

## El actor profano medieval:

rasgos distintivos, técnicas, antecedentes y proyecciones

### NOTA 1

Por María Victoria Eandi

El actor medieval, el profano, el llamado "juglar": sus rasgos distintivos, sus técnicas y habilidades, su inserción social, sus antecedentes y sus proyecciones. Este trabajo se introduce en el clásico debate sobre la posibilidad de pensar en la noción de "teatro" propiamente dicho en la Edad Media y cómo esta discusión afecta la categoría del "juglar".



**A**ntes de comenzar, en este primer artículo, convendría delinear brevemente a qué llamamos Edad Media y cuáles son sus características. Consideramos a la Edad Media como el período histórico que se extiende entre los siglos

V y XV, es decir desde la caída del Imperio Romano hasta el comienzo del Renacimiento.

Ante todo es preciso detenernos en el término mismo, puesto en tela de juicio por distintos historiadores debido a la injusta connotación peyorativa o degradante que implica. Coincidimos con Edward McNall Burns (1983) y José Luis Romero (1984) en que las denominaciones "Edad Media" y "medieval" llevan a pensar en una era, precisamente, intermedia, entre dos períodos florecientes, época en la cual la cultura de Occidente se habría sumido en la oscuridad más profunda (y de ahí otras designaciones como Edad Oscura).

José Luis Romero opone a la supuesta inmutabilidad y ausencia de dinamismo que caracteriza a esa "falsa imagen de la Edad

Media", un paisaje de inestabilidad que se tornaría inherente a este período por ser, según la expresión que le adjudica el historiador argentino, la "Primera Edad de la cultura occidental", en otras palabras, el período en que ésta comienza a gestarse. En este contexto, el clima reinante está regido por la diversidad, en oposición a esa apariencia de unidad que sólo se dio realmente en un plano ideal, en la aspiración constante a un orden ecuménico que impulsó a la Iglesia durante toda esta época.

Según Romero confluyen en esta Primera Edad tres culturas distintas que traen como resultado el origen de Occidente: "En principio, el fondo está constituido por la tradición romano-cristiana que proviene del Imperio y que subsiste en la mayor parte del conjunto social de la Edad Media. Pero esta tradición no era todavía compacta cuando se produjo la invasión germánica, portadora a su vez de un nuevo bagaje cultural, de modo que la profunda conmoción con que se inicia (...) el ciclo de la cultura occidental -a partir del siglo V de nuestra era- disgrega el complejo romano-cristiano y pone en presencia tres tradiciones culturales, tres actitudes frente al mundo y la vida: una que arrastra la tradi-

ción clásica, otra que representa el cristianismo y otra que imponen los grupos dominadores germánicos." Complementariamente, E.K. Chambers (1954) explica que el drama moderno se alimenta de tres fuentes: la liturgia eclesiástica, la herencia clásica greco-romana (mantenida por los *mimi* y revitalizada por el humanismo italiano), y el drama folklórico germano.



El actor profano medieval es, por cierto, producto de una fusión entre elementos teutónicos y latinos, ya que hereda la tradición del mimo romano pero también la germana del *skop* o cantor épico. Los mimos romanos eran actores que representaban a personajes bajos y grotescos en piezas bufas, en las cuales los personajes femeninos eran encarnados por mujeres y donde la improvisación y la acción eran más importantes que la palabra; primaba en ellos la corporalidad y eran socialmente degradados.

Con *skop* nos referimos al bardo profesional de rol cultural y social alto y digno, que se acompañaba de su arpa para narrar las hazañas de los héroes guerreros. Giovanni Calendoli (1959) señala que "las dos experiencias, una representante de un pueblo todavía dotado de juventud y la otra resultante de la decadencia de una civilidad refinada, se superpusieron, tal como la gente nueva se superponía con aquella antigua." Si bien hay distintas teorías respecto de la forma en que interactuaron estas dos corrientes, la más convincente parece la que se defiende en el libro de Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo* (2003)<sup>1</sup> *Los Rabdomantes*, que además es la base a partir de la cual describiremos al actor medieval, por ser una de las más completas que hemos consultado.

