



## EN TIERRA DE NADIE: LA CAÍDA EN ESPAÑA DEL ANTIGUO RÉGIMEN Y LA (RE)CONFIGURACIÓN DE LAS FRONTERAS SOCIALES EN *LOS MENESTRALES* (1784) DE TRIGUEROS

ÓSCAR RUIZ HERNÁNDEZ  
University of Massachusetts, Lowell

Como resultado de los intentos del gobierno ilustrado por dinamizar la economía nacional, entre los que destaca la Real Cédula de 1783, se escriben y estrenan numerosas obras y piezas para entreactos en los que se debate la cuestión de la honra y la utilidad de los llamados “oficios viles.” Sin embargo, estas políticas no son el origen de este asunto dramático, sino que tanto estas medidas gubernamentales, como su respuesta en las tablas, responden de forma natural al ambiente social que se estaba desarrollando ya en los años setenta, y seguramente antes, como demuestra el sainete de Ramón de la Cruz *Las escofieteras* (1773), un temprano testimonio en el que se muestra en escena el interior de una tienda de modas y la rutina de compra-venta del comerciante madrileño (Cruz Valenciano 206). Así, para fomentar estos grupos sociales cuya filosofía es el esfuerzo y el trabajo, las autoridades organizan concursos literarios para publicitar estas políticas, como el certamen de 1784 que ganó la comedia *Los menestrales*, presentada por Cándido María Trigueros, aunque su estilo excesivamente dogmático resultó en su fracaso en escena.

Gracias a un acercamiento teórico que entiende la frontera como un límite social y dinámico, analizaré bajo una nueva luz la obra dramática *Los menestrales* y los dogmas que la élite intelectual ilustrada quiere implantar en la sociedad sobre el trabajo y el esfuerzo, así como exploraré los conflictos motivados por individuos que intentan subir en la escala social del sistema jerárquico de clases. En el examen de la obra de Trigueros, conceptos como “liminalidad” y “bordering,” en el estudio de las fronteras y límites sociopolíticos, me han ayudado a comprender que el sistema de clases feudal o de estamentos empezó a desmoronarse ya en el siglo XVIII, y no en el siglo XIX, como tradicionalmente la crítica ha situado este hecho. Tanto las autoridades ilustradas como los dramaturgos estaban interesados en plantear en las tablas situaciones conflictivas de gran actualidad en la sociedad contemporánea y aportar sus propias soluciones, más o menos retrógradas o progresistas según el autor de la pieza teatral en cuestión. Sin embargo, del estudio de tres personajes de la obra, Cortines, Pitanzos y el fingido barón de la Rafa, se colige que algunos sectores de la sociedad habían empezado a poner en tela de juicio la lógica o pertinencia de

continuar con el sistema político de estamentos sociales originario del Antiguo Régimen.

En primer lugar, hay que notar que las diferencias entre la clase noble y la burguesa no eran tan profundas. A pesar de que la incipiente burguesía no quería enorgullecerse del trabajo manual que lo distinguía de la nobleza, su ideología del trabajo presentaba un conflicto con los estereotipos de honra feudales y cristianos que atribuían la virtud a la ascendencia y las posesiones heredadas heroicamente, no por el sudor de la frente. No obstante, la nobleza no vivía tan solo de la administración de sus tierras y rentas, sino que, al igual que la burguesía, era habitual que las clases aristócratas se dedicaran a las actividades mercantiles y especulativas como forma de mantener y acrecentar sus haciendas (García Hernán 70-71).

Como afirmó primero Guy Chaussinand Nogaret (1975), y más tarde concuerdan Michel Grenon y Régine Robin (1976), esta identidad cultural y económica entre burguesía y nobleza trunca la interpretación marxista de la revolución social de clases. La nobleza participó igualmente en las finanzas y otras fuerzas productivas del capitalismo comercial, así como en la industria de las empresas mineras y carboníferas, que estuvieron en una gran proporción en manos nobiliarias (Grenon y Robin 125). Asimismo, en el plano ideológico, la nobleza había asimilado desde hacía ya tiempo los valores burgueses. Sin embargo, el cambio se produce en el siglo XVIII, cuando el sentido de la influencia se invierte y la ideología burguesa que había sido anulada en la tradición, pasa ahora a rechazar la nobiliaria y sustituirla, como se refleja en los preámbulos de las cartas de ennoblecimiento y los cuadernos de quejas. En estos documentos, ya no tan estereotipados, se puede observar cómo el mérito cobra cada vez más importancia y la noción de nobleza se contamina progresivamente con los valores burgueses, que van integrándose paulatinamente. Tanto Chaussinand, como Grenon y Robin, consideran que nobles y burgueses ostentan unas mismas aspiraciones políticas de libertad individual y reforma del Estado, y, por tanto, no es realista imaginar esa lucha tan violenta entre clases tradicionalmente descrita (Grenon y Robin 125-126), aunque, en algunos casos, tenían lugar ambas situaciones, pues ni la aristocracia ni la burguesía constituían grupos enteramente uniformes.

Para entender mejor la situación social y política del momento y los límites entre los estamentos, resulta de gran importancia profundizar en el concepto de frontera como límite socio-económico y, en especial, en el significado político-simbólico representado en los teatros españoles de finales del Setecientos. Para Thomas Nail, históricamente, la frontera ha recibido múltiples nombres, como valla, muro, control, límite, etc., pero todos comparten su función como "process of social division": "What all borders share in common, following this definition, is that they introduce a division or bifurcation of some sort into the world" (2). En este sentido, James Wesley Scott (2012), igualmente, acuña el concepto de "bordering," para designar que las fronteras:

are not only semipermanent, formal institutions but are also processes that cannot be finalized. At its most basic, the process of bordering can be defined as the everyday construction of borders, for example through political discourses and institutions, media representations, school textbooks, stereotypes and everyday forms of transnationalism. (84)

Scott intenta encerrar en este concepto toda la complejidad “of border transcending and border confirming” (87), donde “bordering” puede entenderse como la producción y reproducción de todo tipo de límites en respuesta a las relaciones cambiantes entre nación, estado, territorio y sus identidades. Así, para Scott, este proceso de “bordering” es una manera de entender los límites fronterizos de los diversos niveles político-sociales y discursivos como “symbolic representations of different degrees of cultural affinity, familiarity and ‘otherness’” (88).

“Bordering” describe atinadamente la situación social y política de finales del siglo XVIII, donde las autoridades y los dramaturgos ilustrados convierten las tablas de los teatros españoles en un espacio educativo de control ideológico. Tanto en el terreno moral, como en el político-social, las ideas representadas ante la audiencia regulan y marcan continuamente los límites de las identidades de los diferentes grupos y estamentos sociales, mostrando los excesos que deben corregirse, o las iniciativas que se han de cultivar y alentar. Con el cambio de siglo y las reformas ilustradas, como expone con varios ejemplos Jan-Henrik Witthaus, los ideólogos, entre ellos Jovellanos, propugnaron el liberalismo en el comercio, con el propósito de eliminar leyes que limitaban el desarrollo económico y los intereses privados, puesto que al comerciante no le mueve la caridad, sino el interés monetario y la ganancia material (347). Bajo el modelo del “ciudadano ideal” imaginado por el gobierno y los defensores de la Ilustración, los integrantes de las diferentes clases sociales debieron negociar su identidad en una lucha constante entre los estereotipos que arrastraban del pasado y la nueva imagen y posición social que deseaban para sí mismos, lucha que los dramaturgos plasmaron en sus obras, y nunca de manera objetiva.

