

# DICERE

Revista de Humanidades, Ciencias Sociales y Artes

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO / COORDINACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

ENE/JUN 2026

9



ISSN 2954-369X

---

**Jaime Espino Valencia**  
DIRECTOR

**Fabián Herrera León**  
EDITOR

---

## **DIRECTORIO DE LA UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

**Yarabí Ávila González**  
RECTORA

**Javier Cervantes Rodríguez**  
SECRETARIO GENERAL

**Antonio Ramos Paz**  
SECRETARIO ACADÉMICO

**José César Macedo Villegas**  
SECRETARIO ADMINISTRATIVO

**Miguel Ángel Villa Álvarez**  
SECRETARIO DE DIFUSIÓN CULTURAL Y EXTENSIÓN  
UNIVERSITARIA

**Jaime Espino Valencia**  
COORDINADOR DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

**Jorge Alberto Manzo Méndez**  
SECRETARIO AUXILIAR

**Eduardo Enrique Román García**  
TESORERO

**Jesús Alfonso Guerra Cruz**  
ABOGADO GENERAL

**Andrea Araceli Farías Olvera**  
CONTRALORA

**Francisco Octavio Aparicio Contreras**  
DIRECTOR DE TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN Y  
COMUNICACIÓN

**Cindy Lara Gómez**  
COORDINADORA DE PLANEACIÓN, INFRAESTRUCTURA Y  
FORTALECIMIENTO UNIVERSITARIO

**Nayeli Edith Torres Tercero**  
SECRETARIA PARTICULAR

**Arauci Siloe López Huéramo Martínez**  
JEFA DEL DEPARTAMENTO DE TRANSPARENCIA Y ACCESO A LA  
INFORMACIÓN

## **COMITÉ EDITORIAL**

**Carlos Alberto Gómez Prado**  
FACULTAD DE ECONOMÍA

**Carlos Francisco Ortiz Paniagua**  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ECONÓMICAS Y  
EMPRESARIALES

**Francisco Ramos Quiroz**  
FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS SOCIALES

**Carlos González Di Pierro**  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

**José Alfonso Villa Sánchez**  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

**Jorge Silva Riquer**  
FACULTAD DE HISTORIA

**Miguel Ángel Gutiérrez López**  
FACULTAD DE HISTORIA

**Agustín Sánchez Andrés**  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

**Juana Martínez Villa**  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

**Oscar de la Torre Torres**  
FACULTAD DE CONTADURÍA Y CIENCIAS ADMINISTRATIVAS

**Ioulia Akhmadeeva**  
FACULTAD POPULAR DE BELLAS ARTES

**Edgar Alejandro Calderón Alcantar**  
FACULTAD POPULAR DE BELLAS ARTES

**Alejandra Olvera Rabadán**  
FACULTAD POPULAR DE BELLAS ARTES

**Alberto Farías Ochoa**  
FACULTAD DE LETRAS

**Manuel Martín Oramas Díaz**  
FACULTAD DE LETRAS

---

## CONSEJO ASESOR INTERNACIONAL

**Ángel Xolocotzi Yáñez**

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

**Agustín Serrano de Haro**

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

**José Francisco Mejía Flores**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Francisco Venegas-Martínez**

INSTITUTO POLITÉCNICO NACIONAL

**David Jorge**

EL COLEGIO DE MÉXICO

**Pablo Costamagna**

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

**Cecilia Gayet**

FLACSO MÉXICO

**Massimo Modonesi**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Hilda Varela Barraza**

EL COLEGIO DE MÉXICO

**Cristián Medina Valverde**

UNIVERSIDAD SAN SEBASTIÁN

**José Alberto Moreno Chávez**

ENAH/DUMA S.C.

**Yolanda Blasco Gil**

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

**Héctor Domínguez Benito**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

**Itzel Toledo García**

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

**Thomas Fischer**

KATHOLISCHE UNIVERSITÄT EICHSTÄTT-INGOLSTADT

**Carlos Vidales**

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

**Áurea Maya**

CENIDIM-INBAL

**Gilda Salinas**

EDITORIA Y ESCRITORA

**Carles Méndez Llopis**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

**Elvezio Canonica**

UNIVERSITÉ BORDEAUX-MONTAIGNE

**Hugo O. Bizzarri**

UNIVERSITÉ DE FRIBOURG

**Juan Hugo Barreiro Lastra**

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

# DICERE

Revista de Humanidades, Ciencias Sociales y Artes

---

**DICERE**, primera época, año 5, núm. 9, enero-junio 2026, es una publicación semestral editada por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo a través de la Coordinación de la Investigación Científica, con domicilio en Edificio C-2, Ciudad Universitaria, C. P. 58030, Morelia, Michoacán. Tel. +52 (443)327 23 66, (443)316 74 36, (443)322 35 00 Ext. 4112, correo electrónico: dicere.publicaciones@umich.mx, página web: www.publicaciones.umich.mx/revistas/dicere. Director y Editor responsables: Jaime Espino Valencia y Fabián Herrera León. **Reserva de derechos de uso exclusivo No. 04-2025-102716532500-102, ISSN 2954-369X**, ambos gestionados ante el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Fidel Anguiano Rodríguez, con domicilio en Edificio C-2, Ciudad Universitaria, C. P. 58030, Morelia, Michoacán. Tel. +52(443)327 23 66, (443)316 74 36, (443)322 35 00 Ext. 4112. Fecha de última modificación: mayo de 2026.

DICERE. Revista de Humanidades, Ciencias Sociales y Artes está incluida en Latindex Catálogo 2.0, Latindex, ROAD, LatinREV, DRJI, Crossref, Google Académico y CLASE.

DOI: <https://doi.org/10.35830/dc.vi9>

## POLÍTICA DE ACCESO ABIERTO

Se permite la reproducción, publicación, transmisión, difusión en cualquier modo o medio de cualquier parte del material contenido en el archivo (únicamente texto sin imágenes) sin alterar o modificar el original, con fines de referencia y/o reproducción, académicos o educacionales, con excepción de los personales o comerciales, citando la fuente de referencia y otorgando el crédito correspondiente al autor y al editor.

Sitio implementado por el equipo de la Coordinación de la Investigación Científica de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo sobre la plataforma OJS3/PKP.

**IMAGEN DE PORTADA** Grabado. Colección de la Coordinación de la Investigación Científica(UMSNH).

**DISEÑO EDITORIAL** Itzel Álvarez

**FORMACIÓN EDITORIAL** Fidel Anguiano Rodríguez



# DICERE

Revista de Humanidades, Ciencias Sociales y Artes

---

## DOSSIER

"Materialidades". Mundo novohispano

*Francisco José Béjar Tinoco*  
*Mario Rafael Ortiz Tapia*

2

La Relación de Michoacán. Un código novohispano

*María del Mar Muciño Vega*

7

El Señor de la Piedad, raíz de la religiosidad popular en Jurica

*Rodrigo Emmanuel Bravo Osorio*

15

El milagro materializado. La idea de taumaturgia en algunas imágenes marianas

*Mario Rafael Ortiz Tapia*

28

"Verde embeleso...". La cama y sus formas en los inventarios notariales del siglo XVII en Valladolid de Michoacán

*Francisco José Béjar Tinoco*

37

## ARTÍCULOS

La cosificación del objeto amado: un recurso lírico de la poesía amorosa de lengua española

*Enikó Rumi*

52

La importancia de la música en la vida humana. El soundtrack de nuestra vida

*Rolando Vidal García Calderas*

68

---

## ENSAYO

*La música de Carl Orff como complemento expresivo del mito*

*Juan Pablo Jaime Nieto*

83

## RESEÑAS

*Sobre David García-Marín (ed.), Desinformación y fact-checking en la era de la IA, Quito, Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina, 2025, 148 pp., ISBN: 978-9978-55-237-7*

*Alberto Farías Ochoa*

90

---

**PUBLICIDAD**

93

**NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE COLABORACIONES**

96

# DICERE

Revista de Humanidades, Ciencias Sociales y Artes

# DICERE

Revista de Humanidades, Ciencias Sociales y Artes



DOSSIER

# DICERE

Revista de Humanidades, Ciencias Sociales y Artes

## “MATERIALIDADES” MUNDO NOVOHISPANO



## PRESENTACIÓN

El presente dossier es el resultado de un ejercicio académico desarrollado por estudiantes del posgrado del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; el cual surge a partir de una reflexión colectiva orientada a problematizar las diversas expresiones materiales heredadas del periodo virreinal en Michoacán, entendidas no únicamente como vestigios patrimoniales o bienes culturales, sino también como testimonios históricos susceptibles de ser analizados desde una perspectiva crítica e historiográfica.

Los trabajos aquí presentados se formulan desde la premisa de que "los objetos, las imágenes y otras manifestaciones de la cultura material<sup>1</sup> poseen una dimensión interpretativa desde la metodología de la historia", conceptualizados ahora como objetos polisémicos que permiten aproximarse a las mentalidades, las prácticas sociales y los sistemas simbólicos que caracterizaron la cotidianidad novohispana. Así, la materialidad como concepto historiográfico, se muestra como una herramienta crítica para explicar los procesos históricos, así como en los mecanismos mediante los cuales dichas expresiones han sido conceptualizadas, preservadas o resignificadas en contextos posteriores.

Con estudios muy puntuales, los autores exploran la relación entre cultura material, religiosidad, identidad y memoria histórica, poniendo especial énfasis en la jurisdicción de la antigua Provincia de Michoacán, como un espacio donde confluyeron tradiciones indígenas, europeas y africanas. De esta manera, el conjunto de investigaciones busca contribuir al debate historiográfico en torno al valor analítico de los objetos y las imágenes como fuentes para la historia, al tiempo que propone nuevas aproximaciones metodológicas para el estudio del legado cultural del periodo virreinal.

El debate se abre desde una perspectiva filosófica que remite a la tradición aristotélica de "todo es

mente", y desde ahí la comprensión del mundo material se encuentra inseparablemente vinculada con la inteligencia humana como "una expresión del espíritu" que se desfragmenta a través de los pensamientos (afecciones del alma).<sup>2</sup> Entonces si todo es mente ¿pueden existir cuerpos —materia— sin alma? Desde la teoría de Santo Tomás de Aquino, la respuesta será que la materia existe *per se* pero sólo como "la cosa primera incomunicable"<sup>3</sup> y lo explica a través de la filosofía presocrática que sitúa a la sustancia divina —mente— como causa y efecto en la materia<sup>4</sup>. Tocará al Humanismo desarrollado durante el Renacimiento renovar la premisa de "Razón y Hombre",<sup>5</sup> colocando a la mente humana como transformadora de la materia entendida como sustancia moldeable,<sup>6</sup> por lo cual, la realidad sensible no puede ser entendida únicamente como un conjunto de objetos físicos, sino como el resultado de procesos de percepción, apropiación y transformación de la materia.

Desde esta perspectiva humanista, la mente ya no era únicamente el lugar donde se reflejaban las formas de la realidad, sino también el principio activo capaz de producir, interpretar y transformar la materia. Comenzó entonces a ser entendido el entorno natural como una sustancia susceptible de conocimiento, experimentación y modelación por parte del intelecto humano. En consecuencia, la materia dejó de concebirse exclusivamente como un principio pasivo subordinado a una forma trascendente y pasó a interpretarse como una realidad moldeable por la acción racional del hombre.

Bajo esta óptica se consolidó una transformación epistemológica en la que la mente humana se erigió como agente creador de significados y transformadora

<sup>2</sup> Fabián Mié, "Significado y mente en Aristóteles", en *Journal of Ancient Philosophy*, vol. 12, núm. 1 (2018), pp. 28-95.

<sup>3</sup> Luis Miguel Isava, "Breve introducción a los artefactos culturales", en *Estudios*, vol. 17, núm. 34 (julio-diciembre 2009) pp. 439-452, <https://biblat.unam.mx/hevila/EstudiosRevistadeinvestigacionesliterariasyculturales/2009/vol17/no34/8.pdf>. [consultada el 31 de marzo de 2024].

<sup>4</sup> Paulo Faitanin, "Ontología de la materia en Tomás de Aquino", en *Cuadernos de Anuario Filosófico*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001.

<sup>5</sup> Faitanin, "Ontología de la materia", pp. 11-20.

<sup>6</sup> Julián Thomas, "El humanismo arqueológico y la materialidad del cuerpo", en *Hamilaski et al.*, Kluwer Academic/Pienum Publishers, 2002.

<sup>1</sup> Celia Del Palacio Montiel (coord.), *Los nuevos objetos culturales en Iberoamérica*, Xalapa, Universidad Veracruzana / Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación, 2009.

de la materia, inaugurando así una nueva relación entre experimentación y conocimiento. Así, el humanismo renacentista no solo redefinió las bases del saber, sino que también sentó los fundamentos de una concepción del mundo que marcaría profundamente el desarrollo del pensamiento moderno, al reconocer en la mente humana una instancia central en la interpretación y construcción de la realidad.

Pierre Bourdieu, en su análisis sobre la cultura material y el gusto social, sostiene que los objetos no existen únicamente como entidades materiales aisladas, sino como productos de una praxis social en la que intervienen esquemas de percepción, clasificación y valoración que se encuentran históricamente configurados dentro de un campo cultural determinado.<sup>7</sup>

En sentido estricto los objetos están supeditados al concepto de "tridimensionalidad";<sup>8</sup> es decir, contienen un peso, espacio y una forma,<sup>9</sup> como elementos básicos que conforman unidades de estudio representadas a través de su cuerpo o estructura, y están siempre cargados de intencionalidad intelectual.<sup>10</sup> Sin embargo, esta dimensión estructural no agota el significado de los objetos, pues su configuración formal responde también a procesos de producción cultural en los que intervienen saberes técnicos, tradiciones artesanales y marcos intelectuales propios de cada sociedad.<sup>11</sup>

En consecuencia, los objetos materiales no pueden interpretarse únicamente como estructuras físicas, sino como soportes de significación cargados de intencionalidad intelectual. Tal como han señalado los estudios de cultura material desarrollados por historiadores del arte y de las prácticas artísticas, entre ellos Christy Anderson<sup>12</sup> la materia constituye

un campo de prácticas en el que convergen lógicas culturales, saberes técnicos y formas de representación que confieren a los objetos una dimensión simbólica específica.<sup>13</sup>

Con esta perspectiva, la materialidad se configura como un espacio de mediación entre la acción humana y el mundo sensible, donde los objetos se convierten en depositarios de valores sociales, estéticos y culturales.<sup>14</sup> En otras palabras, la estructura tridimensional de los objetos —su peso, forma y volumen— no sólo define su existencia física, sino que también actúa como el soporte a través del cual se inscriben las intenciones, conocimientos y prácticas de las sociedades que los producen.

Este enfoque ha sido particularmente explicado por la historiografía reciente dedicada al estudio de la cultura material, la cual ha puesto de relieve que los objetos deben analizarse como nodos dentro de redes de producción, circulación y uso social. Autores como Arjun Appadurai<sup>15</sup> y Daniel Miller<sup>16</sup> han subrayado que la materialidad de los objetos adquiere sentido en función de las trayectorias sociales que recorren y de las prácticas que los activan dentro de contextos históricos específicos. Así, la corporeidad tridimensional de los objetos constituye sólo el punto de partida para su análisis, pues su verdadera densidad histórica se revela cuando se examinan las estructuras simbólicas, las intencionalidades intelectuales y las prácticas sociales que intervienen en su producción y apropiación cultural.

En el devenir histórico, la producción de objetos con fines utilitarios o lúdicos representó la evolución y hasta cierto punto, un grado de sofisticación las sociedades.<sup>17</sup> En este sentido, la cultura material

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010, p. 65.

<sup>8</sup> María Antonia Zamorano Sánchez, "La línea sin límites: La tridimensionalidad del dibujo", tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense - Facultad de Bellas Artes, 2016, <https://www.hdl.handle.-net/20.500.14352/26971>, [consultada el 9 de junio de 2024].

<sup>9</sup> Christy Anderson et al., *The matter of Art, practices, cultural logics, C. 1250-1750*, Manchester, University Press, 2016, p. 14.

<sup>10</sup> Anderson et al., *The matter of Art, practices*, p. 14.

<sup>11</sup> Bourdieu, *El sentido social del gusto*, p. 65.

<sup>12</sup> Anderson et al., *The matter of Art, practices*.

<sup>13</sup> Anderson et al., *The Matter of Art: Materials, Practices*, p. 14.

<sup>14</sup> Isava, "Breve introducción a los artefactos culturales", pp. 439-452.

<sup>15</sup> Arjun Appadurai (ed.) *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

<sup>16</sup> Daniel Miller, *Material culture and mass consumption*, Oxford, Basil Blackweel, 1987.

<sup>17</sup> "Los objetos constituyen bienes tangibles que narran lo intangible; por consiguiente, la existencia de estos objetos producidos por el ser humano conforma el conjunto de la materialidad y la artificialidad, conceptos derivados de la condición anti-natural a la que llega un artefacto elaborado o fabricado a través de una serie de procesos que se incrementan superando el valor natural para

puede entenderse como una manifestación tangible de las mentalidades colectivas, en la medida en que los artefactos producidos por una sociedad condensan valores, creencias y prácticas que se expresan a través de formas artísticas y utilitarias.

Este horizonte hermenéutico, el estudio de los objetos se inscribe en el campo de la Historia cultural y de la Cultura material, disciplinas que han demostrado que los artefactos no deben ser considerados únicamente como testimonios del pasado, sino como fuentes históricas capaces de revelar las estructuras simbólicas y sociales que dieron forma a una determinada época. Así, los objetos son interpretados como documentos históricos cuya materialidad permite reconstruir los procesos de intercambio y prácticas culturales, las dinámicas económicas y los sistemas de representación inmersos en la cotidianidad social.<sup>18</sup>

La Nueva España, territorio rico y fértil en formas y colores donde convergieron las culturas originarias mexicanas y la mentalidad hispánica, además de recibir la influencia de diferentes culturas como el mozárabe, judío y del continente negro; despertó desde el siglo XVI como un proyecto cultural de larga duración<sup>19</sup> que hasta hoy día puede ser leído y estudiado a través del rico legado materializado en la producción de sus objetos y artefactos artísticos y utilitarios.

A partir de estas consideraciones teóricas y metodológicas, se desarrollaron los siguientes trabajos con el propósito de problematizar distintos aspectos de la cultura virreinal y, al mismo tiempo, contribuir a la ampliación de su análisis y comprensión histórica. En este sentido, cada uno de ellos busca examinar, desde perspectivas particulares, los procesos sociales, culturales y simbólicos que configuraron la vida en el mundo novohispano, atendiendo tanto a sus manifestaciones materiales como a las representaciones y prácticas que dieron forma a su compleja realidad histórica.

---

transformarlo en valor social". Julieth Giraldo Palacios, "La materialización de la cultura", en *Novum*, vol. I, núm. 8 (2016), pp. 119-130.

<sup>18</sup> Isava, "Breve introducción a los artefactos culturales", pp. 439-452.

<sup>19</sup> Fernand Braudel, "La larga duración", en *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 60-106.

Así pues, el conjunto de estos trabajos académicos pretende aportar nuevas interpretaciones y líneas de reflexión que permitan enriquecer el conocimiento historiográfico sobre la sociedad y la cultura del periodo virreinal.

María del Mar Muciño Vega, en su trabajo *La Relación de Michoacán*, un códice novohispano, sostiene que dicho documento puede ser considerada propiamente como un códice, en la medida en que su elaboración estuvo a cargo de manos indígenas y se realizó con recursos materiales locales. No obstante, tanto en su estructura narrativa como en su concepción historiográfica, la obra conserva rasgos propios de la tradición europea.

De esta manera, el documento constituye una síntesis cultural en la que convergen dos tradiciones intelectuales de distinto origen: la europea y la mesoamericana prehispánica. Gracias a esta condición híbrida, la Relación de Michoacán se ha convertido en una de las fuentes fundamentales para el estudio histórico y cultural del pueblo tarasco.

Por su parte, Rodrigo Emmanuel Bravo Osorio, en el texto *El Señor de la Piedad*, raíz de la religiosidad popular en Jurica, analiza la relevancia de una imagen religiosa que se erige como fundamento de la devoción colectiva y como un elemento central en la construcción de la identidad comunitaria del pueblo de Jurica. A través de su estudio, el autor muestra cómo esta advocación ha logrado mantenerse vigente pese a las dinámicas culturales y políticas del estado de Querétaro, donde con frecuencia las tradiciones adaptadas y preservadas por los pueblos originarios tienden a ser relegadas o minimizadas. En su lugar, suelen privilegiarse aquellas manifestaciones culturales susceptibles de ser explotadas por su rentabilidad económica o presentadas bajo una lógica de consumo turístico, reduciéndolas a expresiones estereotipadas dentro de un imaginario popular.

Dicen que para tener buena fortuna hay que agradecer hasta los más mínimos detalles de nuestra vida, y es que muchas veces pasamos por alto o damos por hecho objetos, o un conjunto de objetos, que por ser parte de nuestra cotidianidad no los valoramos lo

suficiente, como a la cama, elemento esencial para vivir, pues aparte del sueño y descanso de marras...

En una cama se gesta así como se deja la vida, y por ende, es a la vez un objeto simbólico, mítico, literario, político y religioso, cuya polisemia puede ser analizada por medio de documentos notariales del siglo XVII, en donde Francisco José Béjar Tinoco, percibe que esta amenidad más allá de ser un simple mueble doméstico, formó parte del proceso de hibridación cultural que caracterizó a la sociedad novohispana. Introducida desde Europa como parte del mobiliario propio de la tradición castellana, la cama comenzó a integrarse en los espacios domésticos de la Nueva España, donde coexistió con otras formas de descanso ampliamente utilizadas por los pueblos originarios, como los petates, las hamacas, los lechos y los tendidos. Esta convivencia material evidencia la interacción entre distintas tradiciones culturales y la manera en que los objetos europeos fueron incorporados, adaptados y resignificados dentro de contextos locales.

Del análisis de los inventarios notariales del siglo XVII en Valladolid de Michoacán, el autor examina la presencia, tipología y pertinencia de este mueble dentro de la cultura material novohispana. El estudio titulado "Verde embeleso...". *La cama y sus formas en los inventarios notariales del siglo XVII en Valladolid de Michoacán*, explicando como la cama se convirtió progresivamente en un elemento significativo dentro de la vida cotidiana, reflejando no solo prácticas domésticas, sino también jerarquías sociales, gustos estéticos y patrones de consumo propios de la época.

Por último, Mario Rafael Ortiz Tapia presenta un estudio comparativo de cuatro esculturas marianas que comparten diversas características formales, devocionales y simbólicas. Lo más significativo de ellas es que todas constituyen representaciones de la Inmaculada Concepción, una de las advocaciones marianas más difundidas en el mundo hispánico durante el periodo virreinal. A esta coincidencia iconográfica se suma otro rasgo fundamental: a cada una de estas

imágenes se le han atribuido, a lo largo del tiempo, distintos prodigios y manifestaciones milagrosas, circunstancia que da sentido al título de su ensayo, *El milagro materializado. La idea de taumaturgia en algunas imágenes marianas*.

A partir de este planteamiento, se propone examinar cómo determinadas imágenes religiosas llegaron a ser consideradas portadoras de poderes taumatúrgicos, es decir, capaces de obrar milagros en respuesta a la fe y la devoción de los fieles. El estudio aborda, así, una cuestión central para la historiografía de la religiosidad: de qué manera un análisis histórico y científico puede aproximarse al fenómeno de los milagros, tradicionalmente interpretados desde el ámbito de la creencia religiosa.

En este sentido, el texto sugiere que los milagros atribuidos a estas esculturas no solo deben entenderse como relatos devocionales, sino también como procesos culturales mediante los cuales las comunidades reinterpretaron su realidad histórica. A través de estas narrativas, las devociones marianas adquirieron una dimensión simbólica que trascendió su condición material, convirtiéndose en referentes de identidad, cohesión social y memoria colectiva. De esta manera, el fenómeno de la taumaturgia puede ser interpretado como un proceso en el que la fe y la tradición confluyen para producir nuevas formas de significación en torno a las imágenes de culto.

Así, más que ofrecer respuestas definitivas, este dossier pretende abrir nuevas preguntas y líneas de investigación que permitan profundizar en la comprensión de la compleja trama histórica y cultural que dio origen a muchas de las expresiones materiales que aún forman parte del paisaje histórico y simbólico de Michoacán.

**FRANCISCO JOSÉ BÉJAR TINOCO**  
**MARIO RAFAEL ORTIZ TAPIA**

Programa de Doctorado en Historia  
Instituto de Investigaciones Históricas

## LA RELACIÓN DE MICHOACÁN UN CÓDICE NOVOHISPANO

*The Relación de Michoacán. A Codex from New Spain*

**MARÍA DEL MAR MUCIÑO VEGA**

Programa de Doctorado en Historia  
Instituto de Investigaciones Históricas  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

**Recibido: 19 de junio de 2025 • Aprobado: 10 de julio de 2025**

**Cómo citar este artículo:** María del Mar Muciño Vega, "La Relación de Michoacán. Un código novohispano", en *Dicere*, núm. 9 (enero-junio 2026), pp. 7-14.  
doi: 10.35830/dc.vi9.140

## RESUMEN

El presente trabajo pretende rescatar los valores culturales de la obra mejor conocida como *La Relación de Michoacán*, considerada como un códice por su elaboración con recursos y manos nativas. Sin embargo, al hacer el estudio de su composición, mantiene los matices de las obras europeas, por lo que comparte dos tradiciones: tanto la medieval europea y la prehispánica mesoamericana. Además, que mostramos los motivos por los que esta obra se figura como la piedra angular para el estudio de los tarascos prehispánicos.

**Palabras clave:** Relación de Michoacán, códice, tarascos

## ABSTRACT

The present work aims to rescue the cultural values of the work better known as *La Relación de Michoacán*, considered a codex due to its elaboration with native resources and hands. However, when studying its composition, it maintains the nuances of European works, which is why it shares two traditions: both the medieval European and the pre-Hispanic Mesoamerican. Furthermore, we show the reasons why this work is considered the cornerstone for the study of the pre-Hispanic Tarascans.

**Key words:** Relación de Michoacán, codex, tarascan

La obra *Relación de las ceremonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechuacan hecha por el ilustrísimo señor don Antonio de Mendoza, virrey y gobernador desta nueva España por su majestad* se presenta hoy en día como la principal fuente de información para el estudio de los tarascos prehispánicos. Aunque fue un códice realizado en el siglo XVI por nativos y en la Nueva España, la visión europea se ve plasmada en él. Por lo que nos planteamos revisar los matices de su historiográficos que esta fuente de información representa.

Si bien, a diferencia de otras culturas prehispánicas que plasmaban de manera escrita o pictográfica su conocimiento acerca del entorno, religión, administración, etc; para los tarascos la oralidad y el petrograbado fue el medio de transmitir el conocimiento hasta el siglo XVI, fecha en la que arriban las primeras órdenes religiosas al imperio. Por lo que se les clasifica a los tarascos como una sociedad ágrafa. En los actuales estados de Guanajuato, Jalisco y Michoacán tienen pintadas en bajo relieve figuras aisladas como: puntos, espirales y líneas que van de las onduladas, pasando a las rectas, horizontales y diagonales; mejor conocidas como *janamus*.<sup>1</sup> Para el caso tarasco michoacano, los Janamus se encuentran en los vestigios de los centros ceremoniales prehispánicos y en las inmediaciones de los primeros templos franciscanos. Siendo los únicos vestigios con función gráfica prehispánica.

Por su parte, la representación pictórica plasmada en papel de amate o piel de venado, toma el nombre de códice, proveniente del latín *codex*. Término utilizado para clasificar a los documentos pictóricos que plasmaban la genealogía, geografía, cosmografía así como asuntos administrativos y culturales de las grandes civilizaciones.<sup>2</sup> Los tarascos se unieron a esta tradición tanto europea como prehispánica, después de la llegada de los españoles. Teniendo registro de códices elaborados en

el siglo XVIII, como el Códice Huetamo (1542),<sup>3</sup> el Lienzo de Jucutacato o de Jicalán (1565),<sup>4</sup> el Lienzo de Carapan<sup>5</sup> y el Lienzo de Nahuatzen,<sup>6</sup> que se utilizan como títulos primordiales.

A pesar, que *La Relación de Michoacán* se presenta como un códice al tener las características que lo definen como tal; por contar con pictografías que hablan de su historia, gobierno, religión, astronomía y actividades de su cotidianidad. Se enmarca dentro de la tradición europea desde la intención de su elaboración hasta los participantes en ella. Se tiene registro que fue elaborado en 1540, para ser entregado un año después al Virrey Antonio de Mendoza, para el estudio de la población a gobernar.<sup>7</sup> En él —como su título lo dice— se encuentra información acerca del gobierno, dioses, fiestas, ceremonias, ritos y vida cotidiana de la sociedad tarasca antes de la llegada de los españoles.

Una vez terminada la obra fue llevada a España y resguardada en las gavetas de la Biblioteca del Monasterio en el Escorial, lugar en el que se le dio el tratamiento acostumbrado a los libros del medievo, encuadernándolo con una cubierta de piel de becerro sin adornos, para su preservación. Su acomodo se hizo según su clasificación, considerando la composición y tamaño de la obra.<sup>8</sup> Una vez resguardada *La Relación de Michoacán* en la colección del acervo histórico de lo concerniente a las nuevas tierras conquistadas, se atesoró junto a una amplia bibliografía de interés por América.

No fue hasta 1869 cuando Florencio Janer mediante una interpretación paleográfica le da visibilidad al

<sup>1</sup> Esto debido a la “red de influencias e intercambios culturales” entre culturas mesoamericanas con la sociedad tarasca. Hernández Díaz, *Imágenes en piedra de Tzintzuntzan, Michoacán. Un arte prehispánico y virreinal*, p. 19.

<sup>2</sup> Galarza, “Los códices mexicanos”, p. 6.

<sup>3</sup> Biblioteca Digital Mexicana, Códice Huetamos, [http://bdmx.mx/responsive/detalle\\_documento/?id\\_cod=30](http://bdmx.mx/responsive/detalle_documento/?id_cod=30), [consultado el 27 de febrero de 2025].

<sup>4</sup> Foundation for the advancement of the Mesoamerican studies, inc., Lienzo de Jucutacato, <http://www.famsi.org/reports/02011/section01.htm>, [consultado el 27 de febrero de 2025].

<sup>5</sup> Mediateca INAH, Lienzo de Carapan, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/codice%3A1606>, [consultado el 27 de febrero de 2025].

<sup>6</sup> Mediateca INAH, Lienzo de Nahuatzen, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/codice:629> [consultado el 27 de febrero de 2025].

<sup>7</sup> Paredes Martínez, *Lengua y Etnohistoria Purépecha*, p. 30.

<sup>8</sup> De Alcalá, *Relación de las ceremonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechuacan hecha al Yllustrísimo señor don Antonio de Mendoza, virrey y gobernador desta Nueva España por su Magestad, ecétera*. p. 51.

documento. A partir de ese momento, comienzan el análisis del contenido de la obra. Encontrando así, las 140 fojas numeradas que lo conforman, divididas en 3 partes. El autor nombra al primer apartado “De dónde vinieron sus dioses más principales y las fiestas que les hacían,” aunque extraviada, dejando únicamente una foja, la información se puede interpretar con el resto con el contenido expuesto en la segunda parte. Misma que se titula: “Cómo poblaron y conquistaron esta provincia los antepasados del Cazonci”, mientras que a la tercera la nombra “De la gobernación que tenían entre sí hasta que vinieron los españoles a esta Provincia y hace fin en la muerte del Cazonci”.

De esta manera, la obra trata acerca del origen del linaje de los tarascos, el desarrollo y cómo se esparció; centrándose en la estirpe que se mantuvo en el poder, hasta llegar a *Tanganxoan*, último supremo gobernante. En el discurso narrativo se habla de la manera en que el jerarca ve llegar a sus tierras tanto evangelizadores como conquistadores españoles, de quienes recibe una fatídica muerte; comenzando así la conquista del Imperio. La lectura cronológica de la obra se encuentra alterada, ya que la primera parte —con una sola foja— se numera en el folio 10, el capítulo 2 lo encontramos de la foja 61 a la 40, y el capítulo 3 en entre las fojas 5 a la 59.

A lo largo de las 140 fojas que lo componen, en el discurso narrativo encontramos aproximadamente 300 lugares, 200 personajes, 60 dioses y 300 términos correspondientes a los cargos o categorías sociales tarascos.<sup>9</sup> Es importante considerar que su composición a manera de libro, capitulado y tratando primeramente lo concerniente a la divinidad del personaje principal, para pasar a lo sustancial de su composición como hombre y finalizar con la naturaleza, responde al modelo tradicional medieval.<sup>10</sup>

Compuesto por el discurso narrativo en castellano y acompañado de 44 imágenes que funcionan como textos pictográficos en las que se narra lo descrito

agregando detalles, es que se evoca a un códice mixto. Aunque no fueron utilizadas uniformemente ni todas sus fojas ni todas sus caras. Al analizar la composición y el contenido de las fojas, notamos que es una fusión entre los manuscritos prehispánicos, que se componían por pictografías o imágenes-texto que relatan temas históricos, genealógicos y cartográficos; mientras que de igual manera, responde a la tradición europea en el discurso narrativo en texto escrito en castellano, que bien pudiera ser considerado como *códice libro*.<sup>11</sup>

Tanto “el extravío” como el reacomodo del documento en cuestión, nos hace suponer que debido a que el Virrey hizo una visita a Perú con el documento antes de su llegada a España, en la fecha en que se instaura el Santo Tribunal, es que se pudo pasar a la censura la primera parte por tratarse de “idolatría”.<sup>12</sup> Con esta pérdida, no sólo se mermó la información mediante el discurso narrativo, sino que también consideramos el menoscabo de la representación iconográfica.

Al analizar el discurso narrativo, podemos encontrar que la redacción pierde claridad al ahondar en redundancias, con ideas amplias que confunden la narración. Puede ser debido a que la primera redacción, se piensa, fue realizada en náhuatl, después pasó al tarasco y finalmente se tradujo al castellano. Mientras que la ortografía y léxico se pudiera justificar por ser la utilizada en la época, así como por las diversas traducciones que atravesó el discurso original. No obstante, la redacción toma el tildado épico, al mostrarnos las hazañas por las que atraviesa la vida de *Tanganxoan* el joven gobernante tarasco, muy al estilo de las odiseas medievales.

La autoría de la obra, aunque polémica por varios años, fue aclarada y justificada por Benedict Warren en 1971,<sup>13</sup> planteando que fue el fraile franciscano Jerónimo de Alcalá el encargado de la recopilación de la información. El mismo autor menciona la intención de su elaboración:

<sup>11</sup> Alberú Gómez, “La Relación de Michoacán y el Códice Florentino”, p. 48.

<sup>12</sup> Vargas Martínez, “Los libros prohibidos de por la Inquisición Novo hispana del siglo XVI”, s/p, <http://www.dgbiblio.unam.mx/servicios/dgb/publicdgb/bole/fulltext/volIX2/inquisicion.html>, [consultado el 27 de febrero de 2025].

<sup>13</sup> Warren, “Fray Jerónimo de Alcalá autor de la Relación de Michoacán”, p. 831.

<sup>9</sup> El Colegio de Michoacán, La Relación de Michoacán instrumentos de consulta, <http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/default.asp>, [consultado el 27 de febrero de 2025].

<sup>10</sup> Alberú Gómez, “La Relación de Michoacán y el Códice Florentino”, p. 75.