Este autor adscribe a la doble descendencia, resultado de la homogeneización entre ambas tradiciones, que se mezclan e integran de tal forma que "cuando los juglares ya tienen el título pleno de tales, del siglo X y XI en adelante, las distinciones, salvo casos particulares, son de jerarquía en el interior de esta única categoría, que es el producto final del proceso." No se puede decir entonces que el trovador o poeta compositor descienda del cantor bárbaro y el juglar circense del

mimo romano, porque ya está todo muy imbricado para que puedan establecerse diferencias de ese tipo.

Pero antes de continuar, sería pertinente efectuar algunas aclaraciones y advertencias respecto de la posibilidad de abordar la cultura medieval y lo que se denomina teatro o actor medieval. Como dice el dramaturgo argentino Rafael Spregelburd respecto de su *Heptalogía de Hyeronimus Bosch* (2000), los signos del universo medieval corresponden a un diccionario que hemos perdido. Por lo tanto se torna muy difícil colocarnos en los zapatos de un hombre de aquella época. Cualquier coordenada o parámetro que allí traslademos será indefectiblemente un acto de violencia o de forzamiento, o en última instancia de adivinación. Nunca podremos estar seguros al asignar categorías a sus manifestaciones antropológicas, religiosas, estéticas o artísticas, de estar en lo correcto. En otros términos, quedan dos caminos: o conseguir una máquina del tiempo y viajar al siglo XII, sólo por elegir un siglo (y aún en este caso todo nos resultaría absolutamente extraño), o una vía más plausible, creo. Es la de intentar establecer algunos patrones, en nuestro caso, de lo que podemos considerar

to a lo que podría considerarse en aquella época, por los documentos con los que contamos), y dilucidar cómo pueden haber contribuido a ese concepto actual las manifestaciones de aquella época en las cuales el hombre decide desdoblarse en otro e ingresar a un mundo de ficción o a un mundo paralelo al mundo. Insistimos, teniendo siempre en cuenta que se trata de un período con fundamentos de valor y visión de mundo totalmente ajenos a los nuestros: una cosmovisión teocentrista, es decir que tiene al Dios cristiano como su centro. En este sentido es adecuada la observación de Eva Castro Caridad (1996) que habla de un concepto para ella "circunscrito específicamente a toda la literatura medieval, la 'Alteridad'".

Y explica que "esta idea (...) remite a la dificultad, sino imposibilidad, del lector moderno para superar la distancia que le separa del contexto social, cultural y estético en el que surgió el texto antiguo." Esto está ligado al hecho de que, como ella misma sostiene, *"por una parte, el concepto 'teatro' no formó parte de la competencia literaria de la época y, por otra, la categoría estética de 'representación teatral' estaba desvirtuada por el conocimiento directo de [las] manifestaciones espectaculares*



Y a esto agrega que el "arte del espectáculo" estaba representado en ese momento por dos categorías distintas, tanto genética como funcionalmente. Una era la actividad relacionada con tradiciones populares que vienen de la corriente folklórica como de la tradición romana de los mimos. Estas manifestaciones, según Castro Caridad, "se mantuvieron gracias a la capacidad de los 'actores' para resistir las condenas eclesiásticas y seguir promoviendo espectáculos bufonescos destinados al divertimento de un público heterogéneo". Es en esta tradición que nos detendremos en el presente trabajo. La otra tiene que ver con la "teatralidad", "espectacularidad" o "dramaticidad" de las ceremonias de la liturgia. Según la autora "se quiso ver el origen del teatro moderno en el seno de ciertas ceremonias

religiosas, denominadas *dramas litúrgicos*; pero tal postulado resulta hoy insatisfactorio.”

No nos detendremos en estas disquisiciones en esta oportunidad, ya que requieren toda una discusión aparte. Simplemente tenemos en cuenta que junto al teatro profano se desarrolló lo que dio en llamarse teatro religioso, que no podemos omitir, debido a los constantes intercambios e influjos recíprocos entre ambos. Por otra parte, no podemos dejar de mencionar que existían dos tipos más de teatro en la Edad Media, que convivían y también se interrelacionaban con los otros: el cortesano y el universitario.