De esta manera, y como fomento de las nuevas políticas socio-económicas del esfuerzo y del trabajo detalladas en la Real Cédula de 1783 por parte de las autoridades ilustradas,<sup>1</sup> se organizaron concursos literarios,

---

<sup>1</sup> Es tentador pensar que la progresiva supresión de la “vileza” de los oficios manuales y mercantiles se debiera a una presión por parte de una naciente burguesía, pero como advierte Antonio Elorza, aunque “efectivamente la homogeneidad y la libertad de trabajo constituyen un supuesto previo de toda formación capitalista,” la reforma fue posible, en realidad, por la “acción de los mismos estamentos privilegiados, conscientes de la necesidad de aumentar la capacidad de compra y el nivel de vida del pueblo en su propio beneficio” (69-70). Witthaus apoya este hecho al describir cómo las políticas de reforma borbónicas en el último tercio del siglo buscaban incrementar el poder de consumo de la

como el que ganó Cándido María Trigueros en 1784 con su comedia *Los menestrales*, a pesar de su fracaso en las tablas.<sup>2</sup> Como en otras muchas obras de carácter ilustrado, se critica la pereza, a los petimetres o los jugadores, y se reafirma que el trabajo es un elemento necesario para el progreso social y nacional. Como señala Beatrice Schuchardt, son obras donde se representa un microcosmos centrado en el hogar como símbolo del macrocosmos nacional, gobernado por el monarca. Como síntoma de una sociedad cada vez más aburguesada, el nuevo prestigio social está relacionado con el dinero, el amor y el éxito, que vienen a sustituir el lugar que antes ocupaba el título nobiliario (368). Habitualmente se presentan ante la audiencia personajes nobles reprendidos por su inactividad, en contraste con sus contrapartidas burgueses, inmersos siempre en negocios productivos, que amasan grandes fortunas gracias a su esfuerzo y diligencia.

Sin embargo, estos personajes no son caracterizados totalmente de forma positiva, ni satisfechos con su estatus social. Las razones de este desprestigio eran diversas, pero estaban profundamente arraigadas en la conciencia social española. Como resume María Jesús García Garrosa:

Por un lado, algunos de esos oficios habían sido tradicionalmente realizados por personas ya de por sí poco consideradas socialmente: judíos y moriscos. Por otro lado, pesaba en la conciencia colectiva la idea de que el trabajo manual era sinónimo de deshonor, o, si se prefiere, que la pureza de sangre, la hidalguía, eran incompatibles con el ejercicio de actividades que no fueran las armas o las letras. (674)

En el plano psicológico de la escena teatral, se presentan personajes que se sienten igualmente obligados a vivir entre dos identidades. Marcados por sus orígenes humildes, de los que no pueden escapar, han conseguido por distintos medios alcanzar un estado económico o social más elevado, estatus que no es reconocido por una sociedad todavía excesivamente

---

población para así apoyar la economía nacional en nombre del "bien común," principio social básico de la Ilustración (329-339).

<sup>2</sup> En el capítulo XIII de su libro *Iriarte y su época*, Emilio Cotarelo nos relata por extenso el suceso del "fracaso" de *Los menestrales* de Trigueros y de *Las bodas de Camacho*, la otra obra premiada en el concurso y presentada por Meléndez Valdés. En la *Gaceta de Madrid* del 9 de marzo de 1784 el Ayuntamiento madrileño anuncia la convocatoria de un certamen literario público para festejar dos acontecimientos del año anterior: el nacimiento de los Infantes gemelos, Carlos y Felipe, así como el tratado de paz con Inglaterra firmado en París (277-302). Siguiendo también a Cotarelo para exponer la historia del estreno, Francisco Aguilar Piñal concluye que, a pesar del fracaso de su puesta en escena, la obra presentaba "notables valores literarios, y de sumo interés desde el punto de vista sociológico" porque suponía una "ruptura con el pasado" y el "definitivo aburguesamiento de la comedia" ("El fracaso" 42).

tradicionalista. Atentan contra el sistema de fronteras socio-políticas establecido. Como exponen Jessica Decker y Dylan Winchock: “A border, however, is more than just a physical limit: it is also the limit of ideas. It is the line we draw with words through definition, sketching out the edges of a concept, as well as the edges of the categories we use to contain the world around us” (1), y, de esta forma, “The study of borders is a critique of these purposeful lines drawn on the world around us, and so, too, is it a critique of the hierarchical power structures that produce such lines and are in turn reinforced by them” (2).

Con sus acciones van más allá de los límites establecidos por el sistema jerárquico en el que se inscriben, y al desafiar estas fronteras entre las diferentes estructuras de poder, critican el sistema político que las constituye. Perciben su existencia social más allá de las fronteras de la clase baja y la clase noble, en un espacio “en medio,” en “tierra de nadie.” Estos procesos simbólicos pueden entenderse mejor gracias al concepto de “liminalidad” que Arnold van Gennep desarrolló en su estudio ya clásico de 1908 traducido como *The Rites of Passage*.<sup>3</sup> Entendido en sentido amplio como el paso de un estado físico, social, cultural o político a otro —identitario— a través de un proceso intermedio liminal de transición, pues “For a man to pass from group to group—for example a peasant to become an urban worker, or even for a mason’s helper to rise to mason—he must fulfil certain conditions” (1). Victor Turner profundiza en varios de sus trabajos en la conceptualización de los “ritos de paso” de Gennep, donde explica así ese estado de transición o “liminalidad”:

During the intervening phase of *transition*, called by van Gennep “margin” or “limen” (meaning “threshold” in Latin), the ritual subjects pass through a period and area of ambiguity, a sort of social limbo which has few (though sometimes these are most crucial) of the attributes of either the preceding or subsequent profane social statuses or cultural states. (*From Ritual to Theater* 24)

La escena española, como heterotopía, en el sentido foucaultiano,<sup>4</sup> al servicio de los intereses ilustrados, se estableció como un espacio liminal

---

<sup>3</sup> El concepto de la liminalidad ha sido profusamente utilizado y ampliado en numerosos estudios posteriores sobre los diferentes tipos de fronteras físicas, simbólicas, culturales y sociopolíticas. Destacan, entre otros muchos, los varios trabajos de Victor Turner, Belden Lane, David Arnold, Hazel Andrews y Les Roberts, Joan Faust, Kim Trevathan, Jessica Decker y Dylan Winchock, y Les Roberts.

<sup>4</sup> Para Foucault (“Des Espace Autres” [“Of Other Spaces”]), las utopías son lugares sin espacio real, que guardan una relación general de analogía directa o inversa con el espacio real de la sociedad. Por otra parte, las heterotopías son en cada cultura y civilización lugares reales, pero algo así como “contra-espacios,” un tipo de utopía

donde no solo se quería corregir la moral, sino principalmente mantener los límites entre los estamentos marcados desde la tradición por el Antiguo Régimen. Sin embargo, la realidad era muy distinta.

La comedia en tres actos de Trigueros *Los menestrales* (1784), ganadora del certamen público organizado por la villa de Madrid, fue estrenada bajo el patrocinio del gobierno el 16 de julio de 1784 en el Teatro del Príncipe, y se mantuvo durante once días seguidos (Andioc y Coulon), aunque, según parece, fue el mérito de las obras menores de los entreactos lo que consiguió que permaneciera en cartelera tanto tiempo (Andioc 33). Andioc señala además que, corregida por el mismo tribunal que la hubo de premiar, la comedia de Trigueros “desarrolla escrupulosamente las tesis del gobierno en materia de política social” (235), plasmadas en la Real Cédula de 1783. Trigueros optó por escribir su obra en versos endecasílabos asonantados, excepto en los paisajes de canto y baile, puestos en versos de arte menor (Aguilar Piñal “El fracaso” 34). La utilización de este verso de arte mayor en la comedia aumenta la sensación de adoctrinamiento en las intervenciones de los personajes, y así, “la lección, enunciada más pesadamente, resulta más perceptible” (Andioc 235).