[...] vínose, pues, un deseo natural como a los otros, de querer investigar entre estos nuevos cristianos: qué era la vida que tenían en su infidelidad, qué era su creencia, cuáles eran sus costumbres y su gobernación: de donde vinieron.<sup>14</sup>

Pero fojas mas adelante, fielmente se plantea el propósito evangelizador, que si bien, era el cometido por el cual la orden franciscana se asentó en contraposición del principal exponente religiosos-administrativo tarasco. Mencionando el fraile:

[...] los religiosos tenemos otro intento que es plantar la fe de Cristo y pulir y adornar esta gente con nuevas costumbres y tornallos a fundir, si posible fuese, para hacellos hombres de razón después de Dios.<sup>15</sup>

Sin embargo, el trabajo del autor se basó en recopilar por medio de la oralidad la información cultural de un imperio tan amplio y poderoso como el tarasco, mientras intentaba mantenerse al margen de lo descrito. Para ejecutar dicha labor fue necesario el conocimiento y ayuda de los naturales, para la realización tanto del discurso narrativo como de la pictografía. En la misma narración se encuentran al menos 6 tipos diferentes de letra,<sup>16</sup> las cuales pudieran responder a cada ayudante o *caráriecha* michoacano.

A considerar, en el discurso narrativo de *La Relación de Michoacán* los términos utilizados se enmarcan en la fiel intención descriptiva, caso contrario fueron las obras de Motolinia para el caso azteca en *Historia de los Indios de la Nueva España Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la nueva España, y de la maravillosa conversión que dios en ellos ha obrado*,<sup>17</sup> y Torquemada en lo concerniente a centroamerica en *Monarquía Indiana de los veinte y un libros virtuales y monarquía indiana, con el origen y guerra de los in-*

*dios occidentales, de sus poblazones, descubrimientos, conquista, conversión, y otras cosas maravillosas de la misma tierra*,<sup>18</sup> en las cuales desde el título nos advierte la perspectiva europea evangelizadora con el que se narran los sucesos.

Como podemos ver, la *Relación de Michoacán* aunque fue realizada en tierras tarascas con ayuda de sus nativos y materiales naturales de la Nueva España, sigue respondiendo a la tradición europea de estructura, descripción y finalidad aculturizante. Sin embargo, el resultado final muestra la labor etnográfica y antropológica con la que fue realizada, sin importar la intención inicial. Actualmente se perfila como una base para estudios desde históricos, antropológicos, sociológicos, etnológicos, económicos, artísticos entre muchos más; prueba de ello son los múltiples estudios que se han desarrollado con base en la obra. Una virtud de la misma, es el doble discurso, tanto narrativo como pictográfico del cual la interpretación de las ciencias y perspectivas de estudio pueden hacer acopio en sus 75 capítulos con los que se cuenta.

Por su parte, las imágenes que acompañan al texto se perfilan dentro de un discurso narrativo pictográfico, no son sólo alusiones a lo descrito en el texto, sino que nos van mostrando una historia independiente. En las imágenes se trató de resaltar aspectos que el autor consideró sobresalientes y que eran importantes considerar no sólo en la lectura de grafías sino realzar las en pictografías.

Por la composición final de la obra, se considera que primeramente se hizo la redacción del discurso escrito. Conforme se iba redactando, se apartaron los espacios necesarios para las pictografías. Una vez finalizada la redacción, las imágenes primeramente se dibujaron con negro para posteriormente iluminarse. Si bien, el tamaño de estas imágenes no fueron uniformes; consideramos que el tamaño dependía de que tanto se quisiera resaltar un suceso. Los colores utilizados fueron extraídos de

<sup>14</sup> Alcalá, *La Relación de Michoacán*, p. 5.

<sup>15</sup> Alcalá, *La Relación de Michoacán*, p. 9.

<sup>16</sup> Sánchez Díaz, "Los manuscritos y las ediciones de la Relación de Michoacán: su impacto historiográfico", p. 9.

<sup>17</sup> De Motolinia, *Historia de los Indios de la Nueva España Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la nueva España, y de la maravillosa conversión que dios en ellos ha obrado*.

<sup>18</sup> De Torquemada, *Monarquía Indiana de los veinte y un libros virtuales y monarquía indiana, con el origen y guerra de los indios occidentales, de sus poblazones, descubrimientos, conquista, conversión, y otras cosas maravillosas de la misma tierra*.

origen natural, respondiendo al rojo, café, verde, azul, amarillo, morado y negro; provenientes de minerales, plantas y flores.<sup>19</sup>

A pesar que la intención del contenido de la obra era presentar al Virrey la información necesaria del Imperio a gobernar, la perspectiva eclesiástica europea salía a relucir en la composición de las imágenes que acompañan al texto. De las 44 pictografías se puede apreciar el sentido impactante de los rituales, en por lo menos 18 de ellas se muestran permeadas de color rojo a manera de representar la sangre. Esto, posiblemente con el afán de justificar la evangelización al mostrar enfatizar la ritualidad nativa, contraria a sus creencias; o bien, resaltar el poderío que tenían los tarascos como pueblo guerrero, sobre las demás sociedades prehispánicas. Siendo así, las imágenes un recurso codificado.

Además, los estudios introductorios que se incluyen en las diferentes ediciones de la obra, que se han realizado desde 1869 hasta el 2024, han ido enriqueciendo el conocimiento y las interpretaciones que tenemos de la misma. Por lo que aseveramos que la *Relación de Michoacán* es la principal fuente de información de los tarascos prehispánicos. Lo podemos llamar códice por los materiales con los que fue realizado y el acompañamiento de imágenes al texto. Sin embargo, en sentido estricto de su composición resalta como un libro ilustrado con el idioma, valores sociales y eclesiásticos de la Europa medieval.

Pero, una vez considerando las anteriores consideraciones de su realización, Por la propia herencia del lenguaje castellano que mantenemos hasta nuestros días, sigue siendo una fuente de información factible e imprescindible para el estudio de los tarascos prehispánicos. Además, al carecer de fuentes en las que podamos cotejar los datos expresados en él, hacer análisis con base en su información, debemos cuidar la interpretación que éste nos muestra, ya que en él encontramos la fusión de dos tradiciones estilísticas: la europea medieval como la prehispánica mesoamericana.

<sup>19</sup> Dupey García, "El color en los códices prehispánicos del México Central: identificación material, cualidad plástica y calor estético", p. 159.

Actualmente el documento cuenta con tres traducciones, una al inglés,<sup>20</sup> otra al francés<sup>21</sup> y una última al japonés;<sup>22</sup> como es sabido, las traducciones literales resultan ser imposibles y lo que leemos es una interpretación muy sujeta a la idea principal. Aún, con la limitante del idioma o la traducción, la obra ha obtenido la universalidad que amerita. Nos atrevemos a plasmar las premisas anteriores, sin la intención de desdeñar el documento como tal, su contenido o las investigaciones que se han hecho de ella. Muy por el contrario, se pretende dar un enfoque histórico tanto del documento como de su realización, con el fin de que podamos obtener de la obra la mejor interpretación de los tarascos prehispánicos.

Con la fortuna de haber conocido la obra original que se resguarda en la Biblioteca del Escorial, y como estudiante versada en la obra, reitero la magnificencia que ésta presenta como icono-texto; desde sus orígenes como todo el devenir historiográfico que de ella ha resultado. Dentro del positivismo, esta obra se puede considerar como fuente principal, mostrándose como objeto de estudio para cualquier investigación en diferentes ciencias y disciplinas. Aunque aún quedan estudios por realizar con base en ella, o de ella; podemos concluir que, *La Relación de Michoacán* es la piedra angular para el estudio de los tarascos prehispánicos. Así como, un códice único en su tipo en la Nueva España.

## FUENTES

### Bibliografía

De Alcalá, Jerónimo, *La Relación de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2013.

De Alcalá, Jerónimo, *Relación de las ceremonias y rritcos*

<sup>20</sup> *The Chronicles of Michoacán*, translated and edited by Eugene R. Craine and Reginald C. Reindorp, Norman, University of Oklahoma Press, 1970.

<sup>21</sup> *Relation de Michoacan*, versión at présentation de Jean-Marie G. Le Glézio, Paris, NRF Editions Gallimard, 1984.

<sup>22</sup> *Chichimeka Shinwa, Michoacán hōkokusho*, traducción de Mochizuki Yoshiro, Tokio, Shinchō-sha, 1987.

y población y gobernanza de los indios de la provincia de Mechuacan hecha al Yllustrísimo señor don Antonio de Mendoça, virrey y governador desta Nueva España por su Magestad, ecétera. Madrid, Colección Taurus, 2001.

De Alcalá, Jerónimo, *Chichimeka Shinwa, Michoacán hōkokusho*, traducción de Mochizuki Yoshiro, Tokio, Shinchōsha, 1987.

De Alcalá, Jerónimo, *Relation de Michoacan*, versión et présentation de Jean-Marie G. Le Glézio, París, NRF Editions Gallimard, 1984.

De Alcalá, Jerónimo, *The Chronicles of Michoacán*, translated and edited by Eugene R. Craine and Reginald C. Reindorp, Norman, University of Oklahoma Press, 1970.

De Motolinia, Fray Toribio, *Historia de los Indios de la Nueva España Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la nueva España, y de la maravillosa conversión que dios en ellos ha obrado*, México, Porrúa, 1969.

De Torquemada, Juan, *Monarquía Indiana de los veinte y un libros virtuales y monarquía indiana, con el origen y guerra de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimientos, conquista, conversión, y otras cosas maravillosas de la mesma tierra*, México, UNAM, 1975.

Hernández Díaz, Verónica, *Imágenes en piedra de Tzintzuntzan, Michoacán. Un arte prehispánico y virreinal*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 2011.

Paredes Martínez, Carlos, *Lengua y Etnohistoria Purépecha*, México, Morevallado Editores, 1997.

## Capítulo de libro

Warren, Benedict, "Fray Jerónimo de Alcalá autor de la Relación de Michoacán", en: de Alcalá, Jerónimo, *La Relación de las ceremonias y los ritos y población gobernanza de los indios de la provincia de mechoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000, pp. 37-56.

## Artículos de revista

Dupey García, Élodie, "El color en los códices prehispánicos del México Central: identificación material, cualidad plástica y calor estético", en: *Revista Española de Antropología Americana*, Madrid, Instituto de Investigaciones Históricas,

Universidad Autónoma de México, 2015, vol. 45, núm. 1, pp. 149-166.

Galarza, Joaquín, "Los códices mexicanos", en: *Arqueología mexicana*, México, núm. 23, enero-febrero 1997, pp. 6-13.

Sánchez Díaz, Gerardo, "Los manuscritos y las ediciones de la Relación de Michoacán: su impacto historiográfico", en: *Tzintzun*. Revista de Estudios Históricos, Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, núm. 40, julio-diciembre 2004, p. 11-50.

## Tesis

Alberú Gómez, María del Carmen, "Relación de Michoacán y el Códice Florentino: La huella medieval en dos códices del siglo XVI", en: Tesis Doctoral, presentada en el Departamento de Ciencias de la Antigüedad y de la Edad Media Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Barcelona, Julio 2012.

## Recursos en línea

Biblioteca Digital Mexicana, Códice Huetamos, [http://bdmx.mx/responsive/detalle\\_documento/?id\\_cod=30](http://bdmx.mx/responsive/detalle_documento/?id_cod=30), [consultado el 27 de febrero de 2025].

El Colegio de Michoacán, La Relación de Michoacán instrumentos de consulta, <http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/default.asp>, [consultado el 27 de febrero de 2025].

Foundation for the advancement of the Mesoamerican studies, inc., Lienzo de Jucutacato, <http://www.famsi.org/reports/02011/section01.htm>, [consultado el 27 de febrero de 2025].

<http://www.dgbiblio.unam.mx/servicios/dgb/publicdgb/bole/fulltext/volIX2/inquisicion.html>, [consultado el 27 de febrero de 2025].

Mediateca INAH, Lienzo de Nahuatzen, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/codice:629> [consultado el 27 de febrero de 2025].

Mediateca INAH, Lienzo de Carapan, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/codice%3A1606>, [consultado el 27 de febrero de 2025].

Vargas Martínez, Celia, "Los libros prohibidos de por la Inquisición Novo hispana del siglo XVI", en: *Boletín informativo de la dirección general de bibliotecas*, México, Facultad de Filosofía y Letras de UNAM, vol. IX, núm. 2, junio de 1964,

s/p. <http://www.dgbiblio.unam.mx/servicios/dgb/publicdgb/bole/fulltext/volIX2/inquisicion.html>, [consultado el 27 de febrero de 2025].

# EL SEÑOR DE LA PIEDAD, RAÍZ DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN JURICA

*El Señor de la Piedad, root of popular religiosity in Jurica*

**RODRIGO EMMANUEL BRAVO OSORIO**

Programa Institucional de Maestría en Historia  
Instituto de Investigaciones Históricas  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

**Recibido: 19 de junio de 2025 • Aprobado: 10 de julio de 2025**

**Cómo citar este artículo:** Rodrigo Emmanuel Bravo Osorio, "El Señor de la Piedad, raíz de la religiosidad popular en Jurica", en *Dicere*, núm. 9 (enero-junio 2026), pp. 15-27. doi: 10.35830/dc.vi9.142

## RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo analizar a una imagen religiosa presente en una comunidad queretana, al fin de resaltar su valor religioso basado en su valor histórico y cultural. Esto dentro del contexto queretano, que tiende a invisibilizar las tradiciones de origen indígena en favor de las que se pueden comercializar o folclorizar. Lo que propongo es resaltar a la imagen, a la figura del santo local y único creado dentro de la comunidad y resaltar su papel como pilar y raíz de la religiosidad y de la identidad del pueblo de Jurica.

**Palabras clave:** identidad, Santo Patrono, tradiciones, religiosidad popular, sincretismo

## ABSTRACT

The objective of this work is to analyze a religious image present in a Querétaro community, in order to highlight its religious value based on its historical and cultural value. This within the Querétaro context, which tends to make traditions of indigenous origin invisible in favor of those that can be commercialized or folklorized. What I propose is to highlight the image, the figure of the local and unique saint created within the community and highlight his role as a pillar and root of the religiosity and identity of the people of Jurica.

**Key words:** Identity, Patron Saint, traditions, popular religiosity, syncretism

## INTRODUCCIÓN

En México existen innumerables pueblos con tradición indígena, herederos de culturas milenarias que se vieron eventualmente mezcladas con la cultura española tras la conquista. En la ciudad de Querétaro existen lugares que tienen tradiciones con un legado milenario, pero por lo general se desconocen, sobre todo aquellas con una herencia indígena. Por lo general, solo aquellas tradiciones que son atractivas para la folclorización y la comercialización (a través del turismo) son aceptadas, mientras que aquellas que no lo son, se consideran innecesarias o son de plano ignoradas.

A unos cuántos kilómetros del centro de la ciudad, se encuentra justamente una de esas comunidades, un pueblo que antaño fue el caserío de una hacienda. Todavía a mediados del siglo pasado la ciudad de Querétaro estaba rodeada de hacienda, pero con el crecimiento urbano muchas de ellas fueron desapareciendo. Una de estas fue Jurica, una hacienda cuyo caserío de trabajadores que dio lugar al pueblo de Jurica; un pueblo con tradiciones, costumbres y una herencia indígena-campesina de la que los abuelos se sentían orgullosos; pero esa identidad con el paso del tiempo, se ha debilitado.

En el presente artículo me propongo describir una imagen religiosa, así como su valor histórico y cultural porque es el artífice de una identidad local que persiste en el pueblo de Jurica. El artículo se divide en cuatro partes. En la primera parte planteo un breve marco teórico metodológico que permita al lector conocer desde dónde abordo el estudio de la religiosidad popular y el culto al santo patrono, el Señor de la Piedad. La segunda parte es más contextual, aquí describo brevemente el pueblo y la hacienda de Jurica, así como las relaciones entre ambos. En tercera parte, me centro en la imagen del Señor de la Piedad, su llegada al pueblo, su origen, su relación con el pueblo y sus particularidades. En la cuarta parte hago una breve comparación con el Señor de la Piedad de Michoacán con la finalidad de mostrar las particularidades del Señor de la Piedad juriquense respecto a las del señor de la

piedad michoacano. Finalmente, cierro con algunas consideraciones finales en torno al valor identitario (histórico, social y cultural) que tienen los santos locales (particularmente el Señor de la Piedad en Jurica).

## MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

Para entender el planteamiento del presente trabajo es necesario definir algunos conceptos. Primeramente, un concepto de suma importancia para los estudios de religión en México es el de sincretismo, no visto simplemente como una mezcla de religiones o culturas (española e indígena) sino como define Broda, un proceso social que es:

[...] la reelaboración simbólica de creencias, prácticas y formas culturales, lo cual acontece por lo general en un contexto de dominio y de la imposición por la fuerza — sobre todo en un contexto multiétnico. No se trata de un intercambio libre, sin embargo, por otra parte, hay que señalar que la población receptora, es decir el pueblo y las comunidades indígenas han tenido una respuesta creativa y han desarrollado formas y prácticas nuevas que integran muchos elementos de su antigua herencia cultural a la nueva cultura que surge después de la Conquista.<sup>1</sup>

Al estar hablando principalmente de una imagen religiosa, es necesario también rescatar el concepto de religiosidad popular, pues surge justamente a partir del sincretismo entre dos religiones (la católica y la indígena). En este caso, por religiosidad popular entendemos lo que plantea dice Broda, una: "visión estructurada en la cual los miembros de una comunidad combinan de manera coherente sus nociones sobre el medio ambiente en que viven, y sobre el cosmos en que sitúan la vida del hombre".<sup>2</sup>

A esta definición podemos sumar la de Báez Jorge quien también resalta la presencia de elementos prehispánicos y de los españoles, los cuales detonan en nuevas manifestaciones religiosas y culturales, para

<sup>1</sup> Broda, "Ritualidad y cosmovisión", *Diario de Campo*, p. 73.

<sup>2</sup> Broda, "Ritualidad y cosmovisión", *Diario de Campo*, p. 16.

él la religiosidad popular incorpora: “elementos de la religión católica con prácticas rituales tradicionales cuyos orígenes parecen perderse en la penumbra lejana del tiempo, pero que definitivamente no tienen nada que ver con la ortodoxia religiosa oficial”.<sup>3</sup> A pesar de que la religiosidad parte del cristianismo, pues las figuras centrales suelen ser santos católicos o la figura de Jesús, muchas comunidades generaron autoridades propias o incluyen en sus rituales elementos “paganos” que no necesariamente son vistos con buenos ojos por parte de la iglesia.

También me interesa el concepto de identidad, ya que este es de suma importancia cuando se trabajan grupos de personas, sobre todo presentes en las comunidades rurales o de tradición indígena de México, para Gilberto Giménez:

[...] la identidad de los individuos se define principalmente por el conjunto de pertenencias sociales [...] en tanto estas pertenencias o grupos alimentan la identidad personal, estos son: la clase social, la etnicidad, las colectividades territorializadas (localidad, religión, nación), los grupos de edad y el género. [...] La identidad social se construye a partir de lo que identifica al sujeto con un grupo, lo que los une socialmente y comparten (un territorio, una cultura, una religión).<sup>4</sup>

En el caso de las comunidades rurales, la identidad es importante ya que, al ser poblaciones menores, la identidad y el sentido de pertenencia a una comunidad concreta suele ser más fuerte que los que se encuentra en las ciudades.

La identidad puede tener varias dimensiones, por su parte la identidad territorial son los “sentimientos de arraigo, apego y pertenencia socioterritorial [...] entendiendo al territorio como un espacio apropiado por un grupo social para asegurar su reproducción y la satisfacción de sus necesidades vitales, ya sean materiales o simbólicas”.<sup>5</sup>

La identidad puede estar fundamentada en muchos

elementos, pero uno de los más significativos, por lo general, es la tradición, ya que estas tienen “arraigo en los pueblos debido a que las creencias y prácticas que involucran y se fijan en un sistema, en el sentido de elementos y relaciones que permanecen relativamente en el tiempo, de tal forma que se convierten en un puente entre el pasado y el presente”.<sup>6</sup> Las tradiciones generalmente significan un nexo directo con el pasado y, por lo tanto, dan un sentido de orgullo y pertenencia.

Finalmente, en relación con las investigaciones en México acerca de la religiosidad popular y la identidad, Gilberto Giménez escribe:

Las investigaciones en torno a la religiosidad popular en las comunidades indias de México no deben perder de vista el dilatado espacio del cuerpo social que abarcan sus manifestaciones, en particular sus imbricaciones económicas y políticas, que inciden —finalmente— en aspectos relacionados con la identidad y la continuidad étnica, radicalmente analíticos para comprender sus dinámicas socio-culturales.<sup>7</sup>

En cuanto al marco metodológico, este artículo se deriva del trabajo de investigación que estoy realizando para mi tesis de maestría. Para este trabajo realicé una revisión bibliográfica, así como trabajo de archivo en la capilla del Señor de la Piedad. En este pequeño archivo existen tres libros que abarcan temporalidades sueltas que van desde el siglo XVII hasta el XX. Los libros están medianamente conservados (los guardan en una vitrina y no son para consulta pública, salvo autorización expreso de la mayordomía), presentan muy pocos hongos, algunas hojas están rotas y se encuentran un tanto deshinchados. Los forros de cuero están bien conservados y presentan pocos daños, la tinta es en su mayoría legible. Uno de los parece haberse encuadrado sin un orden específico, ya que los otros dos son libros de registros (los años, las mayordomías, elecciones de mayordomías, colectas para las fiestas, inventario de los bienes de la capilla, etc.) y que por lo tanto que llevan una cierta lógica (uno abarca los

<sup>3</sup> Gómez-Arzapalo, “Santo Señor don Diablo”, *Gazeta de antropología*, p. 5.

<sup>4</sup> Osorio, *Jurica: Un pueblo que la ciudad alcanzó*, p. 51.

<sup>5</sup> Giménez, *Estudios sobre las culturas y las identidades sociales*, p. 150

<sup>6</sup> Osorio, *Jurica: Un pueblo que la ciudad alcanzó*, p. 47.

<sup>7</sup> Báez-Jorge, *Los oficios de las diosas*, p. 410.

siglos XVII y XVIII y el otro XIX y XX). Los libros no están clasificados de ninguna manera, pero de entre los documentos presentes en el primer libro destacan dos juicios<sup>8</sup>, así como algunas cartas<sup>9</sup> y el testamento del presunto fundador del pueblo.<sup>10</sup> También realicé trabajo de campo que consistió en visitas a la capilla del Señor de la Piedad (tomé algunas fotografías de la imagen de bulto) así como la realización de una entrevista a una restauradora queretana que ha trabajado la imagen del Señor de la Piedad.

### Breve historia local

El pueblo de San Antonio de Jurica el grande (hoy conocido sólo como Jurica) se localiza al norte de la ciudad de Querétaro, colinda con el parque industrial Benito Juárez y pertenece a la delegación Félix Osoro (una de las siete delegaciones que conforman el municipio de Querétaro).

Desde su origen, el pueblo de Jurica estuvo estrechamente ligado a la hacienda del mismo nombre, en realidad, era el caserío de trabajadores de la hacienda, hoy quedan los vestigios de la “casa grande” (convertida en un flamante hotel de la cadena hotelera Brisa). Jurica fue una de las haciendas más prosperas del siglo XVIII.<sup>11</sup>

Actualmente el nombre de Jurica nos remite a un hotel, a un fraccionamiento campestre, pero también debería hacerlo a un pueblo mestizo (con tradición indígena) con un pasado que se remonta al siglo XVII.<sup>12</sup> De acuerdo a documentos del archivo de la capilla del Señor de la Piedad,<sup>13</sup> el pueblo, la capilla y el santo patrón llegan a la región en algún punto de finales del siglo XVII,

casi a la par de la hacienda, misma que fue propiedad de Hernando de Tapia.<sup>14</sup> Para el siglo XVII, el pueblo debió de consistir de una capilla y una pequeña explanada, rodeada de un puñado de casas.<sup>15</sup> La hacienda, en contraste, contó con un casco y amplios terrenos de cultivo, además de contar con una *Escapilla* propia.<sup>16</sup>

La relación con la hacienda fue compleja, pues a pesar de dotar de trabajo a varias cuadrillas de peones existen documentos, de finales del siglo XVIII, en el archivo hay documentos que muestran que los trabajadores tuvieron varios conflictos con los hacendados debido a las malas condiciones laborales dentro de la hacienda.<sup>17</sup> En el ámbito religioso se trató de marcar una separación entre lo que fue la capilla de la hacienda y la del pueblo, pues ambas tenían autoridades separadas y propias.<sup>18</sup> En ambas se veneró, desde el siglo XVII, una imagen religiosa, de un *Santo Cristo Crucificado*, llegado de Jilotepec.<sup>19</sup> Desde entonces, la pequeña imagen ha estado en posesión de la mayordomía del pueblo (existen registros desde el siglo XVII en los que los mayordomos la mencionan).<sup>20</sup> Los hacendados, sin embargo, intentaron en al menos dos ocasiones apoderarse de la imagen religiosa, lo que llevó a dos juicios por la posesión de la misma.

Jurica fue una comunidad agrícola, ligada al trabajo y las labores de la hacienda, que ocupaba a la gente

<sup>8</sup> Uno fechado en 1780 y el otro en 1792.

<sup>9</sup> Carta del hacendado Tomás de las Cavada de 1789 y de Fray Núñez de Ulloa de 1772.

<sup>10</sup> El testamento del señor Juan José Masnii fechado de 1688.

<sup>11</sup> Super, *La vida en Querétaro durante la Colonia*, p. 91.

<sup>12</sup> En su testamento, Juan José Masnii, el menciona ser “conquistador de Xilotepeque” y haber llegado al valle de Jurica a mediados del siglo XVII con la enmienda de construir una capilla.

<sup>13</sup> Construida en el siglo XVII y catalogada como monumento histórico inmueble por el INAH.

<sup>14</sup> De acuerdo a la historiografía queretana, Hernando de Tapia (principal cacique otomí) la hereda y finalmente su nieta la vende a un español, de ahí la hacienda fue cambiando de dueños hasta su desaparición a mediados de los años 60.

<sup>15</sup> En su testamento Masnii menciona ser propietario de algunas casas y una capilla, que hereda a sus hijos.

<sup>16</sup> Antiguamente era la capilla de la hacienda (ex-capilla) donde el sacerdote oficiaba la misa para la familia del hacendado. Hoy es parte del complejo hotelero y se utiliza para eventos sociales.

<sup>17</sup> En el archivo hay un juicio, fechado de 1789, en los que se narra una demanda por parte de los trabajadores de la hacienda en contra del hacendado Tomás de las Cavadas por vejaciones y maltratos dentro de la hacienda, además de pagos incompletos.

<sup>18</sup> En los documentos presentes en la sacristía se hace la separación de “la capilla de la hacienda” y la “capilla de indios”, a incluso aparece como la capilla de indios del señor Masnii. La capilla de la hacienda estaba a cargo del hacendado y este por lo general mandaba a traer sacerdotes de la ciudad, la capilla de indios ha estado en manos de la mayordomía desde el siglo XVII.

<sup>19</sup> En su testamento Masnii dice que la capilla y la imagen le pertenecen, esta última heredada a su padre por su abuelo y traída de “Xilotepeque”.

<sup>20</sup> Cada año se hace la ceremonia de “entregamiento” en la que el mayordomo saliente enlista los bienes que deja al nuevo mayordomo, entre ellos la imagen.

como peones para sembrar la tierra, aunque es difícil saber con exactitud la extensión de los terrenos de la hacienda. La vida no cambió mucho durante los siglos posteriores al siglo XVII, pero para el siglo XX ocurrió una transformación importante para la gente del pueblo de Jurica. Tras el reparto agrario las tierras de la hacienda pasaron al régimen ejidal en los años 30, pero no toda la tierra se repartió, por lo que pasaron más de dos décadas en litigio el hacendado y los ejidatarios hasta que en años 60, con la anuencia y el apoyo del gobierno del estado, la hacienda se vendió, para esa época había comenzado ya un proceso irreversible: la industrialización.

Toda la zona norte de la ciudad de Querétaro, los terrenos para sembradíos, los bordos y los cerros se vieron plagados de casas y fábricas y que requirieron de mano de obra para trabajar.<sup>21</sup> Los juriquenses se fueron adaptando a un nuevo modo de vida, más urbano, sin dejar de lado la separación étnica que desde la época colonial marcaba la diferencia de clase (la discriminación del ciudadano hacia la gente “de pueblo” ha estado muy presente hasta la actualidad).

Para los juriquenses este drástico cambio en su modo de vida significó una crisis de identidad, pues no se sentían parte de una ciudad que no los aceptaba y que los había anexado “a la fuerza”, pero, por otro lado, la identidad campesina y rural estaba muy debilitada, es por esto mismo que los juriquenses se refugiaron en lo único que les quedaba: su Santo Patrón. Sus tradiciones y costumbres, todas ellas vinculadas a la imagen del santo son las que les dan arraigo y sentido de pertenencia a su territorio. El santo es pues el pilar de la identidad en el pueblo.

A pesar de que la religión católica fue traída con los españoles desde el siglo XVI, esta se mezcló con elementos indígenas dando lugar al sincretismo que hoy pervive. La religiosidad popular está sumamente arraigada y es lo que aglutina a la población, pues a pesar de que la gente migró a la ciudad para buscarse

una mejor vida, regresa al pueblo año con año para la celebración de sus fiestas o manda dinero para la realización de las mismas.

### ***Orígenes del Señor de la Piedad (de Jurica)***

Existen varias versiones en torno a la llegada al pueblo del Señor de la Piedad y su culto, en seguida mencionaré las versiones que la gente conoce y que gozan de mayor credibilidad en el pueblo.

La primera circulaba entre los peones de la hacienda, cuentan que un viejito que llevaba un pesado costal pidió permiso al hacendado para dejar su costal en lo que iba a atender unos asuntos, como nunca volvió por su costal, los trabajadores se acercaron a él para revisar su contenido, su sorpresa fue enorme cuando dentro del costal encontraron la imagen, los trabajadores llamaron entonces al hacendado, quien llevó la imagen dentro de la hacienda. La segunda es que un día simplemente se apareció en un mezquite que está afuera de la capilla, así sin más. La tercera narra que fue encontrado por un sacerdote dentro de una casa tras haber sido escondido durante la Cristiada.<sup>22</sup> Años más tarde, la propia Parroquia del Señor de la Piedad, a través del sacerdote (que es autoridad eclesiástica), dio una “versión oficial” de la llegada del Señor de la Piedad. El culto apareció en algún punto del siglo XIX y que es simplemente una devoción derivada de la del Señor de la Piedad adorado en, valga la redundancia, La Piedad Michoacán. Sin embargo, como ya mencioné en líneas anteriores, la imagen llegó no de Michoacán, sino Jilotepec —hoy estado de México.

### ***Valor iconográfico e iconológico***

La imagen es una talla en madera, mide 50 centímetros y está montada sobre una cruz de espejos,<sup>23</sup> cuenta

<sup>21</sup> Para un estudio detallado de este proceso, revisar, *Jurica: Un pueblo que la ciudad alcanzó*.

<sup>22</sup> Las versiones surgieron tras pláticas con los mayordomos y gente del pueblo que se acercaba a preguntar mientras hacía la investigación en la capilla.

<sup>23</sup> En los registros antiguos dice que la cruz era de plata, aunque es probable que

también con una base trapezoide cubierta de espejo y cendales de varios colores (se le cambian para las distintas celebraciones a lo largo del año). La imagen se encuentra en una caja de vidrio con bordes dorados, de la cual sólo se saca para cambiarle el cendal (figura 1).

Su valor estético no es tan relevante, como las figuras de molde o traídas de Europa, pues se trata de una talla, según la restauradora María de los Ángeles Martínez<sup>24</sup>, que presenta desproporciones, típicas del trabajo manual realizado por indígenas (sus tallas eran bidimensionales y no tridimensionales, como las europeas). La imagen es una representación del sufrimiento de Cristo en la cruz, pero en la misma no se le representa muerto, pues tiene los ojos entre abiertos y la cabeza de lado. La cabeza y las extremidades de la imagen son muy grandes respecto a su cuerpo, por lo que carece de un valor estético puro debido a que no tiene la precisión de la talla de un escultor especializado, esto, sin embargo, no le resta valor cultural, simbólico, ni religioso a la imagen. No se le atribuye a algún artista en particular. La restauradora comentó que:

[...] está hecho por un indígena por que la proporción antropomórfica está mal, o sea su mano es casi del tamaño de un antebrazo y esta [...] desproporcionado totalmente. Las piernas también, los pies son muy grandes [...] la cabeza está más grande de lo normal y eso es razonable porque la mayoría de los cristos que te encuentras así es porque les enseñaron a tallar la madera [...] se traían el grabado de España y decían, mira este es el Señor de la Piedad y quiero que me lo hagas, pero me lo hagas en escultura si y a través de esta figura que tenía es bidimensional yo tenía que sacar una proporción que es tridimensional [...] en el arte indígena es común esa desproporcionalidad de las esculturas o de las tallas que hacían.

El "Peregrinito", es una pieza de "arte barroco de influencia indígena",<sup>25</sup> misma que fue elaborada por algún escultor indígena en el siglo XVII. Respecto a este tipo de arte, Enrique Marco Dorta asegura que:

En todo el país se encuentran muestras de un arte barroco que, en lo decorativo, es bien diferente del característico de las escuelas locales de las ciudades o comarcas, en que ese otro aspecto florece. Sin desaparecer la vieja estirpe hispana, se diría que se asoma la raza mexicana dejando huella de su especial sensibilidad [...] "Aunque este arte que surge en paralelo al arte sabio de las ciudades y en contraste con él, no me parece adecuado considerarlo como "popular", término más propio de creaciones artesanas que para auténticas obras de arte."<sup>26</sup>

la gente confundiera el material con es.

<sup>24</sup> Entrevista realizada en 2019.

<sup>25</sup> Concepto propuesto por Enrique Marco Dorta en coloquio internacional de Zacatecas "La dicotomía entre el arte culto y el arte popular", del IEE, UNAM en 1975.

<sup>26</sup> Dorta, "consideraciones en torno al llamado estilo tequitqui", *La dicotomía entre arte culto y arte popular* (Coloquio internacional de Zacatecas).

Figura 1. Imagen del "Peregrinito" (Señor de la Piedad).



Fuente: Tomada por Rodrigo Bravo, Capilla del Señor de la Piedad, Jurica, 2024.

El Señor de la Piedad<sup>27</sup> se encuentra en un nicho dentro de la capilla, pues al ser el Santo Patrón de Jurica, es en extremo cuidado y venerado. La mayordomía protege mucho la imagen, por lo que no es fácil acceder a ella. Los mayordomos saben que la imagen es antigua, pues han escuchado de ella desde sus abuelos. Es por esta razón que la imagen cobra enorme importancia y se ha convertido en pilar en la identidad juriquense desde el siglo XVII.

<sup>27</sup> Aunque en los documentos de la sacristía se le conoce también como el Santo Cristo Crucificado.

Para cuidar al Peregrinito y evitar que se dañe se elaboró, en el siglo XX, una réplica de un metro setenta centímetros<sup>28</sup>, al que le llaman el *Señor Grande* (figura 2). Este fue elaborado de corazón de mezquite y es una pieza de madera bastante pesada, lo sacan de la capilla en ocasiones muy especiales. Al ser una réplica, está elaborado a semejanza del Peregrinito, por lo que ambos comparten características, pero a diferencia de éste, el Señor Grande presenta proporciones adecuadas, por lo que es estéticamente más exacto, pero con una importancia histórica menor a la del "Peregrinito".

En cuanto al simbolismo, el Señor Grande es más utilizado para los rituales, ya que al ser de mayor tamaño es más vistoso. Ambas imágenes permanecen en la capilla durante el año y sólo son sacadas de su morada en dos fechas: la fiesta patronal<sup>29</sup> y la Semana Santa.

