



René Andioc

Personajes y rostros de fines del XVIII
El currutaco, según Goya y la literatura de su tiempo

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

René Andioc

Personajes y rostros de fines del XVIII

El currutaco, según Goya y la literatura de su tiempo

En un artículo de hace unos diez años, publicado en el *Bulletin of Hispanic Studies*, traté de demostrar que los cuatro dibujos de Goya -seis, si tenemos en cuenta las variantes- en los que un espejo grande devuelve de los personajes que en él se están mirando una imagen simbólica o más bien metafórica, a manera de materialización del concepto que conviene formarse de ellos, prácticamente nada tenían que ver con la teoría de los cuatro temperamentos a la que se refiere Nordström en su intento de explicar el significado de aquellas extrañas figuras. Ocioso es decir que no por ello se puede sustentar, ni mucho menos, que el aragonés la desconociera, ni que le fuese ajena la literatura emblemática o iconológica, la cual formaba parte del bagaje cultural de cualquier artista, y aducen en sus comentarios tanto el historiador escandinavo como su antecesor José López-Rey. Pero donde hay que buscar en primer lugar el significado de dichos dibujos es en el entorno madrileño, por no decir cotidiano, de Goya. Pierre Gassier y Juliet Wilson dieron primero acogida a la interpretación de los dos citados autores, pero en el segundo volumen de sus *Dessins de Goya*, en el que denomina los citados dibujos «mujer-serpiente», «dandi-mono» (o «la tortura del dandi»), «alguacil-gato», y, por último, «estudiante-rana», el francés abandonaba implícitamente este enfoque (aunque sin desechar la voz «temperamento»), escribiendo que se trataba antes que nada de poner simplemente en ridículo ciertos tipos contemporáneos del artista, y relacionaba tal actitud con la que también se advierte en los *Caprichos*, proponiendo incluso una misma fecha para la realización de unos y otros, esto es, 1797-1798. Y no estará de más recordar a este respecto que en el anuncio, por el *Diario de Madrid* de 6 de febrero de 1799, de la publicación de los grabados, se dice que en ellos ha intentado el artista «exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana...», por lo que se comprende mejor la forma de proceder de Goya en las imágenes «virtuales» de su espejo, con las que trató también de expresar, más allá del sentido recto, visual e inmediatamente captable, el sentido figurado de unas determinadas voces o conceptos. Recordemos primero, brevemente los casos del «alguacil-gato» y del «estudiante-rana».

Efectivamente, si nos fijamos en el dibujo del alguacil, cuyo uniforme es idéntico al que llevaba su colega de la estampa novena de la Colección de trajes de España, de Juan de la Cruz (1777), el tipo no supone relación alguna con el «temperamento colérico», pues ni es simbólica su espada, sino lisa y buenamente un arma individual reglamentaria, que permitía por lo mismo, con el resto del uniforme de golilla, una identificación inmediata (como la porra o la pistola de sus descendientes actuales), ni lo es tampoco la imagen del «enorme gato», que Nordström lamenta implícita pero evidentemente no poder convertir en león, de manera que no cabe relacionarlas con el dibujo de la *Iconología* de Ripa que se aduce y en

que los dos citados elementos arguyen «cólera». Como advierte ya López-Rey, la ecuación «alguacil»=«gato» (o sea: «ladrón») venía de antiguo en la jerga popular, pues tanto a ellos como a los escribanos se les acusaba de rapacidad, de «agarrar» abusando de su autoridad (véase tan sólo el Capricho 21 y su dibujo preparatorio, en que son tres los «gatos», pues dirige la ronda el alcalde de barrio). En el marco de esa larga tradición de temor y desconfianza hacia las llamadas fuerzas del orden, de la que da fe por otra parte la literatura satírica de la época, tiene que situarse pues este dibujo, con otros del aragonés.