El propósito de la obra es denunciar a aquellos que abandonan sus oficios por ridículas pretensiones de hidalguías y honras extrañas a su clase social. El propio Trigueros señala en la advertencia “El autor al que leyere,” que incluyó en su obra, “la falsa idea de nobleza” y “el poco aprecio con que se han mirado las Artes y los Artistas,” por cuya causa, “ha provenido la manía del mayor número de los Menestrales, que, por deseo de ser más, descuidan o desamparan sus oficios, creyendo siempre encontrar mayor aprecio en otra situación” (Trigueros 89). Como explica García Garrosa:

Consecuencia de esta mentalidad era que muchos hidalgos preferían la miseria al deshonor del trabajo manual, y que muchos plebeyos, hijos de artesanos, abandonaban el oficio de sus padres para acceder a una posición más prestigiosa. El resultado era una sociedad que veía crecer

---

llevado a la práctica en donde un lugar real representa, contrapone e invierte simultáneamente el resto de espacios reales que pueden encontrarse en esa cultura (3). La heterotopía foucaultiana es capaz de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios que son entre sí incompatibles. Propone como ejemplos el teatro, el cine o el jardín, como una especie de microcosmos (6). Además, Foucault definió un tipo especial de heterotopía cuya función no era exponer la realidad a través de una ilusión, sino, al contrario, su papel es producir un espacio que es otro, otro lugar real, tan perfecto y ordenado como caótico y desordenado es el nuestro. Este último tipo de heterotopía no sería uno de ilusión, sino uno de compensación (8), donde se corrigen, como en el teatro dieciochesco ilustrado, las imperfecciones de la sociedad.

alarmantemente el número de desocupados y que corría el riesgo de caer en el estancamiento económico. (674)

Muchos contemporáneos la entendieron, sin embargo, como una sátira contra el estamento de la nobleza por su falta de productividad (Andioc 240). No obstante, la atención de Trigueros era mucho más general y se limitaba a promulgar la nueva doctrina que defendía el gobierno ilustrado:

Primero: todo el mundo puede y debe trabajar. [...] Segundo: la verdadera nobleza está en la virtud; por tanto, no está reñida con el trabajo, sino con la ociosidad. [...] Tercero: la nobleza, la honra, se mide ahora por la utilidad social. En consecuencia, deberían acabar los intentos de los plebeyos de escapar a su condición. Su honradez, ahí donde están, está garantizada y reconocida. (García Garrosa 678-679)

El argumento de esta obra es bastante sencillo. Cortines, maestro de sastrería enriquecido gracias al ejercicio honrado de su oficio, se traslada a la Corte para adquirir una ejecutoria de nobleza y así escapar al escarnio social que supone trabajar en un “oficio vil.” Será engañado por el fingido barón de la Rafa, un zapatero convertido en estafador, quien le vende una ejecutoria falsificada: “Rafa: [...] La ejecutoria ya por el correo/ ha venido: mudáronse dos letras,/ y con ellas tenéis todo el intento./ Yo no dudo que sois familia:/ Sartines y Cortines es lo mismo./ Conque no restan dudas: recogedla./ (*Le muestra y entrega la ejecutoria*)” (Trigueros II, 128-129). A cambio, Rafa espera poder casarse con la hija de Cortines y obtener su fortuna. Cuando Cortines le expresa su agradecimiento por la venta de su ejecutoria, “Cual si fuerais un hijo, un hijo propio,/ os estimo...” Rafa aprovecha para hacerle saber su intención: “(*afectando pasión*) ¡Ojalá pudiera serlo!” (II, 129). Cortines no puede estar más encantado con este giro de los acontecimientos, pues así consolida su entrada en el estamento noble: “Cortines: Hijo, ya somos unos. Yo no tengo/ más hija que tu amada Baronesa.../ ¿Para quién ha de ser cuanto poseo?” (II, 133).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Su hija, Rufina, es considerada, por tanto, como simple mercancía desde el principio de la obra, pues ya su madre informa a la audiencia en el primer acto de con quién debe casarse: “Florentina: [a Justo] Te prometí pagarte con Rufina,/ sabiendo que su gusto en ello brindo./ Eres Maestro [de sastrería], nuestro igual y honrado” (I, 94). Al igual que en esta cita, donde se utiliza el vocablo “pagar,” Francisco Aguilar Piñal en su extenso estudio y edición de la comedia, anota varias veces el valor mercantilista y burgués de las expresiones escogidas en la obra, como, en otro caso poco después: “Más de un millón vale aquel suspiro” (I, 95). Rufina es a todas luces el modelo de hija perfecta, sumisa a las decisiones de su padre, aunque no concuerden con sus deseos. Así se observa en diversos momentos: “Rufina: [...] pero a mi padre en todo está sujeto/ su tierno amor, y si él no lo autoriza,/ no diré yo jamás que a Justo quiero.” (II, 136); y más adelante: “Rufina: No necesito ni aun saber su nombre:/ si vos me lo mandáis, para mí es bueno” (II, 141).

El espacio escénico está diseñado para contribuir a difundir el mensaje de *Los menestrales*. El público asiste a la fastuosidad y al lujo de un jardín decorado para las fiestas, nada acorde con la vivienda humilde de un sastre: "La escena representa un magnífico jardín en Chamartín, muy adornado; y un atrio o cenador suyo es el sitio principal de la representación" (91). Esta pretensión de apariencias desarrollada por la escenografía, define el carácter del protagonista Cortines, quien "en traje de caballero" (91) representará su papel de plebeyo con aspiraciones de nobleza. Es presentado en escena por la descripción que hacen de él su familia y Justo, otro maestro de sastre que ahora sirve a un noble: "Justo: Es condición de todos los mortales/ no contentarse nadie en su destino./ Envidia el abogado al comerciante,/ el comerciante envidia arrepentido/ al soldado, el soldado al escribano:/ todos prefieren el ajeno oficio." (I, 93).<sup>6</sup> Y su esposa: "Florentina: [...] Mas Cortines, con necias fantasías,/ todo el caudal disipa,/ envanecido de que cuatro estirados petimetres/ o cuatro contrahechos señoritos/ se dignen de tratarle y heredarle,/ estando, aunque tan loco, sano y vivo" (I, 94).

Cuando el propio Cortines sale a escena, no tarda en explicar el porqué de su comportamiento: "Todos, sin escoger cuna, nacimos;/ y aunque honrados seamos, es loable/ que aspiremos a ser más distinguidos," ya que "Todos al menestral más estirado/ le miran con desdén; siempre es mal visto/ el artista, aunque más honrado sea,/ aunque hombre de bien, muy diestro y rico." A pesar de la objeción de Justo cuando indica que "la virtud se aprecia siempre," Cortines responde tajantemente: "Eso estará muy bien para decirlo/ en comedias o en coplas, mas los hechos/ no van en esto acordes con los dichos" (I, 101).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Aguilar Piñal dice en una nota a pie de página que estos versos, aunque suprimidos los últimos cuatro en la representación, explican el título original de la obra *Los menestrales descontentos* (Trigueros 93).

<sup>7</sup> Cortines parece tener toda la razón, porque como aclara William Callahan, no sé sabe con certeza si hubo un cambio verdadero en la actitud con respecto a los oficios manuales en el Setecientos. Aunque la economía española mejoró, "it is equally true that traditional prejudices remained," como demuestran los conflictos a este respecto, a veces violentos, en las localidades de La Cavada, Liérganes y Horche (Callahan 464). Javier Guillamón se suma a este pesimismo de Callahan cuando apunta la sanción de otra Real Cédula posterior de 1803 que contradice a la de 1783 y la deroga. Fue promulgada ya en tiempos de Carlos IV, reinado caracterizado por ser mucho más reaccionario que el anterior (Guillamón 183). Callahan considera, por tanto, que la Cédula fue un producto de las contradicciones de la época y de la propia reforma ilustrada: "The great *cédula* of 1783 clearly reveals the dilemma of reformism. Neither in language nor intent did it look forward to the principle of civil equality which soon was to spread over Europe. It sought merely to establish an equality of honor within the narrow limits of a hierarchical society" (464).