### Valor cultural e histórico

El Peregrinito tiene un profundo legado histórico. Los documentos que se encuentran en la sacristía de la capilla del Señor de la Piedad describen la llegada del Peregrinito en 1681. En una carta al capitán Agustín del Río de la Loza,<sup>30</sup> el señor Tomás de las Cavadas<sup>31</sup> narra la llegada de los indígenas "por los años de 1681" y que dejaron "un santo Cristo que trajeron desde su tierra, para que así este como sus demás hermanos le dieran culto".<sup>32</sup>

De igual manera Juan José Masnii (aparece en varios documentos como cacique y fundador del pueblo) escribe en su testamento que deja a sus descendientes una imagen, una capilla y unas propiedades. En dicho

<sup>28</sup> Algunos en el pueblo y en la parroquia dicen que por iniciativa del hacendado Urquiza y según la gente fue elaborado en un taller especializado por algún escultor italiano.

<sup>29</sup> Se celebra del 24 al 27 de diciembre, se conmemora su nacimiento. Durante estos días la imagen se queda en la parroquia (se ubica a escasas 4 cuadras de la capilla).

<sup>30</sup> Quien presidió el tribunal de la Santa Inquisición a finales del siglo XVIII.

<sup>31</sup> Quien fue hacendado y alcalde de Querétaro a finales del siglo XVIII

<sup>32</sup> Documento sin nombre, pero que por el formato es claro que se trata de una carta, fechada de 1721, dirigida a Don Agustín Río de la Loza, de parte de Don Tomás de las Cavadas.

Figura 2. Imagen del "Señor grande" y sus pies el "Peregrinito".



Fuente: Tomada por Rodrigo Bravo, Capilla del Señor de la Piedad, Jurica, 2024.

testamento, Masnii declara que hereda a su esposa ya a su hijo "un Señor crucificado de madera el cuál lo heredé de mi padre".<sup>33</sup>

En los libros de registro de la sacristía cada mayordomía lleva las cuentas de la fiesta y el inventario de la capilla (esta información es posterior al tiempo de Masnii), pero los datos dan fe de que cada mayordomía saliente pasaba la misma imagen del Cristo Crucificado de madera, que Masnii trajo de Jilotepec, a la mayordomía entrante. Es así como poco a poco la imagen, que también es de la fundación del pueblo, va tomando fuerza hasta que se convierte en el Santo Patrón del pueblo, aunque no aún con el nombre de Señor de la Piedad.

En el caso de Jurica, el Santo Patrón es un ele-

<sup>33</sup> Testamento del señor José Masnii, presente en el archivo de la parroquia.

mento cotidiano, pero también que tiene que ver con los orígenes del pueblo, a pesar de que, para muchos la existencia de la imagen del Señor de la Piedad no rebasaba los siglos XIX o XX. "Al Señor de la Piedad no se le considera como un objeto (un trozo de madera), generalmente no es "eso" sino "él". La gente se refiere a su Santo como si se tratara de un ser vivo cuando señalan que es originario del pueblo: "él es nacido de aquí"; es omnipresente: "todo lo sabe", "todo lo oye"; le reconocen atributos porque: "es inteligente", "le gusta que el trabajo se haga bien", lo asumen como su Santísimo Padre, un padre que al igual que premia también castiga: "todo lo que le hemos pedido nos lo ha concedido y nunca nos ha dicho que no se puede".<sup>34</sup>

El santo patrón es importante porque, como comenta Osorio: "las fiestas patronales diferencian a un pueblo de otro; y así como las imágenes de sus santos suelen ser el símbolo principal de la comunidad, las celebraciones en su honor también son marcas de distinción y de identidad"<sup>35</sup>. Los mitos fundacionales, los milagros, las apariciones del santo, todos estos elementos ayudan a alimentar la tradición y a nutrir la religiosidad de los pueblos, en el caso de Jurica, el Señor de la Piedad eligió al pueblo, eligió la capilla y está con la gente desde que llegó de Jilotepec.

## **La importancia de las fiestas**

Jurica tiene un rico calendario ritual de fiestas y tradiciones que ocurren a lo largo del año,<sup>36</sup> pero me centro particularmente en dos celebraciones, que tienen el mismo nivel de importancia y de antigüedad. Cabe aclarar que, el culto del Señor de la Piedad aparece en Jurica en 1891,<sup>37</sup> y en los registros parroquiales se narra la organización de la primera fiesta patronal en ese mismo año, el 24 de diciembre. Sin embargo, en los

documentos que se encuentran en la sacristía, existen testimonios de que, desde el siglo XVII, se conmemora la Semana Santa.<sup>38</sup>

Estas dos conmemoraciones son parte de un ciclo: el nacimiento y la muerte de Jesús (en este caso en la advocación del Señor de la Piedad). Ambas conmemoraciones representan las únicas fechas del año en las que las imágenes (tanto el Señor Grande como del Peregrinito), salen de la capilla y la gente puede acercarse a ellas, tocarlas. Este tipo de conmemoraciones están llenas de significados y simbolismos, además de ser un ejemplo excepcional del sincretismo que pervive hasta la fecha en muchas de las comunidades de nuestro país. La riqueza de la religiosidad popular se alimenta de los elementos sagrados del cristianismo como de los elementos "paganos" indígenas heredados de los antepasados.

En el caso de la fiesta patronal, los elementos "paganos"<sup>39</sup> se ven reflejados en el copal, los chimales, las ofrendas, las danzas, la comida comunitaria, la música y el baile popular. Los mismos se mezclan y entretajan con los cirios, incensarios y demás elementos propios de la religión católica, incluida la misa.

La Semana Santa, igualmente está cargada de importantes elementos (como los que aparecen en la fiesta patronal), así como las ceremonias del "fuego nuevo" y la velación de Jesús en una cama de hierbas de olor (mastranto, manzanilla y romero). Lo importante de la misma es que en documentos del siglo XVII se dice que se celebra el jueves santo "como es costumbre",<sup>40</sup> dando a entender que en algún momento fue una conmemoración de mayor grado de importancia.

Estas celebraciones son importantes porque, como apunta Collin "sirven para expresar la identidad de un

<sup>34</sup> Osorio, *Jurica: Un pueblo que la ciudad alcanzó*, p. 334.

<sup>35</sup> Osorio, *Jurica: Un pueblo que la ciudad alcanzó*, p. 334.

<sup>36</sup> Para más información revisar *Jurica un pueblo que la ciudad alcanzó: la construcción de la pertenencia socioterritorial*.

<sup>37</sup> Parroquia de Jurica, *Jurica inmemorial*, p. 20.

<sup>38</sup> En los libros de cuentas y registros se hace referencia a "que se le festeje en su jueves santo" a la imagen.

<sup>39</sup> Catalogados así por los sacerdotes de la parroquia del Señor de la Piedad, que los conciben como "poco cristianos" y un "gasto innecesario".

<sup>40</sup> En su carta, Fray Núñez de Uloa, menciona que la imagen debe regresarse a los indios, pues la mandaron a restaurar y no se les fue devuelta, al final de la misiva, el fraile menciona que se le celebre semana santa como ya es costumbre y destaca que la imagen es de la fundación del pueblo y que por eso pertenece a los indígenas.

grupo, al tiempo que integra a los grupos definidos por su participación festiva y ceremonial [...].<sup>41</sup> Esto último porque son las que más congregan feligreses, muchos que incluso se han ido a vivir a otros lugares regresan al pueblo para esas fechas. Un elemento importante del rito para los juriquenses es dar (comida y alojamiento), durante esos días llega mucha gente de fuera, del Estado de México, de la CDMX y de otras comunidades vecinas.

En Jurica se puede ver algo de lo que describe propio Gilberto Giménez:

Los pueblos han desarrollado un poderoso sistema de integración y solidaridad sobre fundamentos religiosos, haciendo depender su identidad y continuidad del culto a un santo patrono, de manera que la participación en su ciclo de fiestas sea el principal indicador de solidaridad lugareña y el criterio más importante de pertenencia a la comunidad. Esta forma de organización religiosa tiene generalmente carácter autónomo y laico, dando lugar a un interesante modelo de autogestión religiosa. El culto local al santo patrono se halla casi siempre en manos de los vecinos del pueblo, organizados en grupos corporativos llamados mayordomías.<sup>42</sup>

## Mayordomos y tenanchas

En Jurica existen justamente estas mayordomías.<sup>43</sup> Se dividen en mayordomos y tenanchas. Los mayordomos son los custodios y cuidadores tanto de la imagen, como de la capilla y la fiesta, son ellos quienes la organizan y quienes recolectan el dinero para la misma. Las tenanchas por su lado ayudan en labores relacionadas con la limpieza, la comida y también para cargar sahumeros, coplaeras y floreros durante las procesiones. Ambos cargos se heredaban, pero actualmente se elige al primer mayordomo y a la primera tenancha por voto popular, en una ceremonia que se realiza en diciembre.<sup>44</sup> Para ser primer mayordomo o tenancha no hay requisitos por escrito, pero por lo general se reserva

para la gente originaria “del pueblo” o que tenga muchos años viviendo ahí.

Históricamente, las familias que viven alrededor de la capilla han sido las encargadas de la mayordomía, en parte por el prestigio y el derecho de antigüedad, pero también por la cercanía y cuidado de la misma. Hay en el pueblo familias con varias generaciones de mayordomos y tenanchas, lo cual les llena de orgullo. A través del sistema de cargos, las mayordomías se convierten en las autoridades *tradicionales* en el pueblo —por lo que defienden su autonomía con respecto a la parroquia—, en paralelo a la autoridad eclesiástica (sacerdotes) y la autoridad política (subdelegado).

## Los milagros del Señor de la Piedad

Además de salvaguardar las finanzas y la capilla, la mayordomía tiene a su cuidado la imagen del Señor de la Piedad (tanto al peregrinito como al señor grande), sus reliquias y diversos artículos. De entre los muchos artículos que resguardan en la sacristía, se encuentran una serie de exvotos (de los siglos XVIII, XIX y XX), mismos que narran los milagros y favores recibidos del Señor de la Piedad.

El más importante (por ser el más antiguo) retrata una inundación en el pueblo, en 1860, y la intervención del santo para salvar a su gente. Esta inundación pervive en la memoria colectiva del pueblo como uno de los milagros más importantes del Señor de la Piedad, el siniestro se debió a que se reventó una compuerta de la presa cercana al pueblo. La gente cuenta que cuando el agua iba a llegar a la capilla, un hombre llamó a los cielos para que los ayudara el Señor de la Piedad, fue entonces que el santo, respondiendo al llamado, intervino. La gente notó que, a partir de un mezquite que se encuentra fuera de la capilla, el agua se comenzó a “abrir” evitando que esta llegara a la capilla, entonces la gente que estaba ahí se subió al mezquite y se salvó de que la arrastrara por la fuerza del agua.

Los juriquenses mencionan, además, que el Señor de la Piedad cura todos los males, por lo que es común

<sup>41</sup> Collin, *Fiestas de los pueblos indígenas*, p. 238.

<sup>42</sup> Giménez, *Cultura popular y religión en el Anáhuac*, p. 66.

<sup>43</sup> Para un estudio más exhaustivo revisar *Jurica: Un pueblo que la ciudad alcanzó*.

<sup>44</sup> Los libros de la capilla tienen registros de las elecciones y los votos desde el siglo XVIII.

que le pidan favores para salir de alguna enfermedad. También hay exvotos pidiendo por la salud o agradeciendo algún otro milagro, como sobrevivir a una enfermedad, a algún accidente e incluso uno en el que un hombre agradece de que el santo lo salvara de un asalto. Los exvotos denotan una relación del pueblo con su Santo, es el Santo Patrón del pueblo (al que se le debe celebrar, sin escatimar en gastos, para agradecerle por los favores recibidos), pero también se le ve como un agente que intercede por ellos. Como plantea Gómez:

En los pueblos campesinos de origen indígena es común encontrar la concepción de reciprocidad en la relación con lo divino, una reciprocidad semejante a la existente en sus relaciones sociales al interior del pueblo. A Cristo, la Cruz, la Virgen, los santos, los aires, los cerros, se les da -en la ofrenda- y eso crea cierta obligación en quien recibe. A su vez, la gente cuando da, está dando de lo recibido en la cosecha y otras actividades, donde reconoce el apoyo recibido por los seres sobrenaturales.<sup>45</sup>

En el caso de Jurica, el Santo "es del pueblo", "nació aquí" y la gente lo considera como un poblador más, señalan que está en todo, que está en sus casas, que hablan con él y lo tratan como a un familiar. La gente el pueblo tiene una responsabilidad con él, pero no es una relación de sometimiento, se trata de una relación recíproca, el santo da, pero cuando el pueblo no cumple, también castiga.<sup>46</sup>

### ***La hermandad del Señor de la Piedad (Michoacán y Querétaro)***

Antes de entrar de lleno en la comparación de las imágenes, vale la pena recordar la manera en que los pueblos indígenas en México hicieron propios a los santos traídos desde el viejo continente, esos santos se vieron mezclados con los dioses indígenas a través del sincretismo que ya definí anteriormente.

<sup>45</sup> Gómez-Arzapalo, "Santo Señor don Diablo", *Gazeta de antropología*, pp. 6-7.

<sup>46</sup> De acuerdo a testimonios recogidos por Osorio en Jurica *un pueblo que la ciudad alcanzó*.

Es de esta manera que los pueblos prehispánicos, ahora sometidos por los españoles, deben abandonar a sus deidades, en favor de santos extraños, en una lengua extraña, pero con quienes pueden llevar una relación parecida a la que tuvieron en antaño con sus deidades. Por esto mismo, es muy común que en muchas localidades mexicanas se lleve por nombre el de algún santo cristiano a la par del nombre prehispánico o indígena. De cualquier manera, en las comunidades campesinas de la Nueva España, estas nuevas deidades se fueron manifestando y se requirió de crear mitos y orígenes para la mismas y así reforzar su autenticidad y su grado de "superiores" a los dioses paganos antiguos.

Algunos de estos mitos tomaron prestados orígenes de deidades antiguas de los indígenas para facilitar su asimilación y mostrar semejanzas, pero muchas otras deidades tuvieron orígenes o apariciones ajenas a las de los antiguos dioses, pero que mostraban a todas luces sus cualidades milagrosas o benevolentes, para atraer más feligreses indígenas. Las apariciones de imágenes en la Nueva España también comienzan a tener el efecto de ser santos "nacionales"<sup>47</sup> o "locales" lo que da más sentido de arraigo a las comunidades.

De igual manera estos nuevos santos comenzaron a alimentar a la creciente religiosidad popular presente en las comunidades de tradición indígena. En el caso de Jurica, es una visión que gira en torno a un santo de origen local, que decidió viajar y quedarse en su pueblo.

A continuación, presento una breve comparación del origen del Señor de la Piedad de Jurica, como deidad local, contrastado con el origen del Señor de la Piedad Michoacano, cuyo origen es difundido por la iglesia católica.

El culto al Señor de la Piedad en Jurica ha adquirido, a lo largo de los años, varios significados propios. A pesar de que el Señor de la Piedad de Jurica tiene una cierta concordancia con el de Michoacán, por ejemplo, el día de la fiesta es el mismo, hay particularidades que diferencian a ambas imágenes. En el caso de la

<sup>47</sup> Como es el caso de la Virgen de Guadalupe, estudiado ampliamente por David Brading.

imagen del Señor de la Piedad en Michoacán, la misma es significativamente más grande y está montada en una cruz de madera. Además, esta tiene la cabeza en alto, viendo hacia el frente. Es significativamente más delgado y mejor proporcionado y cuenta con varios elementos dorados, como una aureola en la cruz y una corona dorada.

Todos estos elementos están ausentes en la imagen de Querétaro, la única similitud —además del día de la fiesta—, es el hecho de que ambas son representaciones de Cristo en la cruz. Como mencioné antes, el Señor de Jurica presenta la cabeza de lado, pero con los ojos entreabiertos. En el pueblo, los mayordomos comentan que tiene la cabeza de esta forma y esa mirada porque ve a la gente “con piedad”.<sup>48</sup> Para los mayordomos, el Señor de la Piedad de Jurica es único, pues eligió su pueblo para establecerse, por lo que hacen la diferenciación entre su señor y el que es venerado en La Piedad, Michoacán.

Por los documentos existentes en la sacristía de Jurica y la búsqueda bibliográfica, me permito hacer otra diferenciación que considero importante. Como ya mencioné, la llegada de la imagen al pueblo se dio aproximadamente en 1681, pero como revisé en el testamento de Masnii, la imagen ya tenía tiempo de existencia, pues recordemos que mencionó que la imagen era de su padre y de su abuelo.

Si revisamos las fuentes, el culto al Señor de la Piedad, en Michoacán, aparece en el año de 1687.<sup>49</sup> De acuerdo a lo narrado por Carrillo, la imagen “apareció a las orillas del río Grande, un 24 de diciembre a los mulatos, Juan de Aparicio y Juan de la Cruz, quienes encontraron la imagen dentro de un tronco seco de tepame”.<sup>50</sup> También se narra en el mito la presencia de tres indígenas quienes son los que finalmente esculpen la imagen y luego desaparecen sin dejar rastro.

Igualmente, Carrillo menciona que, para elegir el nombre del Santo, así como su residencia perma-

nente, se hizo una rifa, en la que en tres ocasiones salió el nombre “Señor de la Piedad” y que la imagen se quedara en el pueblo que hoy conocemos como La Piedad, Michoacán.

Este origen dista mucho del de la imagen Señor de la Piedad de Jurica, quien, según los registros, es más antigua por algunas décadas al inicio del culto al Señor de la Piedad “oficial”. A esto sumamos que la imagen a su llegada al pueblo contaba con otro nombre y se le celebraba otra fiesta y aunque se podría argumentar que entre ambas existe una similitud importante, que es la manufactura indígena de ambas imágenes, una sigue siendo más antigua que la otra.

A partir de lo antes descrito puedo inferir (habrá que probarlo) que hubo una resignificación de esta imagen religiosa en algún momento del siglo XIX, en palabras de Gómez:

Dicha resignificación es entendible y operativa solamente en el contexto social e histórico concreto que la formula, así, no es posible hacer una generalización de la resignificación indígena -por ejemplo- de San Isidro Labrador en general, para todos los grupos indígenas de todas las épocas en todos los contextos sociales. Pero el hecho de que tal o cual población reformule a tal o cual santo de una manera determinada, alejándolo de la propuesta oficial y atendiendo a su peculiaridad social e histórica como pueblo.<sup>51</sup>

En Jurica, en algún momento se creó una versión “localizada” del Señor de la Piedad, una versión propia y aterrizada a su contexto y su particularidad, alejada de la versión de la iglesia católica, aunque con ciertos elementos comunes.

## CONCLUSIONES

El caso de Jurica es uno como muchos otros en el país, un pueblo que lucha por mantener sus tradiciones, mismas que están inevitablemente ligadas a su religiosidad popular. De la misma manera, el juriquense encuentra un fuerte sentido de pertenencia y arraigo al lugar del

<sup>48</sup> Esto por comentarios de don Piedad, de 76 años, mayordomo del pueblo de Jurica.

<sup>49</sup> Carrillo, *La primera historia de la Piedad*, p. 62.

<sup>50</sup> Carrillo, *La primera historia de la Piedad*, p. 15.

<sup>51</sup> Gómez-Arzapalo, “Santo Señor don Diablo”, *Gazeta de antropología*, pp. 8-9.

cuál proviene, al territorio que habita, que se encuentra también permeado por la religión, específicamente en la figura del Santo Patrón del pueblo y su capilla.

Este Santo Patrón los ha acompañado y cuidado desde el siglo XVII y que por tanto se ha convertido en un elemento central de la identidad de los juriquenes, creando un vínculo de reciprocidad en la que el pueblo ha modificado a este santo y lo ha moldeado a su contexto inmediato. Los juriquenses adaptaron al Señor de la Piedad y su devoción a sus causas y a sus intereses, aunque esto signifique alejarse de los cánones que dicta la iglesia católica. Los juriquenses dieron un nuevo significado al Señor de la Piedad, su santo, que nació con ellos, fundó su pueblo y les ha dado identidad y sentido de arraigo por sus costumbres y su tierra, sin embargo, esta resignificación requiere de un estudio y un análisis más documentado y exhaustivo que rebasa los objetivos del presente artículo. A través de esta resignificación, los juriquenses han creado un santo propio, único, que los distingue del resto de las comunidades y colonias aledañas. Es también por esto que el juriquense siente un fuerte arraigo y vuelve a su lugar de origen tras migrar, pues regresa a su tierra, con su fiesta y su santo único.

## FUENTES

### Bibliografía

Báez-Jorge, Félix, *Los oficios de las diosas. Dialéctica de la religiosidad popular en los grupos indios de México*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2000.

Broda, Johanna, "Ritualidad y cosmovisión: procesos de transformación de las comunidades mesoamericanas hasta nuestros días", *Diario de Campo*, México, n° 93, 2007, 68-77.

Carrillo, Alberto, *La primera historia de la Piedad: el Fénix del amor*, La Piedad, El Colegio de Michoacán, 1990.

Collin, Laura, *Fiestas de los pueblos indígenas. Ritual y conflicto*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1994.

Dorta, Emilio, "Consideraciones en torno al llamado estilo tequitqui", *La dicotomía entre arte culto y arte popular* (Coloquio internacional de Zacatecas), México, IIE/ UNAM, 1975.

Giménez, Gilberto, *Cultura popular y religión en el Anáhuac*. México, Centro de Estudios Ecuménicos, 1978.

Giménez, Gilberto, *Estudios sobre las culturas y las identidades sociales*. México, Conaculta/ITESO, 2007.

Gómez-Arzapalo, Ramiro, "Santo Señor don Diablo... ruega por nosotros. Resignificación del Diablo como personaje numinoso en un contexto indígena mexicano". *Gazeta de antropología*, 1, 25, México, 2009.

Osorio, Lorena, *Jurica: Un pueblo que la ciudad alcanzó: la construcción de la pertenencia socioterritorial*, Querétaro, Porrúa, 2013.

Parroquia de Jurica, *Jurica inmemorial*, Querétaro, Parroquia del Señor de la Piedad, 2010.

Super, John, *La vida en Querétaro durante la Colonia, 1531-1810*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

## Documentales

Dos libros de registros de la sacristía del Señor de la Piedad. Sin clasificar, pero en una de las portadas dice: *Cuaderno de limosnas y gastos precisos de la devota hermandad del divinísimo señor crucificado del santo cristo de esta hacienda de Jurica en grande en donde la cuadrilla devotamente celebran y veneran sus divinos cultos. Se hizo dicho cuaderno a primero del mes de marzo de 1789*. La segunda portada dice: *Cuaderno de la santísima cruz de esta hacienda de Jurica el grande que se hizo hoy día tres de mato de 1775 para reconocimiento de gastos [...]*.

# EL MILAGRO MATERIALIZADO LA IDEA DE TAUMATURGIA EN ALGUNAS IMÁGENES MARIANAS

*The miracle materialized. The idea of thaumaturgy in some Marian images*

**MARIO RAFAEL ORTIZ TAPIA**

Programa Institucional de Maestría en Historia  
Instituto de Investigaciones Históricas  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

**Recibido: 19 de junio de 2025 • Aprobado: 10 de julio de 2025**

**Cómo citar este artículo:** Mario Rafael Ortiz Tapia, "El milagro materializado. La idea de taumaturgia en algunas imágenes marianas", en *Dicere*, núm. 9 (enero-junio 2026), pp. 28-36. doi: 10.35830/dc.vi9.143

## RESUMEN

Los milagros tomaban forma a partir de la devoción a ciertas imágenes, en este caso, cuatro esculturas marianas de bulto que son una Inmaculada Concepción, y aunque se encontraban en distintos obispados y provincias regulares del virreinato de la Nueva España, poseen características similares, siendo la principal la de tener la capacidad de realizar milagros. Ellas son la Virgen de los Remedios, la Purísima Concepción de Celaya, la del Pueblito, y la de San Juan de los Lagos.

**Palabras clave:** Virgen, milagro, materializar, inmaculada, imagen

## ABSTRACT

Miracles materialized through devotion to certain religious images, in this case, four Marian sculptures representing the Immaculate Conception. Although these sculptures were located in different bishoprics and regular provinces of the Viceroyalty of New Spain, they exhibit similar characteristics, the most notable being their reputed ability to perform miracles. These are the Virgin of Los Remedios, the Purísima Concepción of Celaya, the Virgin of El Pueblito, and the Virgin of San Juan de los Lagos.

**Key words:** Virgin, miracle, materialize, immaculate, images

Las imágenes religiosas siempre han gozado de gran importancia, y en el periodo virreinal novohispano tuvieron un gran protagonismo, algunas de ellas han sido percibidas como milagrosas, unas pocas de manera inmediata, y otras después de un proceso de aumento devocional y comprobación de haber realizado milagros.

Unido a lo anterior, como escribe Mónica Pulido Echeveste, "las imágenes de culto han constituido un punto de observación privilegiado para adentrarnos en los procesos de evangelización y formación de identidades".<sup>1</sup>

El objetivo del presente ensayo es ayudar a demostrar cómo las ideas convertidas en creencia toman corporeidad a partir de un objeto sagrado y este a su vez se sacraliza por el suceso de algún fenómeno inexplicable. Se utilizaron cuatro imágenes Marianas que llegaron a estos territorios o fueron hechas en la época virreinal, a las cuales se les adjudicaron milagros, que además comparten las características de ser iconográficamente la Inmaculada Concepción, así mismo, fueron una escultura de talla que después empezaron a vestir con ropa de tela, igualmente, las adornaron con joyas, elementos que en un principio fueron donados a manera de exvotos.

Las figuras devocionales fueron muy populares en la Nueva España, pero el tipo de imagen que triunfó es la de la Virgen María en sus diferentes advocaciones, en especial en las variantes de la Inmaculada Concepción, el hecho de llamarlas así es porque son imágenes que tienen su propia denominación, pero iconográficamente son figuras de la Inmaculada, en específico por lo de "vestida de sol" que son los rayos que la rodean, y por lo de estar de pie sobre la luna. Todo lo anterior se derivó de imágenes y grabados que representaban ciertos pasajes bíblicos, que terminaron combinados entre sí, y que fueron las iconografías anteriores de la Virgen María: La *Tota Pulchra*, la mujer apocalíptica, y la *Ipsa* del Génesis, que aplasta a la serpiente con su talón. Entonces Marten de Vos diseñó un impreso con esa combinación asentando definitivamente la iconografía de la Inmaculada Concepción, aunque aún faltaba mucho para la proclamación del dogma.<sup>2</sup>

La Virgen y sus representaciones han sido importantes para los creyentes, porque como Estela Roselló Soberón nos dice:

En la religión católica, el poder intercesor y mediador de la Virgen es una de las principales expresiones de la misericordia divina. María, madre dulce, amorosa y compasiva constituye una fuente de esperanza y consuelo para todos los cristianos. Gracias a su intercesión, los hombres pueden asegurar la fertilidad, la liberación de los peligros y sufrimientos cotidianos, así como la salud del cuerpo y la salvación del alma.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Pulido Echeveste, *Intersecciones*, p. 7.

<sup>2</sup> STRATTON, "La inmaculada Concepción en el arte español", p. 47.

<sup>3</sup> Soberón Roselló, Estela, "El triunfo de María intercesora", jstor.org, <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w9fb.8>. [Consultado el 3 de febrero de 2025]

Además de lo anterior, en situaciones de necesidad, se le pedían favores urgentes, algunos de ellos catalogados como milagro, que si definimos la palabra, es un "hecho no explicable por las leyes naturales y que se atribuye la intervención sobrenatural de origen divino";<sup>4</sup> por otro lado, existen las imágenes a las que les atribuyeron milagros, o las que fueron creadas para que los hicieran, o que a partir de las que mandaron hacer, y por algún evento extraordinario, surge la idea de taumaturgia, ya sea por fe o devoción o por el hecho de que en algún momento después de empezar su devoción ejecutaron milagros, y en algunos casos esta última empezó precisamente a partir de la realización del milagro, como la Virgen de San Juan de los Lagos.

Olga Isabel Acosta Luna, apunta que hay dos tipos de milagros, "el inicial, representado en forma de resplandores, renovaciones o sudores a través del que se manifiesta el poder taumatúrgico de la imagen. Y por otro el que realiza la imagen después de haber sido reconocida como instrumento de intervención celestial, y constituirse en una imagen de culto venerada en un lugar particular. En su mayoría serán milagros de curación, salvación de accidentes y recuperación de cosechas".<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Real Academia Española, "Diccionario", <https://dle.rae.es/milagro?m=form> [Consultado el 3 de febrero de 2025]

<sup>5</sup> Acosta Luna, *Milagros Imágenes Marianas*, pp 86, 87.

Para poder hablar de todas las imágenes milagrosas tendríamos que hacer una especie de diccionario enciclopédico, como el que hizo Francisco de Florencia, El zodiaco Mariano, en el cual recopiló los milagros de las vírgenes. Por lo pronto solo hablaremos de unas cuantas.

Para entender históricamente lo que se está analizando, podemos citar a Richard C Trexler que menciona: "el carácter taumátúrgico de un objeto emerge sólo en momentos determinados y espacios específicos, Ya que lo milagroso, como concepto histórico es una noción dependiente de límites temporales y espaciales configurada por las particularidades de ciertas personas, sociedades y culturas".<sup>6</sup>

## La Virgen de los Remedios

Por ejemplo, la Virgen de los Remedios, que es considerada como una de las primeras imágenes traídas a estos territorios desde España, por lo tanto una de las primeras en realizar milagros en Nueva España, aunque aún no se llamara así, pues en pleno proceso de conquista, fue cuando obró la protección sobre el ejército de Hernán Cortés, y reunió a las tropas entre junio y julio de 1520; en otro momento les echó tierra en los ojos a los mexicas, para que no pudieran darle alcance a los españoles al salir huyendo después de haber perdido una batalla, que por esas razones entre otras le otorgaron el mote de la conquistadora.

Por lo tanto, la Virgen María no solamente era una figura para cuestiones pacíficas, que ayudaba en momentos de necesidad climatológica o de salud, llegó a ser tanto fuerza militar como apoyo moral para los soldados al llevarla como estandarte y también como escultura de bulto. La dualidad de una Virgen que sirve tanto para tiempos de paz como de guerra la estudia María del Carmen Espinosa Valdivia, quien plantea que a la Virgen, desde algunos pasajes bíblicos se le pintaron

rasgos que la asociaron con las diosas mediterráneas, ya que ella, como Atenea, reina sobre la paz y la guerra. Así mismo, en los tiempos cuando Constantino gobernaba Bizancio, la corte celestial era una manera de espejo de la corte terrenal encabezada por la pareja formada madre-hijo, con Helena de Constantinopla, más tarde conocida como santa Elena de la cruz, proyectándose como Cristo emperador y María asunta y coronada, como iconografía paralela de la edad media en donde Jesús era representado como el creador del todo, "el pantocrátor", pero al mismo tiempo, juez vengativo, implacable, y todopoderoso, que enviaba sequías epidemias y guerras. A partir del siglo XII María se convirtió en la intercesora que tranquiliza su hijo y obtiene el perdón para los mortales; de ahí surgen las advocaciones de señora del Perdón, el Socorro y la Misericordia.<sup>7</sup>

Una vez capturada México Tenochtitlan, la Virgen ejecutó varios milagros, aparte de traer lluvias y aportar salud, también realizó hierofanías, o mariofanías, en otras palabras, se apareció, por lo tanto, para la época, la Virgen de Guadalupe no fue la única en aparecerse, de hecho, cronológicamente la imagen guadalupana apareció antes de que la de los Remedios fuera encontrada por el cacique Juan de Tobar, pero los milagros que hizo están registrados en la época de la conquista.<sup>8</sup>

La devoción a la Virgen de los Remedios aumentó a partir de una real cédula que expidió el rey en 1698, pues en ella decretó que el 28 de agosto de cada año se hiciera una fiesta grande a la imagen, que se celebraba en la Ciudad de México, a manera de aniversario espiritual, a la cual debía de asistir el virrey de la Nueva España, miembros de la real audiencia, entre otros funcionarios, para ofrenda de acción de gracias por el milagro que le hizo a la armada de Barlovento.<sup>9</sup>

Con lo anterior podemos darnos cuenta de que para que la devoción aumentara a partir de un milagro, este

<sup>6</sup> Trexler, "Alla destra di Dio", p. 25.

<sup>7</sup> Espinosa Valdivia, María del Carmen. "María de la Paz y de la guerra", jstor.org, <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn089j.12>. [consultado el 7 de febrero de 2025]

<sup>8</sup> FLORENCIA, Francisco de, *La milagrosa invención*, pp. 55, 63, 115, 139.

<sup>9</sup> Guzmán Pérez, Moisés, *Nuestra señora de los Remedios de San Juan Zitácuaro*, p. 39.

no necesariamente tenía que haber sucedido en un sitio próximo, y además que la devoción del monarca servía para la difusión.

La Virgen en su advocación de los remedios ha sido invocada en tiempos de gran aflicción, está ligada desde lo remoto de su origen a la orden de la santísima trinidad y de los cautivos, que se conocen también como trinitarios, fue fundada por san Juan de Mata y san Félix de Valois, fue aprobada por Inocencio III el 17 de diciembre del año 1198.<sup>10</sup> En la introducción del texto de donde proviene la cita hay una frase que encaja perfectamente de como un milagro es materializado, y es lo que apunta Rodrigo Valle Sánchez:

La virgen de los remedios representa en su grandiosa pequeñez a la madre protectora, unificadora y cariñosa que tanto necesitábamos. Fue la primera embajadora de amor que arribó a nuestras tierras para conocer a sus nuevos hijos.<sup>11</sup>

Lo anterior nos sirve para dimensionar como es que se dio la sustitución de deidades antes de que fuera Nueva España, cuando llegó la Virgen como madre amorosa, aunque esto resulte de repente paradójico, porque primero ayudó al bando contrario. En el siglo XVII se intentó hacer una reconciliación de las dos imágenes rivales que eran la Virgen de los Remedios y la Virgen de Guadalupe, lo fueron hasta el periodo de independencia, en el que la primera era del bando de realistas y la segunda del bando insurgente, quedando esto para la reflexión, porque si Guadalupe era para la devoción de criollos e indígenas y remedios para los españoles, entonces ¿los criollos nunca se sintieron realmente españoles?

Uno de los estudios comparativos de estas dos tradiciones lo elaboró María Dolores Bravo Arriaga en el cual enuncia:

<sup>10</sup> Montero García, Ismael Arturo, "Cocotzin: Nuestra Señora de Los Remedios", Academia.edu, [https://www.academia.edu/44905442/Cocotzin\\_Nuestra\\_Se%C3%B1ora\\_de\\_Los\\_Remedios](https://www.academia.edu/44905442/Cocotzin_Nuestra_Se%C3%B1ora_de_Los_Remedios) [consultado el 7 de febrero de 2025]

<sup>11</sup> Valle Sánchez, Rodrigo, en la introducción de Montero, "Cocotzin: Nuestra Señora de Los Remedios", [consultado el 7 de febrero de 2025]

En 1660 el padre criollo Mateo de la cruz hace una paráfrasis de la ya para entonces muy difundida obra del bachiller Miguel Sánchez sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe, refleja un subterráneo sentimiento inconsciente que el criollo novohispano guarda hacia estas dos imágenes que en realidad se traducen como símbolos de vivir sus dos orígenes opuestos, el autor pretende una paradójica reconciliación entre las dos vírgenes más populares del altiplano mexicano, ya que para 1660 los signos de identidad del criollo novohispano se inclinan por la simbología de Guadalupe como la esencia de lo propio, en dicho texto existe una fuerte contradicción, por un lado hay un premeditado propósito religioso de reconciliar a las dos advocaciones y por el otro, la adjudicación de los atributos opuestos está marcando su enfrentamiento [...] es claro que el criollo es un ente partido y desmembrado entre sus dos hemisferios culturales y antropológicos. Las dos imágenes, finalmente, son las dos caras de estas afecciones antipodas. La virgen de los remedios es gachupina, traída por uno de los soldados que acompaña al conquistador, por lo tanto, el criollo reconoce en ella la parte impositiva de la evangelización, y por el contrario la de Guadalupe tiene el privilegio de haberse originado en esta Tierra.<sup>12</sup>

El texto citado es por demás esclarecedor respecto a varios temas, pero nos responde la pregunta antes propuesta, cuando dice que se encontraban en un limbo, ya que según varios autores, sería hasta el siglo XVIII cuando la identidad criolla es afirmada, pero desde el siglo anterior se perfilaron las imágenes marianas como señeras de identidad, llamándole gachupina a la Virgen de los Remedios y criolla a la de Guadalupe, esta última siempre fue de la predilección de las personas criollas, como lo podemos constatar en las llamadas pinturas de castas, en la que vemos representada a la Virgen de Guadalupe, como la que corona el cuadro de Luis de Mena de 1750.