En cuanto al «estudiante-rana», Nordström escribe, tal vez influido por López-Rey, que «el interés de Goya por la fisiognomía es especialmente evidente en esta lámina», y evoca naturalmente los *Physiognomische Fragmente...* de Lavater, o, cuando menos, su traducción francesa, afirmando que se trata en este caso de la representación del «temperamento flemático». Fácil era observar sin embargo que el supuesto personaje flemático del dibujo tiene una actitud diametralmente opuesta a la del que grabó Chodowiecki para ilustrar en el libro de Lavater una de las cuatro reacciones temperamentales ante el emocionante cuadro de Jean Calas despidiéndose de su familia, obra del mismo artista. El flemático del artista polaco, según escribe el propio Nordström, «permanece sentado en una silla sin ninguna reacción aparente», apático, mientras que los otros tres tienen una actitud que supone una determinada forma de emoción. El personaje goyesco, en cambio, es una figura llena de movimiento, con las piernas abiertas y los brazos alzados, la cabeza erguida y a todas luces se presenta gritando, o, cuando menos, hablando, lo cual parece ser un aspecto importante de su personalidad, mientras que al flemático, según Ripa, se le representa con una cinta o mordaza que le tapa la boca en señal de ser poco hablador. Contra lo afirmado por el historiador escandinavo, la presencia de la rana no puede relacionarse con la expresión negativa «no ser rana» (ser docto en un tema); por el contrario, el que consideran algunos historiadores, al parecer con razón, retrato de un estudiante (compárese con el «Manteísta» de la Colección... de Juan de la Cruz), es rana, es [172] decir que se trata de un hablador o charlatán. Al odiado García de la Huerta le calificaba Juan Pablo Forner de «poetazo rana / que, por no hallar quien le alabe, / sus propios elogios garla» (referencia a la polémica desatada por el prólogo del *Theatro Hespáñol*, de aquél, en 1785). Torres Villarroel trataba ya años antes de «renacuajos de este siglo» a los malos poetas, y en las Exequias de la lengua castellana, el citado Forner imagina el siguiente diálogo entre Cervantes y su acompañante Arcadio frente a una laguna «ceñida de un légamo feamente espeso y asqueroso» que recuerda el «cieno» en que se revolcaban los poetastros de Torres:

«La templanza y diafanidad del día había sacado a las márgenes una innumerable república de ranas, que estaban dando pesadumbre al aire con un continuo y fastidioso charlar, capaz de arredrar de allí al genio más flemático y alcornoqueño. ¡Extraño agüero es éste, dijo Arcadio a Cervantes, para los que emprendemos subir al Parnasol! Ir al país de los poetas y tropezar con ranas [...]. En todas partes sucede lo mismo, respondió Cervantes; mas no creáis que porque veis ranas no son poetas los que veis; y no sólo poetas sino otras infinitas castas de escritores que, naciendo de hombres, vienen al fin a parar en anfibios vocingleros y charlatanes».

Allí andan «raneando y parlando» no sólo los malos poetas, sino también los oradores, y en particular los abogados, acusados de recargar y oscurecer con comentarios latinos un

corpus de leyes que debería ser inteligible para cuantos hablan en buen romance. Y prosigue el autor del Quijote:

«Es gusto ver una multitud de rábulas convertidos en ranas andar bachillereando de aquí para allí y molestando con su locuacidad bronca los restantes moradores de la laguna; porque en fin éstos no cantan sino en días serenos, pero los abogados-ranas en serenos y en turbios, [...] en todos los días, meses y años garlan y más garlan...».

Esta diatriba concluye con un poema descriptivo en el que asistimos a la metamorfosis cuyo resultado queda plasmado en el espejo goyesco: «Los miembros allí alteran / su primitiva forma, agudo crece / el semblante reptil, desaparece / la garganta, atraída la cabeza / a la ya verde espalda, en quien unida / sin división desde ella se dilata. / De la humana grandeza / la columna gentil, la pierna grave / en zanca resumida, / frágil y enjuta al salto se acomoda...». Y luego este final, que, al igual que el dístico de Jovellanos utilizado como leyenda al Capricho segundo, bien podría servir de suscripción -si bien un tanto larga- para el dibujo que venimos comentando:

«[...] Ranas eran
en traje de mortales las que viste.
Cayó el disfraz aquí, do no adulteran
las apariencias de la ciencia el precio.
La forma en que ahora existe,
entre el tumulto necio,
aquella turba ruda y vocinglera,
siempre ha sido su forma verdadera».

Ésta fue, pues, la intención de Goya: denunciar con sus reducidos medios específicos las habladerías de los leguleyos, en ciernes o provectoros, o quizás, también y a un tiempo, a los malos poetas de su siglo, aunque a pesar de sus relaciones con varios escritores ilustrados de la categoría de un Jovellanos o un Moratín, parece haber sido más bien aficionado, si nos fijamos en sus cartas a Zapater, a la letra (y música) de las populares tiranas y seguidillas boleras que a la poesía de altos vuelos.