En contraposición a lo que cabía esperar del “loco” del que hablaba su esposa, el discurso de Cortines es realista y sensato, cercano a lo que debía ser la experiencia social del momento, pues los ideales utópicos ilustrados todavía no habían permeado, ni mucho menos, en la sociedad española de finales del Setecientos, y de ahí que Cortines “se avergüence” y exclame que ser un artesano o menestral no lo diferencia de ser “pobre,” pues no tienen honra ni consideración social, a pesar de los esfuerzos gubernamentales: “¡Un Maestro! Es, como si dijéramos, un pillo. ¡Un Maestro! Es un hombre cuyo cuerpo/ está con el trabajo encallecido./ Un Maestro es de todos un esclavo:/ un Maestro es un pobre” (I, 102).

Cortines no es aristócrata, pero tampoco se siente pueblo llano. No pertenece al estamento privilegiado y rechaza ser adscrito a la clase baja. Cortines se considera algo más, diferente. Su trabajo y esfuerzo le han granjeado una fortuna y, por tanto, se cree con derecho a ascender en la escala social, pero el sistema tradicional de estamentos no lo permite. La identidad de Cortines, como representante de la incipiente clase media burguesa también se encuentra en medio, en tierra de nadie en un espacio como diría Turner “betwixt-and-between, a neither-this-nor-that domain between two” (*From Ritual to Theater* 40). Sin embargo, como reflexiona Turner, este estado liminal no tiene por qué ser negativo:

The term *limen* itself, the Latin for “threshold,” selected by van Gennep to apply to “transition between,” appears to be negative in connotation, since it is no longer the positive past condition nor yet the positive articulated future condition. It seems, too, to be passive since it is dependent on the articulated, positive conditions it mediates. Yet on probing one finds in liminality both positive and active qualities, especially when that “threshold” is protracted and becomes a “tunnel.” (*From Ritual to Theater* 41)

De esta forma, Turner encuentra significado en lo liminal, entendido como transición y cambio hacia la conformación de nuevos sistemas culturales: “‘Meaning’ in culture tends to be *generated* at the interfaces between established cultural subsystems, though meanings are then institutionalized and consolidated at the centers of such systems” (*From Ritual to Theater* 41). Y así, los intentos de Cortines por ascender socialmente desencadenarán posteriormente en el ascenso de la burguesía como clase social dominante cultural e ideológicamente.

A ambos lados de Cortines, se sitúan las posturas extremas encarnadas por Pitanzos y el barón fingido de la Rafa. Este, aunque menestral, representa la clase más baja como un zapatero que hará cualquier cosa, incluso incurrir en actividades ilegales, para ascender socialmente. Como representante de la otra posición extrema, Pitanzos, con el papel de gracioso en el escenario, personifica, en apariencia, la nobleza tradicional y rancia, opuesta al cambio de sistema social y político ilustrado, porque “El

bueno de Pitanzos que, aunque tosco,/ vive con sus abuelos engréido,/ y al mismo Rey disputa la nobleza" (I, 97). De forma ridícula, se queja de no ser venerado por las clases plebeyas: "Pitanzos: [...] Aquí no se detienen los vecinos/ cuando les pasa un hombre por delante.../ y un hombre como yo, noble, castizo,/ a quien reverenciar ellos debieran;/ mas se quedan tan serios y embebidos,/ con el sombrero muy encasquetado.../ Anda un hombre a lo tonto y aturdido,/ y es preciso correr por no correrse" (I, 106).

Su opinión inmovilista se enfrenta con la dinámica de clases sociales que imagina para sí Cortines, en un diálogo, que como anota en su edición Francisco Aguilar Piñal, recuerda la definición de nobleza hereditaria expuesta y criticada por Cadalso en la carta XII de sus *Cartas marruecas* (Trigueros 108). Pitanzos rechaza el movimiento social: "¡Ennoblescete! Pues, ¿Quién noble dice/ no dice viejo, rancio, añejo, antiguo?/ ¿Es quizá la nobleza como un hongo,/ que se viene sin ser visto ni oído?/ Ser noble no es la empresa de una vida;/ pide mucha fortuna y muchos siglos" (I, 107-108). Las intervenciones de Pitanzos a lo largo de la comedia supondrán, en su mayoría, pequeñas perlas de la ideología tradicional con las que va definiendo en qué consiste el estamento de la nobleza y el "ser noble." No todos pueden alcanzarlo, ya que "Cualquiera sastre,/ o cualquiera vulgar menestralillo,/ que fuera hombre de bien, fuera aplicado,/ fuera ingenioso, fuera muy bienquisto/ y juntara un caudal con su tarea,/ pudiera ser más noble que yo mismo./ No, señor." Al contrario, para Pitanzos, "El ser noble es otra cosa;/ no es premio del sudor ni del ejercicio./ Es gracia 'gratis data,' ora nos haga/ nacer el cielo en clima ennoblecido,/ ora nos haga nieto de los nietos/ de los que fueron buenos ha diez siglos" (I, 108).

Para Pitanzos, por tanto, únicamente los individuos pertenecientes a la nobleza pueden encarnar en su persona toda clase de virtud: "La nobleza/ es una ejecutoria de lo limpio,/ de lo bueno, lo justo, lo elevado,/ y hasta de lo galán y lo entendido" (I, 109). No obstante, todos estos conceptos son satirizados por el comportamiento caricaturesco de Pitanzos, como aquella escena desternillante, y muy del estilo de un episodio cervantino, del duelo de honor entre Pitanzos y un asno que le bloquea el paso (II, 145-150). A pesar de sus presunciones, Pitanzos, como otros muchos hidalgos venidos a menos, aunque conserva cierto patrimonio y tierras, no le producen dinero suficiente con el que mantenerse, y así, en el siguiente parlamento en el que se refiere a Rafa, quizá esté pensando en sí mismo: "Pitanzos: Paréceme a mí un tanto afectadillo,/ pero pasa por noble, y yo lo creo,/ porque anda de cuartos escasillo./ Cáusame compasión por noble solo,/ perdónole por tal sus desatinos" (I, 111).

Cuando al final de la comedia Rafa es puesto preso y Cortines ha recuperado la cordura, Pitanzos también confiesa su "pecado," es decir, su verdadera situación económica, en una escena en la que se pregunta si "¿ser noble es compatible/ con trabajar?" (III, 193-194). Al parecer, Pitanzos, aunque noble, no tiene "un cuarto," por lo que debe poner un puesto de

aloja.<sup>8</sup> Sin embargo, como pierde el respeto de su estado social, decide irse “a la tierra y, muerto ya mi padre,/ que dejó sendos pinos y manzanos,/ quieto vivía, bien que pereciendo,/ disfrutando mi antiguo mayorazgo./ Este maldito pleito de la Banca/ me trajo a ser tramposo y dar petardos./ ¿Será malo que vuelva yo a mi aloja?” (III, 193-194). Al terminar su confesión se le promete financiar su puesto en la plaza para que siga como alojero, como “hombre honrado.”