Pero volviendo al término “alteridad”, éste se torna doblemente adecuado para nuestro estudio en tanto se trata no sólo de un período y de una cultura de la que carecemos de una gran cantidad de información, por lo menos en lo que a teatro se refiere, sino que a esto se le suma el hecho de que nos centraremos en el actor profano popular, que Allegri caracteriza como lo que es siempre *otro*, extraño, desplazado, y respecto del cual contamos con aún menos datos.

Retomando la cuestión genética, para este autor (como para otros), existe una línea, aunque parezca invisible si seguimos las rígidas

periodizaciones de los manuales, que une a los mimos e histriones romanos con lo que se denomina en la Edad Media “juglares”.

Este punto de vista es ante todo válido si pensamos lo siguiente: ¿adónde van a parar todos estos sujetos degradados, moralmente condenados (ya veremos por qué) con la disolución del Imperio romano? ¿Desaparecen de golpe una vez finalizado el año 476, con la caída del Imperio Romano? Es sabido que sus técnicas, sus repertorios, sus modos de vida, son transmitidos de generación en generación y que aunque se produzcan grandes mutaciones de la cultura a partir de la confluencia del cristianismo, la romanidad clásica y la germanidad, no hay un cambio brusco en lo que a poética actoral profana se refiere. Por el contrario, lo que provoca esta confluencia son fusiones y mezclas productivas que continúan la corriente previa transformándola.

El nuevo término, “juglar”, viene del latín “joculator”, que a su vez deriva de “jocus”, que quiere decir broma, chanza o chiste. En un principio, “joculator” era sinónimo de mimo, de histrión o bufón, pero en un sentido más vulgar y restringido que como luego se utilizó la palabra “juglar”. En el VII ya se lo conoce como

"jocular" y en el XI aparece en vulgar, en italiano, "giullare". Por otra parte hay una infinidad de nuevas denominaciones. Para dar un ejemplo, en la *Summa de Arte prosandi* de la segunda mitad del XIII, aparece una lista multiforme de actores, en la que se hace difícil distinguir una condición de otra.

Citamos sólo algunas para dar cuenta de esto y de cómo se fundía también la idea de actor con lo bajo y lo degradado: *saltatores, tubicines, cornicines, hystriones, gesticulatores, susurrones, detractores, adulatores, vel alias corpore deformati, pauperes, parasiti*, etc. Lo importante es que se los califique de un modo que los obligue a permanecer afuera de los márgenes sociales y de esta manera respetar las jerarquías, cruciales para la constitución y la organización de la sociedad medieval. Por lo tanto, como vemos, junto al término "juglar", se encontrarán una gran cantidad de prestaciones profesionales y términos, pero de alguna manera, para el imaginario medieval, se trata de distintos significantes para un mismo significado, que sobre todo va asociado a lo marginal.

El especialista en el actor medieval, Edmond Faral (1910), nos da una definición del juglar que contempla la heterogeneidad de

estos hombres que tenían como profesión divertir a otros hombres: "Un juglar es un ser múltiple: es un músico, un poeta, un actor, un saltimbanqui; es una suerte de encargado de los placeres de la corte del rey y del príncipe; un vagabundo que vaga por las calles y da espectáculo en los pueblos; es el intérprete de gaita que en cada parada canta las canciones de gesta a los peregrinos, es el charlatán que divierte a la multitud en las encrucijadas de las rutas; es el autor u actor de los espectáculos que se dan en los días de fiesta a la salida de la iglesia; es el conductor de las danzas que hace bailar a la juventud; es el intérprete de trompeta que marca el ritmo de las procesiones; es el fabulador, el cantor que alegra las fiestas, casamientos, veladas; es el caballerizo que tira de los caballos; el acróbata que danza sobre las manos, que hace juegos con cuchillos, que atraviesa los cercos de las carreras, que traga fuego, que hace contorsionismo; el saltimbanqui sobornador e imitador; el bufón que se hace el bobo y dice tonterías; el juglar es todo eso y todavía más."