Una actitud análoga es la observada por Goya frente al tipo más característico de aquellos años que aparece en dos variantes (una aguada y un dibujo a pluma) intituladas respectivamente por Gassier «dandi-mono» y «la tortura del dandi». Por reflejar el espejo del dibujo la figura de un mono, opina Nordström que Goya quiso representar en su joven elegante otro temperamento, que es el sanguíneo. Una vez más, creo que una extensa erudición artística que no corra parejas con un conocimiento, digamos regular, de la vida cotidiana y social madrileña del XVIII nos expone a «intelectualizar» más de lo debido ciertas interpretaciones (y atribuirle a Goya un «museo imaginario» -como dijera André Malraux- que sólo los medios actuales de reproducción permiten constituir)...

Varios rasgos inconfundibles -advertidos ya algunos de ellos por López-Rey- permiten identificar al joven con el entonces llamado currutaco, nuevo avatar de la petimetría progresivamente asimilada por la sociedad de finales de siglo, y que hizo una sonada

entrada en la prensa, la literatura satírica, en particular el teatro breve, e incluso las artes gráficas en la década de los noventa, gracias al impulso dado por una serie de cartas del bilbaíno Juan Antonio Zamácola, alias «Don Preciso», publicadas en el Diario de Madrid de mayo y junio de 1795. A partir de ellas se inició un carteo periodístico entre el autor y «D. Currutaco» (¿Juan Fernández de Rojas?) que desembocó en la publicación, en septiembre y al parecer por el último, del Libro de moda en la Feria que contiene un Ensayo de la historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo cuño...; pero a mediados de agosto ya tenía redactado el dramaturgo popular Luis Moncín su sainete o fin de [173] fiesta Los currutacos del día, basado, según propia confesión del autor, en las citadas cartas, y estrenado el 17 de ese mes. Entre los muchos escritos que fueron apareciendo sucesivamente hasta los primeros años del XIX se pueden citar los interesantísimos Elementos de la ciencia contradanzaria para que los Currutacos, Pirracas y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios a bailar las Contradanzas por sí solos o con las sillas de su casa, &^a, del propio Zamácola (1796), las tonadillas La ciencia currutaca y Las damas del nuevo cuño, cantadas en 1797 por la Joaquina Arteaga, la «escena» del militar Rodríguez Calderón, D. Líquido o el currutaco vistiéndose (1798), el sainete El abate Pirracas o los currutacos chasqueados, a veces equivocadamente atribuido a Ramón de la Cruz, etc. Y ocioso es decir que todas esas obras u obritas son de enorme interés en lo que a historia del vestido y costumbres se refiere. De 1801 en adelante, el tipo parece haber sufrido alguna evolución, gozando por otra parte de mayor aceptación, como puede verse en la Colección General de los Trages..., de Antonio Rodríguez.

Los rasgos más distintivos de esa indumentaria currutaca que ostenta el joven goyesco y enumeran usque ad satietatem sus detractores, son la enorme corbata, los zapatos desprovistos de la habitual hebilla y de punta corva y fina, los calzones ajustados debajo de las rodillas no ya con jarreteras sino con lazos, la casaca con solapas grandes, el pelo abundante y dividido en varios mechones, con unas patillas muy largas y pobladas, y el bastón o más bien garrote; por último, si se nos muestra de perfil y con la cabeza vuelta hacia nosotros, no es ninguna actitud de «indiferencia» hacia su imagen, como se ha sugerido, sino que está destinada a hacer resaltar mejor esas características, más otra que es la manera de andar con el pecho y el trasero sacados.