Pitanzos, como hidalgo incorporado al trabajo, se asimila al nuevo sistema ilustrado que defendía la decencia del trabajo para todas las clases. En concreto, el tercer apartado del artículo XI de la *Real ordenanza adicional a la de reemplazos* del ejército fechada el 3 de noviembre de 1770 (1773), señala “no obste a los Hijos-Dalgo el estar aplicados a oficios para mantener a sus familias, por evitar el inconveniente de que vivan vagos y mal-entretendidos, haciéndose onerosos a la sociedad” (12). Así, como confirma don Juan, como alcalde de Corte ilustrado, el error y la deshonor están en la ociosidad, no en el ejercer un oficio: “Don Juan: [...] Todo oficio/ da honor al que le ejerce como honrado:/ solo en abandonarle está la culpa” (III, 192). De igual modo, se puede ser noble y ejercer un oficio: “Don Juan: Dejad esos delirios, la nobleza/ se funda en la virtud y en el trabajo./ [...] No hay más noble que el que es buen ciudadano,/ y el que más útil es, es el más noble,/ en bajo esté o en alto [...]/ Vivamos donde el cielo nos ha puesto,/ único medio de que bien vivamos” (III, 194-195).

Estos versos representan la “filosofía de la conformidad,” denominada así por Andioc (cap. IV, 183-258), para referirse a aquella postura ideológica en contra del “mestizaje social,” principalmente, por matrimonio, ya abordado en varias obras del teatro anterior a la Ilustración (183). Para Aguilar Piñal, a pesar de esto último, tales versos también son “de absoluta novedad en la escena,” porque “defienden la igualdad, la laboriosidad y la nobleza del buen ciudadano, conceptos de plena modernidad que deben atraer la atención de los críticos” (“El fracaso” 36). Sin embargo, como anota también Aguilar Piñal en numerosos puntos de su edición de *Los menestrales*, las posturas más progresistas quedaron con frecuencia suprimidas de la representación, como en este mismo caso, “con lo cual, la comedia queda desvirtuada en su intención educadora” (Trigueros 195).

A pesar del ejemplo de Pitanzos, el único progresista al final de la comedia, esta censura ejercida en la obra vela por el mantenimiento del sistema de clases del Antiguo Régimen. Este inmovilismo social entre estamentos queda también simbolizado por los espacios ocupados por los personajes al terminar la obra. Aunque Pitanzos, como noble sin recursos, vuelve a su puesto de aloja, cuando Cortines promete al final de la obra dejar el espacio del jardín lujoso, propio de caballeros, y volver a abrir su tienda, como menestral que es, reconoce el inmovilismo social y acepta el

---

<sup>8</sup> Según el *DRAE*, “bebida de agua, miel y especias.”

“lugar” que el Cielo le ha otorgado a cada uno para vivir: “Cortines: Al punto abro mi tienda:/ confesaré, y enmiendo mi pecado” (III, 193).

Como afirma van Gennep, la transición de un espacio a otro para la consecución de un cambio social es significativa: “it seems important to me that the passage from one social position to another is identified with a *territorial passage*, such as the entrance into a village or a house, the movement from one room to another, or the crossing of streets and squares” (192). De esta manera, el final de *Los menestrales* cancela la posibilidad del ascenso de clase social de Cortines, al ser obligado a retroceder a su espacio de identidad y existencia primitivo, con lo que se consigue reestablecer el orden social.

Como se expuso más arriba, el tercer punto ideológico es presentado en la comedia con el único propósito de ser denostado, y se encuentra encarnado por el falso barón de Rafa, cuyo verdadero nombre es Martín Salteras, antiguo zapatero de profesión (III, 188). Señalado como pícaro en la propia comedia (III, 190), de la Rafa es sin duda el personaje más interesante de *Los menestrales*. Como indica Aguilar Piñal, de la Rafa, “el desencadenante de la acción, es un ilustre representante de la picaresca literaria, que con tanta profusión florece en el suelo español, abonado con vanidosos sueños de hidalguías y privilegios” (“Introducción” 33). Trigueros, para utilizarlo como contraejemplo, hace que el resto de los personajes lo describan y critiquen profusamente, con lo que, en otras circunstancias histórico-literarias, podría haberse considerado casi el coprotagonista de esta pieza teatral tan marcadamente cervantina.

Al igual que Cortines, de la Rafa es presentado por los otros personajes antes de su aparición en el escenario y caracterizado por integrar todos los defectos de la nobleza, tanto los reales como los atribuidos, como el afeminamiento del petimetre. Y así existen múltiples ejemplos: “Florentina: [...] El galán Rafa/ me parece un bribón embusterillo,/ afectado y molesto; es descarado/ y adulator. Acá tengo conmigo/ no sé qué oscuros duendes, y me temo/ que acabe de perdernos este bicho” (I, 97). También Rufina: “Yo le he temido/ desde que a casa viene; le he observado/ que con doblez procede; hace del lindo,/ y no muestra tener mucha crianza;/ de todos habla mal, bien de sí mismo./ Tales friolerillas le he notado” (I, 98). Incluso la criada Clara no se fía de él, y lo espía: “He visto que es su modo el más altivo,/ y aunque desenfrenado en sus acciones,/ es cuando le conviene, muy sumiso./... Yo le atisbo a menudo, y en su cofre/ oculta muchas armas; héle visto/ limpiarlas a sus solas, y aun presumo/ que no va sin pistolas de bolsillo” (I, 98-99).

Cuando intentan indagar sobre su origen (II, 144-145), esquivo la respuesta enunciando una lista de estereotipos extranjeros y regionales, con lo que demuestra, si no erudición, sí una gran cultura de base popular. De la Rafa incluso afecta acento italiano para ocultar su verdadera condición social: “¡Addio, Signori! Servitor de entrambos.” (I, 110). A pesar de sus esfuerzos por fingir su personaje, no obstante, todos los presentes excepto

Cortines, y seguramente Pitanzos, comprenden que no es quien dice ser. Don Juan, quien lo descubre rápidamente y lo tilda de “briboncillo,” resume su fingimiento así, al final del primer acto: “Yo veo en este Rafa un ruedamundos,/ un embustero, un hombre sin principios.../ Aúlla en italiano... la tirana/ la canta y la repica de prodigio.../ urde tramoyas, ventas y viajes.../ y acaba en *-ico* los diminutivos” (I, 125-126).

Sin embargo, al igual que Cortines, no es un personaje plano. Cuando en el segundo acto el barón de la Rafa monologa ante el público y deja a un lado todos sus fingimientos, es decir, cuando habla como Martín Salteras, la audiencia se encuentra ante un personaje de fuerte carácter. Está convencido de la injusticia del sistema social que convierte a los menestrales en “víctimas del sudor y del desprecio” sin posibilidad de escapar de su estado social: “Vean los menestrales, esos necios/... Víctimas del sudor y del desprecio,/ sin salir de la esfera más humilde/ apenas ganar pueden el sustento;/ sin libertad, sin gusto, con fatiga,/ lejos de lustre, de fortuna lejos,/... y tras de todo, siempre son los mismos” (II, 134).

De la Rafa, pues, a diferencia de Cortines y Pitanzos, decide convertirse en un pícaro fuera de la ley para escapar de su destino como Martín Salteras, simple zapatero. Así, después de la crítica a la justicia social de su época, continúa su discurso con un verdadero manifiesto de la ideología picaresca, en donde “La maña, la industria, la cautela,/ el artificio y el atrevimiento/ son manantial seguro de venturas” (II, 134). De la Rafa considera al “vulgo” como destinado a ser “engañado,” y, por tanto, piensa aprovecharse él mismo de ello a través del engaño y la estafa: “andando vamos/ de trampa en trampa, al bien vamos subiendo/ de ficción en ficción... Pues nos importa,/ la necedad común aprovechemos.../ Pero, veo que vienen... disimulo/ y a poner voy en salvo mis proyectos. (*Tarareando y como bailando, se va afectadamente por el jardín*)” (II, 134-135). De esta manera, su orgullo le hace justificar sus propias acciones, aunque no sean loables, pues basado en el tópico calderoniano, la vida es toda engaño y ficción, de la que él forma parte. Su visión negativa del hombre le hace considerarlo “animal, doble y perverso.” y así el más “perverso” sacará más “provecho,” y ascenderá socialmente (II, 134-135). Y así, cuando siente ruido, vuelve a la caracterización de su personaje, con lo que concluye esta excelente escena de carácter metateatral. El cinismo de este barón fingido tiene mucho de satánico.