Por otro lado, el padre Jesuita que hizo la recopilación de las Vírgenes, Francisco de Florencia, trató de que no existiera rivalidad entre las dos imágenes, pues esto los podía hacer caer en irreverencia, al creer que se trataba de dos personas distintas.

<sup>12</sup> Bravo Arriaga, María Dolores, "Los Remedios y Guadalupe", Revista de la Universidad de México, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/f90265f9-9c5e-4a4b-9029-13aea2cdfd37/los-remedios-y-guadalupe-dos-imagenes-rivales-y-una-sola-virgen-verdadera>, [consultado el 9 de marzo de 2025]

## La Purísima Concepción de Celaya

Otra coyuntura, como lo nombra Trexler, fue la que sucedió en Celaya en el siglo XVII, estaba una gran sequía, entonces sacaron a la Virgen de la Purísima Concepción en procesión, desde el templo de San Francisco al templo de San Agustín y de regreso, entre las 9 y las 11 de la mañana, y al entrar de nuevo en su templo, se formó una nubecilla, que después se transformó en muchas nubes y a las 3 de la tarde cayó tal cantidad de agua que inundó la ciudad y a la postre benefició a los cultivos. Lo anterior lo registró fray Alonso de La Rea, en su *Crónica de la Orden de San Pedro y San Pablo de Michoacán*, al parecer él fue testigo del prodigio porque en dicha crónica escribió:

Porque como es toda la comarca de labores y ganados, el faltarles el agua, es faltarles el remedio: y así acuden de ordinario a esta imagen. Particularmente de diez años a esta parte, que parece que se ha trocado el curso ordinario del cielo, porque empezando a llover por mayo o junio que es el principio de las aguas, hubo un año que por los principios de agosto no había llovido, y estaban los campos perdidos, las hambres ciertas, y la peste en los indios evidente. En este aprieto libraron sus esperanzas en esta imagen, y le prometieron un novenario muy solemne, y para darle principio, ordenaron sacar la imagen en procesión para el convento de san Agustín. Sacaronla como a las nueve del día, estando el cielo más raso y liso, como en el canicular más ardiente. Apenas los cielos vieron el rostro de su señora, cuando enterrecidos le inclinaron la cabeza, y al volverse a su convento, como a las once, se levantó sobre esta villa, una nubecilla, como un vellón de lana, y extendiéndose, por toda ella, a las tres de la tarde despidió tanta agua, que cada calle era un río, y la circunferencia un mar, sin que lloviese en otra parte alguna, co se mejoró el año.

Otras muchas veces la han sacado con la misma necesidad, y socorridola, pero pongo a esta porque yo la vi.<sup>13</sup>

Esta descripción del milagro habla sobre un par de aspectos substanciales para la consideración de validez de un milagro, que son la participación de varias personas para la petición del mismo, y que

alguien relevante lo registrara en una crónica, o sea Fray Alonso de La Rea, quien fue muy reconocido en su tiempo y años después. El hecho que él lo escribiera cuenta mucho pues como dice Martha Lilia Tenorio, el registrar un milagro se debe a razones de orden social, o sea que para una población siempre va a ser muy necesario e importante registrar un evento coyuntural, por razones de prestigio, por lo tanto, el hecho que fuera una persona de renombre era de gran peso en una sociedad tan jerarquizada como la novohispana.<sup>14</sup>

La importancia de La Rea radica en que fue el segundo cronista de la Provincia franciscana de Michoacán, el primero fue fray Diego Muñoz; comenzó a desempeñar el cargo de cronista desde 1637, y la crónica se publicó en 1646, con este dato también podemos deducir que el milagro de la lluvia después de la procesión se dio alrededor de 1640, como lo podemos ver en la cita larga anterior, en donde escribió que acuden a la Virgen para subsanar los problemas con el agua: “de diez años a esta parte”.

En palabras de Mónica Pulido, la concreción de un milagro se lleva cuando hay testigos, que tienen una función primordial, y estos testigos gozan de mayor validez cuando son lo que denomina William Taylor como “personas de privilegio”, o sea españoles, personas con algún cargo importante, primordialmente hombres, con el fin de probar que no haya sido un invento,<sup>15</sup> eso por un lado, por el otro Antonio Rubial, apunta que a principios del virreinato, cuando el prodigio le sucedía a un indígena se tomaba como “la ratificación celestial del éxito de la evangelización y como una defensa de la capacidad espiritual de los indios”.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Tenorio, Martha Lilia, “LA PROCLAMACIÓN DEL MILAGRO”, *jstor.org*, <https://doi.org/10.2307/j.ctv6mtd5v.6> [consultado el 9 de marzo de 2025]

<sup>15</sup> Pulido Echeveste, Monica, Conferencia: *El cuerpo como escenario*, Morelia, CCU UNAM, de octubre de 2024.

<sup>16</sup> Rubial García, Antonio, “Invención de prodigios”, *Academia.edu*, [https://www.academia.edu/6687053/Invenci%C3%B3n\\_de\\_prodigios\\_La\\_literatura\\_hierof%C3%A9lica\\_novohispana\\_en\\_Historias\\_Revista\\_de\\_la\\_direcci%C3%B3n\\_de\\_estudios\\_hist%C3%B3ricos\\_del\\_INAH\\_M%C3%A9xico\\_v.69\\_enero-abril\\_2008\\_pp.121-132](https://www.academia.edu/6687053/Invenci%C3%B3n_de_prodigios_La_literatura_hierof%C3%A9lica_novohispana_en_Historias_Revista_de_la_direcci%C3%B3n_de_estudios_hist%C3%B3ricos_del_INAH_M%C3%A9xico_v.69_enero-abril_2008_pp.121-132) [consultado el 9 de marzo de 2025]

<sup>13</sup> De La Rea, *Crónica de la orden de San Pedro y San Pablo*, 1991, pp. 117, 118.

## La Virgen del Pueblito

Muy cerca de la ciudad de Celaya se venera a la Virgen del Pueblito, esta es una de las imágenes de quien se conoce su autor, Fr Sebastián Gallegos, que era aficionado al arte de la escultura. En 1632 realizó la imagen de la madre de Dios en el misterio de su concepción inmaculada, y se la regaló a al cura doctrinero, Fr Nicolás de Zamora, que estaba muy afligido por la resistencia que tenían los indios de la zona ante la fe de Cristo, y por la "horrible mezcla de cristianismo y paganismo", pues inclusive después de haber recibido y practicado los sacramentos subían a la pirámide o cue, para adorar a sus antiguos ídolos, por lo regular por las noches. Entonces un día a fray Nicolás se le ocurrió subir a la pirámide y colocó a la imagen cerca del adoratorio y le rogó a la Virgen con toda el alma que convirtiera a aquellos corazones obstinados. Cuando los indígenas subieron a realizar sus prácticas y se encontraron delante de la escultura mariana, se pararon atónitos a contemplarla, obrando en ellos y rápidamente en los demás un cambio radical, abandonaron la idolatría y abrazaron la religión cristiana, según escribiera Valentín Frías.<sup>17</sup>

El santuario se comenzó a construir después de 1686 cuando el arzobispo de México Francisco de Aguiar y Seijas visitó el convento de Querétaro y el lugar en donde

se rendía culto a la imagen, para lo cual dio su oficial aprobación a partir de ese momento, así como las constituciones de una cofradía de indios.

A la Virgen del Pueblito también se le pedía en caso de necesidad de agua inclusive en la cuarta ordenanza de la ciudad de Querétaro de 1731 a 1733 decretó que cuando se experimentará sequía alguna plaga pública o epidemia se acudiera al amparo y patrocinio de la santísima señora, esta ordenanza fue aprobada por el virrey Juan de acuña confirmada por el rey Felipe V.

El 5 de febrero de 1736 la imagen fue trasladada de la segunda ermita a su nuevo templo, y hacia 1745 el ministro provincial de los franciscanos la juró solemnemente patrona de la provincia de san Pedro y san Pablo de Michoacán.

Muchos años después, al inicio de la guerra de independencia en 1810, en el templo de santa clara de Querétaro fue proclamada patrona de los ejércitos realistas, acto que ejecutó Manuel Flon e Ignacio García rebollo, quienes fueron los que le impusieron la banda y el bastón de mando; posteriormente el virrey Félix María calleja puso la imagen en sus banderas.<sup>18</sup> Por lo tanto, se puede decir, que la Virgen del Pueblito también fue una "gachupina" aunque nunca le llamaron así.

<sup>17</sup> Hernández Rivera, Eulalio, "Santa María del Pueblito", santamariadelpueblito.org, <https://santamariadelpueblito.org/san-historia-imagen.htm> [consultado el 3 de marzo de 2025]

El significado de la palabra anterior en la actualidad nos puede llevar a malos entendidos, porque se volvió un adjetivo peyorativo, por ejemplo si la buscamos en el actual diccionario de la RAE nos dice que es un despectivo, establecido en México o Centroamérica, que en sí es una alteración de cachopín,<sup>19</sup> que por un lado significa tronco hueco, pero por otro, tiene distintas acepciones tales como soldados, mercaderes, arrieros, oficiales, galanes, contratantes o pleitantes, como lo podemos ver en el Tesoro de los diccionarios de la lengua española.<sup>20</sup> Por lo tanto, la connotación negativa realmente la adquirió con las interpretaciones posteriores, que la gente traía a la memoria cuando el encono del pueblo con ánimos caldeados por el movimiento insurgente, reclamaba: ¡Mueran los gachupines! Por lo tanto, lo agresivo de esa frase se encuentra en el verbo, pues la voz gachupín, durante la guerra de independencia solamente era descriptiva, como lo demuestra José Iturriaga de la Fuente, anotando que la palabra llegó a la Nueva España en el siglo XVI en donde adoptó el sentido de oriundez, una especie de gentilicio sin intención despreciativa.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Real academia Española "Diccionario de la lengua española", <https://dle.rae.es/gachup%C3%ADn?m=form>, [consultado el 3 de marzo de 2025]

<sup>20</sup> "Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española", <https://www.rae.es/tdhle/cachop%C3%ADn>, [consultado el 3 de marzo de 2025]

<sup>21</sup> Iturriaga de la Fuente, José, "La palabra gachupín" Revistas-filologicas.unam.mx, <https://doi.org/10.19130/iifl.adel.2023.11.1.011x0023s06> [consultado el 3 de marzo de 2025]

<sup>17</sup> Acosta, Munguía, *La milagrosa imagen*, p. 7.

## La Virgen de San Juan de los Lagos

En otra jurisdicción eclesiástica y administrativa, el Reino de nueva Galicia, en el actual estado de Jalisco encontramos a la Virgen de San Juan de los Lagos, originalmente conocida, como la inmaculada concepción del Pueblo de San Juan, que estando la pequeña escultura en muy mal estado de conservación, a mediados de los años mil seiscientos pasaban por el pueblo una familia de cirqueros o volantines que en el momento de practicar el acto de lanzamiento de cuchillos, uno de estos se le clava a la hija del cirquero y la mata, después al ir a buscar al sacerdote para dar cristiana sepultura a la jovencita, una indígena anciana le recomendó a la madre que le pidiera con mucha devoción a la Virgen que estaba en el templo y que la pusieran delante, habiéndolo hecho la niña resucitó, y se abrazó a la imagen, después de esto, la familia pidió que se las prestaran, para que la restauraran, en agradecimiento por el milagro.<sup>22</sup>

Entonces a partir de ese milagro le fueron construyendo santuarios más grandes, aumentaba su devoción según aumentaban los milagros.

Por lo tanto, los milagros, así como las imágenes que los producían, eran un contacto con lo sagrado y sin poner en tela de juicio el carácter sobrenatural de los eventos relatados, estos eran usados como se utilizaron los exvotos, para que sirvieran de ejemplo y las demás personas repitieran el acto de pedir con fervor a la imagen y los relatos de los milagros como herramienta adoctrinadora.

En las últimas décadas del siglo XVI y a las primeras del XVII. En muchas ocasiones, los santuarios descritos en estos textos nacieron para suplantar cultos a antiguas deidades y para modelar la religiosidad de los nuevos grupos étnicos y sociales desarraigados. Los iconos comenzaron a aglutinar en todas las regiones de Nueva España los sentimientos de pertenencia al terruño

y atraían a sus santuarios a numerosos peregrinos agradecidos por los favores recibidos o que buscaban salud y fortuna.

Materializar una idea quiere decir concretar o corporeizar algo, si volvemos al diccionario de la lengua española nos dice que aparte de lo mencionado es dar naturaleza material y sensible a un proyecto, a una idea o a un sentimiento,<sup>23</sup> lo mismo podemos decir de un milagro, y antes de él, la figura a la que le atribuyen los milagros, porque como podemos estudiar, existe una enorme cantidad de advocaciones que son representaciones de la Virgen María, pero no a todas se les ha adjudicado la capacidad de realizar milagros, por lo tanto, para que exista una idea de taumaturgia, primero tiene que existir una imagen que fue a su vez la materialización de una idea.

Podemos concluir que los milagros sí se realizaron en el sentido de que algo que se produjo en la mente humana se materializó en cambios de pensamiento, conductas, construcciones y asegurarse una madre universal que tanta falta hizo y siempre hará, así como un símbolo fuerte de identidad.

## FUENTES

### Bibliografía

Acosta Luna, Olga Isabel, *Milagrosas Imágenes Marianas en el Nuevo Reino de Granada*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2011.

Acosta, Vicente, Munguía, Cesáreo, *La milagrosa imagen de Nuestra señora del Pueblito, Compendio histórico de su culto*, Querétaro, Diócesis de Querétaro, 1962.

De La Rea, Alonso, *Crónica de la orden de San Pedro y San Pablo de Michoacán*, edición facsimilar de la de 1643, México, Editorial Academia Literaria, 1991.

Florencia, Francisco de, *La milagrosa invención de un*

<sup>22</sup> López padilla, José Everardo, Gutiérrez, Jaime, La imagen de nuestra señora de San Juan, Academia.edu, [https://www.academia.edu/73202410/Imagen\\_de\\_la\\_Virgen\\_de\\_San\\_Juan\\_de\\_los\\_Lagos](https://www.academia.edu/73202410/Imagen_de_la_Virgen_de_San_Juan_de_los_Lagos), [consultado el 3 de marzo de 2025]

<sup>23</sup> Real academia Española "Diccionario de la lengua española", <https://dle.rae.es/materializar?m=form>, [consultado el 3 de marzo de 2025]

tesoro Escondido... Matabuena Peláez, Teresa, Rodríguez Lobato, Marisela, Estudio introductorio, México, Universidad Iberoamericana, 2008.

Guzmán Pérez, Moisés, *Nuestra señora de los Remedios de San Juan Zitácuaro: historia y tradición de un culto mariano*, Morelia, UMSNH/Instituto de Investigaciones Históricas, 1999

Pulido Echeveste, Mónica, González Esteves, Escardiel, Scocchera, Vanina, *Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico*, México, UNAM/ENES Morelia, 2020.

Stratton, Suzanne, "La inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de arte e iconografía*, Madrid, Fundación, Española Universitaria, 1988.

Trexler, Richard C., "Alla destra di Dio. Organizzazione della vita attraverso i santi morti in Nuova Spagna", *Church and Community 1200-1600. Studies in the History of Florence and New Spain*, Roma, 1987.

Pulido Echeveste, Mónica, Conferencia: El cuerpo como escenario de los milagros en el Zodiaco mariano, Morelia, CCU UNAM, 18 de octubre de 2024.

Bravo Arriaga, María Dolores, "Los Remedios y Guadalupe; dos imágenes rivales y una sola Virgen verdadera", *Revista de la Universidad de México*, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/f90265f9-9c5e-4a4b-9029-13aea2cdfd37/los-remedios-y-guadalupe;-dos-imagenes-rivales-y-una-sola-virgen-verdadera>, [consultado el 9 de marzo de 2025]

Espinosa Valdivia, María del Carmen, "María de la paz y de la guerra: conflictos sociales y culto mariano en los albores del siglo XIX." *México a La Luz de Sus Revoluciones: Volumen 1*, 295-330, Jstor.org, <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn089j.12>. [consultado el 7 de febrero de 2025]

Hernández Rivera Eulalio, "Santa María del Pueblito, historia de la imagen", [santamariadelpueblito.org](http://santamariadelpueblito.org), <http://santamariadelpueblito.org/san-historia-imagen.htm> [consultado el 3 de marzo de 2025]

Iturriaga de la Fuente, José, "La palabra gachupín: ¿irónica,

descriptiva o despectiva?", *Revistas-filologicas.unam.mx*, <https://doi.org/10.19130/iifl.adel.2023.11.1.011x0023s06> [consultado el 3 de marzo de 2025]

López padilla, José Everardo, Gutiérrez, Jaime, "La imagen de nuestra señora de San Juan", *Academia.edu*, [https://www.academia.edu/73202410/Imagen\\_de\\_la\\_Virgen\\_de\\_San\\_Juan\\_de\\_los\\_Lagos](https://www.academia.edu/73202410/Imagen_de_la_Virgen_de_San_Juan_de_los_Lagos), [consultado el 3 de marzo de 2025]

Montero García, Ismael Arturo, "Cocotzin: Nuestra Señora de Los Remedios", *Academia.edu*, [https://www.academia.edu/44905442/Cocotzin\\_Nuestra\\_Se%C3%B1ora\\_de\\_Los\\_Remedios](https://www.academia.edu/44905442/Cocotzin_Nuestra_Se%C3%B1ora_de_Los_Remedios), [consultado el 7 de febrero de 2025]

Real Academia Española, "Diccionario de la lengua española", <https://dle.rae.es/milagro?m=form> [consultado el 3 de febrero de 2025] <https://dle.rae.es/gachup%C3%ADn?m=form>, [consultado el 3 de marzo de 2025]

<https://dle.rae.es/materializar?m=form>, [consultado el 3 de marzo de 2025]

Real Academia Española, "Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española", <https://www.rae.es/tdhle/cachop%C3%ADn>, [consultado el 3 de marzo de 2025]

Rubial García Antonio, "Invención de prodigios. La literatura hierofánica novohispana" *Academia.edu*, [https://www.academia.edu/6687053/Invenci%C3%B3n\\_de\\_prodigios\\_La\\_literatura\\_hierof%C3%A1nica\\_novohispana\\_en\\_Historias\\_Revista\\_de\\_la\\_direcci%C3%B3n\\_de\\_estudios\\_his-t%C3%B3ricos\\_del\\_INAH\\_M%C3%A9xico\\_v\\_69\\_enero\\_abril\\_2008\\_pp\\_121\\_132](https://www.academia.edu/6687053/Invenci%C3%B3n_de_prodigios_La_literatura_hierof%C3%A1nica_novohispana_en_Historias_Revista_de_la_direcci%C3%B3n_de_estudios_his-t%C3%B3ricos_del_INAH_M%C3%A9xico_v_69_enero_abril_2008_pp_121_132) [consultado el 9 de marzo de 2025]

Soberón Roselló, Estela, "El triunfo de María intercesora", *jstor.org*, <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w9fb.8>. [Consultado el 3 de febrero de 2025]

Tenorio, Martha Lilia. "La proclamación del milagro." *De Panes y Sermones: El Milagro de Los "Panecitos" de Santa Teresa*, El Colegio de Mexico, 2001, *jstor.org*, <https://doi.org/10.2307/j.ctv6mtd5v.6>. [consultado el 9 de marzo de 2025]

# “VERDE EMBELESO...”. LA CAMA Y SUS FORMAS EN LOS INVENTARIOS NOTARIALES DEL SIGLO XVII EN VALLADOLID DE MICHOCÁN

*“The green enchantment...” The bed shapes in the notarial papers in Valladolid de Michoacán, during the 17th century*

**FRANCISCO JOSÉ BÉJAR TINOCO**

Programa Institucional de Maestría en Historia

Instituto de Investigaciones Históricas

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

ORCID ID: 0009-0000-7337-3793

**Recibido: 19 de junio de 2025 • Aprobado: 10 de julio de 2025**

**Cómo citar este artículo:** Francisco José Béjar Tinoco, “Verde embeleso...”. La cama y sus formas en los inventarios notariales del siglo XVII en Valladolid de Michoacán”, en *Dicere*, núm. 9 (enero-junio 2026), pp. 37-50. doi: 10.35830/dc.vi9.141

## RESUMEN

La aparición de la cama en Valladolid de Michoacán no fue algo fortuito; este mueble de origen europeo llegó a la ciudad durante el siglo XVI con los primeros vecinos castellanos, quienes trajeron entre sus bienes una o varias camas, según lo registraron los primeros escribanos fedatarios en los inventarios del manejo de las casas, conventos, haciendas y otros espacios habitacionales. Este estudio se centra en la descripción material de la cama a partir de su mención en los inventarios notariales de siglo XVII, producidos a partir de la escrituración de un testamento, carta de dote o cualquier otro negocio de carácter patrimonial concertado ante un escribano fedatario; y que forman parte del contenido documental de los libros del protocolo conservados en el Fondo Colonial. Protocolos de Escribanos, siglo XVII, del Archivo General de Notarías de Morelia o AGNM por sus siglas.

**Palabras clave:** cama, notarías, Valladolid, virreinato, Nueva España

## ABSTRACT

In Valladolid de Michoacán, the bed appeared in the 16<sup>th</sup> century. This furniture arrived to the New Spain by the Castilla neighbors established in the Old City of Michoacán. According from the notarial records, those people brought to the city the first beds and others european style things. This study started about the material construction of the bed in the Valladolid de Michoacán city, become on the notarial papers since in the 17<sup>th</sup> century, same testament and others legal issues; there are files from the Archivo General de Notarias de Morelia (AGNM)

**Key words:** bed, notarial records, furniture, Valladolid, viceroyalty, New Spain

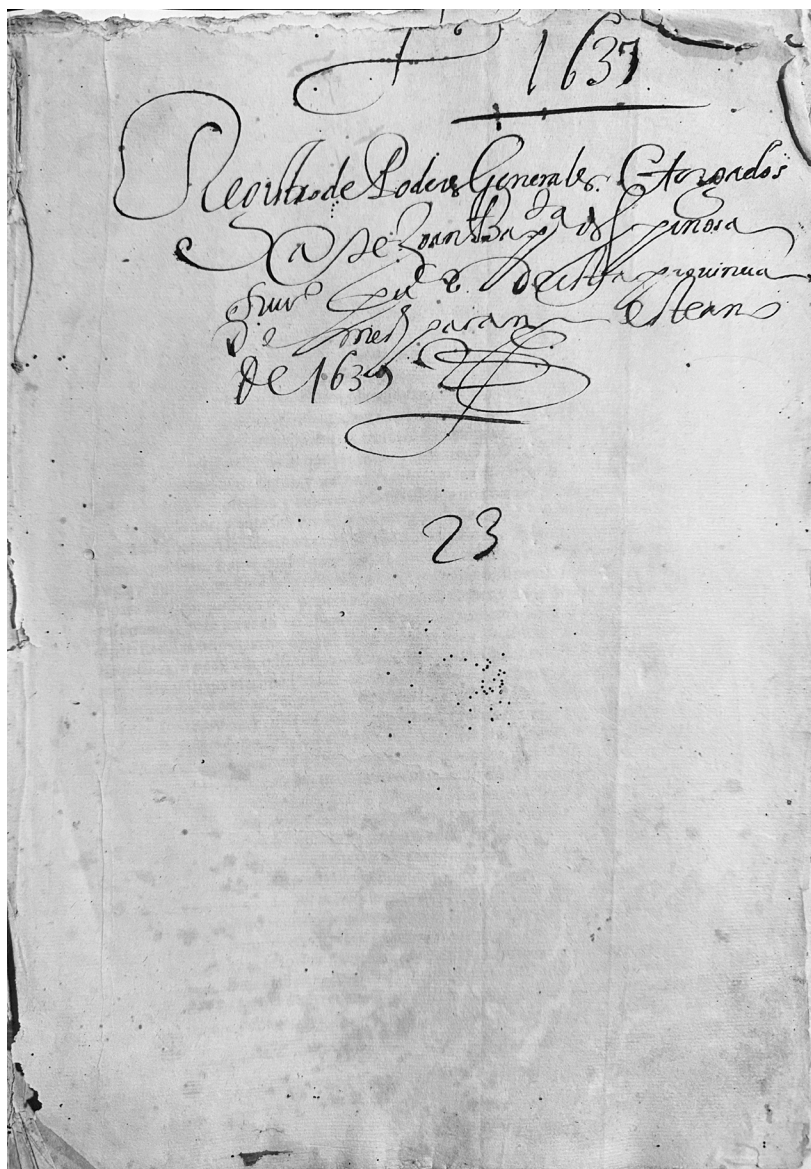
## INTRODUCCIÓN

En nuestra cotidianidad, poco de extraño nos parece una cama. Estamos tan acostumbrados a su compañía nocturna —y a veces diurna— que su amistad nos acompaña desde el nacimiento y promete no abandonarnos ni en *mortis causa*. Son muchas las historias y anécdotas que de manera directa o indirecta aluden a la cama siempre asociada a la experiencia onírica o profética; como en el mito de Eneas y el en sueño de Salomón (1 Reyes 3:5), pero también en el sueño de José (Génesis 37:5-11 y Mateo 1:24-25), como relatos en los que se muestra de manera "velada" las referencias literarias al lecho de descanso, ya fuese sobre lujosos tapetes y cómodos almohadones o la simple y fresca hierba del campo que acoge a los durmientes y los cobija con el manto celeste.

De la Antigüedad, se recogen los primeros vestigios materiales de la cama, iniciando el recorrido desde el cauce del Río Nilo, pasando por la cultura Helénica, donde Ulises fabricó su lecho con un tronco de olivo,<sup>1</sup> el mismo material usado para navegar por la ruta del Mar Mediterráneo hasta llegar a Roma, ciudad que popularizó el *triclinium*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> En la Odisea de Homero, se cuenta el mito de Ulises, quien, devuelta a Ítaca, se reencontró con Penélope para consumir su amor en la misma cama de olivo construida exprofeso.

<sup>2</sup> También se refiere a la estancia destinada a comedor formal en un edificio romano o griego romano. Diccionario de la lengua española, <https://dle.rae.es>. [consultada el 10 de febrero de 2025].



Fuente: AGNM. Protocolo de Joan Baptista Spinosa, 1637, vol. 24.

o el mueble usado para comer y descansar: según lo documentaron en 2019, Braian Fagan y Nadia Durrani en el libro *What we did in bed: a horizontal story*.<sup>3</sup>

Ahora, hagamos un salto cuántico para contextualizar este estudio en la ciudad de Valladolid de Michoacán, fundada el 18 de mayo 1541, sobre al antiguo Valle de Guayangareo<sup>4</sup> como asiento desde 1580 de la mitra episcopal y cabecera de la Provincia de Michoacán durante el siglo XVII,<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Fagan and Durrani, *What we did in bed. A horizontal history*, p. 232.

cán, fundada el 18 de mayo 1541, sobre al antiguo Valle de Guayangareo<sup>4</sup> como asiento desde 1580 de la mitra episcopal y cabecera de la Provincia de Michoacán durante el siglo XVII,<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Para saber más sobre la fundación de la ciudad de Valladolid de Michoacán y su intensa vida política y social en el siglo XVI, se puede consultar a: Paredes, "Y por mí visto...", p. 548.

<sup>5</sup> En el libro *Familias y casas de la vieja Valladolid*, el padre Gabriel Ibarrola, desarrolla un interesante recorrido de las principales familias establecidas

tradicionalmente calificado como "el siglo perdido", por la dificultad que implica el acercarse a sus fuentes escritas con sinuosas letras y vocablos confusos, que nos remiten al Antiguo Régimen o Tradicional, entendido por Braudel y otros, como *una etapa histórica de larga duración*<sup>6</sup> que inició en el siglo XVI y terminó en el siglo XVIII con la Revolución francesa de 1789-1799.

He elegido este corte de tiempo intencionalmente porque es durante ese Régimen y en particular desde el siglo XVI, cuando se inicia en México el proceso de vinculación política y cultural con Castilla, que todos más o menos conocemos como el Virreinato de la Nueva España (1519-1821), y con ello la introducción y reproducción de artefactos, objetos utilitarios, artísticos o lúdicos de origen castellano, que poco a poco formaron la cultura material novohispana, entendida como todo aquel patrimonio acumulado en el que se expresan las saberes, creencias, las prácticas colectivas y cotidianas<sup>7</sup> vigentes en la sociedad virreinal.

Es por ello por lo que considero oportuno contextualizar la cama en la Península Ibérica, donde su uso se documenta desde el siglo XII, siendo "del privilegio de reyes y nobles", pero será hasta el siglo XVI, cuando la historia de este mueble —parafraseando a Carla Sentieri y a María de Miguel-Pastor—, "auguraba la llegada de una habitación exclusiva para dormir",<sup>8</sup> y el lugar donde la cama fue protagonista durante el siglo XVII, calificado por Michelle Perrot como "el gran siglo de la cama".<sup>9</sup>

La historiografía sobre el tema desarrollada especialmente por historiadores españoles y portugueses como María Elena Díez Jorge, Pilar Benito García y Mario Mateos,<sup>10</sup> clasifican a las camas castellanas fabricadas

durante el Antiguo Régimen dentro de la categoría de las "artes utilitarias"; siguiendo el modelo propuesto por Mario Praz a mediados del siglo XX en el libro *An illustrated history of interior decoration*.<sup>11</sup>

En el panorama nacional, el estudio de la cama se coloca dentro de la historia del arte, de la materialidad y de la cotidianidad e inclusive de género, como un mueble asociado tradicionalmente con lo femenino y el matrimonio, pues era costumbre que la hija casadera con su madre, prepararan durante largo tiempo la ropa blanca<sup>12</sup> o el armazón de cama entregados por contrato pre matrimonial ante un escribano público; por consiguiente, *cuando una pareja decidía pasar del concubinato al matrimonio*<sup>13</sup> tenía entre sus bienes por lo menos una cama o colchón; de ahí que la mayoría de las menciones de la cama en los archivos notariales, provienen de la celebración de una *Carta de dote*.<sup>14</sup>

La fundación y el crecimiento sostenido de las ciudades, villas y pueblos de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII conllevó la progresiva introducción de modelos de arquitectura doméstica de tradición ibérica, en donde además de los espacios destinados a la convivencia familiar —como salas, patios y comedores— se fue incorporando de manera cada vez más explícita la noción de "privacidad", materializada en una o varias piezas reservadas para dormir.<sup>15</sup> Este reordenamiento del espacio habitacional no sólo transformó las dinámicas familiares, sino que también favoreció la presencia de una o varias camas como mueble destinado para el descanso, desplazando paulatinamente otras formas de reposo.

No obstante, la cama, concebida como un mueble

en Valladolid de Michoacán desde el siglo XVI, basado en documentos históricos del Archivo General de Notarías de Morelia, consultados en la década de los sesenta del siglo XX. Ibarrola, Familias y casas, p. 599.

<sup>6</sup> Braudel, *Escritos sobre la historia*, p. 14.

<sup>7</sup> Del Palacio Montiel, (coord.), *Los nuevos objetos culturales en Iberoamérica*, pp. 8-9.

<sup>8</sup> De Miguel-Pastor, Sentieri Omarrementeria, "La cama y el dormitorio. Dos momentos de cambio en la noción de intimidad en Occidente", pp. 121-134.

<sup>9</sup> Perrot, *Historias de las alcobas*, p. 50.

<sup>10</sup> Benito García Pilar, Mateos Martín Mario, "El sueño de los reyes de España. Camas de las colecciones reales españolas", *In Situ Revue des Patrimoines*, p. 2,

<http://journals.openedition.org/insitu/24637>, [consultada el 12 de octubre de 2024].

<sup>11</sup> Praz, *An illustrated history of interior decoration*, p. 396.

<sup>12</sup> Perrot, *Historias de las alcobas*, p. 46.

<sup>13</sup> Perrot, *Historias de las alcobas*, p. 49.

<sup>14</sup> "La dote", era un régimen de aportación económica que consistía en el otorgamiento de bienes y dinero, por parte de una mujer previo a la celebración del matrimonio. Este proceso se efectuaba por un escribano, quien daba testimonio de la autenticidad de los hechos mediante un documento llamado *carta de dote*. Mora, "La carta dotal: un ejemplo de tradición discursiva en la Nueva España", *Cuadernos de La ALFAL*, N.º 11(1), pp. 165-177.

<sup>15</sup> Perrot, *Historias de las alcobas*, p. 42.

exclusivamente para fines de descanso, pronto rebasó su función primordial para integrarse a momentos cotidianos muy puntuales como el amar, nacer o morir,<sup>16</sup> y para recibir visitas en caso de enfermedad.<sup>17</sup> convirtiéndose desde entonces en un objeto de primera necesidad, y como un bien con valor económico susceptible de circular mediante operaciones de compraventa, dotes matrimoniales y transmisiones hereditarias, tal como lo evidencian los inventarios y protocolos notariales. Su presencia, calidad material y grado de ornamentación operaron, además, como marcadores visibles de jerarquía social y solvencia económica. De este modo, el acceso a determinados tipos de cama —especialmente aquellas provistas de dosel, cortinajes o maderas finas— reservadas a personajes con mayor capacidad adquisitiva, rebasando su condición de un simple mueble de uso doméstico, ahora como un símbolo de poder económico y distinción social al que pocos tuvieron acceso.

De esta manera, mi propuesta para el análisis de la cama se inicia a partir del rastreo sistemático y la lectura crítica de los inventarios notariales del siglo XVII, entendidos como una fuente primaria privilegiada para aproximarse a la cultura material novohispana. A través de estos registros fue posible identificar no sólo la presencia del mueble en distintos contextos domésticos, sino también reconstruir sus características formales, materiales constitutivos, valores económicos y cargas simbólicas. En este sentido, la cama se revela como un artefacto complejo en cuyo diseño confluyen elementos arquitectónicos —visibles en la estructuración de sus columnas, doseles y ensamblajes— y funciones prácticas vinculadas al descanso, la privacidad y la jerarquización del espacio doméstico.

Asimismo, el examen seriado de los inventarios permite advertir variaciones tipológicas, niveles de acceso social y procesos de apropiación cultural que

sitúan a la cama más allá de su dimensión utilitaria, cuya recurrencia y mención en los protocolos notariales evidencia su producción, circulación y valoración que la convierten en un objeto con diferentes niveles de lectura. Desde esta perspectiva, la cama puede ser leída como un objeto cuya materialidad condensa prácticas de distinción, cotidianidad y mentalidad propias del mundo novohispano, al tiempo que proyecta una notable continuidad histórica que explica su vigencia —aunque transformada— hasta nuestros días.