Las hipérboles burlescas de los contemporáneos se corresponden exactamente con las particularidades del currutaco dibujado por Goya: por no citar más que algunas, Zamácola habla de una «corbata de embozo» que se puede realizar, dice, con media sábana de matrimonio; según cantó en 1797 la Arteaga: «El pañuelo ha de llevar / dentro una almohada muy gorda / donde ha de ir el currutaco / cual galápago en su concha. / De este modo se consigue, / encubriéndose la barba, / ocultar las pocas señas / que por hombre lo señala»; y se advertirá ya de pasada la tradicional nota de afeminado que lleva puesto ese tipo, como antes el petimetre, y que explica por qué devuelve un reflejo femenino el espejo en la variante G-W 651, en la que, por otra parte, se convierte la descomunal corbata en argolla que, como ella, oprime la garganta. «Los zapatos parecen / dos bien formados barcos», escribe el periodista Pedro Salanoba en un festivo Cartel (Diario de Madrid, 13 de septiembre de 1795), y agrega: «puntas largas y vueltas / como dos garabatos» («zapatos de barquillo» los llama Zamácola; en invierno se llevan medias botas, por supuesto con pantalón); «calzones de jeringa, / por charreteras [jarreteras] lazos», reza el citado Cartel; dichos calzones han de estar «apretados», «ajustados», «angostos», «estrechos» (¡por lo que

se inventa incluso una «máquina calzonaria» para meterse en ellos!), pues así se ve mejor «la musculación perfecta / del muslo», según Moncín, lo cual justifica la presencia de correas que comprimen las caderas y muslos de la imagen «torturada» del espejo goyesco; también ha de venirle ajustado al currutaco el chaleco (calificado de ombligero por ser más corto que la habitual chupa), el cual «se atará muy estrecho de modo que haga el talle delgado», según el Libro de moda..., de ahí la cadena de hierro que rodea la cintura de la mujer en la variante. La casaca es un frac, o fraque, esto es, con un cuello no ya derecho, sino con una vuelta que cae hacia abajo, y solapas sueltas, según recordaría años después el anciano Antonio Alcalá Galiano en un artículo sobre «Modas» del periódico La América (1863); naturalmente, para los contemporáneos de Goya, las solapas son «de a terciá» o «de a palmo», es decir «deformemente grandes». Por otra parte, la lección segunda de la «Ciencia currutáquica», en el citado Libro de moda..., dispone lo siguiente: «El cuerpo ha de estar perfectamente derecho, el pecho y el trasero sacados, el vientre escondido» (¿a lo «deportista»?). De manera que, según afirma irónica una manola de Los currutacos chasqueados, sin cotilla (el corsé de entonces) «es imposible llevar / tan undido el estogamo [sic] / y tan alto lo de atrás». Idéntica actitud es la del «Perfecto currutaco», en una estampa contemporánea de autor anónimo. Y si bien algunos, como éste, llevan sable, o cuando menos, espadín, otros empuñan por bastón un garrote, del que se volverá a hablar: así en Don Líquido o el currutaco vistiéndose, en el Cartel de Salanoba («por bastón lleva un árbol»), mientras otro, en una letrilla satírica de González Carvajal, Pintura de un currutaco, ostenta un «garrote de loco / tan recio como el brazo, / de poco más de vara».

Por último, como queda dicho, luce durante todo aquel período unas «patillas gitanas» que se abra[za]n por debajo de la barba»; de «patillas gitanas» las califica también Salanoba; y no es éste el único rasgo, de origen popular, que llegará a adoptar la buena sociedad: así, entre otros, el Goya del Capricho primero, es decir, habida cuenta de la hipérbole, unas «patillas barbudas» que llegan hasta el «medio de la quixada, lo más cerca de la boca que sea posible», y en forma de «cabo de hacha». En cuanto al peinado, su evolución fue bastante rápida, de modo que el del «contradanzante» de «Don Preciso», llamado «de desmayo o de perro faldero», es decir partido en dos guedejas por una raya en medio, ya lo iban suplantando en 1796 otros nuevos, en particular el «ingenioso, grande y magestuoso del paso del Rhin», en el que «los pelos sueltos en greñas a un lado y otro, de suerte que no se vea más que el corte de la cara, es el caudaloso Rhin, y la línea o cordón que desde la frente corre hasta el cogote son los pontones, las barcas, las maderas y tablazonas que facilitan el paso»; éste parece ser el adoptado por el [174] figurín de los dos dibujos goyescos, pues, por otra parte «si el hombre tiene frente, el currutaco no la tiene ni la necesita»; de ahí, tal vez, que carezca de ella la imagen femenina del espejo en el G-W 651. Dicha forma de peinado ya se usaba en julio de 1796 entre los estudiantes de Salamanca, y tuvo preocupados a los claustros de la Universidad.