Se suscita en este punto para Allegrí un problema, que es el de dilucidar si se consideraba a estos juglares como actores, es decir, como verdaderos portadores del

valor "teatro", en una sociedad que si bien convivía con él en la práctica, no lo consideraba en absoluto como lo vemos hoy, en el sentido moderno de la palabra. De ahí que diversos autores que piensan que no se puede hablar de teatro medieval, cuestionen su carácter de actores.



En el caso de las representaciones religiosas se dificultaría para muchos pensar en la categoría de "teatro", dado el carácter absolutamente funcional de las mismas como *Biblia pauperum* (o Biblia de los pobres) y la imposibilidad de separarlas en muchos casos de las ceremonias o rituales cristianos. Y por otro lado, en el caso que nos ocupa, el de los juglares, en primer lugar no deja de existir la razón funcional, ya que como explica Umberto Eco (1997) refiriéndose a la aprobación de Santo Tomás de los peinados femeninos y de las representaciones de los histriones, "está bien que la mujer se adorne para cultivar el amor del marido, y las operaciones lúdicas producen delec-

tación porque alivian el peso de la fatiga." En segundo lugar, se pone en tela de juicio la categoría de "teatro", ya que se trataba de presentaciones efímeras donde se exponía alguna habilidad (música, canto, danza, acrobacia, manipulación de títeres, equilibrismo, prestidigitación, adiestramiento de animales, hipnosis, malabarismo), pero no se creaban personajes (en algunos casos puede asimilárselo al que hace malabares hoy en día, por ejemplo, en un semáforo). Calendoli señala que "privado de un texto poético susceptible de interpretación, naturalmente el arte del actor está constreñido a desarrollarse en un campo limitado; se reduce frecuentemente a un puro ejercicio técnico y a una exhibición formal; está impulsado a exaltar excesivamente sus elementos secundarios."

Por su parte, Miguel Ángel García Peinado (1986) describe a los juglares como "ante todo, narradores, cuya única finalidad consistía en divertir a su auditorio contándoles anécdotas o relatos imaginarios, amenos y picantes. A menudo, para atraer la atención de los espectadores, los juglares utilizaban el efecto del cambio de voz y el estilo directo, para que el público apreciara su talento como 'mimo'".

Cuando se narraban fábulas, se producía el fenómeno de lo que

Patrice Pavis (1998) ha denominado *performer*, que hablaba en nombre propio, en primera persona, pero cuando la ocasión lo requería cambiaba de voz y daba vida a otros personajes. Se trataba de un vaivén permanente entre la presentación y la representación, entre el *performer* y el actor. Es por esto que Allegri inserta a todos los juglares dentro de su noción de espectáculo debido a la alteridad psicológica, espacial y existencial que existe entre actores y espectadores, pero no dentro de lo que él considera teatro porque no habría para él representación de otro que es el personaje ni un proyecto dramático concreto. Coincidimos con él en que las presentaciones de prestidigitadores, bailarines, músicos, etc., podrían considerarse si las pensamos en el contexto de mero divertimento tan sólo como mero espectáculo, pero se torna más difícil negarle la categoría de teatro a las narraciones juglarescas, no sólo porque por momentos adquirían verdaderamente la categoría de actores, sino porque además ingresaban a un universo de ficción a través de los relatos narrados, cosa que no ocurre en un espectáculo. Cabe aclarar, por otra parte, que se trataba de actores polivalentes, que no se circunscribían a una cierta

habilidad o técnica, sino que las combinaban.



Pero volvamos a la degradación y marginación que sufrían los juglares. No es difícil imaginarse cuál sería la institución encargada de dicha execración. Se trata de la Iglesia, la cual toma el relevo de la condena que hacían los autores clásicos de los mimos e histriones. En el Medioevo los eclesiásticos que reflexionaban sobre estas cuestiones eran herederos de autores cristianos de siglos previos como Tertuliano o San Agustín.

