Pardo Bazán, como por ejemplo Leopoldo Alas Clarín y José María de Pereda (430-31). La ambigüedad final de la novela ha sido también motivo de análisis para varios críticos actuales, entre los que destacan Noël Valis, Elizabeth Scarlett, Mary Giles o la propia María Colbert (Colbert 433-45).
- <sup>9</sup> En este sentido, la actitud de Pardo Bazán es sumamente transgresora al atreverse a manifestar su desacuerdo con respecto a las costumbres burguesas y su recurrencia a la cursilería en ese afán por mantener una imagen social pulcra e intachable. Lejos de algunos comentarios recibidos por parte de críticos como Pilar Díaz Sánchez en los que se tacha la obra de conservadora por “no plantearse siquiera la posibilidad de una relación normalizada entre el joven burgués y la criada” (54), se puede comprobar cómo el final es ciertamente novedoso, pues no se debe olvidar la cuestión de crítica y condena moral explícitas.
- <sup>10</sup> Hay que tener en cuenta que, aunque algunos críticos como Carlos Feal han tildado a los dos textos de Pardo Bazán de “novelas rosa,” la cursilería en ellas no se limita únicamente a la exageración explícita del sentimentalismo amoroso como puede ocurrir en las novelas rosas por entregas (276). En *Insolación* y *Morriña* la novelista gallega va más allá, pues añade al sentimentalismo amoroso la finalidad de crítica contra la clase social retratada en ambas historias.
- <sup>11</sup> Dentro de esta ola de parodia y sátira del motivo del suicidio romántico destaca el relato de Mesonero Romanos “El Romanticismo y los románticos” (1837), así como las dos pinturas de Leonardo Alenza: *Sátira del suicidio romántico* y *Sátira del suicidio romántico por amor*, elaboradas ambas alrededor de 1819 y expuestas en el actual Museo del Romanticismo madrileño. Como María A. Castro defiende, para estos dos autores “la sátira ejerce una función de responsabilidad social, al presentar una inadecuación moral y una transgresión de la virtud” (792), algo muy similar a lo que Emilia Pardo Bazán ofrece en *Morriña*.
- <sup>12</sup> La inclusión de estos objetos por parte del ilustrador refuerza la importancia de llamar la atención e influir en el público. Tal y como Fred Miller Robinson defiende en su estudio sobre los usos y significados del hongo, todos estos artículos añadidos en los fotograbados se transforman en signos que el público observa y relaciona con un complejo entramado social de comportamientos y conductas asociados a un nivel elevado, pues “fashion embodies the conflicts between social adaptation and individual differentiation. It satisfies at once the need for imitation and for personal style, for uniformity and peculiarity” (32).