Ésas son, pues, las principales características de la indumentaria currutaca recogidas por Goya (a las que habría que añadir varias formas de sombreros, y el pantalón, que compitió en lo apretado con el calzón, si bien se fue ensanchando con los años, de lo cual dan fe, entre otros documentos, las citadas estampas de Rodríguez). Como se ve, se distinguía de lo usual en la llamada clase media urbana, que vestía hasta entonces calzón con hebilla en cada rodilla, zapato también de hebilla, corbatín, chupa larga, casaca y sombrero de tres

picos, prendas que sólo lleva ya juntas, sintomáticamente, en los primeros años del XIX, un «Hombre de edad avanzada» en la estampa 16 de la Colección General de los Trages...

En cuanto al mono del dibujo, se debe esencialmente a que de tales tildaban a los elegantes, pues lo eran, según los humoristas, «en su espíritu imitador, en sus gestos, momios y contorsiones», según afirma el Libro de moda..., agregando que «todas las clases de currutacos descienden del mico, de que habla Enrique Wanton en su Viaje». La tonadilla La ciencia currutaca, cantada por la Arteaga, se propone explicar «quiénes son estos hombres semimicos»; y los Elementos de la ciencia contradanzaria encarecen diciendo que descienden de «aquellos hombres burladores, engañosos y llenos de envidia a quienes Júpiter castigó convirtiéndolos en Gimios»; en dos cartas publicadas por Zamácola en el Diario de Madrid de 22 y 23 de abril de 1802, respectivamente, e intituladas Danza de monos y La derrota de los monos, basta con la metáfora para identificar a los currutacos. Ésta es la explicación de la presencia del «Jockó», o «Pongo», es decir, del orangután, en el espejo, sin que sea absolutamente necesario recurrir al Essai de physiognomonie de Lavater.

La utilización del espejo (que, «consultado -escribía ya Covarrubias-, nos responde verdad») procede también del contexto que acabamos de evocar, pues el narcisismo del currutaco hace imprescindible la presencia de tal accesorio. Un figurín dibujado por Zamácola está comprobando en uno la perfección de su atuendo; el Don Líquido de Rodríguez Calderón le manda a su criado que acerque «al instante aquí el espejo»; la lección segunda de «ciencia currutáquica» en el Libro de moda... se intitula significativamente El espejo, debido al papel primordial que desempeña, y escribe «Don Preciso» en sus Elementos... que «hoy nuestros currutacos emplean los días a la vista de un tierno y dulce espejo de cuerpo entero», idéntico al del personaje goyesco, a no ser que se valgan de un «tremol [tremó] o espejo grande», a que se refiere Antonio de San Román en El asturiano en Madrid (1803).

Esos «monos», ¿a quiénes, por definición, imitaban? Las alusiones son muchas, en los textos contemporáneos (y en los mismos nombres de ciertas prendas y peinados) que denotan la procedencia extranjera, en este caso francesa, del «fenómeno currutaco», propiciado por el prestigio y la presión económica del país vecino, la dependencia de España en lo que a productos fabricados y de lujo se refiere, y la presencia, al menos hasta las medidas más severas de protección contra el contagio revolucionario, de sastres y modistas de allende el Pirineo avecindados en la capital. Con razón afirmaba «Don Preciso» en el Diario de Madrid de abril de 1802 al referirse a las «monas» extranjeras y nacionales, que éstas eran «discípulas de aquéllas»; según el mismo, se calificaba de «transpirinaico» [sic] en 1796 un «pantalón de red» parecido al de la estampa de su currutaco; y el varias veces recordado Don Líquido está esperando en 1798 «el bello / Fraque que de París» debe llegar. Efectivamente, esos figurines, en los que se advertía una exageración considerada ridícula por la mayoría de la gente que seguía vistiendo «de militar», representaba la versión -o, por mejor decir, adaptación- «cispirenaica», como pudo decir García de la Huerta, de los «incroyables», que sucedieron a los «muscadins», juventud elegante de la Revolución francesa, lanzándose a la vida mundana en compensación de la austeridad antes impuesta por la dictadura popular del Terror, derribada en thermidor (julio) de 1794, durante la reacción burguesa y el primer Directorio (1795-