### ***La cama en la Nueva España***

La aparición de la cama en México —entendida en su acepción estricta como un objeto pensado y estructurado especialmente para fines descanso— puede documentarse desde el siglo XVI, en el contexto inmediato de la instauración del orden virreinal. Fue entonces cuando este mueble de origen europeo comenzó a integrarse en los espacios domésticos novohispanos, coexistiendo con las formas tradicionales de reposo como las hamacas, los petates y los tendidos o lechos dispuestos directamente sobre el suelo,<sup>18</sup> usados por los pueblos originarios antes de la conquista y que, lejos de desaparecer, continuaron vigentes durante el periodo virreinal.

En este sentido, la introducción de la cama no sólo representó una solución para el descanso, sino también la delimitación física del espacio íntimo y de decoro propias de la mentalidad europea; de tal suerte que el antecedente inmediato de la cama en la Nueva España, fueron los modelos y tipologías castellanias adaptadas a las condiciones ambientales, materiales y del clima novohispano.

El uso de maderas locales, la pericia de los talleres artesanales y las necesidades impuestas por el "temple"

<sup>16</sup> "Entre los siglos XVI y XVIII la mentalidad comenzó a cambiar y tuvo lugar un proceso de privatización de las viviendas en las sociedades occidentales, que derivó en la invención del ámbito privado y de la intimidad...". De Miguel-Pastor y Sentieri Omarreñentería, "La cama y el dormitorio. Dos momentos de cambio en la noción de intimidad en Occidente", p. 125.

<sup>17</sup> Díez Jorge, "La cama en las casas del siglo XVI. Emociones, vivencias y colores", pp. 661-701.

<sup>18</sup> Alfombra tejida a partir de las fibras de la palma o de una planta llamada tule, hasta formar una base rectangular que se extiende sobre el suelo que era usada en el hogar como lecho o asiento. Enrique Vela, "La casa", *Arqueología Mexicana*, edición especial, núm. 75, pp. 70-73.

americano propiciaron ajustes técnicos y formales que dieron lugar a variantes regionales. Así, las camas novohispanas conservaron elementos estructurales de origen europeo, pero integraron soluciones constructivas acordes con los recursos del territorio y con las dinámicas sociales virreinales. De este modo, más que una simple trasposición de modelos, la cama en la Nueva España puede entenderse como el resultado de un proceso de hibridación y adaptación cultural.

En los registros notariales, tanto de la Ciudad de México, como en Valladolid de Michoacán, es posible identificar dos tipos de cama: las fijas o de Castilla y las semifijas.<sup>19</sup> Las fijas se estructuraban a partir de un mueble de madera rectangular o somier<sup>20</sup> con columnas, largueros, barandillas, cielos y un cabezal o cabecera para formar un dosel;<sup>21</sup> y las semifijas compuestas por bancos<sup>22</sup> o colchones apilados,<sup>23</sup> como las "camas de bancos con valor de dos pesos cada una", en la que dormían algunos mozos de la Hacienda de Chapultepec en 1640;<sup>24</sup> pero también estaban los catres, los petates de China y "las sábanas viejas para indias" en la casa de doña Melchora de Covarrubias y Leyva en 1660;<sup>25</sup> "o simplemente jergones y petates que se podían recoger y guardar cada día y enrollarse cuando no se usaran".<sup>26</sup>

Uno de los primeros ejemplos de una cama castellana en la Nueva España fue en la que se encontró el cuerpo de Catalina Xuárez Marcyda, primera esposa del

conquistador de México Hernán Cortés, el día de Todos los Santos de 1523;<sup>27</sup> mientras que de una cama semifija "de tablas y bancos, con un colchón viejo con su lana [...] y de un catre [...] de palmilla de madera [...]"<sup>28</sup> son descritos en la *Carta de Dote* otorgada el 14 de agosto de 1525, a favor de Diego López Pacheco, hijo de Luis Pacheco y Ana Condal, vecinos de la ciudad de Cuenca, por nupcias con María de Araújo, vecina de Tenuxtitan<sup>29</sup> en las inmediaciones de la Ciudad de México.

En Valladolid de Michoacán, en 1592, el canónigo de catedral Gonzalo Núñez tenía "una cama de lienzo con sus dos almohadas y cuatro cojines de damasco y algodón, con flecos de oro en treinta y cinco pesos y cuatro reales, un colchón de petatillo, con otros dos colchones con su lana, todos rotos y viejos en veinte pesos, y las sábanas viejas de rúan florete, en ocho pesos",<sup>30</sup> lo cual nos dice que la estructura de esta cama se componía de colchones apilados sobre el piso.<sup>31</sup>

## ***La cama y sus formas en los inventarios notariales en Valladolid de Michoacán***

Los protocolos notariales conservados en el Archivo General de Notarías de Morelia (AGNM), son una fuente documental que además de proporcionar información de orden histórico-social, también dan cuenta de los negocios comerciales y patrimoniales, en los que se estipula el valor económico de rentas, bienes, herramientas de trabajo, semovientes y mobiliario doméstico,<sup>32</sup> tasados a partir de la celebración de un

<sup>19</sup> Díez Jorge, "La cama en las casas del siglo XVI. Emociones, vivencias y colores", p. 670, pp. 661-701.

<sup>20</sup> Somier: es la base de cama formada por un bastidor con largueros de madera o metal sobre los que se coloca el colchón.

<sup>21</sup> Benito García Pilar, Mateos Martín Mario, "El sueño de los reyes de España. Camas de las colecciones reales españolas", *In Situ Revue des Patrimoines*, pp. 1-16, <http://journals.openedition.org/insitu/24637>, [consultada el 12 de octubre de 2024].

<sup>22</sup> Díez Jorge, "La cama en las casas del siglo XVI. Emociones, vivencias y colores", pp. 670, 661-701.

<sup>23</sup> Perrot, *Historias de las alcobas*, p. 50.

<sup>24</sup> "Dote de doña María de Mena y Toledo". Valladolid, septiembre de 1640. Archivo General de Notarías de Morelia (en adelante AGNM). Protocolo de Jhoan Molina Montañés, 1640-1649, vol. 26, ff. 51-71v.

<sup>25</sup> *Un petate de China y varias sábanas para indias* figuran en el "Inventario de bienes por acción testamentaria a nombre de doña Melchora de Covarrubias y Leyva". Valladolid a 5 de junio de 1660. AGNM. Protocolo de Sebastián Gutiérrez de Aragón, 1653-1658, vol. 31, ff. 148v-163.

<sup>26</sup> Díez Jorge, "La cama en las casas del siglo XVI. Emociones, vivencias y colores", p. 668, pp. 661-701.

<sup>27</sup> Toro, *Un crimen de Hernán Cortés*, p. 175.

<sup>28</sup> Toro, *Un crimen de Hernán Cortés*, p. 33.

<sup>29</sup> "Carta de dote". Protocolo del escribano Joan Fernández del Castillo 1525, registro 11, ff. 21-24, en: Sánchez Arreola y otros, *Catálogo del protocolo del escribano Joan Fernández del Castillo (1525)*, p. 47.

<sup>30</sup> "Venta de casa". Valladolid a 5 días del mes de mayo de 1592. AGNM. Protocolo de Francisco Martínez Alcaraz, 1570-1599, vol. 2, s/f.

<sup>31</sup> Gual Camarena Miguel, "Vocabulario de comercio medieval", en: *Cuadernos de estudios medievales, II-III (1974-1975)*, Granada, España, Universidad de Granada, Publicaciones del Departamento de Historia Medieval, p. 550.

<sup>32</sup> Sánchez Collada, Teresa, "La dote matrimonial en el derecho castellano de la baja Edad Media", en: *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 29, Revista de la Facultad de Geografía e Historia, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España, 2016, p. 701.

contrato de orden patrimonial, como el *Testamento*,<sup>33</sup> *Inventarios de bienes*,<sup>34</sup> la *Carta de Dote* y otros, que por lo general contienen los diseños de las camas fijas y semifijas que amueblaron los aposentos y alcobas de las casas en la ciudad de Valladolid de Michoacán; así como los soportes y materiales que de común se empleaban en la manufactura de camas, siendo los más frecuentes la madera de variadas calidades y procedencias como el pino y el yarin<sup>35</sup> de la sierra michoacana en la cama de doña Josepha Téllez en 1653.<sup>36</sup>

Las fabricadas en maderas exóticas como la cama de ébano<sup>37</sup> del canónigo Sebastián de Pedraza y Zúñiga, entregada por testamento en 1683 "se diere a sus criadas y criados su cama en que dormía y la ropa, sábanas, colchones, almohadas, colchas y toda la demás ropa blanca";<sup>38</sup> o la de granadillo<sup>39</sup> torneada "en treinta pesos, con una colcha en doce pesos y una frazada de Castilla en ocho pesos [...]" que otorgaba en dote el tesorero de la catedral de Valladolid, Gonzalo Díaz Doramas como padrino de Antonia de Morón, esposa legítima de Juan

Muñoz de Xijón en 1684.<sup>40</sup> Pero también se encuentran de metales como el latón de la cama de Nicolasa Ortiz de Medina, hija del Escribano Público y de Cabildo, Sebastián Gutiérrez de Aragón en 1670;<sup>41</sup> y de bronce fue la cama en la que murió Josepha López, vecina de Valladolid en 1679.<sup>42</sup>

También era costumbre el vestir el "mueble de cama" a partir de textiles, principalmente de telas como el brocado, terciopelo,<sup>43</sup> damasco,<sup>44</sup> la seda, los tejidos de algodón como el lino, tafetán,<sup>45</sup> el rúan<sup>46</sup> o la catalufa;<sup>47</sup> decoradas con bordados y pasamanerías como los galones, cordones, flecos o borlas y olanes como en "la cama dorada" propiedad de Bernardina Mexia en 1640.<sup>48</sup>

Ytem, una cama dorada entera en cuarenta pesos con dos colchones cameros nuevos llenos de lana en cuarenta pesos [...]. Ytem, dos sábanas de tafetán de seda azul y dos almohadas de rúan labradas en colorado, azul y verde, con una colcha de seda fina y de catalufa bordada de color rosada y

<sup>33</sup> En la *República de escrituras* de Nicolás de Yrolo en 1605, se define el testamento como "... la última voluntad del hombre y una protestación de justicia con que se aconseja a dar a cada uno lo que es suyo, cada y cuando que el tiempo determinado por Dios fuere cumplido, y cumpliese cuando llega la muerte. La cual es un apartamiento del cuerpo, y del alma; y una privación con que se acaba la vida mortal, y al que toma un buen estado, no es otra cosa sino un remate de los trabajos del cuerpo, y un cumplimiento de su destierro, y un dejo de carga pesada, y una salida de la cárcel, y entra en la Gloria". Yrolo y Calar, *Política de escrituras*, p. 256.

<sup>34</sup> En el Antiguo Régimen, el inventario era el registro documentado de los bienes que conformaban la masa hereditaria, incluyendo los derechos y obligaciones producto de la sucesión. Era una obligación contraída por el albacea designado en el testamento, promover la elaboración del inventario ante el escribano fedatario, y después de aprobado se realizaba la partición y repartición de bienes y derechos.

<sup>35</sup> Yarin: madera de dilatada duración que después del cedro, se empleaba como materia prima para carpinteros en la fabricación de muebles, vigas para techos y en la construcción de trojes. Pérez Talavera, "La explotación de los bosques en Michoacán", p. 28.

<sup>36</sup> "Carta de dote en favor de Juan de Peraça por matrimonio con doña Josepha Téllez". Valladolid 8 de enero de 1653. AGNM. Protocolo de Sebastián Gutiérrez de Aragón, 1658-1653, vol. 31, ff. 5v-7.

<sup>37</sup> Ébano: es un árbol tropical de madera densa y pesada de color oscuro con vetas negras, muy apreciado en la ebanistería para la fabricación de muebles e instrumentos musicales.

<sup>38</sup> "Testamento de Sebastián de Pedraza y Zúñiga". Valladolid a 19 de abril de 1683. AGNM. Protocolo de Antonio de Escobar y Souza, 1682-1683, vol. 37, ff. 240-259.

<sup>39</sup> Granadillo: es una madera densa de color oscuro con tonos marrones y violáceos originaria de África.

<sup>40</sup> "Carta de dote que otorgó Gonzalo Díaz Doramas como padrino de Antonia de Morón en favor de Juan Muñoz de Xijón". AGNM. Protocolo de Antonio de Escobar y Souza, 1684, vol. 39, ff. 55v-56.

<sup>41</sup> "Carta de dote de Pedro de Arana y Botello con Nicolasa Ortiz de Medina". Valladolid en 19 de octubre de 1670. AGNM. Protocolo de Sebastián Gutiérrez de Aragón, 1670-1675, vol. 35, ff. 27-29v.

<sup>42</sup> "Testamento de doña Josepha López, otorgado en la ciudad de Valladolid el 17 de octubre de 1679". AGNM. Protocolo de Joan Baptista Spinosa, 1674-1682, vol. 3, ff. 121v-123v.

<sup>43</sup> Benito García Pilar, Mateos Martín Mario, "El sueño de los reyes de España. Camas de las colecciones reales españolas", *In Situ Revue des Patrimoines*, pp. 1-16, <http://journals.openedition.org/insitu/24637>, [consultada el 12 de octubre de 2024].

<sup>44</sup> Damasco: es una técnica de tejido reversible que se hace con un hilo de urdimbre y uno de trama fabricado en seda, cuyo origen es la ciudad de Damasco en Siria. Llegó a Europa a través de la Ruta de la Seda, y a la Nueva España con la ruta marítima trazada por Andrés de Urdaneta y Miguel López de Legazpi para el Galeón de Manila a mediados del siglo XVI. F. Schumacher & Co. <https://schumacher.com>, [consultada el 12 de febrero de 2025].

<sup>45</sup> Tafetán: tejido fino y tupido que se hacía de seda, caracterizado por su textura suave y brillante.

<sup>46</sup> Rúan: es un tejido de algodón suave y fino, teñido en crudo y cilindrado que se usaba para cubrecamas, cortinas y forros, llamado así por haberse tejido y fabricado en la ciudad francesa de Rúan. DICTER 2.0, <https://dicter.usal.es>, [consultada el 12 de febrero de 2025].

<sup>47</sup> Catalufa: era un tejido de lana tupido y afelpado, con variedad de dibujos y colores. Diccionario de la lengua española, <https://dle.rae.es>, [consultada el 10 de febrero de 2025].

<sup>48</sup> "Carta de dote de doña Bernardina Mexia, casada con don Diego de Coria y Peralta, Corregidor de Huaniqueo". Valladolid en 16 de mayo de 1640. AGNM. Protocolo de Joan Baptista Spinosa, 1640, vol. 26, ff. 42-45.

azul nueva con su rodapié de Campeche con sus flecos, con pabellón de seda hilado en la Mixteca, y el otro de China en cincuenta pesos, todo en ciento diez pesos.<sup>49</sup>

Otros muebles accesorios que se podían acomodar en una habitación eran los bancos con tachuelas doradas, las cajas de madera o el baúl taraceado<sup>50</sup> usados para guardar la ropa de cama en el Inventario de bienes por acción testamentaria a nombre de Fernando Núñez de Cardoso, tesorero de la Catedral de Valladolid en 1659:<sup>51</sup>

Ytem. Una cama de granadillo torneada con sus columnas y largueros finos en cuarenta y ocho pesos [...] con dos colchones nuevos con su lana en cinco pesos [...], además de doce cojines de terciopelo encarnado, dos almohadas grandes con colgaduras de oro, cortinas de seda de China bordadas, una sobrecama de rúan tisú y otra colcha de lo mismo en verde, un tapete verde, un baúl taraceado y un mueble de pinturas.<sup>52</sup>

La combinación de materiales diversos en las camas semifijas como en la de fray Rafael Gutiérrez, novicio agustino que gozaba en 1675 de "una cama de cordeles con un bastidor de madera a manera de catre [...]",<sup>53</sup> y la cama de granadillo con barrotes de bronce que perteneció a María Gudiño en 1670,<sup>54</sup> o simplemente las que se componían de uno o dos colchones y varios cojines que se acomodaban directamente sobre el suelo, como la que poseía Juan Núñez Vela, vecino de Salvatierra en 1680.<sup>55</sup>

Para los vecinos más sencillos, el adquirir o contratar la hechura de una cama de madera por muy sencilla que esta fuera, "representaba una inversión considerable que pocas veces se podía afrontar",<sup>56</sup> tanto así que a veces se veían obligados a construir el somier con un simple colchón al ras de piso y el dosel a partir de cortinas y pabellones, como en la cama de Melchora de Covarrubias y Leyva en 1660.

Ytem, una cama con su cortina de tafetán verde de dos varas y media con tres ganchos y puntas de plata comunes todo viejo y roto, y un pabellón de damasco carmesí y oro con su manga de brocado en azul y rosado con su guarnición de oro y seda colorada muy viejo.<sup>57</sup>

Un diseño parecido tenía la "cama de cortinas de algodón azul y blanco de la sierra en cincuenta pesos [...]", propiedad de Juan Valdés y Gabriela de Bocanegra y Cervantes, vecinos del pueblo de Puruándiro en 1672,<sup>58</sup> o la cama de columnas y repisas de granadillo vestidas con cortinajes de damasco verde en la cama de Josepha Muñoz Peñaloza en 1690.<sup>59</sup>

También existieron camas que llegaron desde la Península Ibérica como parte de la mudanza continental de sus propietarios, como la "cama de madera y bronce", que trajo desde Burgos Jerónima del Castillo, vecindada en Valladolid desde antes de 1637.<sup>60</sup> Seguramente, este no fue un caso aislado, ya que la migración y movilidad

<sup>49</sup> "Carta de dote de doña Bernardina Mexia, casada con don Diego de Coria y Peralta, Corregidor de Huaniqueo". Valladolid en 16 de mayo de 1640. AGNM. Protocolo de Joan Baptista Spinosa, 1640, vol. 26, f. 43.

<sup>50</sup> Taraceado: técnica de decoración para muebles, que consiste en la incrustación de pequeñas piezas de madera en color natural o teñida, pero también se puede realizar a partir de la incrustación de concha, nácar y otros materiales. <https://dle.rae.es>, [consultada el 10 de febrero de 2025].

<sup>51</sup> "Inventario que hace Joseph Gómez Cornejo, tesorero de la Santa Iglesia Catedral como albacea testamentario por bienes de Fernando Núñez Cardoso". Valladolid a 22 de febrero de 1659. AGNM. Protocolo de Sebastián Gutiérrez de Aragón, 1653-1658, vol. 31, f. 202f-205v.

<sup>52</sup> "Inventario que hace Joseph Gómez Cornejo, tesorero de la Santa Iglesia Catedral...". AGNM. Protocolo de Sebastián Gutiérrez de Aragón, 1653-1658, vol. 31, f. 202-205v.

<sup>53</sup> "Testamento de religioso novicio". Valladolid a 24 de octubre de 1675. AGNM. Protocolo de Joan Baptista Spinosa, 1674-1682, vol. 32, ff. 208v-209v.

<sup>54</sup> "Carta de dote en favor de Pedro de Viveros Noboa y María Gudiño". Valladolid a 11 de agosto de 1670, AGNM. Protocolo de Sebastián Gutiérrez de Aragón, 1670-1675, vol. 35, ff. 27-28v.

<sup>55</sup> "Carta de dote en favor de Pedro de Viveros Noboa y María Gudiño". Valladolid a 11 de agosto de 1670, AGNM. Protocolo de Sebastián Gutiérrez de Aragón, 1670-1675, vol. 35, ff. 27-28v.

<sup>56</sup> Perrot, *Historias de las alcobas*, p. 49.

<sup>57</sup> "Inventario de bienes por acción testamentaria a nombre de doña Melchora de Covarrubias y Leyva". Valladolid a 5 de junio de 1660. AGNM. Protocolo de Sebastián Gutiérrez de Aragón, 1653-1658, vol. 31, ff. 148v-163.

<sup>58</sup> "Obligación". Valladolid, noviembre de 1672. AGNM. Protocolo de Protocolo de Jhoan Molina y Montañés, 1662-1666, vol. 32, ff. 67v-70v.

<sup>59</sup> "Carta de dote de Josepha Muñoz Peñaloza a favor de Pedro de La Peña". Valladolid a 8 marzo de 1690. AGNM. Protocolo de Antonio de Escobar y Souza, 1690-1691, vol., 41, ff. 67v-76.

<sup>60</sup> "Testamento de Jerónima del Castillo, viuda". AGNM. Protocolo de Jhoan Molina Montañés, 1640-1649, vol. 26, ff. 115-166v.

de población en ambos lados del Atlántico fue una constante desde el siglo XVI, según consta en las licencias de embarque de pasajeros expedidas desde 1503 por la *Casa de Contratación* de Sevilla.<sup>61</sup>

Es importante mencionar, que la cama no era un producto prefabricado o en serie, recordemos que la manufactura de este mueble fue competencia de los carpinteros organizados y clasificados bajo la estructura gremial y del arte de "lo prieto" —artesanos que trabajaban la parte dura de la madera— y de "lo blanco", encargados de embellecer con finos acabados, policromías y dorados,<sup>62</sup> lo cual de vez en vez, permitió a los artesanos ejercitar su inventiva decorando las superficies del cabezal o cabecera, con los más diversos materiales y diseños.

Un ejemplo es la cama que mandó hacer Nicolasa Ortiz de Medina en enero de 1670 a "Antonio", carpintero de la ciudad de Pátzcuaro: "[...] una cama de Mechuacan, dorada con barrotes de bronce en ochenta pesos y seis reales". También la "cama dorada de Pátzcuaro", valuada en setenta pesos, propiedad de María Gudiño y Jerónimo de Tavera en 1657,<sup>63</sup> que junto a los escritorios de Peribán, las cajitas y baúles de Cocupao —hoy Quiroga, Michoacán—, y la cama de viaje o de baúl decorada al estilo del maque, fabricada en Pátzcuaro a finales del siglo XVIII, hoy conservada en el espacio cultural *Tres Museos* de la ciudad de Monterrey, Nuevo León; nos hablan de reinterpretaciones regionales de la cama y otros muebles, que al paso del tiempo acuñaron el "estilo Michoacán", tan presente en *la cama de Michoacán*, propiedad de Pedro de Viveros Noboa y María Gudiño en 1670.<sup>64</sup>

<sup>61</sup> La Casa de Contratación de Sevilla se creó el 20 de enero de 1503, y entre sus atribuciones además de regular el comercio y la navegación entre España y América, también fue el control de los pasajeros que se trasladaban a Indias que, una vez lograda la cédula real, debían obtener el permiso por parte de los oficiales de la Casa, quedando así registrados. Gómez Prieto Julia, "08.4.- Pasajeros a Indias, siglos XVI y XVII", *Balmasedahistoria.com*, <https://balmasedahistoria.com>, [consultada el 14 de febrero de 2025].

<sup>62</sup> Del Barrio Lorenzot, *El trabajo en México durante la época colonial*, p. 315.

<sup>63</sup> "Obligación de una cama". AGNM. Protocolo de Sebastián Gutiérrez de Aragón, 1656, vol. 35, ff. 1-2v.

<sup>64</sup> "Carta de dote en favor de Pedro de Viveros Noboa y María Gudiño". Valladolid a 11 de agosto de 1670. AGNM. Protocolo de Sebastián Gutiérrez de Aragón, 1670-1675, vol. 35, ff. 27-28v.

## Una alcoba vallisoletana

Para ejemplificar la composición de una alcoba vallisoletana del siglo XVII, rescato el inventario de bienes descrito en la *Carta de dote de María de Mena y Toledo*, por nupcias en 1640 con el capitán don Joseph de la Pazy Toledo, encomendero del pueblo de San Juan Juchitepeque en la provincia de Nicaragua.<sup>65</sup>

La dote concertada por el padre de María de Mena, el señor don Antonio Ramírez, quien fue Escribano Real de la ciudad de Santiago de los Caballeros en Guatemala, y avecindado desde 1620 en las inmediaciones de la ciudad de Valladolid, como dueño de la Hacienda de Chapultepec; reflejaba la posición social y económica de la consorte, que aportó al matrimonio la cuantiosa suma de dinero que ascendía a más de "[...] torce mil, trescientos sesenta y cinco pesos, cuatro tomines y ocho granos de oro común",<sup>66</sup> y varios muebles entre los que figuraban piezas de distintos lugares de la geografía novohispana y de otras latitudes como Asia y Europa, producto del intenso comercio transoceánico y transatlántico desarrollado desde finales del siglo XVI, que perfectamente se pueden reconocer en el menaje descrito, dentro del cual también figuraba "una casa de morada frente del convento del Sr San Francisco de esta ciudad (de Valladolid), con servidumbre de varios esclavos de distintas edades y orígenes".<sup>67</sup> A continuación, comienza el mobiliario de la alcoba que contenía en su interior:

[...] una cama de Castilla dorada en granadillo pintado de verde con barandillas labradas y remates de bronce dorados, con un cabezal colorado y floreado, con una colgadura de madera perfilada con cinco cortinas de damasco mandarín y a los pies un tapetillo morisco, todo en cuatrocientos quince pesos.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> "Dote de doña María de Mena y Toledo". Valladolid, septiembre de 1640. AGNM. Protocolo de Jhoan Molina Montañés, 1640-1649, vol. 26, ff. 51-71v.

<sup>66</sup> "Dote de doña María de Mena y Toledo". Valladolid, septiembre de 1640. AGNM. Protocolo de Jhoan Molina Montañés, 1640-1649, vol. 26, f. 70v.

<sup>67</sup> "Dote de doña María de Mena y Toledo". Valladolid, septiembre de 1640. AGNM. Protocolo de Jhoan Molina Montañés, 1640-1649, vol. 26, f. 52.

<sup>68</sup> "Dote de doña María de Mena y Toledo". Valladolid, septiembre de 1640. AGNM. Protocolo de Jhoan Molina Montañés, 1640-1649, vol. 26, ff. 5-71v.

En el somier de cama se acomodaban "dos colchones nuevos de lana con su lienzo barezeado en treinta pesos",<sup>69</sup> y además la cama se vestía con:

Ytem: dos sábanas labradas de Castilla con sus puntas y otras sábanas llanas de rúan florete y olandes de Flandes, con un faldellín de paño fino verde guarnecido de Holanda,<sup>70</sup> todo en doscientos y veinte pesos.

Y continua:

Yetm: dos almohadas con sus acericos<sup>71</sup> labrados de seda verde de China con funda de tafetán encarnado en treinta pesos.

Ytem: una frazada de cama mexicana en seis pesos y otra colcha blanca de Oaxaca también en diez pesos, con su sobrecama de damasco verde aforrada con charol y guarnición de seda y oro, en cincuenta pesos, con otra sobrecama de Castilla con todo gamuceado en negro y blanco con sus flecos y borlas de seda y oro en ochenta pesos.<sup>72</sup>

Así como varios cojines en terciopelo rosa, verde, azul y en tela de Flandes<sup>73</sup> que junto con dos pabellones finos de seda China y otro de algodón, prolongaban a la altura de los techos la estructura de la cama hasta formar un dosel textil. En la misma habitación la pareja disfrutaba de un mueble de cama con lienzos chinos, un pabellón de seda de China, que además de ser un complemento estético, brindaba protección contra el embate de insectos y mosquitos y alejaba la mirada de otros ocupantes que eventualmente visitaban la habitación.<sup>74</sup>

<sup>69</sup> "Dote de doña María de Mena y Toledo". Valladolid, septiembre de 1640. AGNM. Protocolo de Jhoan Molina Montañés, 1640-1649, vol. 26, ff. 51-71v.

<sup>70</sup> Holanda: lienzo muy fino del que se hacían las camisas, sábanas y otras cosas. Gual Camarena Miguel, "Vocabulario de comercio medieval", *Cuadernos de estudios medievales, II-III (1974-1975)*, p. 496.

<sup>71</sup> Acerico: es una almohada pequeña que se ponía sobre las otras grandes de la cama para brindar mayor comodidad.

<sup>72</sup> "Dote de doña María de Mena y Toledo". Valladolid, septiembre de 1640. AGNM. Protocolo de Jhoan Molina Montañés, 1640-1649, vol. 26, ff. 51-71v.

<sup>73</sup> Flandes o tela de Flandes: usualmente asociada al lino con que se fabricaban las sábanas, paños, olandes y otros. Gual Camarena, "Vocabulario de comercio medieval", *Cuadernos de estudios medievales, II-III (1974-1975)*, p. 493.

<sup>74</sup> Díez Jorge, "La cama en las casas del siglo XVI. Emociones, vivencias y colores", p. 667.

Otros muebles como un escritorio de China nuevo en treinta pesos, dos baúles laqueados y dos sentones<sup>75</sup> de Peribán en baqueta colorada y ribeteados con tachuelas doradas, se valoraron en treinta pesos, y un tanto más de imágenes devocionales, como un lienzo de Nuestra Señora de la Concepción con su marco dorado en veinte pesos, los cuadros "de pincel" de San José y San Juan, un cristo de caña y la imagen de vestir de Nuestra Señora con sus joyas, una jícara de plata, platos, cucharas y plata quintada; expresaban el gusto barroco y su reinterpretación en clave Michoacán, que con una gran "alfombra verduzca de cinco varas y media y cuarenta de ancho, en ciento cincuenta pesos [...]", materializaba el prestigio, las creencias y la sofisticación de una parte de la sociedad vallisoletana que en letras de Sor Juana Inés de La Cruz, evocaba el "Verde embeleso de la vida humana, loca esperanza, frenesí dorado, sueño de los despiertos intrincado, como de sueños, de tesoros vana..."<sup>76</sup>

## REFLEXIONES FINALES

De acuerdo con los inventarios notariales del siglo XVII, la cama en la ciudad de Valladolid de Michoacán básicamente reprodujo la estructura de la cama castellana introducida en el siglo XVI; marcada por un mueble rectangular de madera con columnas, largueros y cielos, en el que se acomodaban uno o varios colchones con almohadas y cojines.

La fabricación de la cama fue tarea de los carpinteros y pintores organizados bajo la estructura gremial; concertada su manufactura a través de un contrato protocolizado por un escribano; mediante el cual se dejaba clara la estructura, modelo y diseño de la cama, según el gusto del cliente; lo que de vez en vez, permitió a los artesanos ejercitar su inventiva con los más diversos materiales como el latón o el bronce y las maderas tropicales y de la sierra; decorando las

<sup>75</sup> Sentones: era un tipo de silla que se usaba en la habitación justo al lado de la cama.

<sup>76</sup> De La Cruz, *Verde embeleso*, 2020, p. 8.

cabeceras con finos acabados dorados y policromías coloradas o verdes que fueron el distintivo de la "cama de Pátzcuaro".

Pero también las hubo más modestas y semifijas, compuestas a partir de un colchón viejo y roto para formar la estructura; incluyendo los bancos sobre los que se acomodaban jergones; o el bastidor de madera con cordeles a manera de catre y el sencillo petate tendido sobre el suelo para el descanso de los jornaleros de las haciendas y de los vecinos más pobres.

Los textiles que cubrían el mueble se consideraban parte de la cama en sí -según se describía en los inventarios notariales-; así las camas más elegantes estaban vestidas con finas telas como la seda, el damasco, terciopelos y brocados, el rúan florete, las pasamanerías y los olanes de Flandes y Holanda en las colgaduras y rodapiés. Pero también se menciona el colorido de los tejidos mexicanos en las sobrecamas, el zarape y las colchas de Oaxaca; así como las frazadas de Castilla y Michoacán, o los pabellones de China, que además de ahuyentar los mosquitos, alejaban las miradas indiscretas.

Si bien la cama fue un mueble introducido en México a través de un proceso de castellanización, su rápida aceptación, adaptación y reinterpretación, es también un paradigma cultural a partir de la asimilación del concepto de "intimidad" en la cotidianidad novohispana que se tradujo en la transformación en las prácticas domésticas y en los modos de habitar.

Desde esta perspectiva, la cama debe entenderse no sólo como un elemento funcional del mobiliario, sino como un artefacto cargado de significados sociales, simbólicos y económicos; de ahí que su presencia en los inventarios, testamentos y negocios notariales confirman su valor como indicador de prestigio y como objeto de inversión patrimonial. Por consiguiente, el estudio de este mueble permite advertir con mayor claridad los procesos de apropiación cultural, circulación de materiales y modelos de la cama como un objeto altamente valorado dentro de la sofisticada cultura material de la Nueva España.

## GLOSARIO DE TÉRMINOS

Considero pertinente acompañar a este trabajo con un Glosario de términos que puede ser de utilidad para conocer o aclarar algunos nombres de objetos usados en la vida cotidiana virreinal, pero en particular de los componentes y accesorios de la cama novohispana, como el dosel y somier, que por lo menos en el México contemporáneo resultan confusos.

Las amenidades de cama como los acericos y sentones podrían parecer extraños, al igual que los nombres de las telas, por ejemplo, la catalufa o el rúan, o incluso los conceptos jurídicos como el testamento o la dote, adquieren significados más profundos en la documentación escrita del siglo XVII.

Dicho lo anterior, sirva este ejercicio para introducir al lector en la cultura notarial y material de la otrora ciudad de Valladolid de Michoacán.

### A

Acerico: es una almohada pequeña que se ponía sobre las otras grandes de la cama para brindar mayor comodidad.

Antiguo Régimen: *etapa histórica de larga duración* que inició en el siglo XVI y terminó en el siglo XVIII con la Revolución francesa de 1789-1799.

### C

Catalufa: era un tejido de lana tupido y afelpado, con variedad de dibujos y colores.

### D

Damasco: es una técnica de tejido reversible que se hace con un hilo de urdimbre y uno de trama fabricado en seda, cuyo origen es la ciudad de Damasco en Siria. Llegó a Europa a través de la Ruta de la Seda, y a la Nueva España con la ruta marítima trazada por Andrés de Urdaneta y Miguel López de Legazpi para el Galeón de Manila a mediados del siglo XVI.

Dote: régimen de aportación económica que consistía en el otorgamiento de bienes y dinero, por parte de

una mujer previo a la celebración del matrimonio. Este proceso se efectuaba por un escribano, quien daba testimonio de la intensidad de los hechos mediante un documento llamado *carta de dote*.

Dosel: son las cuatro columnas que se alzan sobre las esquinas de la cama y se unen entre sí mediante largueros de madera.

## E

Ébano: es un árbol tropical de madera densa y pesada de color oscuro con vetas negras, muy apreciado en la ebanistería para la fabricación de muebles e instrumentos musicales.

## F

Flandes o tela de Flandes: usualmente asociada al lino con que se fabricaban las sábanas, paños, olanes y otros.

## G

Granadillo: es una madera densa de color oscuro con tonos marrones y violáceos originaria de África.

## H

Holanda: Lienzo muy fino del que se hacían las camisas, sábanas y otras cosas.

## I

Inventario testamentario: En el Antiguo Régimen, el inventario era el registro documentado de los bienes que conformaban la masa hereditaria, incluyendo los derechos y obligaciones producto de la sucesión. Era una obligación contraída por el albacea designado en el testamento, promover la elaboración del inventario ante el escribano fedatario, y después de aprobado se realizaba la partición y repartición de bienes y derechos.

## P

Petate: alfombra tejida a partir de las fibras de la palma o de una planta llamada tule, hasta formar una base rectangular que se extiende sobre el suelo y era usada en el hogar como lecho o asiento.

## R

Rúan: es un tejido de algodón suave y fino, teñido en crudo y cilindrado que se usaba para cubrecamas, cortinas y forros, llamado así por haberse tejido y fabricado en la ciudad francesa de Rúan.

## S

Sentones: era un tipo de silla que se usaba en la habitación justo al lado de la cama.

Somier: es la base de cama formada por un bastidor con largueros de madera o metal sobre los que se coloca el colchón.

## T

Tafetán: era un tejido fino y tupido que se hacía de seda caracterizado por su textura suave y brillante.

Taraceado: tipo de decoración para muebles que consiste en la incrustación de pequeñas piezas de madera en color natural o teñida, pero también se puede realizar a partir de la incrustación de concha, nácar y otros materiales.