## Obras citadas

- Amann, Elizabeth. "Nature and Nation in Emilia Pardo Bazán's *Insolación*." *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America* 85.2 (2008): 175-92. Impreso.
- Andreu, Alicia. "El folletín como intertexto en *Tormento*." *Anales galdosianos* XVII (1982): 55-61. Impreso.
- Aparici, Pilar e Isabel Gimeno. *Literatura menor del siglo XIX: Una antología de la novela de folletín (1840-1870)*. Barcelona: Anthropos, 1996. Impreso.
- Baselga Ramírez, Mariano. *Concepto estético de lo cursi*. Ed. José Luis Calvo Carilla. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004. Impreso.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 1999. Impreso.
- Botrel, Jean-François. "Leer láminas: la doble función de las ilustraciones en las novelas por entregas." *La literatura española del siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*. IV Coloquio. Barcelona: Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, 2005: 67-73. Impreso.
- Calvo Carilla, José Luis. Introducción. *Concepto estético de lo cursi*. De Mariano Baselga Ramírez. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico," 2004. 7-73. Impreso.
- Cantero Rosales, M. Ángeles. "El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán." *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 21 (2011). Red. 23 de octubre de 2013.
- Castro, María A. "La sátira contra los excesos del Romanticismo: Histrionismo, suicidio y fatalidad en Bretón de los Herreros, Mesonero Romanos y Leonardo Alenza." *Hispania* 91.4 (2008): 785-93. Impreso.
- Colbert, Maria. "Rules of Gender, Reserve, and Resolution in Pardo Bazán's *Insolación*." *Hispanic Review* 77.4 (2009): 427-48. Impreso.
- Díaz Sánchez, Pilar. "*Morriña* de Emilia Pardo Bazán: la 'cuestión femenina'." *Cuadernos de Historia Contemporánea* (2007): 47-58. Impreso.
- Feal, Carlos. "A la sombra de Asís: *Insolación* de Pardo Bazán." *Revista Hispánica Moderna* 55.2 (2002): 266-80. Impreso.
- Giles, Mary E. "Feminism and the Feminine in Emilia Pardo Bazán's Novels." *Hispania* 63 (1980): 356-67. Impreso.
- Heneghan, Dorota K. "Fashion and Femininity in Emilia Pardo Bazán's *Insolación*." *Hispanic Review* 80.1 (2012): 63-84. Impreso.
- Isla García, Virginia. "Las aspiraciones románticas de un poeta de provincias: *El cisne de Vilamorta*." *Realismo y decadentismos en la literatura hispánica*. Ed. R. de la Fuente Ballesteros y Jesús Pérez-Magallón. Valladolid: Universitas Castellae, 2012: 201-12. Impreso.
- Mesonero Romanos, Ramón de. "El Romanticismo y los románticos." *Escenas matritenses*. 5ª ed. Madrid: Gaspar y Roig, 1851. 124-28. Impreso.
- Miller, Stephen. "Esbozo de una teoría de la novela ilustrada del S. XIX." *La literatura española del siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*. IV Coloquio de la Sociedad Española del Siglo XIX. Ed. J. F. Botrel et. al. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008: 257-70. Impreso.
- Moreno Hernández, Carlos. *Literatura y cursilería*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1995. Impreso.

- Pardo Bazán, Emilia. *El cisne de Vilamorta*. 4ª ed. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1885. Impreso.
- . *Insolación*. Barcelona: Imprenta de los sucesores de N. Ramírez y C.ª, 1889. Impreso.
- . *La mujer española y otros escritos*. Ed. Guadalupe Gómez-Ferrer Morant. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999. Impreso.
- . *Morriña*. Barcelona: Imprenta de los sucesores de N. Ramírez y C.ª, 1889. Impreso.
- Penas Varela, Ermitas. “*Insolación y Morriña*, dos novelas ilustradas de Emilia Pardo Bazán.” *Emilia Pardo Bazán, estado de la cuestión; Actas del I Simposio*. Ed. J.M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2005. 259-93. Impreso.
- . Introducción. *Morriña*. Por Emilia Pardo Bazán. Madrid: Cátedra, 2007. 11-54. Impreso.
- Rivera, Jorge B. *El folletín y la novela popular*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968. Impreso.
- Robinson, Fred Miller. *The Man in the Bowler Hat: His History and Iconography*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1993. Impreso.
- Scarlett, Elizabeth. “The Body-as-Text in Emilia Pardo Bazán’s *Insolación*.” *Under Construction: The Body in Spanish Novels*. Charlottesville: UP of Virginia, 1994. 10-45. Impreso.
- Servén Díez, Carmen. “Mujer y novela: prescripciones sociales en la España de la Restauración.” *Actas de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Ed. Virginia Trueba, Enrique Rubio *et al.* Barcelona: PPU, 2005. 333-46. Impreso.
- Silvela, Francisco y Santiago de Liniers. *La Filocalia o arte de distinguir a los cursis de los que no lo son*. Madrid: Imprenta de Tomás Fortanet, 1868. Impreso.
- Valis, Noël. “Pardo Bazán’s *El cisne de Vilamorta* and the Romantic Reader” *MLN* 101.2 (1986): 298-324. Impreso.
- . *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Durham & Londres: Duke UP, 2002. Impreso.
- Whitaker, Daniel. “Artificial Order: Closure in Pardo Bazán’s *Insolación*.” *Romance Quarterly* 35 (1998): 359-65. Impreso.
- Zecchi, Barbara. “*Insolación* de Emilia Pardo Bazán: Intertextualidades y parodias, hacia una escritura de la igualdad.” *MLN* 122.2 (2007): 294-314. Impreso.