Estos retomaban la condena moral que hacían autores clásicos romanos por la participación de prostitutas en las representaciones (se sabe que los espectáculos de mimos romanos contenían escenas eróticas en vivo), por la importancia de lo espectacular



(las luchas de gladiadores, entre otras manifestaciones), y de lo visivo por sobre la palabra oída (cuando para ellos debía ser a la inversa). Pero principalmente, los autores cristianos condenaban la idolatría que implicaba el teatro romano, así como lo que significaba dar espectáculo de uno mismo y otorgarle un papel relevante al cuerpo. La relación que se establecía con el público también era aborrecida ya que las emociones y las pasiones que suscitaban constituían un exceso.

Además la utilización de máscaras aludía a la mentira, a intentar ser quien uno no es, lo que asimilaba al actor al diablo. Pero por sobre todas las cosas se reprobaba la inutilidad del teatro, su carencia de fines didácticos. Todos estos ataques terminan produciendo la prohibición del teatro y el abandono de los edificios destinados a tal fin, a medida que el cristianismo se consolida. Por otra parte el teatro literario canonizado había ya sido reemplazado en aquellos

edificios por los mimos y pantomimos, lo que se entendió como la decadencia del teatro romano. Entre el siglo V y el VI, sin embargo, una vez que la idea de teatro ha sido removida, se comienza a pensar en él solapadamente con una intencionalidad práctica, es decir didáctico-religiosa.



Con el correr del tiempo la acusación original de idolatría va perdiendo consistencia. Ya no tenía sentido seguir atacando al paganismo, visto y considerando el pleno triunfo del cristianismo.

*María Victoria Eandi. Integrante del Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral del Centro Cultural Ricardo Rojas y del Equipo de Investigadores e Historiadores del Área de Artes Escénicas: Teoría, Crítica y Comunicación, dependiente del Departamento Artístico del Centro Cultural de la Cooperación. Este trabajo se presentó en el marco del I Congreso Argentino de Historia del Teatro Occidental, realizado entre 21 y el 25 de septiembre de 2004 en Buenos Aires, en el Centro Cultural Ricardo Rojas y el Centro Cultural de la Cooperación.*

## CITAS

En la mayoría de los casos nos referiremos a este texto. En caso contrario, se consignará la fecha correspondiente a otro trabajo de este autor: "El espectáculo en la Edad Media" (dentro del sistema autor-fecha).

<sup>2</sup> Ya hemos discutido esta postura en párrafos anteriores.

## BIBLIOGRAFÍA

- Allegri, Luigi, 1992, "El espectáculo en la Edad Media" en Quirante Santacruz, Luis, 1992 (comp.), *Teatro y Espectáculo en la Edad Media*, Festival d' Elx, 1990, Inst. de Cultura "Juan Gil Albert", Diputación de Alicante, Ajuntament d' Elx.
- , 2003, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- Borges, Jorge Luis, «La busca de Averroes» en El Aleph, 1949, en *Obras Completas*, 1974, Buenos Aires, Emecé.
- Calendoli, Giovanni, 1959, *L'attore. Storia di un' arte*, Roma, Edizione dell' Ateneo.
- Castro Caridad, Eva, 1996, *Introducción al teatro latino medieval*, Universidad de Santiago de Compostela.
- Chambers, E.K., 1954, *The Medieval Stage*, Londres, Lowe & Brydone.
- Eco, Umberto, 1997, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen.
- Faral, Edmond, 1910, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, Champion.
- García Peinado, Miguel Ángel, 1986, "El teatro cómico en Francia en la Edad Media" en *Maese Patbelin y otras farsas* (ed. de Miguel Ángel García Peinado), Madrid, Cátedra.
- Mc Nall Burns, Edward, 1983, *Civilizaciones de Occidente. Su historia y su cultura*, Buenos Aires, Siglo Veinte, Tomo I.
- Pavis, Patrice, 1998, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- Petit de Julleville, L., 1885, *Les comédiens en France au Moyen Age*, Paris, Cerf.
- Romero, José Luis, 1984, Apéndice "Imagen de la Edad Media" en *La cultura occidental*, Buenos Aires, Legasa.
- Spiegelburd, Rafael, 2000, *Heptalogía de Hieronymus Bosch. La inapetencia, La extranjería, La modestia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.