Testamento: En la *República de escrituras* de Nicolás de Yrolo en 1605, se define el testamento como [...] *la última voluntad del hombre y una protestación de justicia con que se aconseja a dar a cada uno lo que es suyo, cada y cuando que el tiempo determinado por Dios fuere cumplido, y cumpliese cuando llega la muerte. La cual es un apartamiento del cuerpo, y del alma; y una privación con que se acaba la vida mortal, y al que toma un buen estado, no es otra cosas sino un remate de los trabajos del cuerpo, y un cumplimiento de su destierro, y un dejo de carga pesada, y una salida de la cárcel, y entra en la Gloria.*

*Triclinium*: mueble usado para comer y descansar, pero también se refiere a la estancia destinada a comedor formal en un edificio romano o greco romano.

## Y

Yarin: madera de dilatada duración que después del cedro, se empleaba como materia prima para carpinteros en la fabricación de muebles, vigas para techos y en la construcción de trojes.

## FUENTES

### Archivos

Archivo General de Notarías de Morelia (AGNM)

### Bibliográficas

Braudel, Fernand, *Escritos sobre la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Del Barrio Lorenzot, Francisco, *El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de los gremios de la Nueva España*, México, Secretaría de Gobernación, Dirección de talleres gráficos, 1921.

De La Cruz, Sor Juana, *Verde embeleso. Selección de poemas*, Lima, Perú, Municipalidad de Lima, 2020.

Del Palacio Montiel, Celia Del Palacio Montiel, (coord.), *Los nuevos objetos culturales en Iberoamérica*, Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación, 2009.

Fagan, Brian and Nadie Durrani, *What we did in bed. A horizontal history*, Yale University, 2019.

Ibarrola Arriaga, Gabriel, *Familias y casas de la vieja Valladolid*, Morelia, Michoacán, FIMAX Publicistas, 1969.

Paredes Martínez, Carlos, editor, "Y por mí visto...". *Mandamientos, ordenanzas y otras disposiciones virreinales del siglo XVI*, Morelia, Michoacán, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Secretaría de Educación Pública, CIESAS, 1994.

Perrot, Michelle, *Historia de las alcobas*, Madrid, España, Editorial Siruela, 2011.

Praz, Mario, *An illustrated history of interior decoration. From Pompeii to Art Nouveau*, Thames and Hudson Ed., 1964.

Sánchez Arreola, Flora Elena y otros, *Catálogo del protocolo del escribano Joan Fernández del Castillo (1525)*. *Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

Toro, Alonso, *Un crimen de Hernán Cortés. La muerte de doña Catalina Xuárez Marçayda (Estudio histórico y médico-legal)*, México, Editorial Patria, S.A., 1947.

Yrolo y Calar, Nicolás de, *Política de escrituras*, Edición facsimilar, México D.F., 1996.

### Tesis

Pérez Talavera, Víctor Manuel, "La explotación de los bosques en Michoacán. 1881-1917", Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia de México, Morelia, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013.

### Revistas

De Miguel-Pastor, María y Carla Sentieri Omarrementeria, *La cama y el dormitorio. Dos momentos de cambio en la noción de intimidad en Occidente*, Valencia, España, Universitat Politècnica de Valencia, Constelaciones nº 8, 2020, pp. 121-134.

Díez Jorge, María Elena, "La cama en las casas del siglo XVI. Emociones, vivencias y colores", *Bengala*, 23 (2), 2023, pp. 661-701.

Gual Camarena, Miguel, "Vocabulario de comercio medieval", *Cuadernos de estudios medievales, II-III (1974-1975)*, Granada, España, Universidad de Granada, Publicaciones del Departamento de Historia Medieval, 550 p.

Mora, Danely, "La carta dotal.; un ejemplo de tradición discursiva en la Nueva España", *Cuadernos de La ALFAL*, nº 11(1), mayo 2029, pp. 165-177.

Sánchez Collada, Teresa, "La dote matrimonial en el derecho castellano de la baja Edad Media", en: *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 29, Revista de la Facultad de Geografía e Historia, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España, 2016, pp. 699-734.

Vela, Enrique, "La casa", *Arqueología Mexicana*, edición especial, núm. 75, pp.70-73.

## **Electrónicas**

Benito García, Pilar y Mario Mateos Martín, "El sueño de los reyes de España. Camas de las colecciones reales españolas", *In Situ Revue des Patrimoines*, 40, 16 p., en: <http://journals.openedition.org/insitu/24637>, [consultada el 12 de octubre 2024]

Diccionario de la lengua española, <https://dle.rae.es>, [consultada el 10 de febrero de 2025]

DICTER 2.0, <https://dicter.usal.es>, [consultada el 12 de febrero de 2025]

F. Schumacher & Co. <https://schumacher.com>, [consultada el 12 de febrero]

Gómez Prieto Julia, "08.4.- Pasajeros a Indias, siglos XVI y XVII", *Balmasedahistoria.com*, <https://balmasedahistoria.com>, [consultada el 14 de febrero de 2025].

# DICERE

Revista de Humanidades, Ciencias Sociales y Artes



ARTÍCULOS

# LA COSIFICACIÓN DEL OBJETO AMADO: UN RECURSO LÍRICO DE LA POESÍA AMOROSA DE LENGUA ESPAÑOLA

*The objectification of the beloved: a lyrical device in Spanish-language love poetry*

**ENIKÓ RUMI**

Programa de Doctorado en Cultura y Teoría Literaria

Universidad de Pécs

ORCID ID: 0009-0007-5824-6264

**Recibido: 25 de junio de 2025 • Aprobado: 29 de julio de 2025**

**Cómo citar este artículo:** Enikő Rumi, "La cosificación del objeto amado: un recurso lírico de la poesía amorosa de lengua española", en *Dicere*, núm. 9 (enero-junio 2026), pp. 52-67. doi: 10.35830/dc.vi9.145

## RESUMEN

Este artículo examina *Poemas de amor* de Alfonsina Storni como un ejemplo clave de la transformación de la voz lírica femenina en la tradición latinoamericana. A través de una comparación con la poesía masculina tradicional, y también con figuras como Norah Lange, se analiza cómo Storni subvierte los modelos heredados de la representación amorosa. El estudio se centra en aspectos como la cosificación del amado, la escritura automática y lo ultraterreno, interpretando el poema como un gesto sentimental y una afirmación de autonomía poética. Asimismo, se abordan las teorías feministas de Julia Kristeva y Hélène Cixous, argumentando que la poesía de Storni anticipa una nueva concepción del lenguaje, el amor y la subjetividad femenina.

**Palabras clave:** Alfonsina Storni, poesía femenina, lírica amorosa, teoría feminista, Hélène Cixous

## ABSTRACT

This article explores *Poemas de amor* by Alfonsina Storni as a key example of the transformation of the female lyrical voice in the Latin American tradition. Through comparison with traditional male poetry and figures such as Norah Lange, it examines how Storni subverts inherited models of love representation. The analysis focuses on elements such as the objectification of the beloved, automatic writing, and the supernatural, interpreting the poem as both a sentimental gesture and an act of poetic autonomy. The study also engages with Paul de Man's notion of prosopopoeia and the feminist theories of Julia Kristeva and Hélène Cixous, arguing that Storni's work anticipates a new conception of language, love, and female subjectivity in literary discourse.

**Key words:** female poetry, love lyric, Kristeva, Cixous, Latin American poetry

## INTRODUCCIÓN

Dentro de las innovaciones literarias a los comienzos del siglo veinte, los que todos tienen tanto sus antecedentes como sus consecuencias o descendentes en los fenómenos literarios y sociales de la actualidad, existe un fenómeno de otra índole que aquellos que conciernen a la *literariedad* u otros criterios relativos a la calidad del texto: desde los años 1900 empezaba a ganar terreno el movimiento igualitario de las mujeres, junto con la literatura femenina.

La actividad literaria de Sor Juana Inés de la Cruz es un antecedente innegable, pero la intertextualidad que se halla entre su obra y la de Alfonsina Storni no es la única razón de su presencia entre las artistas citadas del presente estudio. A través del texto se establece y se restablece, se forma y se transforma la identidad femenina en la época de Alfonsina Storni, pero Sor Juana ya puso los cimientos del proceso. En este ámbito, la figura del objeto amado también asume un papel simbólico que, más allá de lo estrictamente afectivo, condensa las preocupaciones colectivas de cada época. Los cambios estilísticos que, a lo largo de los siglos, han moldeado la representación del amor, en particular en lo que respecta a su dimensión posesiva o cosificadora del objeto amado,<sup>1</sup> pueden ser observados desde un punto histórico literario, lo que se resultará también teórico literario y sociológico, ofreciendo una perspectiva distinta en la poesía amorosa de lengua española.

Tal como señala la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, la literatura se configura en dinámicas de centro y periferia donde los textos marginales poseen

un potencial innovador capaz de transformar el sistema.<sup>2</sup> En este sentido, la relectura y revalorización de los textos de la monja mexicana en la época de Storni no solo reactualizó una tradición, sino que también, siguiendo lo que Casanova denomina una “redistribución del capital literario”,<sup>3</sup> contribuyó a descentrar las jerarquías establecidas y a abrir un espacio crítico en el campo para reconsiderar la literatura femenina dentro de un horizonte más amplio y plural.

La idealización y fragmentación del cuerpo femenino, que se observa en Garcilaso de la Vega o en los sonetos de Góngora, se inscribe en lo que Octavio Paz describió como la “perseverancia” del canon lírico, es decir, la capacidad de reproducir fórmulas poéticas que, al repetirse, adquieren fuerza normativa en la construcción de la tradición<sup>4</sup>. El amor, convertido en metáfora de posesión y trascendencia, se expresa en imágenes que despojan al sujeto amado de su individualidad y lo convierten en signo de valores universales. Como consecuencia, la lírica amorosa se erige en un espacio de tensión entre lo personal y lo normativo, entre la experiencia singular y la codificación estética.

## METODOLOGÍA

Este fenómeno no puede comprenderse únicamente en el marco interno de la literatura de una época. Tal como señala Pascal Casanova en *La République mondiale des lettres*,<sup>5</sup> toda obra literaria participa de un espacio global, una “república” en la que las lenguas, los géneros y las tradiciones se jerarquizan según relaciones de poder.

La idea pura de una literatura pura que domine el mundo literario favorece la disolución de toda huella de la violencia invisible que reina en ella, la negación de las relaciones de fuerza específicas y de las batallas literarias.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> El término *cosificación* puede entenderse en un sentido general y cotidiano, como indica el Diccionario de la Real Academia Española, que lo define como el acto de convertir en cosa algo que no lo es (Real Academia Española, 2022). Sin embargo, en el ámbito filosófico y crítico, la cosificación adquiere una dimensión más compleja y profunda, especialmente en los análisis de Theodor W. Adorno y György Lukács, quienes la asocian con procesos de objetivación que deshumanizan y reducen al ser humano a una mera cosa o mercancía (Adorno, 1998; Lukács, 1979). En el presente estudio, para mantener el foco en la literatura, se adopta una definición delimitada: la cosificación se entiende como el acto o gesto de tratar o considerar a una persona (o en sentido figurado, un concepto o fenómeno) como si fuera un objeto material, o una posibilidad de proyectar alguna ideología en ella. Dicho mecanismo será especificado con detalle en cada caso concreto.

<sup>2</sup> Even-Zohar, *Polysystem studies*.

<sup>3</sup> Casanova, *La République mondiale des lettres*, p. 20.

<sup>4</sup> Paz, *Los hijos del limo* p. 34.

<sup>5</sup> Casanova, *La République mondiale des lettres*, p. 57.

<sup>6</sup> Casanova, *La République mondiale des lettres*, p. 65.

Para Casanova, existe un “temps littéraire mondial” que determina qué obras son consideradas innovadoras, marginales o periféricas. En este sentido, la lírica amorosa española ocupa un lugar ambiguo: por un lado, se legitima a través de la herencia petrarquista, inscribiéndose en el canon europeo; por otro, mantiene una relación periférica frente a los centros literarios dominantes. La cosificación del objeto amoroso, en este marco, aparece no sólo como estrategia estética, sino como mecanismo de homologación cultural.

Este marco teórico permite comprender mejor la continuidad histórica del recurso tratado. En el Siglo de Oro, la mujer representada por medio de atributos físicos —los ojos, la piel, la voz— se convierte en emblema de un lenguaje lírico que reafirma el orden patriarcal y cortesano. En el Romanticismo y el posromanticismo, esta tradición se reinterpreta: en Gustavo Adolfo Bécquer, por ejemplo, la amada se disuelve en figura etérea, casi espectral, que existe más como proyección subjetiva que como presencia concreta. La cosificación adquiere aquí un matiz melancólico, vinculado con la imposibilidad de poseer el objeto deseado. Esta transición, que Octavio Paz describe como el paso “del objeto al signo”,<sup>7</sup> marca el inicio de una modernidad poética en la que la representación amorosa oscila entre la continuidad

de los modelos y la búsqueda de nuevas formas expresivas.

### Vínculos y disparidades

La importancia de Sor Juana Inés de la Cruz no radica únicamente en que su obra constituye un antecedente ineludible de los desarrollos que tendrán lugar siglos más tarde. Su presencia entre las autoras analizadas en esta tesis se justifica tanto por una posible intertextualidad con la obra de Alfonsina Storni —comparten el empleo del autorretrato lírico como instrumento de construcción identitaria— como por el hecho de que, como lo señala Octavio Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* “hacia 1930 la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz había dejado de ser una reliquia histórica para convertirse en un texto vivo”.<sup>8</sup> Por consiguiente, vincular la obra de ambas autoras no solo no es arbitrario, sino que se justifica tanto por la afinidad estética y filosófica como por la coincidencia temporal entre la poetisa argentina y el proceso de revitalización crítica de la obra de Sor Juana.

En este contexto, Alfonsina Storni adquiere especial relevancia. Su obra no sólo participa de la tradición, sino que la subvierte desde una perspectiva crítica y feminista. Como señala Alicia Salomone, Storni despliega una escritura que cuestiona el lugar de la mujer como objeto

del discurso amoroso, proponiendo en cambio una voz femenina que ironiza, parodia y desmantela los códigos heredados.<sup>9</sup> La cosificación, en Storni, deja de ser un recurso naturalizado para convertirse en problema poético y político. Este gesto es inseparable de su posición en la república mundial de las letras: mujer, argentina, modernista heterodoxa, Storni escribe desde un margen doble, respecto a la tradición hispánica y al canon europeo. Precisamente en ese desplazamiento encuentra la posibilidad de renovar los códigos, de apropiarse de un lenguaje que históricamente la había excluido.

El presente estudio analiza la cosificación del objeto amado como recurso lírico en la poesía en lengua española, trazando un recorrido desde la lírica áurea hasta las rupturas del siglo XX. La hipótesis sostiene que este motivo constituye un eje central para comprender la relación entre tradición, modernidad y género. Su permanencia evidencia la fuerza normativa del canon; sus transformaciones, la emergencia de nuevas subjetividades poéticas.

### Planteamiento del entorno sociológico

Antes de abordar las circunstancias, razones y ejemplos de la cosificación del objeto amado en la poesía amorosa, resulta necesario esclarecer la

<sup>7</sup> Paz, *Los hijos del limo*, p. 56.

<sup>8</sup> Paz, *Los hijos del limo*, p. 10.

<sup>9</sup> Salomone, *Alfonsina Storni: lectura feminista*, p. 112.

situación de la mujer en la época en que Alfonsina Storni recurrió también a este recurso lírico. La inclusión de esta aclaración es ineludible, ya que, al utilizar un procedimiento poético empleado mayoritariamente por varones, Storni no solo rompe con la tradición, sino que afirma la existencia de una voz femenina en una época cuyas leyes prácticamente abolían el papel de la mujer en la vida pública, o bien lo limitaban a actividades institucionalizadas que, al hacerse visibles, trasladaban al ámbito social la esfera doméstica tradicionalmente atribuida a lo femenino.

La poeta misma, aunque obtuvo premios de poesía y fue reconocida en diversas ocasiones, la antipatía de algunas de las figuras más influyentes de la época, como Jorge Luis Borges, le impidió ocupar el lugar que merecía en el canon literario argentino. Las razones de esa antipatía pueden encontrarse, al menos en parte, en la tensión estética e ideológica que caracteriza su obra. Por un lado, Storni emplea formas métricas tradicionales y recursos del modernismo una elección que podría interpretarse como una adhesión a las convenciones literarias de su tiempo; por otro, introduce un contenido profundamente subversivo, donde se cuestionan las normas de género, las estructuras del deseo y los roles asignados a la mujer.

En otras palabras, podemos llamar estas obras poema libre o verso libre. También en la recopilación *El dulce daño* de 1918 se puede hallar

un poema de estilo vanguardista, titulado *Cuadrados y ángulos*.<sup>10</sup> Esta coexistencia entre forma heredada y contenido innovador, en cuya base Storni deliberó el contenido de la forma, produciendo una disonancia que incomodó a los miembros consolidados del campo literario, y probablemente contribuyó a su marginación dentro del sistema de consagración cultural. Un episodio, que ilustra bien el proceso, es que Borges en las páginas de *Proa* la refirió así: "la chillonería de comadrita que suele inferirnos la Storni".<sup>11</sup>

Nada ilustra mejor las circunstancias sociales todavía bastante desiguales que, aunque el siglo nuevo representó un periodo de avances legales y políticos para las mujeres, hacia 1910 ellas solo podían aspirar a percibir en promedio el 76% del salario de un varón sin calificación profesional. Esta desigualdad estructural demuestra que el sistema de trabajo seguía funcionando bajo lógicas patriarcales profundamente arraigadas. También puede resultar interesante que la mujer desempeñaba un papel importante en la industria, a partir del siglo XV, especialmente como hilanderas y tejedoras, como mano de obra barata.

Pero la condición que más peso tiene en el contexto de la presente síntesis sociológica, es la clase social apta para este tipo de trabajo: sólo eran aceptadas mujeres jóvenes y solteras. En general eran trabajos no cualificados, eventuales y de servicio como coser, limpiar y ordenar, considerados saberes tácitos. El llamado trabajo verdadero pertenecía a los hombres, lo que tenía que ver con el concepto que los salarios de los varones debían ser suficientes no sólo para su propio sostén, sino también para el de una familia. Por el contrario, lo que se ofrecía para una mujer se suponía que no debían superar lo suficiente como para su propio sustento.<sup>12</sup> Uno de los trabajos disponibles para las mujeres desde comienzos del siglo XX era la enseñanza de niños pequeños, una extensión de su rol educador dentro del hogar, de modo que ellas mismas contribuían, tanto en el espacio privado como en el público, a la transmisión de la ideología<sup>13</sup> convencional. Sin embargo, dicha ideología no coincidía, naturalmente, con aquella que guiaba a las poetas, escritoras y artistas que, pese a las condiciones sociales, lograban hacer oír su voz.

### ***El objeto amado en la poesía amorosa: edad medio***

El recorrido por este género tan vasto, aún con un criterio suficientemente delimitado como para evitar una extensión excesiva, no puede aspirar a

<sup>10</sup> Storni, *El dulce daño*, p. 149.

<sup>11</sup> *Revista Proa* (segunda época), 1925.

<sup>12</sup> Gerbaldo, *Un breve resumen de la conquista de derechos laborales de las mujeres en la historia*.

<sup>13</sup> De Vallejo, *La imagen de lo femenino en la lírica*, p. 337.

la exhaustividad. Por ello, se limitará a presentar los ejemplos más relevantes para los fines de esta investigación, restringidos al canon de la literatura en lengua española.

Conviene destacar, al inicio de esta reseña, un ejemplo que se remonta a los albores de la consolidación de la lengua española: las primeras composiciones de temática amorosa fueron las *cantigas de amigo*, poemas en los que se coloca la voz poética en boca de una mujer y que tienen su origen en la lírica gallego-portuguesa. La aparición de este género se data en el siglo XIII y alcanza su esplendor en el siglo XIV. Los *cancioneiros*, recopilaciones de obras de dicha lírica de carácter popular, reunían junto a las *cantigas de amigo* poemas cortesanos influenciados por la tradición provenzal.<sup>14</sup> Una cita de Martín Codax, conservada en el *Pergamino Vindel*, que además incluye la notación musical original, ilustra el carácter de la lírica amorosa de la época:

iAy Dios, si supiese ahora mi amigo  
qué sola estoy en Vigo!  
Y tan enamorada

iAy Dios, si supiese ahora mi amado  
qué sola en Vigo me hallo!  
Y tan enamorada.

iQué sola estoy en Vigo,  
y a nadie tengo conmigo!  
Y tan enamorada.

iQué sola en Vigo me hallo,  
y a nadie conmigo traigo!  
Y tan enamorada.

iY a nadie tengo conmigo,  
salvo mis ojos que lloran conmigo!  
Y tan enamorada.

iY a nadie conmigo traigo,  
salvo mis ojos que lloran ambos!  
Y tan enamorada.<sup>15</sup>

Se trata de una canción construida a partir de la repetición y de la expresión directa de los sentimientos de la hablante, rasgos característicos de las composiciones de tradición popular. Según algunos estudiosos, esta pieza es como la tumba de este tipo de poesía, porque ya no estaba en boga, pero había que dejar testimonio de su existencia. Esta condición la convierte en un ejemplo pertinente para el presente análisis, ya que muestra cómo los poetas atribuían voz a las mujeres para, posteriormente, convertirlas en figuras carentes de voluntad o agencia.

Como se resume en el libro *Historia supersónica de la poesía española escrita por mujeres* de Ana Sofía de Pérez-Bustamante Mourier, en la sociedad medieval la imagen de la mujer estuvo sometida a distintas y a veces contradictorias instancias que fueron variando con el tiempo. Cristo no parece que condenara ni marginara a la mujer, pero el cristianismo sí fue marginándola a lo largo de su historia: San Pablo,

San Agustín y otros Primeros Padres de la Iglesia transmiten una visión patriarcal, propia tanto de Roma como del judaísmo, donde la mujer, en culturas guerreras basadas en la fuerza física, es sexo débil subordinado al masculino.<sup>16</sup>

Sin salir del mismo período, resulta significativo considerar otra obra, esta vez de autor anónimo, que no se inscribe en la tradición popular. La noción de la muerte voluntaria, presente en esta composición, constituye una imagen recurrente que se repetirá de forma constante en el lenguaje amoroso de la corte española. Esta tendencia configura un rasgo distintivo en la representación literaria del amor durante la época:

Dentro, en el vergel, moriré,  
dentro, en el rosal, matarme han.  
Yo me iba, mi madre,  
Las rosas a coger.  
Hallé mis amores dentro  
en el vergel.  
Dentro, en el vergel, moriré,  
dentro, en el rosal, matarme han.<sup>17</sup>

## Duplicación y desaparición

Al avanzar en la cronología, nos aproximamos al periodo del Siglo de Oro, donde se encuentra un ejemplo especialmente revelador del modo en que el poeta proyecta

<sup>14</sup> Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, pp. 20-23, 29.

<sup>15</sup> Codax, "Ay Dios si supiera mi amigo", en *Pergamino Vindel*.

<sup>16</sup> Pérez-Bustamante Mourier, "Historia supersónica de la poesía española escrita por mujeres", en Triviño (ed.), *Mujeres desde contextos espaciales y temporales dispares*, pp. 186-235.

<sup>17</sup> Anónimo, "Dentro del vergel", en Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, pp. 243-244.

sus propios pensamientos y deseos sobre la figura de la mujer amada. Juan Timoneda, cuya lírica se aparta del tono religioso, llega incluso a atribuirle deseos de naturaleza corporal.

Antes de citar el poema específico, conviene detenerse en un fenómeno que podría pasar desapercibido bajo la apariencia de una generosidad expresiva: al poner sus palabras en boca de la mujer, el poeta, en realidad, se desdobra, en un gesto que remite al mito de Narciso. Desde un enfoque teórico y psicológico, el texto que mejor desarrolla este motivo es *Narciso: la nueva demencia* de Julia Kristeva.

La historia de Narciso, cuya versión más completa y difundida proviene de Ovidio, y que, en ausencia de una fuente más arcaica, es también la que examina Kristeva, narra el destino de un joven que, al rechazar el amor de la ninfa Eco, es condenado a la imposibilidad de alcanzar el objeto de su deseo. En consecuencia, se enamora de su propia imagen reflejada en el agua. El anhelo de unión con aquello que se ama se manifiesta en diversas formas, pero se ve frustrado tanto por la imposibilidad de tocar esa imagen como por la ausencia de una respuesta audible del otro.

Este patrón se refleja en ciertas estrategias poéticas: aunque aparentemente ceden la palabra a la figura amada, en realidad proyectan en ella su propia voz, replicando su identidad mediante un artificio lírico. En lugar de otorgar agencia al sujeto femenino, lo convierten en una extensión de sí mismos. Este procedimiento resulta particularmente significativo, ya que ejemplifica la privación de voz del objeto amoroso, un recurso que, como se verá más adelante, reaparece en diferentes momentos de la tradición literaria en lengua española.

En el mito, Narciso llega a comprender que él mismo es origen y límite de su fortuna: que no puede separarse de su propio cuerpo, que sus lágrimas distorsionan el reflejo del agua, y que incluso existe el riesgo de perder de vista al objeto de su amor. Esta situación profundamente humana el temor a la pérdida del ser amado encuentra un correlato en el siguiente texto de Juan Timoneda. En él se manifiesta un marcado tono

erótico, característico de su obra, junto a un matiz irónico que anticipa ciertos rasgos de la poesía del Siglo de Oro:

Pues el tiempo se me pasa  
madre mía, en buena fe,  
sola yo no dormiré.

Gozar quiero de mi edad  
como sabia moza y cuerda;  
no queráis, madre, que pierda,  
aquesta mi mocedad.  
Certificoos que es verdad,  
como ya dicho os lo he:  
sola yo no dormiré.

[...]

¿Cuál es la que no se espanta  
de noche sola en la cama.  
Un galán con una dama  
está bien bajo una manta.  
Sola no llora ni canta  
una persona que esté  
sola yo no dormiré.<sup>18</sup>

Y con el Siglo de Oro llegamos a uno de los representantes más notables de la poesía amorosa de la literatura en lengua española, Lope de Vega. Aunque se ha de reconocer que este es el momento de la exploración donde se puede descubrir la primera vez la cosificación del objeto amoroso por excelencia, considero ineludible la parte precedente también, porque los fenómenos estudiados son por una parte la base necesaria de la evolución. El poema de Lope no solo alcanza a tratar a la mujer como objeto de sus sentimientos sino también como a una parte de sí mismo, como a una costilla de Adán. Dado que en este periodo ya contamos con voces provenientes del Nuevo Mundo, resulta oportuno continuar el recorrido literario en ese contexto.

<sup>18</sup> Timoneda, "Letrilla". Incorporado en Borque (ed), *Poesía erótica*, p. 185.

## Sor Juana Inés de la Cruz: las trampas de la escritura

Sor Juana Inés de la Cruz, monja novohispana, ha sido mencionada en este estudio como precursora de la literatura feminista y por su contribución a la construcción de una identidad femenina a través de sus autorretratos líricos. Durante su vida, gozó de una fama considerable: la impresión de sus obras en España, reunidas en tres tomos y reeditadas al menos en dos ocasiones entre 1689 y 1725, así como las numerosas polémicas que suscitaron en ambas orillas del Atlántico, la Nueva y la Vieja España, constituyen pruebas irrefutables de su celebridad.

Dada su condición de sor se podría suponer que su poesía amorosa sería semejante a la de San Juan de la Cruz, cuya pasión se puede entender como alegoría del amor entre el creador y el ser humano. Sin embargo, al igual que su poema sobre su retrato, en este texto también se puede descubrir dudas y preocupaciones característicos del ámbito profano.

Detente, sombra de mi bien esquivo,  
imagen del hechizo que más quiero,  
bella ilusión por quien alegre muero,  
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, atractivo,  
sirve mi pecho de obediente acero,  
¿para qué me enamoras lisonjero  
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes, satisfecho,  
de que triunfa de mí tu tiranía:  
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,  
poco importa burlar brazos y pecho  
si te labra prisión mi fantasía.<sup>19</sup>

Aunque este poema se inscribe en la tradición de la poesía barroca y podría ser analizado a partir de sus recursos retóricos, lo verdaderamente significativo es la posibilidad de leerlo dentro del marco de la poesía amorosa, e incluso desde una perspectiva feminista. Así lo propone Octavio Paz en su monografía *Las trampas de la fe*, donde dedica un capítulo titulado *El reflejo, el eco*<sup>20</sup> a los retratos y autorretratos de Sor Juana, incluyendo en su análisis varios poemas de contenido amoroso. Según Paz, los celos constituyen un motivo recurrente en la obra de la autora; sin embargo, en este caso identifica un fenómeno distinto y no menos revelador: “el llanto como prueba de amor”. Construcción conceptual que desarrolla la idea platónica de la vista como órgano del amor; hasta las lágrimas se vuelven concepto: lo que salió vapor, se vuelve llanto.

Esta lectura conceptista se inscribe plenamente en el espíritu barroco, pero lo formulado en la última estrofa representa un avance audaz para su tiempo. Se trata, además, de una invención, que anticipa con claridad ciertos postulados de la poesía feminista, entendida aquí como aquella que iguala el tratamiento del objeto amoroso, independientemente de su género: “poco importa burlar brazos y pecho / si te labra prisión mi fantasía.” Aunque se trate de una imaginación, representada por una sombra, y pese a la índole fantasmagórica del poema de amor, se puede afirmar que Sor Juana fue capaz de declarar que es ella, la poeta, quien controla el destino del objeto de su amor. El objeto amoroso, por consiguiente, es prisionero de su fantasía o, más precisamente, de su escritura. Se trata de un gesto sorprendente, considerando que el rol tradicional asignado a la mujer en su época estaba limitado al ámbito doméstico y al cuidado de los hijos. No obstante, este gesto resulta comprensible en el caso de una monja que dedicó su vida a la fe y al ejercicio intelectual.

El siguiente texto que merece atención plantea una temática recurrente en la Edad Media: la vida como tránsito hacia la muerte. “Quiere el tiempo engañarme

<sup>19</sup> Cruz, “Detente sombra. Sor Juana Inés de la Cruz”.

<sup>20</sup> Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, pp. 304-323.

lisonjero, / llamando vida dilatar la muerte, / siendo el morir el tiempo que la espero”.<sup>21</sup> Francisco de Quevedo aborda con frecuencia este mismo concepto, y en los versos citados lo vincula directamente con la unión amorosa. Es adecuado subrayar la persistencia de la muerte como tema en la lírica amorosa, pues su representación atraviesa las épocas, aunque con significativas transformaciones en su función simbólica.

Por supuesto, la centralidad de la fe cristiana también marca profundamente los textos del Siglo de Oro, por lo que es necesario considerar aquellos escritos, no tratados dentro de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, que abordan el amor desde su dimensión mística, entendida como amor dirigido a Dios. San Ignacio de Loyola es una de las figuras a quienes se atribuye, a lo largo de los siglos, la autoría de uno de los sonetos religiosos más conocidos en el ámbito hispánico: “No me mueve, mi Dios, para quererte”. Cito el poema como ejemplo ilustrativo de la expresión del amor en la poesía mística:

Nò me mueve mi Dios para quererte  
el Cielo que me tienes prometido;  
ni el Infierno de todos tan temido  
para dejar por esso de ofenderte.

Tu me mueves Señor! mueveme el verte  
Clavado en essa Cruz, y escarneizado.  
mueveme el verte con crueldad herido  
muevenme tus afrentas, y tu muerte.

Mueveme en fin, tu Amor de tal manera  
que aunque nò hubiera Cielo, Yò te Amara,  
y aun que nò hubiera Infierno, te temiera.  
Nò me tienes que dar por que te quiera  
por que si quanto espero, nò esperara  
Lo mismo que te quiero, te quisiera.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Quevedo, “Laméntase, muerta Lisi, de la vida que le impide el seguirla”, en *El Parnaso español*, p. 427.

<sup>22</sup> Verd Conradi, “San Ignacio de Loyola y el soneto ‘No me mueve, mi Dios, para quererte’”.

La presencia constante de la muerte en la poesía es un hecho innegable. No obstante, lo que es particularmente interesante, es observar cómo, a partir del Renacimiento y con mayor intensidad durante la Ilustración y las revoluciones impulsadas por el sentimiento nacional, la tradicional alegoría que vinculaba el amor sentimental —dirigido a una dama, real o idealizada— con la divinidad, comienza a desplazarse hacia nuevas formas de idealización. Así, el objeto amoroso se transforma y puede identificarse con la patria o con una causa ideológica, reflejando un cambio profundo en las estructuras afectivas y simbólicas de la poesía.

### **Punto de inflexión**

En este punto, se hace posible formular una conclusión respecto al uso del objeto amoroso como entidad cosificada, o como instrumento simbólico. Asimismo, es conveniente sintetizar lo analizado hasta aquí, ya que, según el consenso teórico-literario, la era moderna comienza con el Renacimiento, momento en el que se produce una transformación sustancial respecto de la concepción del texto. Debido a cambiar la posición del individuo dentro de la sociedad, la nueva ubicación repercute necesariamente en la creación literaria y en la relación con el discurso. En la edad moderna, el individuo ya no forma parte del sistema divino y secular, se da cuenta de su autosuficiencia, de su unicidad, y así toma conciencia de su individualidad y de su propio mundo interior (desamparo trascendental).

Hemos podido observar en el universo textual de los cancioneros que, debido al tratamiento de la mujer, cuya voz es instrumento del poeta para reflejar sus propios deseos, estamos frente al estado de espejo, es decir, que la mujer es utilizada para permitirle al poeta verse deseado por ella. Este estado puede relacionarse fácilmente con el vínculo materno, pero también hemos mencionado el mito de Narciso, del que igualmente se puede derivar la lógica de que, a lo largo del transcurso de la Edad Media, perdurara en concordancia con la tradición de la época la alusión constante a la muerte.

Pero, también se puede añadir el planteamiento de Octavio Paz en *Las trampas de la fe*:

En el sistema simbólico de sor Juana, el eco en el modo auditivo —y el reflejo— en el visual —poseen significados homólogos. Dentro de su economía psíquica, sus valores son intercambiables. Los dos son dos metáforas del espíritu: eco es voz, palabra, música; el reflejo es la luz, inteligencia.<sup>23</sup>

La profundidad incuestionable de la poesía de Sor Juana y de la lectura que propone Paz, apoyan la posibilidad de trazar este vínculo y concluir que su creación poética dio lugar a un fenómeno pionero: el descubrimiento del poder del texto. El momento en que se revela la potencia de la palabra sobre el objeto de la escritura puede considerarse como una verdadera cuna de las letras feministas.

Ahora bien, al dejar atrás la Edad Media y adentrarnos en la Edad Moderna —como se ha mencionado anteriormente—, tiene lugar un cambio paradigmático. La ideología dominante del siglo XIX es, sin duda, la doctrina nacionalista. El patriotismo y las formas de identidad colectiva forjadas en torno a la nación nutrieron la creación de un paralelismo entre la figura femenina y la patria. Por otra parte, en el contexto de diversas naciones sometidas al poder colonial, también se consolidó una asociación entre la libertad y la imagen de la mujer. Se trata, en ambos casos, del amor como *topos*, un motivo recurrente que, aunque pueda presentar formas variadas, adopta aquí la función de expresar un afecto conceptual. En este marco, resulta pertinente citar un poema de José Martí, uno entre tantos en los que la figura femenina opera como punto de partida para la elaboración de una ideología.

#### Rosario

En ti pensaba yo, y en tus cabellos  
que el mundo de la sombra envidiaría,  
y puse un punto de mi vida en ellos  
y quise yo soñar que tú eras mía.

Ando yo por la tierra con los ojos  
alzados ¡oh, mi afán! a tanta altura  
que en ira altiva o míseros sonrojos  
encendió los la humana criatura.