1797). Debían su nombre a una exclamación de sorpresa o admiración que solían usar a menudo, entre otras particularidades lingüísticas. Y la buena sociedad española, que tenía los ojos puestos en París, máxime después de la paz de Basilea firmada en julio de 1795, no tardó en seguirles las huellas, llegando incluso a contagiar la nueva moda a la misma oficialidad del ejército. En una tonadilla, cuya música compuso hacia 1800 Pablo del Moral e intitulada El poeta, la Dolores, aficionada a los versos de un coplero hambriento que se hospeda en su casa y aún no ha regresado, escudriña entre las obras de éste a ver si da con un poema que le convenga, y dice («dice», porque una larga «parola» precede al «cantado») lo siguiente: [175]

«A ver qué es esto: Romance
de un amante apasionado;
esto no es bueno. A ver esto:
Diálogo del Currutaco
y del Increíble; tampoco
me sirve ni me hace al caso.
Décima en que una mujer
muestra su afecto pagado...»

Este diálogo entre el currutaco español y el «increíble», que no puede ser sino el «incroyable» parisino, no hubiera ofrecido ningún interés para el público si no supusiera la identidad de los dos tipos, extranjero uno, nacional el otro, o, cuando menos, su estrecho parentesco a pesar de la cordillera pirenaica de por medio. Desgraciadamente, el esposo de la Dolores no gusta de verla dedicar a la lectura de poesías un tiempo que, según opina, estaría mejor empleado en las labores más propias del bello sexo, y rasga despiadadamente los papeles, a pesar de vivir en una «era currutaca» en la que los profesores de «currutaquería» formaban un «partido temible», según afirma sarcástico un artículo del Diario de Madrid de 15 de enero de 1797. En el sainete Los literatos del gaditano González del Castillo, en el que aparecen varios currutacos, y que se escribió muy pronto en otoño de 1795 (fecha en la que la graciosa «máquina calzonaria» a que se refiere don Juanito fue «inventada» por el autor del Libro de moda en la feria..., publicado, como queda dicho en Madrid, en sept. de aquel año), don Lorenzo evoca las modernas diversiones de sus hijas «en medio de una caterva / de incroyables...» (la palabra, en francés). Una comparación entre la descripción de los «incroyables» por el historiador del traje Jacques Ruppert y de los pormenores coincidentes de la indumentaria del currutaco, puestos entre corchetes, pone bien de manifiesto la identidad de los dos tipos:

«La redingote faisait à dessein des plis dans le dos, de façon à obtenir la silhouette d'un bossu [«cargaditos de espaldas»; «las pancillas cargadas sobre la espalda»]; la culotte était attachée par un bouton sur le genou pour donner l'illusion de genoux cagneux [«patizambos»; «patas tuertas y zurdas»]. La cravate, énorme, enroulait plusieurs fois le cou, escaladant le menton, et atteignait la lèvre inférieure [«de tres o cuatro vueltas al pescuezo»; «de modo que de día tapa hasta la nariz»] [...] les cheveux en oreilles de chien [«peto partido al modo de perrito faldero»; «y que forma guedejas / como perrito de lanas»] [...]. Des escarpins à bouts pointus [«puntas largas y vueltas»], une mince badine

à la main, de grosses lunettes, des breloques [«cadenas de hechura de madeja»] et deux montres [«los relojes»] complétaient cet accoutrement».

Además, las estampas de Darcis según Carle Vernet muestran que las solapas eran «deformemente grandes», según escribía «Don Preciso», y que los calzones, a pesar de los botones, se sujetaban con cintas bajo las rodillas; y el bastoncito delgado («fine badine») evocado por Ruppert lo podía sustituir, como se ve también en una obra de Vernet, un fuerte garrote nudoso parecido al de los currutacos de las sátiras literarias y al del personaje de Goya, llamándolo los «incroyables» su «poder ejecutivo», por utilizarlo para apalear a los jacobinos. Otra particularidad de los elegantes franceses consistía en afectar miopía; de ahí las «grosses lunettes», los anteojos grandes, que en cambio no se mencionan en las descripciones de sus primos españoles, tal vez, como sugería en mi citado artículo, debido a la larga tradición que hacía de ellos unos símbolos de gravedad y sabiduría: recuérdese tan sólo el lance, relatado a principios de siglo por el padre Labat y evocado también por Cadalso, de unos marinos franceses que, durante una escala en Cádiz se pusieron todos unos anteojos en son de broma, provocando un breve incidente diplomático. Pero no se debe descartar la posibilidad de que el joven con lente de mano del Capricho 7 («Ni así la distingue») suponga también cierta contaminación.