No es de la Rafa quien nos cuenta su vida, sino Don Juan, quien termina descubriendo su identidad y elabora ante el público lo que debieron ser los pasos de Martín Salteras, zapatero, para que se convirtiera en un estafador y el pretendido barón de la Rafa, con lo que se continúa con la meta-ficcionalización de este personaje. El resumen que hace don Juan lo retrata como un tuno o vagabundo por todo tipo de lugares “ya sirviendo,/ ya mendigando, ya dando petardos,/ ya metido a danzante, a tramoyista,/ ya por otros mil medios,” y donde aprendió el arte de la estafa: “Entre tanto,/ aprendiste a escribir regularmente,/ recogiste de idiomas cuatro

rasgos,/ cuatro bachillerías, cuatro cuentos,/ cierto tono impostor que admira a sandios;/ y sobre todo a falsear escritos.” Finalmente: “mal avenido con tu oficio,/ o por mejor decir, con el trabajo,/ dejaste el tirapié por el tintero:/ de escribiente ascendisteis a falsario:/ ya suplantaste firmas, ya estafaste,/ ya diste copias y papeles falsos,/ en vez de originales” (III, 189).

De la Rafa es definido así como un trotamundos que se desplaza por múltiples fronteras en otro proceso de “bordering” o construcción de sí mismo como un “otro” falso, caracterizado como pícaro. En este sentido, Nail comprende este proceso de reconfiguración como dinámico, ya que considera “a reinterpretation of society itself as a process of movement and circulation” (21). Nail entiende la frontera como un proceso social primario que articula la sociedad y el Estado, y no un producto derivado de estos (10). Al focalizar su estudio de la frontera en la noción de movimiento, y no en la de inmovilidad, su teoría de “Kinopolitics” investiga el aparato social y político como “regimes of motion,” al examinar este tipo de procesos socio-políticos como “flujos,” “nudos” y “circulaciones” (24), siendo, por ejemplo, la ciudad un “nudo político” (28). Para Nail, la frontera no es un obstáculo al movimiento como división del espacio político, sino “an active process of bifurcation that does not simply divide once and for all, but continuously redirects flows of people and things across or away from itself” (4).

De esta suerte, de la Rafa desafía el sistema socio-político de fronteras estáticas que constituye el sistema estamental con su constante movimiento y flujo en sus roles sociales y oficios. Desde un punto de vista simbólico, su movimiento está motivado por su insatisfacción con su estatus social, y compensado con su continuo aprendizaje para escalar puestos en la sociedad. Desde una perspectiva literal, su constante desplazamiento entre los territorios como vagabundo le hace circular por los más diversos ambientes culturales.

De la Rafa reúne en su persona numerosos aspectos de la identidad popular y castiza española, tanto reales como literarios. Su habilidad con la guitarra y el baile lo identifican también con la figura del majo, figura popular central a partir del Setecientos. Como recoge Rebecca Haidt en “*Majos in Madrid, presidiarios Across Empire*”:

Theatrical depictions of *majos* range from rogues to swaggering Andalusian strongmen to social-climbing artisans, but scholars agree that during the Hispanic Enlightenment, the terms *majo* (and *maja*) generally connoted an urban populace who lived by their wits, their backbone, or their hands: poor and proud day laborers, low-level artisans, coachmen, and street sellers suspicious of the court- and bureaucracy-connected aristocrats, administrators, *indianos* and pretenders with which Madrid and Cádiz (the capital of the Empire and the main Peninsular port for transatlantic shipments and crossings respectively) teemed. (329)

Las pistolas que porta de la Rafa aluden al “majo matón,” y presidiario reincidente protagonista de muchos sainetes como el clásico *Manolo* de Ramón de la Cruz, que continúa la tradición del tipo popular del rufián y valentón que a partir del siglo XVII se conecta con numerosos personajes como bandidos, guapos, manolos y majos, quienes desafían la autoridad civil establecida (Huerta Calvo 53-59).

No hay duda de que Martín Salteras, dado su origen humilde, es un hombre de recursos y muy capaz, con ingenio y arte suficientes como para encargarse de organizar toda la música y decoraciones de la fiesta montada por Cortines en el jardín: “Cortines: Rafa; es un gran mozo./ No tiene España toda como él cuatro./ Él lo ha dispuesto todo: dio la idea,/ hizo también los versos, trazó el plano,/ la música compuso... todo es suyo/ No sé decir el gasto que he evitado/ por estar él aquí” (III, 159-160). A pesar de su inteligencia, el personaje del barón de la Rafa termina siendo hecho preso al final de la comedia, como no podía ser de otra manera en una obra de carácter dogmático. La tesis ilustrada debía ser irrevocablemente inculcada en la audiencia con el ejemplo del justo castigo del infractor: “(Le llevan a él y al otro preso, y se van todos menos los actores)... Todo oficio/ da honor al que le ejerce como honrado:/ solo en abandonarle está la culpa (III, 192).

En su estudio, Haidt se centra en la gestión y flujo de los presos durante la España ilustrada, y analiza las representaciones de los majos como “sujetos penales” en las piezas teatrales de entreactos como medio de difusión de su “programa general” de control de las autoridades ilustradas: “Through the inclusion of fictional, marginalized or working-class characters who, as ‘majos,’ depict potential or returning fodder for the imperial penal system, *sainetes* and *tonadillas* make visible, through stagecraft, an increasing Enlightenment preoccupation with subordination to the ‘general program’” (Haidt 336). De esta manera, la captura y sentencia de vagos y maleantes permitía incrementar la fuerza laboral —a través de trabajos forzados— de aquellas regiones donde se necesitara un refuerzo. No hay duda de que este es el destino que le espera a Martín Sateras por escapar de su oficio, pues, entre los motivos por los que los ciudadanos podían ser acusados y arrestados por vagabundería, se incluyen la pereza en el oficio, la ausencia clara de ocupación, hallarse sin excusa justificada en la calle por la noche, o frecuentar tabernas durante el horario laboral (Haidt 330).

Cuando de la Rafa es finalmente apresado, se debe a que es descubierto por unos enmascarados, quienes resultan ser sus hermanos y su esposa, como se confirma más adelante cuando revelan sus rostros (III, 191-192). Su llegada causa sensación entre los concurrentes, porque “de sorpresa” y “sin llamarlos,” vino a Madrid “una cuadrilla/ de máscaras, muy bien ataviados” (III, 170-171). Pitanzos, todo asustado, cuando los ve los llama trasgos en su legua hiperbólica (III, 171). Trigueros mezcla en este

momento la acción de la comedia con la celebración oficial de la fiesta de la villa de Madrid organizada en honor del nacimiento de los infantes reales, con música y canto, pantomima y baile. Como se indica en la acotación: “(Los máscaras hacen un bailete primoroso, si puede ser historiado y con pantomima al asunto, y entradas de danza fina. Si no, lo mejor que puedan)” (III, 175).