Vivir: Saber morir; así me aqueja  
este infausto buscar, este bien fiero,  
y todo el Ser en mi alma se refleja,  
y buscando sin fe, de fe me muerdo.<sup>24</sup>

Sin embargo, el espíritu romántico no dejó su huella únicamente en la poesía de carácter ideológico. Uno de los poetas más populares de la lengua española, Gustavo Adolfo Bécquer, aunque cronológicamente ubicado en la etapa posromántica, transmite una sensibilidad profundamente romántica y anticipa ciertos rasgos del modernismo. El amor que representa es más espiritualizado, más sutil y refinado, y, no obstante, continúa situando a la mujer —objeto de su amor— como una figura idealizada, más simbólica que carnal.

La "Rima LIII"<sup>25</sup> puede leerse como una manifestación sutil del cambio en el discurso poético. Un cambio que no es lineal, sino constante, y que permite la coexistencia de distintas épocas en un solo texto, el cual puede ser pasado, presente y futuro a la vez. En palabras de Octavio Paz:

En todas las sociedades las generaciones tejen una tela hecha no sólo de repeticiones sino de variaciones; y en todas se produce de una manera u otra, abierta o velada, la 'querrela de los antiguos y los modernos'. Hay tantas 'modernidades' como épocas históricas. No obstante, ninguna sociedad ni época alguna se ha llamado a sí misma moderna —salvo la nuestra.

Es precisamente esta doble identidad del poeta español —al mismo tiempo postromántico y premoderno— la que llama la atención sobre la tensión interna que habita en el poema de Gustavo Adolfo Bécquer. Nos encontramos ante un texto que, aunque nutrido de las

<sup>23</sup> Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, p. 320.

<sup>24</sup> Martí, "Rosario", *Obras completas*, p. 168.

<sup>25</sup> Bécquer, "Rima LIII". *Libro de las gorriones*.

emociones y motivos del Romanticismo, se formula desde una perspectiva que prefigura el giro moderno de la lírica. El poema se despliega en un espacio íntimo, recogido, marcado por la serenidad de un paisaje familiar; sin embargo, esa misma escena sirve de punto de partida para una apertura hacia lo inabarcable, hacia el flujo constante del tiempo y la transformación.

Como en muchas de las *Rimas*, la poesía no es aquí sólo una forma de expresión, sino un mecanismo de acción: un instrumento para articular lo efímero y, a la vez, acceder a una dimensión simbólica que trasciende lo inmediato. En este sentido, Bécquer puede leerse como un testimonio temprano de lo que Octavio Paz denomina en *Los hijos del limo* la constante metamorfosis de la tradición literaria: un proceso que, a través de la renovación continua de los lenguajes poéticos, afirma tanto la muerte como la permanencia del sentido. El amor aparece como fuerza movilizadora, capaz de prometer tanto el fin de una experiencia afectiva como su eco perdurable en el tiempo.

Dice el poeta (extracto):

Volverán las oscuras golondrinas  
en tu balcón sus nidos a colgar,  
y otra vez con el ala a sus cristales  
jugando llamarán.

Volverán del amor en tus oídos  
las palabras ardientes a sonar;  
tu corazón de su profundo sueño  
tal vez despertará.

[...]

Volverán las tupidas madre selvas  
de tu jardín las tapias a escalar  
y otra vez a la tarde aún más hermosas  
sus flores se abrirán.

[...]

Pero mudo y absorto y de rodillas  
como se adora a Dios ante su altar,  
como yo te he querido..., desengáñate,  
así... ino te querrán!

Este fragmento emblemático condensa el carácter elegíaco y espiritualizado del amor que atraviesa la obra de Bécquer. La exaltación de un sentimiento irrepetible —y por ello sagrado— eleva la experiencia amorosa a la categoría de revelación estética. En esta formulación, el poeta parece anticipar una sensibilidad moderna que ya no concibe el amor únicamente como pasión o entrega, sino como experiencia límite y como lenguaje que interroga la relación entre el deseo, el tiempo y la palabra.

### ***Idealización simbólica y conciencia crítica***

Tras un giro secular tan marcado, resulta necesario subrayar una vez más la diferencia, y para ello considero pertinente citar otro pasaje del ensayo antes mencionado de Octavio Paz, quien sitúa al poeta y su momento histórico dentro de la línea de la temporalidad poética:

Ni Góngora ni Gracián fueron revolucionarios, en el sentido que ahora damos a esta palabra; no se propusieron cambiar los ideales de belleza de su época, aunque Góngora los haya efectivamente cambiado: novedad para ellos no era sinónimo de cambio, sino de asombro. Para encontrar esta extraña alianza entre la estética de la sorpresa y la de la negación, hay que llegar al final del siglo XVIII, es decir, al principio de la edad moderna.<sup>26</sup>

Para Paz, como ya se ha señalado, el término “moderno” no designa una época estrictamente cronológica, sino más bien una mentalidad en constante contradicción con lo anterior. Este rasgo se abordará en mayor profundidad en un capítulo posterior, centrado en el entorno literario de Alfonsina Storni. Por ahora, basta con afirmar que en la obra de la poeta argentina se evidencia precisamente esta dualidad: su estilo lírico encarna una tensión entre la búsqueda de formas renovadoras y la persistencia de estructuras clásicas. Su voz poética no rehúye mostrar su feminidad ni su ternura, pero al mismo tiempo proyecta una voluntad firme de

<sup>26</sup> Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, p. 143.

dominio y afirmación dentro del campo poético. Es por esta razón que se ha introducido su nombre en esta parte del estudio, aunque el momento en que Storni podrá proclamar, con plena autoridad, que el discurso le pertenece y que, como poeta, es sujeto de su obra, aún tardará medio siglo en llegar.

Décadas intermedias acogerán no sólo los poemas conflictivos de Pablo Neruda —donde la figura femenina vuelve a ser silenciada o instrumentalizada—, sino también las composiciones de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, quienes, sin duda, imprimirán nuevos matices a la poesía amorosa.

Machado expresa su concepción del amor en un poema escrito con motivo de la boda de su amigo Francisco Romero:

Porque leídas fueron  
las palabras de Saulo,  
y en este claro día  
hay ciruelos en flor y almendros  
rosados  
y torres con cigüeñas,  
y es aprendiz de ruseñor todo  
pájaro,  
y porque son las bodas de Francisco  
Romero  
cantad conmigo: ¡Gaudeamus!  
Ya el ceño de la turbia soltería  
se borrará en dos frentes. ¡fortunati  
ambo!  
De hoy más sabréis, esposos,  
cuánto la sed apaga el limpio jarro,  
y cuánto lienzo cabe  
dentro de un cofre, y cuántos  
son minutos de paz, si el ahora  
vierte  
su eternidad menuda grano a grano.  
Fundación del querer nuestros  
amores

—nunca olvidéis la hipérbole del  
vándalo—  
y un mundo cada día, pan moreno  
sobre manteles blancos.  
De hoy más la tierra sea  
vega florida a vuestro doble paso...<sup>27</sup>

Se trata de un epitalamio. “El epitalamio no es un género, sino una familia de textos, caracterizada por relaciones intertextuales y un tema específico: el tema nupcial, vinculado a un fondo lírico y ritual de origen griego”.<sup>28</sup> “Porque leídas fueron / las palabras de Saulo...” La mención de Saulo (San Pablo) introduce un tono bíblico, litúrgico. En las bodas cristianas, se leen pasajes del apóstol que exaltan el amor conyugal como sacramento y misterio (“El amor todo lo espera, todo lo soporta...”). Esto sitúa el poema en el contexto ceremonial de una boda religiosa, pero con una sensibilidad lírica y moderna.

Sin embargo, más allá de esta imaginaria ritual y simbólica, el poema desplaza progresivamente su foco hacia una visión moderna del matrimonio, alejada del idealismo romántico. Lo doméstico y lo cotidiano se vuelven materia poética. Así lo indican imágenes como “cuánto la sed apaga el limpio jarro” o “cuánto lienzo cabe dentro de un cofre”, que aluden al compartir concreto, a los hábitos, al ajuar y a la construcción de un hogar. La exaltación de la paz cotidiana culmina en una reflexión de gran hondura: “cuántos son mi-

nutos de paz, si el ahora vierte su eternidad menuda grano a grano”. El tiempo compartido, en su aparente pequeñez, se convierte aquí en una forma de eternidad vivida.

En suma, el poema propone una relectura contemporánea del epitalamio: se nutre de sus convenciones formales y simbólicas, pero las adapta a una sensibilidad moderna que encuentra lo trascendente en la experiencia diaria, en los gestos simples y en la convivencia. Se trata, por tanto, de una reelaboración lírica en la que el rito se convierte en poesía y la tradición se proyecta hacia el presente.

La heterogeneidad en la obra de Alfonsina Storni se manifiesta tanto en el plano formal —que abarca desde estructuras tradicionales como el soneto hasta el verso libre— como en la actitud de la voz lírica, que transita entre distintas intensidades afectivas y afirmaciones subjetivas. En textos de su primera etapa ya se advierte una tensión entre las convenciones de género y una incipiente conciencia crítica, a menudo vehiculada por el recurso a la ironía.

Esta evolución culmina en *Poemas de amor*, publicado en 1926, donde se despliega una voz lírica que ha alcanzado una forma singular de soberanía. El deseo ya no es suplicado ni resignado, sino cifrado y resguardado dentro del lenguaje poético, que se convierte en espacio de apropiación y poder. Como revela el siguiente pasaje:

<sup>27</sup> Machado, “Bodas de Francisco Romero”, en *Nuevas canciones*, p. 195.

<sup>28</sup> Blanco, “Góngora y la poética del epitalamio”.

¿Quién es el que amo? No lo sabréis jamás. Me miraréis a los ojos para descubrirlo y no veréis más que el fulgor del éxtasis. Yo lo encerraré para que nunca imaginéis quién es dentro de mi corazón, y lo meceré allí, silenciosamente, hora a hora, día a día, año a año. Os daré mis cantos, pero no os daré su nombre. Él vive en mí como un muerto en su sepulcro, todo mío, lejos de la curiosidad, de la indiferencia y la maldad.<sup>29</sup>

El cuerpo amado se convierte en secreto y, al mismo tiempo, en materia del canto. La estrategia poética del ocultamiento redefine la relación entre sujeto y objeto del deseo, y marca un punto de inflexión en la construcción de una voz femenina autónoma dentro de la tradición lírica. En el fragmento citado, se reconoce una estrategia similar a la de Sor Juana Inés de la Cruz: la creación del objeto amado como una figura elaborada en el espacio interior de la conciencia. No obstante, en el caso de Alfonsina Storni, esta construcción responde a una lógica distinta, más próxima al repliegue afectivo y al secreto íntimo que a la confrontación retórica. Este universo interior abre la posibilidad de una lectura desde los postulados Toril Moi en *Teoría literaria feminista*, analizando las relaciones entre lenguaje, inconsciente y subversión simbólica:

Kristeva argumenta también que muchas mujeres son capaces de dejar que lo que ella llama «fuerza espasmódica» del subconsciente trastornen su lenguaje a causa de sus fuertes vinculaciones a la figura de la madre pre-edípica. Pero si estas pulsaciones subconscientes se apoderaran completamente del sujeto, este se sumiría en un caos imaginario o pre-edípico y desarrollaría algún tipo de enfermedad mental. El sujeto cuyo lenguaje permite que semejantes fuerzas trastornen el orden simbólico, es igualmente el sujeto que corre un mayor riesgo de caer en la locura. [...] El orden simbólico es un orden machista, regido por la Ley del Padre, y cualquier sujeto que interne trastornarlo, que deje que las fuerzas del subconsciente escapen a la represión simbólica, se sitúa en una posición de rebeldía contra este régimen.<sup>30</sup>

El acercamiento al cuerpo y al erotismo —ámbitos controlados por el patriarcado— convierte a la mujer

en madre, si no es tachada de inmoral. La mujer que no está “fuera” es, bajo este esquema, o una niña o una niñera. Es destacable que, a pesar de las limitaciones impuestas por esta estructura restrictiva, haya surgido una voz que logró imponerse y hacerse escuchar, aunque fuera considerada marginal o atípica, como fue el caso de Alfonsina Storni.

### ***Del artificio lírico a la enunciación soberana***

Storni, careciendo de apoyo familiar y capital cultural, debido a lo mismo, disfrutó de una notable libertad de expresión y acción. Aunque esta obra se inscribe dentro de un carácter predominantemente sentimentalista, con marcada subjetividad y focalización interna, según Salomone, el discurso en *Poemas de amor* parece orientarse hacia una suerte de locura o alucinación. La voz poética habría alcanzado un límite en el “juego con el desborde” y en el uso del lenguaje, una observación que coincide con las ideas de Julia Kristeva sobre el empleo de una lengua liberada. En el prólogo a esta recopilación, la propia poeta afirma: “son simples frases de estados de amor escritos en pocos días hace ya algún tiempo”, y, de hecho, está lejos de tratarse de una compilación sistemáticamente organizada, el conjunto se presenta más bien como un flujo de conciencia en verso libre.

En una de esas etapas, comprendida entre los números XX y XXIV, se puede observar un recorrido sensorial que inicia en la mirada, atraviesa el oído —con referencias al ritmo, la música y la danza— y culmina en la escritura, que se vincula con lo trascendental. Este tránsito conduce progresivamente hacia una práctica de escritura automática. A continuación, presento una muestra del pasaje señalado, con las expresiones clave destacadas en cursiva, a fin de ilustrar cómo se manifiesta este fenómeno:

#### **XX**

Venid a verme. Mis ojos relampaguean y mi cara se ha transfigurado. Si me miráis muy fijo os tatuaré en los ojos su rostro que llevo en los míos. [...]

<sup>29</sup> Storni, *Poemas de amor*, p. 1.

<sup>30</sup> Moi, *Teoría literaria feminista*, pp. 23-24.

XXI

Cuando *miro* el rostro de otros hombres sostengo su mirada porque, al cabo de un momento, *sus ojos se esfuman* [...]

XXII

Me he encerrado en mi cuarto después de *verlo*. El techo, solamente el techo, me separa/de las estrellas. ¡Oh, si pudiera con la sola fuerza de mis ojos, apoyar mis miradas/contra aquél y hacerlo saltar de su sitio! Tendida sobre mi lecho, en el silencio de este/mi cubículo, *vería*, como desde el cajón de un muerto, la estrella que hace un instante *miramos juntos*.<sup>31</sup>

XXIII

*Miro* el rostro de las demás mujeres con orgullo y el de los demás hombres con *indiferencia*. Me alejo de ellos acariciando mi sueño. En mi *sueño tus ojos danzan* lánguidamente al compás de una embriagadora *música* de primavera.

XXIV

*Escribo* estas líneas como un *médium*, bajo el *dictado* de *seres misteriosos* que me revelaran los pensamientos. No tengo tiempo de razonarlos. Se atropellan y bajan a mi mano a grandes saltos. Tiemblo y tengo miedo.<sup>32</sup>

Los fragmentos analizados evidencian, por una parte, una notable libertad formal; pero, a la vez, junto al enfoque subjetivo e introspectivo, se percibe una evolución consciente hacia una emancipación expresiva que se manifiesta tanto en el plano estructural como en el semántico. Storni no sólo explora una forma poética liberada, sino que también se vale del texto para expresar una tensión: por un lado, la escritura aparece como fuente de revelación —capaz de abrirle el universo—; por otro, como una experiencia vertiginosa frente a lo inalcanzable, lo inefable que conlleva el uso del lenguaje. La voz lírica es plenamente consciente de la imposibilidad de abarcar la amplitud inagotable de las connotaciones. En este sentido, la mención de “seres misteriosos” que se manifiestan a través de su voz poética puede interpretarse como una alusión a

una instancia trascendente que se introduce en el momento de la escritura.

Esta irrupción del más allá, lejos de ser un recurso decorativo o alegórico, apunta a la configuración de un fenómeno que, al igual que la estructura libre del poemario, la autonomía textual y la expresión desatada, da cuenta de un proceso de emancipación de la voz lírica femenina. En este contexto, el poema previamente citado en el que el objeto amado no solo es cosificado sino tratado como un ser ya fallecido cobra una relevancia particular: “Él vive en mí como un muerto en su sepulcro, todo mío, lejos de la curiosidad, de la indiferencia y la maldad.” Aquí, la voz poética se entrega al lector —real o imaginario— mediante su canto, pero se niega a revelar el nombre del amado. Esta omisión implica su ausencia radical: el ser ya no está presente como interlocutor posible, sino que permanece velado, intocable, encerrado en un espacio simbólico privado.

Así, el libro citado constituye un punto audaz en la poesía amorosa de Storni, donde el objeto amado queda confinado en el universo textual de una mujer que escribe desde la marginalidad de haber sido considerada, durante siglos, solo como objeto, expuesta a las circunstancias impuestas por el orden masculino. En conclusión, mediante un lenguaje que, en los orígenes de la tradición lírica en español, fue patrimonio casi exclusivo de los hombres, Storni logra señalar un movimiento incipiente de cambio sociológico que, aunque aún distante de una emancipación efectiva o de la igualdad de derechos entre los sexos, comenzaba ya a vislumbrarse a principios del siglo XX. Lo destacable, frente a la lírica masculina, es que en este poema la voz lírica no solo captura y sepulta al objeto amado en el texto, sino que lo reviste de una custodia particular, casi protectora, lo que permite leer en ello un matiz de amor maternal. Tras un recorrido histórico por la poesía amorosa en lengua española, que muestra cómo cada época ha asignado una función específica a la persona amada en la escritura, no puede excluirse esta ambigüedad reveladora en Storni. Con ello, el presente estudio ha buscado demostrar que, en medio de los procesos sociológicos y culturales de modernización,

<sup>31</sup> Storni, “El ensueño” *Poemas de amor*, p. 2.

<sup>32</sup> Storni, *Poemas de amor*, pp. 4-5.

se inaugura un nuevo espacio social y literario: uno en el que la voz femenina no solo irrumpe en un terreno hasta entonces vedado, sino que lo transforma, aun dejando entrever las huellas de una transición que, aunque inconclusa, abrió el camino hacia una poética distinta.

## FUENTES

### Archivos y repositorios documentales

Verd Conradi, Gabriel María, "San Ignacio de Loyola y el soneto 'No me mueve, mi Dios, para quererte'. Archivo Teológico Granadino, (75), 99-166.

### Bibliografía

Bastús, Joaquín, *El Trivia y el cuadrivio, o, La nueva enciclopedia*, Barcelona, Imprenta de la Viuda e Hijos de Gaspar, 1862.

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1871.

———, *Libro de los gorriones*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.

Cixous, Hélène, *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, (Trad. Ana Maróia Moix), Barcelona, Anthropos, 1995.

Codax, Martín, *Cantigas de amigo. Pergamino Vindel*, Nueva York, Biblioteca y Museo Morgan (Vindel MS M979), siglo XIII. Transcripción: Las siete canciones de amor: poema musical del siglo XII / publicase en facsimil, ahora por primera vez, con algunas notas recopiladas por Pedro Vindel, 1915.

Fernández Moreno, César, *Muestra evolutiva de la poesía argentina contemporánea*, en *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967.

Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1987.

Girondo, Oliverio, *En la masmédula*, Buenos Aires, Losada, 1963.

Kristeva, Julia, "Nueva demencia", en *Historias de amor*, México, Siglo Veintiuno, 1988.

Lange, Norah, *La calle de la tarde*, Buenos Aires, Editorial Eudeba, 2018.

Lukács, György, *Historia y conciencia de clase*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del Libro, 1970.

Machado, Antonio, *Nuevas canciones*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1924.

Martí, José, *Versos circunstanciales*, La Habana, Karisma Digital / Centro de Estudios Martianos, 2011.

Moi, Toril, *Teoría Literaria Feminista*, (A. Bárcena, Trad.). Madrid, Cátedra, 1988.

Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral.

———, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.

Pérez-Bustamante Mourier, Anasofía, "Historia supersónica de la poesía española escrita por mujeres", en T. Triviño (ed.), *Mujeres desde contextos espaciales y temporales dispares. Una visión interdisciplinar sobre el género y la condición femenina*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Cádiz, 2009, pp. 186-235.

Rocha, Nildecia Apa, *Alfonsina Storni: la formación de la subjetividad femenina/feminista*, Araraquara, Universidade Estadual Paulista, 2009.

Salomone, Alicia, *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.

———, *Alfonsina Storni: lectura feminista*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2004.

Simón Palmer, Carmen, *Aproximación a la bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.

Storni, Alfonsina, *La inquietud del rosal*, Buenos Aires, Librería La Facultad, 1916.

———, *El dulce daño*, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada, 1918.

———, *Irremediabilmente*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada, 1919.

———, *Poemas de amor*, Buenos Aires, Editorial Nosotros, 1926.

Timoneda, Juan, "Letrilla", en José Díez Borque, *Poesía erótica*, Madrid, Ediciones Siro, 1977.

Vega, Lope de, *Rimas*, Lisboa, Impreso por Pedro Crasbeeck, 1605.

## Hemerográficas

Blanco, Mercedes, "Góngora y la poética del epitalamio", en *Bulletin hispanique*, vol. 122, núm. 2 (2020), <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.11263>

Cruz, Sor Juana Inés de, "Detente sombra", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios del Instituto de Cooperación Iberoamericana* (nov. 1995).

De Man, Paul, "Autobiography as De-Facement", en *Modern Language Notes*, vol. 94 (1979), pp. 919-930.

Even-Zohar, Itamar, "Polysystem studies", en *Poetics Today*, vol. 11, núm 1 (1990).

Fitz, Earl E., "The Passion of Logo(centrism), or the Deconstructionist Universe of Clarice Lispector", en *Luso Brazilian Review*, vol. 25 (invierno 1988).

Martínez-Falero, Luis, "Amor, locura, enfermedad y muerte en la literatura", en *Revista de poética medieval*, vol. 36 (2022), pp. 249-270.

*Revista Proa* (segunda época), año 2, núm. 14 (1925).

Timoneda, Junam "Letrilla", en José Díez Borque, *Poesía*

*erótica*, Madrid, Ediciones Siro, 1977.

Vallejo, Catharina de, "La imagen de lo femenino en la lírica de los poetas del romanticismo hispanoamericano: inscripción de una hegemonía", en *Concordia*, Montreal, University of Montreal, 1993.

## Páginas electrónicas

Blanco, Mercedes, "Un género de tradición clásica y propenso a la hibridación", en *Dossier - L'épithalame en Espagne*, vol. 122, núm. 2 (2020). <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.11263>

Gerbardo, Silvina, *Un breve resumen de la conquista de derechos laborales de las mujeres en la historia*, [https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/un\\_breve\\_resumen\\_de\\_la\\_conquista\\_de\\_derechos\\_laborales\\_de\\_las\\_mujeres\\_en\\_la\\_historia.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/un_breve_resumen_de_la_conquista_de_derechos_laborales_de_las_mujeres_en_la_historia.pdf) [consultado el 8 de julio de 2025].

Morales, Manuel, "Resucitan las cantigas de Martín Codax", *El País*, [https://elpais.com/cultura/2016/10/04/actualidad/1475579607\\_319797.html](https://elpais.com/cultura/2016/10/04/actualidad/1475579607_319797.html) [consultado el 20 de julio de 2025].

Quevedo, Francisco de, *El Parnaso español*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1644. Fuente usada: <https://archive.org/details/elparnasoespanol00quev> [consultado el 5 de agosto de 2025].

Real Academia Española, <https://dle.rae.es/cosificar> [consultado el 20 de junio de 2025].

Redacción, "Alfonsina Storni en Caras y Caretas", en *Caras y Caretas*, <https://carasycaretas.org.ar/2018/11/26/alfonsina-storni-en-caras-y-caretas/> [consultado el 25 de abril de 2025].

# LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA EN LA VIDA HUMANA EL SOUNDTRACK DE NUESTRA VIDA

*The importance of music in human life. The soundtrack of our life*

**ROLANDO VIDAL GARCÍA CALDERAS**

Facultad Popular de Bellas Artes

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

ORCID ID: 0009-0006-6533-840X

Recibido: 3 de diciembre de 2024 • Aprobado: 16 de febrero de 2026

Cómo citar este artículo: Rolando Vidal García Calderas, "La importancia de la música en la vida humana. El soundtrack de nuestra vida", en *Dicere*, núm. 9 (enero-junio 2026), pp. 68-82. doi: 10.35830/dc.vi9.125

## RESUMEN

El presente artículo reflexiona sobre la relevancia de la música como un fenómeno omnipresente en la vida humana y su capacidad para enriquecer nuestra comprensión de las humanidades, las ciencias sociales y las artes. Se plantean como objetivos analizar cómo la música moldea las experiencias individuales y colectivas, contribuye a la construcción de identidades personales y sociales, e influye en el bienestar emocional y en las relaciones interpersonales. Metodológicamente, se combinan reflexiones teóricas y análisis interdisciplinarios a partir de estudios musicológicos, sociológicos y culturales. En la exposición de resultados, se aborda el papel de la música como un vehículo de memoria histórica, unificador de comunidades y cuestionador de cánones tradicionales en la musicología. Los hallazgos destacan su capacidad transformadora, no solo como arte, sino también como herramienta para fortalecer los vínculos sociales, promover la diversidad cultural y replantear nociones tradicionales sobre identidad y pertenencia. En conclusión, esta investigación subraya cómo la música, además de ser un medio expresivo, actúa como un elemento esencial en la vida humana, enriqueciendo la calidad de vida y consolidando su papel en los estudios interdisciplinarios contemporáneos.

**Palabras clave:** música, memoria histórica, identidad, emociones, vínculos interpersonales

## ABSTRACT

This paper research reflects on the relevance of music as an omnipresent phenomenon in human life and its capacity to enrich our understanding of the humanities, social sciences, and the arts. The objectives are to analyze how music shapes individual and collective experiences, contributes to the construction of personal and social identities, and influences emotional well-being and interpersonal relationships. Methodologically, it combines theoretical reflections and interdisciplinary analysis based on musicological, sociological, and cultural studies. The results highlight the role of music as a vehicle of historical memory, a unifier of communities, and a challenger of traditional canons in musicology. The findings emphasize its transformative power, not only as an art form but also as a tool to strengthen social bonds, promote cultural diversity, and rethink traditional notions of identity and belonging. In conclusion, this research underscores how music, beyond being an expressive medium, acts as an essential element in human life, enhancing quality of life and consolidating its role in contemporary interdisciplinary studies.

**Key words:** music, historical memory, identity, emotions, interpersonal bonds

## INTRODUCCIÓN

Es innegable que la música es un elemento esencial en la vida humana. De hecho, no podemos comprender el desarrollo y evolución de la humanidad sin la música. A modo de pregunta generadora de la reflexión: ¿podría ser imaginado un día completo sin música? No refiero únicamente a la música que se selecciona conscientemente, ya sea a través de dispositivos tradicionales, o ya considerados antiguos, por no decir obsoletos como: discos de acetato, casetes, CDs, reproductores MP3, entre otros; o en plataformas modernas, en formatos digitales, aplicaciones para dispositivos electrónicos, bocinas inteligentes y *streaming*.<sup>1</sup>

Tampoco se hace referencia a la música que se escucha involuntariamente al abordar el transporte público, o a la que se escucha de fondo para ambientar un restaurante. Ni siquiera me refiero a la música incidental que se oye en los puestos donde venden comida en la vía pública o la que, de manera sutil, acompaña en su trayecto a los consumidores o paseantes en los establecimientos comerciales.

El desafío es aún más profundo: imagine un solo día sin que una canción, un ritmo, una melodía o una idea musical se atravesara por su mente. Sin siquiera tararear, silbar o entonar una pieza, aunque sea, como dice el dicho, en la soledad de la regadera. Desde esta perspectiva, la música trasciende su carácter de entretenimiento para convertirse en un fenómeno omnipresente que marca nuestra existencia diaria, tanto consciente como inconscientemente.

Si aceptamos esta realidad, se vuelve necesario reflexionar sobre cómo escuchamos la música y, sobre todo, por qué la elegimos. Hacernos conscientes de estas decisiones puede transformar nuestra experiencia de vida, permitiéndonos aprovechar el potencial de la música para mejorar nuestro bienestar social, emocional, mental y físico.

<sup>1</sup> Concepto de, "Streaming", <https://concepto.de/streaming/#ixzz8sdMZe5mJ>, [consultado el 25 de noviembre de 2024].

La respuesta, más allá de las circunstancias individuales, es clara: una vida sin música sería un escenario prácticamente imposible para el ser humano contemporáneo; la música es una constante ineludible, y mi postura como músico instrumentista y musicólogo la reafirma.

## OBJETIVO

Este artículo tiene por objetivo examinar la importancia de la música en la vida humana a partir de una doble condición, por un lado, como práctica que acompaña la experiencia cotidiana y por otro, como forma cultural situada que participa en la configuración de memoria, identidad y vínculos sociales. En ese marco, el texto propone una reflexión sobre la escucha como experiencia afectiva y social, atendiendo tanto a sus dimensiones íntimas como a mecanismos de valoración que orientan preferencias.

## ENFOQUE METODOLÓGICO

El trabajo se desarrolla desde una perspectiva teórico-interpretativa y argumentativa. Se apoya en una revisión bibliográfica y en la articulación crítica de conceptos como memoria histórica, canon, gusto, escucha, afectividad y sociabilidad; para construir un entramado analítico que conecte niveles distintos de la experiencia musical, como el plano biográfico, el cultural, institucional y el interpersonal. La estrategia consiste en delimitar problemas, discutir una parte de sus implicaciones y proponer una reflexión para comprender cómo la música opera como mediación significativa en la vida social.

## Hallazgos

Como resultado del recorrido planteado en el presente artículo, se sostiene que la música funciona como una

herramienta o dispositivo de memoria y autointerpretación que organiza afectos y recuerdos, resignifica experiencias individuales y colectivas; los gustos y las elecciones musicales no pueden reducirse a preferencias privadas, pues están atravesados por aprendizajes, pertenencias, mercados y repertorios socialmente e históricamente legitimados; los cánones musicales operan como marcos de valoración históricamente construidos que habilitan y limitan modos de escucha, produciendo modos de elección que se vuelven circulares al jerarquizar y elegir siempre los mismos géneros y artistas, y por lo tanto, invisibilizan una riqueza de posibilidades que el mercado actual ofrece; por último, la experiencia musical incide en procesos de transformación subjetiva y en la producción de vínculos, al activar y gestionar estados de ánimo.

### ***Música, humanidad y memoria histórica***

La música no solo es un fenómeno que acompaña nuestra vida; sino que es un elemento esencial en la existencia del ser humano. Desde los instrumentos musicales prehistóricos encontrados en sitios arqueológicos hasta los modernos algoritmos que crean listas de reproducción personalizadas, la música es, ha sido, y seguirá siendo un medio que conecta generaciones, culturas y emociones.

En este sentido, la música se convierte en un vehículo para entender la existencia en su devenir histórico tanto a nivel individual como colectivo. A nivel personal, cada quien guarda recuerdos profundamente ligados a música específica: como la melodía que acompañó al primer amor,<sup>2</sup> la canción que sonaba durante las fiestas familiares,<sup>3</sup> o aquella que le brindó consuelo en un momento de tristeza.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> César Costa, "Mi primer amor", *YouTube Music*, [https://music.youtube.com/watch?v=iTyHz\\_IUB4Y&si=fUYiAL87dkaPtFRE](https://music.youtube.com/watch?v=iTyHz_IUB4Y&si=fUYiAL87dkaPtFRE), [consultado el 13 de febrero de 2026].

<sup>3</sup> Myrian Ft, "Álbum completo La Hermandad - Canciones de Navidad", *YouTube*, [https://youtu.be/qTSo\\_OjSk6w?si=hacHujP0K9TzN6a](https://youtu.be/qTSo_OjSk6w?si=hacHujP0K9TzN6a), [consultado el 13 de febrero de 2026].

<sup>4</sup> José Alfredo Jiménez, "Ella (Original Version)", *YouTube*, [https://youtu.be/vA-JnYt6huQs?si=crnvn\\_RlmYp0ZvJK](https://youtu.be/vA-JnYt6huQs?si=crnvn_RlmYp0ZvJK), [consultado el 13 de febrero de 2026].

A nivel social, la música refleja y moldea identidades comunitarias, como las canciones patrióticas que refuerzan el sentido de pertenencia a una nación o a una institución,<sup>5</sup> o los himnos de protesta que inspiran movimientos sociales,<sup>6</sup> por ejemplo:

El trauma colectivo que aún supone para la sociedad chilena la dictadura cívico-militar impuesta entre los años 1973 y 1990, ha sido uno de los más difíciles de superar en la historia reciente del continente latinoamericano. No solo por la violencia inherente con la que se ejecutó el golpe de Estado, sino, además, por las insuficientes y postergadas medidas jurídicas que en Chile han sido destinadas a la persecución y condena de los criminales. La Ley de Amnistía, o Decreto Ley 2191 emitido por la Junta Militar en 1978, entorpeció considerablemente el proceso de juicio a quienes estuvieron implicados en violaciones a los derechos humanos durante los primeros cinco años de la dictadura.<sup>7</sup>

Destaco especialmente el análisis de Bieletto Bueno sobre la música como un elemento mnemotécnico colectivo orientado a la sanación y reconstrucción tanto a nivel personal como colectivo en una sociedad fuertemente dañada, con la consigna unánime de "nunca más". Esta alusión resuena no solo en este contexto, sino que puede fácilmente aplicar a los acontecimientos del Holocausto y a demás conflictos bélicos. Bieletto Bueno cita a López-Labourdette,<sup>8</sup> y señala que la memoria y su posibilidad de no recordar ("des/memoria") no se reduce a una dialéctica simple entre memoria y olvido, sino que remiten a:

<sup>5</sup> Himno Nacional Mexicano, letra de Francisco González Bocanegra, música de Jaime Nunó; también para el caso de la comunidad Nicolaita existen el Himno Patriótico Nicolaita, García Calderas y Herrera León, *Himno Nicolaita*, p. 96; Facultad Popular de Bellas Artes UMSNH, "Himno Patriótico Nicolaita" (letra: Donato Arenas López, 1897; música: Enrique Sotomayor Rodríguez, 1958), *YouTube*, [consultado el 13 de febrero de 2026]; y por supuesto el himno convocado por la administración actual, con música de Gabriel Rojas Pedraza.

<sup>6</sup> Bob Dylan, "Masters of War (Official Audio)", *YouTube*, 11 de marzo de 2019, [consultado el 13 de febrero de 2026]; Dylan, Bob, "Blowin' in the Wind (Official Audio)", *YouTube*, 25 de enero de 2019, [https://www.youtube.com/watch?v=MM-Fj8uDubsE&list=RDMMFj8uDubsE&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=MM-Fj8uDubsE&list=RDMMFj8uDubsE&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

<sup>7</sup> Bieletto Bueno, "Las prácticas", p. 167.

<sup>8</sup> Labourdette-López, Spitta, Wagner, *Des/memorias*, p. 2.

[...] un trabajo de reelaboración, reactualización y continua reconfiguración de imaginarios e historias", que ocurre de manera permanente y que nos permite reconstituírnos en nuestras propias transformaciones, tanto de manera individual como colectiva. En las décadas transcurridas desde el golpe, canciones, poemas, homenajes, festivales, libros, artículos, notas de prensa, programas radiales, exposiciones y muchos más dispositivos culturales han permitido reconfigurar la memoria, actualizar relatos identitarios y promover la reescritura histórica.<sup>9</sup>

El caso presentado por Bioletto Bueno ilustra cómo la música tiene el poder de generar asociaciones de diversa índole, incluso aquella música que prescinde de la palabra. Se observa cómo determinados timbres e instrumentos, como la sampoña, el cajón peruano, el charango, el bombo y la quena, fueron asociados con "la sonoridad comunista" o con "la amenaza que debía ser extirpada de raíz". Esto sin mencionar el contenido de las letras de la Nueva Canción Chilena,<sup>10</sup> representativa del movimiento de folclore americano en la década de los sesenta y setenta del siglo XX.