En cuanto al origen del neologismo, se suele suponer que se compone de dos voces, «curro» más «retaco», o sea de pequeña estatura; no creo que nos podamos fiar de Zamácola en lo que a etimología se refiere, pues propone por una parte «Curro, que es expresión de cariño en Andalucía, como entre nosotros el de frazquito, paquito, etc.», más «taco, con alusión a que es de figura redonda, la que hace que una bala disparada de un cañón tenga la fuerza y la velocidad que vemos...», refiriéndose luego, con humor de no mejor quilate, a una evolución de la voz «cagarruta» con sucesivas mutaciones que conducen a «currutaco»; en cuanto a «pirracas», procedente de las llamadas de Deucalión a su amada Pirra («¡Pirra, acá!, ¡Pirra, acá pronto!»), ya entramos de lleno en el disparate verbal. Sólo lo de «madamita de[1] nuevo cuño» se entiende sin dificultad, pues destaca la expresión los tres componentes que la caracterizan, esto es, la procedencia francesa (se las llamaba allende el Pirineo las «merveilleuses», «maravillosas», siendo una de las más célebres la hermosa Teresa Cabarrús) y la novedad de su moda, así como la estatura pequeña de la currutaca; y se usaba otra expresión para designar a éstas: «las del gran cuerno», por la típica peineta de concha, de reciente aparición. Las modestas dimensiones de sus víctimas, que no acierto a explicar bien en los varones (¿será por carecer de tacones los zapatos?), y menos aún en las hembras (pues los usan ellas muy altos...) las evocan varios textos satíricos, entre ellos los de las mayores autoridades en la materia, a que ya me he referido: las jóvenes miden «vara y quarta de alto con su tercia de tacón», y los caballeros son de «a vara y media, de éstos que llaman en el Avapiés señoritos de ciento en boca», son «gentecita chiquirritita», de «diminutiva cantidad», unas «miniaturas de la especie humana», a las que les «quedan colgando las piernas, faltando un palmo para llegar al suelo» cuando se sientan en una silla del paseo del Prado. De ahí que no se deba desechar por completo parte de la etimología propuesta por Zamácola para el nombre del «currutaquito, rechonchuelo, achaparradito», a saber, el ya referido hipocorístico [176] «Curro». Se da en efecto la circunstancia de que ese nombre de Curro viene frecuentemente asociado al majismo gaditano de entonces, por ejemplo en los sainetes de González del Castillo, en que aparecen no pocos tipos populares, en particular majos, con tal nombre, sin

hablar de los Currillos, Curras y Currillas. Y Retaco se llama además un majo de corta estatura y jorobado en El baile desgraciado, del referido escritor. Majo es también, sin duda alguna, el tipo popular y patilludo de la estampa número 107 («De Cádiz») de la Colección... de Rodríguez, con su montera, capa, y cigarro encendido, pues el grabador le califica de «curro», que no es ya nombre propio, sino común y sinónimo del otro.