En medio del jolgorio, se retoma la acción de la comedia, cuando una mujer con máscara saca a de la Rafa a bailar un fandango, el cual, como indica Aguilar Piñal en su nota, es un baile sensual en el que un hombre y una mujer se cortejan en escena (Trigueros 179). Las sucesivas acotaciones van describiendo lo que ocurre en el escenario: “(Una mujer, de máscara, viene sin hablar y por señas saca a bailar a Rafa) [...] (La máscara le pone castañuelas en los dedos) [...] (Rafa, al principio, quiere aseñorarse y contenerse. Poco a poco se va soltando, y finalmente baila bien y muy agitanado) (III, 180). De la Rafa se relaja, rodeado por el ambiente festivo y popular. Como Mijaíl Bajtín formula en su análisis clásico del carnaval:

En consecuencia, esta eliminación provisional, a la vez ideal y efectiva, de las relaciones jerárquicas entre los individuos, creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. (16)

El ambiente carnavalesco hace olvidar a de la Rafa el sistema social y convencional que lo rodea, y termina por dejar de fingir. La mujer de la máscara resulta ser su mujer, quien lo identifica: “(Acabado el baile, hace la máscara ademán de abrazarle. Él no admite y se retira. Ella le sigue. Las demás máscaras se acercan disimuladamente). Rafa: Quitad, señora (Esta mujer conozco, / más no caigo quién es)” (III, 181). Cuando de la Rafa intenta escapar, sus propios hermanos, los máscaras, lo atrapan a las órdenes de don Juan, quien ejerce como alcalde: “(A la seña de D. Juan toca Justo el pito. Los máscaras rodean a todos y sujetan a Rafa por detrás; él bregando logra sacar una pistola: pero se la quitan)” (III, 182). No deja de ser irónico que su “máscara” fingida se desmorone en una mascarada, con lo que se invierte el proceso simbólico en otra escena de cariz metateatral:

Durante un baile de máscaras, con un par de castañuelas, el barón de la Rafa recobra sin darse cuenta su verdadera personalidad, la del brillante bailarín agitanado Martinico, confesando implícitamente su impostura. No se puede sugerir mejor que, en virtud de una *ley natural*, el hombre del pueblo no consigue desmentir su condición. (Andioc 237)

Como señala Michael J. Holquist, el carnaval funciona como parte de los mecanismos de auto-conservación del sistema social, pues,



carnival becomes an exploration of alterity in social, political and religious mechanisms, a celebration that nurtures the liminality needed to keep such institutions from dying of a structural hardening of the arteries. Carnival is a means by which whole societies can represent to themselves (can collectively *see*) the folly of their own pretensions to unite and make final. Carnival, in other words, is a way cultural systems come to know themselves by playing at being different. (230)

Sin embargo, la mascarada no es solo un hecho puntual y literal al final de obra. Trigueros construye su comedia sobre los conceptos de la ilusión, el engaño y el disimulo, y todos los personajes actúan con acuerdo a estos principios para reconfigurar su propia identidad. No solamente de la Rafa, sino Pitanzos y también Cortines, en su intento de ser aceptado en la Corte: “Cortines: [a Justo] Haces muy bien, prosigue tu camino./ Calla tú por tu parte, y te prometo/ que no diré qué oficio has ejercido” (I, 105). Como anota muy acertadamente en su edición de la obra Aguilar Piñal: “Disimulo, engaño y silencio son las mejores armas de un plebeyo para medrar en la vida” (Trigueros 105). Pero incluso su familia recurre al fingimiento, en su intento de hacerle recobrar su juicio a este *Quijote* burgués, enloquecido por los títulos nobiliarios: “Florentina: [...] En tanto, el disimulo es muy forzoso” (I, 97). Todos los personajes de *Los menestrales* llevan máscara.

Cuando Martín Salteras se disfraza como noble y perteneciente a la clase dominante, transgrede las fronteras estamentales y se coloca en lo alto de la jerarquía. Desde un punto de vista actual, las acciones individualistas y en contra del orden social del personaje metateatral del barón de la Rafa lo acercan al personaje romántico y descubren la insensatez del sistema socio-político de división en estamentos, así como la ridiculez de los numerosos prejuicios asociados a la transgresión de esos límites. Así, Bajtín propone: “En realidad el grotesco, incluso el romántico, ofrece la posibilidad de un mundo totalmente *diferente*, de un orden mundial distinto, de una nueva estructura vital, franquea los límites de la unidad, de la inmutabilidad ficticia (o engañosa) del mundo existente” (48-49).

No obstante, en la España ilustrada de finales del siglo XVIII, este personaje incurre en la ilegalidad, por lo que es suprimido y descartado fuera del sistema social y estatal. Así, don Juan, como emblema en la obra del monarca ilustrado, deja clara una vez más la postura oficial. Cuando Pitanzos vuelve a hacer su pregunta existencial “¿Un zapatero a ser aspira noble?,” don Juan, responde: “(con majestad): ¿Y por qué no, si procediera honrado?/ ¿Si su ejercicio no desamparase?/ El ser inútil, ser ocioso y malo/ se opone a la nobleza, no el oficio:/ noble será, si es bueno, el artesano./ Hablo con todos; si el oficio deja,/ dejando de ser bueno, es ya malvado” (III, 186).

Por esta causa, los personajes de la obra de Trigueros son detenidos y devueltos a su lugar correspondiente dentro de la estructura social, o suprimidos y descartados, por ser considerados un tabú. Como aclara

Turner, "when the past is momentarily negated, suspended, or abrogated, and the future has not yet begun, an instant of pure potentiality when everything as it were, trembles in the balance [...] this instant can be fairly easily contained or dominated by social structure, held in check from innovative excess [...] by 'taboos'" (*From Ritual to Theater* 44). Ya que, como explica Gennep, "a taboo is not autonomous, it exists only as a counterpart to a positive rite" (8-9), el tratamiento de estos tabúes en relación con los oficios "viles" en el teatro de finales del siglo XVIII confirma la existencia de estas transgresiones de las fronteras entre los estamentos, las cuales intentaron ser controladas por el gobierno ilustrado, pero que se dieron como respuesta a una realidad cambiante por un proceso de evolución socioeconómica.

De esta manera, Turner observa cómo muchos movimientos de descontento cultural y de transformación social de carácter revolucionario se terminan por posicionar en un estado intermedio central, entre el estado inicial y el estado final que se deseaba, sin abandonar las características de las estructuras sociales primigenias:

For in these modern processes and movements, the seeds of cultural transformation, discontent with the way things are culturally, and social criticism, always implicit in the preindustrially liminal, have become situationally central, no longer a matter of the interface between "fixed structures" but a matter of the holistically developmental. Thus revolutions, whether successful or not, become the *limina*, with all their initiatory overtones, between major distinctive structural forms or orderings of society. (*From Ritual to Theater* 45)

Habría que esperar, sin embargo, todavía mucho tiempo para que estas fronteras sociales fueran derribadas y la pequeña y media burguesía alcanzara el lugar hegemónico que exigía en la sociedad española, y más tiempo aún hasta la actualidad, para que todos los grupos trabajadores obtengan la dignidad social que merecen.

De mi estudio, se puede concluir que la incipiente clase media burguesa constituyó un problema para las autoridades españolas de finales del Setecientos. A pesar de que empezó a desarrollar la industria y la artesanía favoreciendo la economía nacional, como querían los ilustrados y así manifestaron en las diferentes cédulas y ordenanzas reales, la clase burguesa deseaba asimismo ganar poder político y privilegios sociales y cívicos iguales a los de la nobleza. Ya sea por matrimonios con hidalgos empobrecidos o por compra de ejecutorias de nobleza, la clase media intentaba hacerse un hueco en la estructura sociopolítica tradicional de estamentos originada en el Antiguo Régimen, pero se encontró muchas veces impotente ante la oposición generalizada y los prejuicios de deshonor de una sociedad anticuada y retrógrada.