Sintomáticamente, considera el Libro de moda..., a pesar de la distancia que socialmente los separa, que son de una misma especie el currutaco «señorito» con domicilio en la calle de Alcalá o en Montera, y el de la calle real del Barquillo, por otro nombre «Manolo», por descender ambos del... mico; mirándolo bien, este tipo de explicación, si lo trasladamos a otro registro que no sea el de la broma o sátira, significa simplemente que tanto uno como otro son percibidos como manifestación, a distintos niveles de la escala social, de una misma ansia de sobresalir observable (por no haber para ellos otra manera inmediata de diferenciarse de la masa) en el traje y modales, el aspecto exterior y el comportamiento, igual que en épocas anteriores y... en la nuestra. Por algo tienen que recurrir los viajeros Alexandre de Laborde y Bourgoing, y, años antes en España, Esteban de Terreros, a una misma voz, «petimetre» (el cual no siempre se distinguía bien de nuestro currutaco, así como tampoco el «incroyable» del «muscadin»), al tratar de definir al majo: para el primero, éste es una «especie de petimetre»; para el segundo, más exactamente un «petimetre de baja estofa»; en cuanto al último, trata también a su modo de expresar a un tiempo el parecido y la diferencia: «guapo, baladrón, fanfarrón, garboso, petimetre». El autor del Libro de moda... incluye en la misma familia del currutaco y del manolo a otra variedad que es el jaque andaluz, y por su parte, Julio Caro Baroja opina que «lo majo madrileño se incubía, sin duda, con la población llegada de la Mancha y de Andalucía». De manera que, como decía en mi citado artículo, parece que compartían una zona semántica común los conceptos de «majo», «andaluz» e incluso «gitano» y «torero», como se advierte por otra parte gráficamente en la Colección... de Rodríguez, y que debió de haber alguna interferencia o contaminación entre los «no conformistas» de los barrios bajos y los de la buena sociedad; el caso es que, habida cuenta, como conviene con esta clase de escritos, de la exageración burlesca, la currutaquería tal como nos la describe el Libro de moda... se extendería desde lo más alto de la sociedad hasta el pueblo llano, así como, por otra parte, de la «arrogancia española» propia de la nobleza antigua se había derivado «el origen de la guapeza y primer majismo», y éste, a la inversa, se había «propagado vergonzosamente en la nobleza y gente de forma», según escribía veinte años antes el duque de Almodóvar (recuérdense los «majos usías» de los sainetes). Merece destacarse a este respecto un gesto «de invención y descubrimiento manolo» llamado «zorongo» que, «algunos años ha, era mirado como desenvuelto y grosero» y que solían poner ya los elegantes de la buena sociedad para aparentar desparpajo, con los labios «algo sacados y abultados como si hubiera un poco de mal humor», «haciendo con ellos mil plieguecitos», de manera que quedaba la boca «como en un accidente de perlesía inclinada a un lado». En el caso de Goya, parece que aún no ha perdido ese gesto su primitiva grosería, pues se advierte en los rostros masculinos de dudosa distinción que ostentan el Capricho 22 («Pobrecitas») y la prueba única G-W 618 («La anciana y el galán»), juntamente con un ademán obsceno de los dos hombres, simple en el primer caso, doble en el segundo.

Queda pendiente por ahora el problema al menos tan interesante del exacto alcance ideológico o sociológico (si lo hubo claramente), de la moda «currutáquica» en España. A

Juan Francisco Fuentes le parece sorprendente «que el estilo representativo de la jeunesse dorée, es decir de la juventud contrarrevolucionaria de la etapa del Directorio, se convierta en el modelo imitado en España por la frívola juventud currutaca, vilipendiada ad nauseam por los partidarios del casticismo integral», y opina, acertadamente según creo, que los mismos elementos que identificaban a los elegantes tenían un significado distinto en cada vertiente del Pirineo, pues lo que en Francia era contrarrevolucionario se consideraba en España subversivo, simplemente por afrancesado o francés; recuérdese tan sólo la suspicacia con que se acogía a los emigrados e incluso a los sacerdotes refractarios, y, por otra parte, la prohibición, al menos antes de la paz de Basilea, de cualquier referencia, aunque fuese desfavorable, a los acontecimientos del país vecino, sin hablar del famoso cordón sanitario o «black out», y de la actividad, aunque no siempre totalmente eficaz, de la aduana de Vitoria y del Santo Oficio. El caso es que en mayo de 1794, todo un gobernador de Cádiz -ciudad naturalmente permeable a las influencias de fuera- podía calificar de «traje a lo jacobino» el que caracterizaba a los jóvenes, «en su mayoría extranjeros, sin duda franceses», refiere Ramón Solís, que ostentaban el típico vestido de los enemigos de la república, o sea de los que apaleaban a los referidos jacobinos en París; y se prohibía porque -reza el bando- se podía formar «una distinción sospechosa, notable, susceptible de la crítica y sobrenombres análogos a unos sistemas horribles y dignos de contener», es decir que se interpretaba como un «aplauzo a la conducta francesa», según comenta el citado Solís, quien pone así de manifiesto, tal vez involuntariamente, la confusión, entonces comprensible pues no había lugar para matizaciones, entre los [177] temibles acontecimientos políticos que agitaban a la nación vecina, y esta misma nación en su conjunto. Pero conjurado ya el peligro en los años sucesivos, no tardó en generalizarse la nueva indumentaria, con algunas variantes y suprimidas las extravagancias más llamativas.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.



editorial del cardo