El análisis que he realizado en este artículo en torno a la Real Cédula de 1783 sobre la reconfiguración social y la transgresión de los estamentos en la comedia *Los menestrales* (1784) de Trigueros, contribuye a explorar las multiplicidades existentes en los grupos marginales de finales de siglo. La realidad implícita en *Los menestrales* corrobora la incipiente desintegración del sistema estamental del Antiguo Régimen a finales del Setecientos, desmoronamiento normalmente fijado un siglo después. Los personajes dramatizados en estas obras alcanzan o se sitúan en un espacio liminal, en tierra de nadie, entre las fronteras tradicionales de los estamentos pertenecientes a un sistema sociopolítico arcaico, pero todavía imperante a finales del siglo XVIII en España.

Estos personajes, burgueses y artesanos, así como nobles venidos a menos, deseosos de ascender socialmente, como Cortines, Pitanzos y Martín Salteras, se valen del engaño y el fingimiento para reconfigurar su identidad y estado social, porque no sienten que estén plenamente reconocidos por la sociedad y el gobierno ilustrado. Su única salida para alcanzar el reconocimiento social que creen que merecen es pertenecer al estamento noble, y, para conseguirlo, los métodos que emplean los personajes de Trigueros nos recuerdan muchas veces a los pícaros de la tradición áurea. La obra, que por interés ilustrado intentaba oponerse a esta realidad, supuso un fracaso no solo por su estilo excesivamente dogmático, sino porque criticó duramente el sentir popular y los personajes castizos con los que todavía se identificaba el público español de finales del siglo XVIII.

#### OBRAS CITADAS

- Aguilar Piñal, Francisco. "El fracaso de *Los menestrales*." En *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII: Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*. Piován editore, 1988. 31-44.
- . "Introducción." En Cándido María Trigueros. *Los menestrales. Comedia premiada en 1784 por el Ayuntamiento de la Villa de Madrid*. Francisco Aguilar Piñal, ed. Ayuntamiento de Carmona/ U. de Sevilla, 1997. 9-56.
- Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Castalia, 1976.
- y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*. 2ª ed. 2 vols. FUE, 2008.
- Andrews, Hazel, and Les Roberts. *Liminal Landscapes: Travel, Experience and Spaces In-Between*. Routledge, 2012.
- Arnold, David Scott. *Liminal Readings: Forms of Otherness in Melville, Joyce, and Murdoch*. St. Martin's P., 1993.

106 Ruiz Hernández, "La caída en España en *Los menstrales* de Trigueros"

Bajtín, Mijaíl Mijáilovich. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Julio Forcat y César Conroy, tr. Barral, 1974.

Callahan, William J. "Crown, Nobility and Industry in Eighteenth-Century Spain." *International Review of Social History* 3/ XI (1966): 444-64.

Chaussinand Nogaret, Guy. "En los orígenes de la Revolución: nobleza y burguesía." *Annales ESC* (marzo-junio, 1975): 265-277. Reeditado en AA.VV. *Estudios sobre la Revolución francesa y el final del Antiguo Régimen*. Akal: 1980. 35-54.

Cotarelo y Mori, Emilio. *Iriarte y su época*. Sucesores de Rivadeneyra, 1897.

Cruz Valenciano, Jesús. *El surgimiento de la cultura burguesa en la España del siglo XIX*. Siglo XXI España, 2014.

Decker, Jessica Elbert, and Dylan Winchock, eds. *Borderlands and Liminal Subjects: Transgressing the Limits in Philosophy and Literature*. Palgrave Macmillan, 2017.

Elorza, Antonio: "La polémica sobre los oficios viles en la España del siglo XVIII." *Revista de Trabajo* 22 (1968): 69-96.

Faust, Joan. *Andrew Marvell's Liminal Lyrics: The Space Between*. U of Delaware P, 2012.

Foucault, Michel. "Des Espace Autres" [Of Other Spaces]. *Architecture/Mouvement/Continuité* (October 1984), based on a lecture given by Foucault in March 1967. Translated from the French by Jay Miskowiec. Link: <[web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf](http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf)>

García Garrosa, María Jesús. "La Real Cedula de 1783 y el teatro de la Ilustración." *Bulletin Hispanique* 95. 2 (1993): 673-92.

García Hernán, David. "La visión estamental de la nobleza y la imagen del rico y del mercader en la literatura del Siglo de Oro." En *El poder de la economía: la imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*. Christoph Strosetzki, ed. Iberoamericana-Vervuert, 2018. 69-92.

Gennep, Arnold van. *The Rites of Passage*. Translated from the original in French *Les rites de passage* by Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee, and introduction by Solon T. Kimball. U of Chicago P, [1908] 1960.

- Grenon, Michel y Régine Robin. "A propósito de la polémica sobre el antiguo régimen y la revolución. Para una problemática de la transición." *La Pensée* 187 (junio 1976). Reeditado en AA.VV. *Estudios sobre la Revolución francesa y el final del Antiguo Régimen*. Akal: 1980. 125-58.
- Guillamón, Javier. *Honor y honra en la España del siglo XVIII*. Departamento de Historia Moderna, Facultad de Geografía e Historia, U Complutense, 1981.
- Haidt, Rebecca. "Majos in Madrid, *presidarios* Across Empire: Territory, Convict Transport, and Skits of the Age of Enlightenment." In *The Routledge Companion to the Hispanic Enlightenment*. E. Franklin Lewis, M. Bolufer Peruga, C. Jaffe, eds. Routledge, 2019. 329-41.
- Holquist, J. Michael. "The Carnival of Discourse: Baxtin and Simultaneity." *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Litterature Comparee* 12. 2 (1985): 220-34.
- Huerta Calvo, Javier. "Comicidad y marginalidad en el sainete dieciochesco." *Scriptura* 15 (1999): 51-75.
- Lane, Belden C. *Landscapes of the Sacred: Geography and Narrative in American Spirituality*. Paulist P, 1988.
- Nail, Thomas. *Theory of the Border*. Oxford UP, 2016.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española "DRAE."* 23.<sup>a</sup> ed. 2014.
- Real Ordenanza adicional a la de reemplazos de tres de noviembre de mil setecientos y setenta por la qual se sirve S.M. declarar varias esenciones y casos para la mas facil y exacta egecucion del alistamiento y sorteo, guardada equidad*. Imprenta de la Intendencia por Joseph y Thomas de Orga, 1773.
- Roberts, Les. *Spatial Anthropology: Excursions in Liminal Space*. Rowman & Littlefield International, 2018.
- Schuchardt, Beatrice. "La figura del mercader honrado en el contexto de la comedia sentimental española del siglo XVIII: el ejemplo de *El hombre agradecido* (1796) de Comella." En *El poder de la economía: la imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*. Christoph Strosetzki, ed. Iberoamericana-Vervuert, 2018. 353-72.

108 Ruiz Hernández, "La caída en España en *Los menestrales* de Trigueros"

Scott, James Wesley. "European Politics of Borders, Border Symbolism and Cross-Border Cooperation." In *A Companion to Border Studies*. Thomas M. Wilson and Hastings Donnan, eds. Wiley Blackwell, 2012. 83-99.

Trevathan, Kim. *Liminal Zones: Where Lakes End and Rivers Begin*. U of Tennessee P, 2013.

Trigueros, Cándido María. *Los menestrales. Comedia premiada en 1784 por el Ayuntamiento de la Villa de Madrid*. Francisco Aguilar Piñal, ed. Ayuntamiento de Carmona/ U. de Sevilla, 1997.

Turner, Victor W. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Pub. Co, 1969.

—. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal Publications, 1982.

Witthaus, Jan-Henrik. "El hombre económico: la España ilustrada entre el mercader honrado y el liberalismo." En *El poder de la economía: la imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*. Christoph Strosetzki, ed. Iberoamericana-Vervuert, 2018. 327-52.