Otro excelente compendio de trabajos relacionados con la noción de nacionalidad e identidad que produce la música, se puede encontrar en el libro *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y*

*utopías en Latinoamérica y España*, en su introducción, Victoria Eli Rodríguez explica que la música no es simplemente un producto material, sino un protagonista dinámico en diversos contextos y con variadas manifestaciones en la vida social de un mundo cada vez más globalizado. Los autores del libro analizan temas que abarcan varios países de Latinoamérica y España, conectando también con otras regiones de Europa, Estados Unidos y África. Estos análisis abarcan tanto la música académica como la popular, al destacar la pluralidad de perspectivas y experiencias profesionales en torno a la música y la construcción de identidades.<sup>11</sup> Rodríguez destaca que, para comprender el complejo proceso de construcción de identidades, los investigadores emplean diferentes modelos y métodos de análisis, al integrar enfoques de la musicología, etnomusicología, sociología, literatura, estética, semiótica, antropología, teoría de la comunicación y crítica, desde una perspectiva interdisciplinaria.<sup>12</sup>

El libro aborda conceptos como nación, nacionalidad, nacionalismo musical y música nacional en diversos contextos. Explora cómo diferentes grupos y colectivos conciben el ideal de nación a través de discursos político-ideológicos y cómo estos se reflejan en la música mediante revistas y prensa del siglo pasado. Asimismo, examina cómo

las poéticas compositivas propias e imaginadas generan significados culturales en la modernidad, vanguardia y posmodernidad. También considera el exilio, la política y las migraciones como agentes en la reinterpretación identitaria, y muestra la permeabilidad de fronteras entre el "yo" y los "otros" en complejos procesos interculturales y mediáticos.

Victoria Eli Rodríguez destaca la trascendencia entre globalización e identidad en la música y cómo esta se convierte en un elemento dinámico y protagonista en la construcción de identidades, atravesando fronteras geográficas y temporales para reflejar y moldear las experiencias culturales. Este análisis interdisciplinario y pluridisciplinario revela cómo la música articula discursos de nación, identidad y globalización, haciendo de cada melodía y ritmo un testimonio viviente de los ideales y narrativas de diferentes grupos y comunidades.<sup>13</sup>

La música, entonces, no solo narra la historia de la humanidad, sino que la construye activamente. Si bien es un espejo de nuestras experiencias, también es una herramienta para moldear el presente y proyectar el futuro. Así como Victoria Eli Rodríguez y sus coautores ilustran las diversas maneras en que la música ha sido y sigue siendo un vehículo para la creación de identidades, nuestra propia banda sonora personal y colectiva continúa

<sup>9</sup> Bioletto Bueno, "Las prácticas", p. 168.

<sup>10</sup> Alerce La Otra Música, "La Nueva Canción Chilena Vol. 1 (Álbum completo)", YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=0hWWX9BYdnA&list=RD-0hWWX9BYdnA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=0hWWX9BYdnA&list=RD-0hWWX9BYdnA&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

<sup>11</sup> Eli Rodríguez, Torres Clemente, *Música*, pp. 7-9.

<sup>12</sup> Eli Rodríguez, Torres Clemente, *Música*, pp. 7-9.

<sup>13</sup> Eli Rodríguez, Torres Clemente, *Música*, pp. 7-9.

siendo un reflejo vibrante de quiénes somos y quiénes aspiramos a ser.

La música, entonces, no solo narra la historia de la humanidad, sino que la construye activamente. Si bien es un espejo de nuestras experiencias, también es una herramienta para moldear el presente y proyectar el futuro.<sup>14</sup> Hasta aquí se ha subrayado la capacidad de la música para articular nuestra memoria, afectividad e identidad. Sin embargo, esas experiencias dependen de marcos de valoración que jerarquizan la elección de repertorios, habilitan ciertos modos de escucha musical, con preferencias que dependen de nuestros contextos culturales. Por ello, y antes de preguntarnos qué escuchamos y por qué, conviene interrogar cómo se construyen los cánones musicales y qué efectos producen en nuestras prácticas de apreciación y selección musical.

### **Cuestionar los cánones musicales**

La pertinencia de los dogmas, tótems, panteones y cánones artísticos y culturales que han impactado occidente y sus geografías relativas sigue siendo un tema de intenso debate. José Hernández y Rodrigo Bazán, en su prólogo de *Cánones en rodó. Aproximación a la(s) música(s) en México*, argumentan que, aunque no se puede determinar con certeza cuánto de este debate es ruido mediático para enfatizar tendencias, es claro que está generando un cambio. Ellos sugieren que existe un interés analítico genuino entre algunos académicos para profundizar en la selección de manifestaciones canónicas con el objetivo de ampliar el campo de estudio en torno a las humanidades y la música

[...] la utilidad del canon como herramienta pero, igualmente, las exclusiones que supone; la forma en que, según dónde y cómo, reduce imaginarios e identidades mucho más amplios y complejos cuando los representa como cromos: estampitas construidas con unas pocas piezas o sonidos, pero también cómo esa forma de representación sintética supone identificaciones rápidas y provoca respuestas casi pavlovianas; su limitada capacidad para explicar lo que ocurre en su periferia y la paradoja que supone lograrlo cuando se canoniza la ruptura; los vaivenes del recuerdo a la Historia y el contraste constante entre la vivencia de escuchar y la necesidad de reflexionar, después, qué es lo que nos pasa en conciertos, habitaciones y vehículos cuando nos encontramos de frente con la música.<sup>15</sup>

José Hernández Riwes Cruz, en su capítulo titulado ¡Sí la hicieron! Delineando el canon occidental de rock y su mirada en México, ofrece una revisión historiográfica sobre el concepto del canon cultural occidental. Señala que, aunque se han hecho algunas propuestas de formalización en diversas disciplinas, no existe un catálogo definitivo de obras normativas de la cultura occidental, como sí sucede en los casos de los libros canónicos religiosos del judaísmo, islamismo o catolicismo.<sup>16</sup>

Menciona ejemplos significativos como la obra de Giorgio Vasari en *Le vite de più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1568) en el ámbito de las artes plásticas; las propuestas literarias de John Erskine en *Great Books* (1920), la *Enciclopedia Británica Great Books of the Western Civilization* (1952) y la de Harold Bloom en *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994); así como las propuestas musicales de Joseph Kerman en *A Few Canonic Variations* (1983) y William Weber en *The History of Musical Canon* (1999). Hernández Riwes Cruz concluye que, más allá de estas propuestas, no hay un *summum* o catálogo definitivo que se considere normativo para la cultura occidental,<sup>17</sup> además reflexiona que:

<sup>14</sup> Capilla virreinal de la Nueva España. Tema: "300 Años de Música Colonial Mexicana", *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=cCdFSAlkPqM&list=PLo-qRvIrxBBjxNkpjPMPTAIFB3QipnsOJ>, [consultado el 13 de febrero de 2026]; Lili Obando, "Tres preludios para piano - III. Libre vuelo - Horacio Uribe Duarte (Piano: Farizat Tchibirova)", *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=v-1MiaEph\\_OA&list=RDv1MiaEph\\_OA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=v-1MiaEph_OA&list=RDv1MiaEph_OA&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

<sup>15</sup> Hernández Riwes, Bazán Bonfil, "Prólogo", p. 12.

<sup>16</sup> Hernández Riwes, "Sí la hicieron", p. 13.

<sup>17</sup> Hernández Riwes, "Sí la hicieron", p. 14.

[...] aquello que llamamos *canon occidental cultural* se puede ver, apreciar y estudiar en imaginarios institucionales, académicos o populares a través de determinadas obras y autores que se repiten en las selecciones que estos mismos imaginarios han elaborado a lo largo de la historia, y que cumplen, en un primer plano, con una propuesta estética determinada a través de sus partes (literatura, música, filosofía, artes plásticas, etcétera), contempladas desde la historia social, la de las ideas, de las instituciones, las mentalidades colectivas, los grupos intelectuales y la de la recepción. Y todo esto, a su vez, enlaza el canon, en un segundo plano, de manera consciente e inconsciente con agendas políticas, económicas o sociales determinadas.<sup>18</sup>

La música no solo nos conecta con el presente, sino que también actúa como un vehículo para comprender nuestro pasado. Funciona como un puente que enlaza nuestra identidad individual con nuestras raíces familiares, comunitarias y culturales. En un nivel más amplio, nos conecta con la historia de la humanidad, que, como plantea Jennifer Schuessler al comentar en *The Dawn of Everything: A New History of Humanity*, merece ser reinterpretada desde una perspectiva más amplia y crítica. Este libro cuestiona supuestos fundamentos sobre la evolución social, al igual que la música, puede cuestionar los límites de nuestra percepción de identidad y pertenencia.<sup>19</sup>

En el ámbito de la musicología, Emilio Ros-Fábregas adopta esta postura crítica al señalar que nuestra comprensión histórica debe someterse a un constante escrutinio. Según Ros-Fábregas, desafiar las perspectivas tradicionales puede ser un ejercicio saludable de humildad intelectual, abriendo paso a nuevas interpretaciones que cuestionen los cánones y teorías dominantes.<sup>20</sup>

En este mismo espíritu, Rubén López-Cano reflexiona sobre la diversidad epistémica que caracteriza las investigaciones artísticas y musicológicas. Parafraseando a Mika Elo, quien retoma a Henk Borgdorff, López-Cano describe el núcleo epistémico de la investigación artísti-

ca como un espacio “vacío” o, más bien, “congestionado” por una multiplicidad de agendas extraordinariamente disímiles. Esta diversidad de intereses, metodologías y necesidades discursivas ha dificultado la consolidación del campo en una estructura unificada. Además, López-Cano señala que la etiqueta *artistic research* no solo ha servido para explorar el conocimiento en el ámbito de las artes dentro de instituciones académicas, sino que también ha sido utilizada como una estrategia burocrática para encajar la producción artística convencional en sistemas de evaluación académica cuantitativa. Esta tensión entre la pluralidad epistémica y las dinámicas institucionales complejiza aún más la configuración del campo de la investigación artística.<sup>21</sup>

Un ejemplo ilustrativo de esta diversidad epistémica lo aporta Johannes Boer,<sup>22</sup> cuya propuesta explora los límites entre la interpretación históricamente informada y la musicología. Según Boer, estas disciplinas representan dos formas distintas de dialogar con el pasado, cada una con valores de verdad y reglas específicas. Sin embargo, esta polaridad resulta insuficiente para comprender prácticas como la improvisación y la interpretación musical de la época de Monteverdi. Boer sugiere una tercera vía que combina el rigor filológico de la musicología con la episteme práctica de la interpretación históricamente informada. Este enfoque híbrido no solo replantea preguntas fundamentales sobre la música de aquella época, sino que también adopta una hermenéutica especulativa y singular que encuentra resonancia incluso en los instrumentos utilizados. Así, Boer ilustra cómo las prácticas artísticas pueden generar conocimiento a través de métodos interdisciplinarios, expandiendo las fronteras epistémicas de la musicología.<sup>23</sup>

Estas reflexiones destacan la riqueza y complejidad del núcleo epistémico de la investigación musicológica,

<sup>21</sup> López Cano, *La música*, p. 135.

<sup>22</sup> Boer, Johannes, “Sonate II in D Minor: Preludio (Largo – Allegro – Adagio)”, *YouTube Music*, <https://music.youtube.com/watch?v=WiS62kweGtK>, [consultado el 13 de febrero de 2026]; Boer, Johannes, “Variaciones sobre ‘La Folia’” (intérpretes: Johannes Boer y Regina Albanez), *YouTube Music*, <https://music.youtube.com/watch?v=14td8KPT9mk>, [consultado el 13 de febrero de 2026].

<sup>23</sup> López Cano, *La música*, p. 137.

<sup>18</sup> Hernández Riwes, “Si la hicieron”, p. 14.

<sup>19</sup> Jennifer Schuessler, “A revised course”, *The New York Times*, Nueva York, 4 de noviembre de 2021, p. 1 <https://www.nytimes.com/2021/11/04/arts/dawn-of-everything-graeber-wengrow.html> [consultado el 13 de febrero de 2026].

<sup>20</sup> Ros-Fábregas, “¿Y si todo lo que...”, p. 7.

que, lejos de ser uniforme, se nutre de perspectivas múltiples e interdisciplinarias. En un campo donde convergen el rigor académico y la práctica artística, cada investigación contribuye a un diálogo más amplio que no solo cuestiona los límites del conocimiento establecido, sino que también redefine las maneras de abordar, interpretar y comunicar el pasado musical. No obstante, este es un tema que será desarrollado con mayor profundidad en un próximo artículo, donde se explorará el papel de la música en las universidades públicas, con especial atención a los instrumentistas que combinan la docencia, la investigación y la creación musical en estos espacios académicos.

Por su parte, el musicólogo Alejandro L. Madrid señala que la relevancia de la música en el siglo XXI no radica en incluir géneros marginados de manera simbólica dentro del canon, sino en aceptar un cambio epistemológico que conecte la disciplina con problemas más amplios de las humanidades y las ciencias sociales.<sup>24</sup> En esta línea, Ros-Fábregas enfatiza la importancia de actuar con ética en la investigación y docencia, evitando prácticas discriminatorias y promoviendo la inclusión de la mayor cantidad de músicas en el ámbito académico.<sup>25</sup>

La apertura a explorar nuevas formas de música, incluso aquellas que no coinciden con nuestros gustos iniciales, puede transformar nuestra percepción y ampliar nuestros horizontes culturales. Al aceptar que “toda música puede ser la mejor” dependiendo del contexto y la disposición del oyente, y así reconocer que el valor de la música no reside únicamente en sus cualidades intrínsecas, sino en su capacidad para resonar con nuestras emociones y experiencias.

En suma, el canon no es un inventario neutral, es un ordenamiento cultural que produce inclusiones y exclusiones, y que se actualiza mediante instituciones, pedagogías y mercados. Con esto en mente, la pregunta por la escucha deja de ser una preferencia únicamente individual para convertirse en un tema social e histórico.

## ¿Qué escuchamos y por qué?

El subtítulo de este artículo, “El *soundtrack* de nuestra vida”, alude al concepto cinematográfico de *soundtrack* o banda sonora, entendido como el conjunto de piezas musicales que enmarcan las emociones y contextos de una película. En nuestra vida diaria, cada uno de nosotros también tiene su propia banda sonora, creada por las canciones y géneros que elegimos escuchar. Pero ¿somos conscientes de por qué escuchamos lo que escuchamos?

Esta pregunta nos invita a reflexionar sobre cómo la música nos influye y cómo podemos utilizarla conscientemente para mejorar nuestra calidad de vida. La música puede actuar como un catalizador emocional, ayudándonos a navegar por los altibajos de la existencia. Por ejemplo, en momentos de estrés o ansiedad, escuchar música con ritmos suaves y repetitivos puede calmar la mente, mientras que en situaciones que requieren energía o motivación,<sup>26</sup> una pieza enérgica y vibrante puede revitalizarnos.<sup>27</sup>

Pero no solo se trata de los estados emocionales inmediatos. Hacernos conscientes de nuestra relación con la música también puede ayudarnos a crear experiencias significativas. Al igual que un director de cine selecciona cuidadosamente las piezas para su película, podemos diseñar *playlists* que enriquezcan los momentos más importantes de nuestra vida.

Las elecciones que tomamos respecto a lo que escuchamos, muchas veces, si no es que la mayoría del tiempo, están determinadas por la oferta de música grabada disponible en el mercado. En este sentido, Eduardo Contreras Soto, investigador del Centro de Investigación y Documentación Musical “Carlos Chávez”, en su libro *La tradición grabada. Las primeras grabaciones de la música de concierto mexicana*, nos brinda una visión

<sup>24</sup> Madrid, “Exceptional”, p. 702.

<sup>25</sup> Ros-Fábregas, “¿Y si todo lo que...”, p. 8.

<sup>26</sup> Mantras para dormir profundamente y sanar, “Mantra de sanación física, mental, emocional y espiritual. Música para dormir”, *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=czF0kySBMq0&list=RDczF0kySBMq0&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=czF0kySBMq0&list=RDczF0kySBMq0&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

<sup>27</sup> Septentrión Metal, “Guardián de lo perdido (canción heavy metal en español)”, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=KRQVT1bcb48&list=RDKRQVT1bcb48&index=1>, [consultado el 13 de febrero de 2026].

sobre la rica tradición que existe en México relacionada con la música de concierto. Su análisis nos permite tener una idea del vasto acervo que se conserva sobre esta parte del repertorio musical mexicano.<sup>28</sup>

Desde la invención de las grabaciones sonoras, estas han adquirido un papel crucial en el conocimiento y la reflexión sobre la música. Tener un acervo específico de grabaciones del repertorio mexicano de concierto representa un logro significativo en la historia cultural de México. Es notable que pocos países fuera del ámbito de las economías desarrolladas posean un acervo similar. La disponibilidad y comercialización de estas grabaciones responden a una necesidad natural de un público que generalmente adopta una postura pasiva ante la música, donde la mayoría de los consumidores no son músicos formales.

En el ámbito profesional y académico, las grabaciones son cada vez más importantes, ya que a menudo son la única forma en que los estudiosos pueden acceder a ciertas obras, dada la dificultad o imposibilidad de obtenerlas en partitura, y la aún más lejana posibilidad de escucharlas en vivo. A través de las grabaciones que escuchamos, adquirimos y atesoramos, construimos nuestra cultura musical. Este fenómeno ha influido radicalmente en la cultura musical de millones de personas, superando la práctica individual y doméstica y la asistencia a conciertos públicos. La variación en la música disponible ha evolucionado en paralelo con los avances tecnológicos en el registro y reproducción sonora:

En el caso específico del repertorio de la música mexicana de concierto disponible en grabaciones, se puede asegurar que este acervo representa un medidor evidente del grado de conocimiento e interés que el medio artístico de nuestro país ha tenido por su propia tradición musical. Al no estar cubierto el aprendizaje del repertorio mexicano en las enseñanzas habituales de nuestros conservatorios, no puede afirmarse que el profesional de la música en nuestro país tenga un sustento básico de la cultura musical de su propia tierra, y por ende se ha vuelto natural que acabe adquiriendo dicho sustento por medio de las grabaciones.<sup>29</sup>

En este contexto, la música grabada se erige como una herramienta invaluable para el conocimiento y la apreciación de nuestro acervo cultural. La disponibilidad de estas grabaciones no solo democratiza el acceso a un vasto repertorio, sino que también permite a cada individuo construir su propia cultura musical a través de la escucha y la colección personal. Tal como Eduardo Contreras Soto señala, en el caso del repertorio de la música mexicana de concierto, las grabaciones se convierten en un reflejo del interés y conocimiento que el medio artístico de nuestro país tiene por su propia tradición musical. Dado que este repertorio no siempre está incluido en las enseñanzas habituales de las universidades o conservatorios, las grabaciones son a menudo el único medio por el cual tanto profesionales como aficionados pueden familiarizarse con la rica herencia musical de México. Así, la música grabada no solo conserva y difunde nuestra cultura, sino que también desempeña un papel crucial en la formación de identidades musicales individuales y colectivas, reafirmando su poder para transformar y enriquecer nuestras vidas.

<sup>28</sup> Contreras Soto, *La tradición*, p. 9; García Calderas, Rolando Vidal, "Pianistas mexicanos del s. XIX" (playlist), *YouTube Music*, [https://music.youtube.com/playlist?list=PLVGwoSLxUJqPHfKJ4kXIJ\\_u8kwc\\_oL6h-](https://music.youtube.com/playlist?list=PLVGwoSLxUJqPHfKJ4kXIJ_u8kwc_oL6h-), [consultado el 13 de febrero de 2026]; García Calderas, "Acervo pianístico hispanoamericano" (playlist), *YouTube Music*, 2023, <https://music.youtube.com/playlist?list=PLVGwoSLxUJqPcHbuHs5214V8zx6147bDY>, [consultado el 13 de febrero de 2026]; García Calderas, "Música en el porfiriato" (playlist), *YouTube Music*, 2026, <https://music.youtube.com/playlist?list=PLVGwoSLxUJqPh7zmJkQdf3K5ZQm5kEXIK>, [consultado el 13 de febrero de 2026]; García Calderas, "Exclusiones y resistencias" (playlist), *YouTube Music*, 2025, <https://music.youtube.com/playlist?list=PLVGwoSLxUJqNspg3drYXp73JkwXLiEUUV>, [consultado el 13 de febrero de 2026].

### ***Intimidad, energía y transformación***

La música tiene la capacidad de moldear nuestras experiencias tanto íntimas como públicas o colectivas.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Contreras Soto, *La tradición*, p. 10.

<sup>30</sup> Violeta Parra, Tema: "Gracias a la vida", *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=Y5KZSIUxBi8&list=RDY5KZSIUxBi8&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=Y5KZSIUxBi8&list=RDY5KZSIUxBi8&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

En los momentos de soledad, puede ser una herramienta para meditar, reflexionar y encontrar paz interior. Se ha demostrado que ciertas frecuencias musicales tienen efectos terapéuticos, ayudando a aliviar la ansiedad, el insomnio y hasta el dolor físico.<sup>31</sup>

Por otro lado, la música también puede ser un motor de energía y transformación.<sup>32</sup> Piense en aquellas canciones que lo llenan de entusiasmo, que lo impulsan a dar lo mejor de sí,<sup>33</sup> ya sea en una rutina de ejercicio,<sup>34</sup> en un reto laboral o en un proyecto personal. Esta capacidad de la música, de influir en nuestros estados de ánimo, subraya su versatilidad como herramienta para mejorar la vida cotidiana.

La música no solo transforma nuestras emociones y experiencias cotidianas, sino que también se presenta como un campo de estudio profundo, cargado de significado y reflexión. Desde su capacidad para provocarnos distintas sensaciones, hasta su influencia en contextos de estudio académico y de actividad artística, la música despliega un amplio espectro de posibilidades interpretativas. En este sentido, Rubén López Cano, en su libro *La música cuenta*, nos invita a considerar estas dimensiones desde una perspectiva analítica y conceptual, proporcionando herramientas útiles para el estudio del significado musical en relación con la práctica musical interpretativa.

López Cano describe cómo su obra busca ofrecer categorías teóricas y estrategias analíticas que permitan interpretar los significados expresivos inherentes a las obras musicales, con el propósito de integrarlos en el acto performativo. El texto se orienta tanto hacia intérpretes profesionales como hacia quienes exploran

las relaciones entre la teoría y las interpretaciones semióticas y hermenéuticas de la música. Asimismo, subraya su utilidad en la investigación artística al abordar el desafío de construir discursos reflexivos sobre la música.<sup>35</sup> Estos discursos, a los que se refiere, pueden y deberían ser consumidos no solo por especialistas (estudiantes o profesionales de la música), sino también por un público más amplio, no especializado, que simplemente busca obtener una comprensión más profunda de la música que escucha y, por lo tanto, tener una experiencia más rica.

Sin embargo, el autor no se detiene en una visión esencialista del significado musical. López Cano aclara que su propuesta no busca descubrir mensajes ocultos en las obras ni desentrañar intenciones autorales específicas. Más bien, su enfoque se centra en actos de comprensión que surgen de nuestra interacción con las músicas que estudiamos, interpretamos, escuchamos o recordamos. En palabras del autor, estos significados emergen del encuentro entre la música y nuestras experiencias personales, lo que convierte a cada análisis en un proceso profundamente subjetivo y significativo:

Estos actos de comprensión se fundan en aspectos formales, históricos, cognitivos, semiótico-hermenéuticos y culturales que conocemos, manejamos y aplicamos, explícita o tácitamente, y se desarrollan dentro de experiencias posibles que todos tenemos con lo musical.

Pueden compartir verdades históricas e intenciones autorales, pero también están inexorablemente atravesados por imaginarios, ficciones y deseos *subjetivamente localizados* que la música es capaz de modelar dentro de cada uno de nosotros de manera individual o colectiva.<sup>36</sup>

Fomentar una manera más profunda de cómo nos relacionamos con la música que consumimos trasciende lo que escuchamos en un nivel superficial; se trata más bien de cómo percibimos y experimentamos esas sonoridades. Nuestra interacción con las obras musicales no solo implica una recepción pasiva, sino

<sup>31</sup> Relax your soul: Tema, "Música relajante para aliviar estrés y ansiedad / sanación de mente, cuerpo y alma", *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=a-y3cFzpw60&list=RDa-y3cFzpw60&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=a-y3cFzpw60&list=RDa-y3cFzpw60&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

<sup>32</sup> Release - Topic, "Quiero la poesía", *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=Vhl3FY-iH-Y&list=RDVhl3FY-iH-Y&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=Vhl3FY-iH-Y&list=RDVhl3FY-iH-Y&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

<sup>33</sup> Militantedeacero, "¡Que vivan los estudiantes!", *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=0x5qxFCSPd0>, [consultado el 13 de febrero de 2026].

<sup>34</sup> YouTube Music, "Hacer ejercicio con rock clásico" (playlist), [https://music.youtube.com/playlist?list=RDCLAK5uy\\_kovrJvA0zuQCku4kU98wko0ydwQTGjdPY](https://music.youtube.com/playlist?list=RDCLAK5uy_kovrJvA0zuQCku4kU98wko0ydwQTGjdPY), [consultado el 13 de febrero de 2026].

<sup>35</sup> López Cano, *La música*, p. 13.

<sup>36</sup> López Cano, *La música*, pp. 33-34.

que activa mecanismos interpretativos basados en inferencias, empatía y agencia. Estos conceptos son fundamentales para este trabajo, pues nos permiten explorar las conexiones que establecemos con la música y las experiencias que emergen de esas relaciones.

Cada obra musical encapsula un fragmento de tiempo, pero no se trata de un tiempo homogéneo o uniforme. Como señala Rubén López Cano, el tiempo musical es dinámico y multifacético: puede ser estriado, accidentado o suavemente fluido. Es un tiempo que se tensa y relaja, que puede ser trágico o trivial, decidido o incierto, y que alterna entre susurros delicados y alaridos desgarradores.<sup>37</sup>

Este carácter expresivo de la música, según diferentes tradiciones teóricas, se asocia a lo que llamamos agencia. La agencia musical se manifiesta en la capacidad de las composiciones para sugerirnos gestos, acciones y expresiones que parecen cargadas de intenciones humanas. Estas intenciones, aunque antropomorfizadas, facilitan nuestra conexión emocional y cognitiva con la música, permitiéndonos interpretar su significado y relacionarlo con nuestras propias vivencias.<sup>38</sup>

Además de su capacidad para modelar nuestras experiencias y su profunda expresividad, la música actúa como un puente hacia nuestra historia personal. Cada canción, cada obra que escuchamos, tiene el potencial de convertirse en un marcador temporal, evocando recuerdos específicos y emociones que habíamos atesorado o incluso olvidado. De esta manera, la música no solo nos conecta con el presente, sino que se erige como una forma de autobiografía emocional, un medio a través del cual narramos quiénes somos y cómo hemos llegado a serlo.

Esta conexión íntima con la música se explica en parte por su "agencia", esa capacidad de evocarnos gestos y acciones cargadas de expresividad humana. Como sugiere López Cano, el significado musical no reside en un mensaje oculto o preestablecido, sino

en los actos de comprensión y relación que surgen de nuestra interacción con la música, en la manera en que nos susurra nuestras historias o desgarrar nuestras emociones más profundas.<sup>39</sup> Así, cada experiencia musical es un encuentro único (si así nos lo proponemos), entre nuestras vivencias personales y la expresividad contenida en el tiempo encapsulado de cada obra.

En definitiva, la música trasciende su naturaleza sonora para convertirse en una experiencia profundamente humana y multidimensional. Desde su capacidad para provocarnos una rica gama de sensaciones físicas y racionales, hasta su potencial para evocar recuerdos y construir narrativas emocionales, la música se revela como un espejo de nuestra historia personal y colectiva. Su agencia, expresividad y conexión con nuestras emociones no solo nos invitan a interpretarla, sino a vivirla como un diálogo constante entre nuestras vivencias y las intenciones que percibimos en ella. Así, la música no es solo un arte, sino un lenguaje comunicante cargado de significado subjetivo, capaz de moldear quiénes somos y cómo nos relacionamos con el mundo que nos rodea.

### ***Música y vínculos interpersonales***

Además de su impacto individual, la música tiene un profundo efecto en nuestras relaciones con los demás. En el contexto familiar, por ejemplo, la disposición a escuchar la música favorita de otro miembro de la familia puede ser un acto de empatía y conexión. Un padre que decide explorar los gustos musicales de su hijo adolescente, quizás a través de una plataforma de streaming compartida, no solo aprende sobre sus preferencias, sino que también establece un puente emocional que fortalece la relación.

De manera similar, en entornos sociales más amplios, la música puede actuar como un lenguaje común que une a personas de diferentes edades, culturas y antecedentes. Desde los festivales musicales

---

<sup>37</sup> López Cano, *La música*, p. 34.

<sup>38</sup> López Cano, *La música*, p. 34.

---

<sup>39</sup> López Cano, *La música*, p. 35.

hasta las reuniones casuales, compartir música es una forma de celebrar la diversidad y encontrar puntos en común.

Personalmente, no he tenido muchas oportunidades de viajar fuera del país, pero detrás del atril de una orquesta he recorrido mundos enteros a través de la música. Cada partitura que interpreto, cada concierto al que asisto, es un viaje imaginario que me transporta a otros tiempos y lugares. Es fascinante pensar cómo, sin necesidad de desplazarnos físicamente, la música nos abre puertas a culturas, tradiciones y paisajes sonoros que de otro modo no conoceríamos. En este sentido, he encontrado especial disfrute al leer el capítulo titulado *La tierra del fandango, el bolero y la guitarra: evocaciones y estereotipos en la producción de los viajeros por España en la década de 1830s*, de Fernández Sinde. En este texto, el autor, a partir de relatos de viajeros del siglo XIX, nos lleva a descubrir una España pintoresca y rica en prácticas musicales, vista a través de los ojos de quienes la visitaron.<sup>40</sup>

En las descripciones de estos viajeros, España aparece como un país lleno de exotismo, donde la música impregna la vida cotidiana. Fernández Sinde explica cómo la música se hacía presente en reuniones sociales, posadas, teatros, iglesias y conventos. Estos escenarios musicales, recogidos en publicaciones como las de Richard Ford, Arthur de Capell Brooke y Alexander Mackenzie, delinearon una imagen singular del país. Por ejemplo, era común encontrar relatos que destacaban melodías interpretadas en calles y plazas, así como cantos y danzas en veladas íntimas, o piezas majestuosas ejecutadas en órganos dentro de espacios religiosos.<sup>41</sup>

Lo que me parece más interesante de estas narraciones es cómo los viajeros no solo documentaban lo que escuchaban, sino que transformaban estas experiencias en relatos románticos. Según Fernández Sinde, el viaje por España ofrecía una experiencia que

combinaba peligrosidad, aventura y exotismo, elementos que resultaban irresistibles para quienes buscaban una vivencia distinta a la de sus países de origen. La música, en este contexto, no era simplemente entretenimiento: era un elemento que refleja la singularidad del país visitado, una suerte de emblema cultural que contribuye a difundir, tanto dentro como fuera de España, una visión idealizada de su identidad.<sup>42</sup>

Reflexionar sobre este texto lleva a valorar aún más el papel de la música como vehículo para construir narrativas culturales y emocionales. Así como aquellos viajeros encontraron en las prácticas musicales de España una forma de comprender y experimentar lo desconocido, yo también, desde mi lugar en una orquesta o como espectador, he podido viajar y descubrir mundos que, aunque físicamente lejanos, se sienten extraordinariamente cercanos a través del arte sonoro.

La música, como he aludido, tiene el poder de moldear nuestras emociones, conectar con nuestra historia personal y ofrecernos viajes imaginarios que nos transportan a otros tiempos y lugares. Sin embargo, su influencia no se limita al ámbito individual; trasciende hacia nuestras relaciones interpersonales y sociales, convirtiéndose en un vínculo que fortalece los lazos familiares y une comunidades enteras.

En el núcleo familiar, la disposición de un padre para escuchar y comprender la música que apasiona a su hijo es más que un simple intercambio de canciones; es un acto de empatía que fomenta la conexión emocional y la comprensión mutua. Este tipo de interacciones nos recuerda que la música no solo es un medio de expresión personal, sino también una herramienta para construir relaciones más significativas.

En espacios más amplios, la música tiene un efecto unificador, derribando barreras culturales, generacionales y sociales. Desde la intimidad de una reunión familiar hasta la multitud vibrante de un festival, compartir música nos permite celebrar la diversidad y encontrar puntos en común, fortaleciendo el tejido social a través de una experiencia en común.

<sup>40</sup> Hilliard Ensemble, "Cancionero de Palacio: No. 422 'Triste España sin ventura'", YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=CLoDxmW4Vyw&list=RDCLoDxmW4Vyw&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=CLoDxmW4Vyw&list=RDCLoDxmW4Vyw&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

<sup>41</sup> Fernández Sinde, "La tierra", pp. 105-109.

<sup>42</sup> Fernández Sinde, "La tierra", pp. 105-109.

## CONCLUSIONES

En conclusión, la música no solo nos define como individuos, sino que también nos conecta como colectivo. Es un lenguaje emocional, cultural y social que permite entendernos mejor a nosotros mismos y a quienes nos rodean. Su capacidad para evocar recuerdos, inspirar empatía y unir personas, refleja su papel central en la construcción de nuestras identidades y nuestras comunidades. Así, cada nota, cada canción y cada melodía se convierte en un puente que nos une, trasciende diferencias y celebra lo que compartimos como seres humanos.

La música, en todas sus formas, nos acompaña a lo largo de la vida. Nos ayuda a enfrentar desafíos, a celebrar triunfos y a navegar por la complejidad de nuestras emociones. Al hacernos conscientes de nuestra relación con la música, podemos aprovechar su poder para enriquecer nuestras experiencias y fortalecer nuestras conexiones con los demás.

La invitación, entonces, es a explorar y cuestionar. Pregúntese qué música forma parte de su *soundtrack* personal y por qué. Atrévase a descubrir nuevos géneros y estilos, a escuchar sin prejuicios y a crear listas de reproducción que reflejen sus emociones, metas y sueños. Como en una gran película, la música que elija puede marcar la diferencia al percatarse de cómo recuerda cada capítulo de su vida.

La música es mucho más que sonido; es memoria, identidad, lenguaje y conexión. Es una fuerza que trasciende el tiempo y el espacio, moldeando quiénes somos y cómo nos relacionamos con el mundo. En cada nota, en cada ritmo, en cada melodía se encuentran las huellas de nuestra humanidad, tejidas en una sinfonía interminable que nos invita a escuchar, interpretar y vivir. Así, la música seguirá siendo una constante en nuestras vidas, un testimonio de lo que fuimos, somos y seremos.

## FUENTES

Alerce La Otra Música, "La Nueva Canción Chilena Vol. 1 (Álbum completo)", *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=0hWWX9BYdnA&list=RD0hWWX9BYdnA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=0hWWX9BYdnA&list=RD0hWWX9BYdnA&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

Bioletto Bueno, Natalia, "Las prácticas musicales y el persistente trabajo de la memoria a cincuenta años del golpe de Estado", en *Resonancias. Revista de Investigación Musical*, vol. 27, núm. 53 (2023), pp. 167-179.

Boer, Johannes, "Sonate II in D Minor: Preludio (Largo - Allegro - Adagio)", *YouTube Music*, <https://music.youtube.com/watch?v=WiS62kweGtK>, [consultado el 13 de febrero de 2026].

Boer, Johannes, "Variaciones sobre 'La Folia'" (intérpretes: Johannes Boer y Regina Albanez), *YouTube Music*, <https://music.youtube.com/watch?v=14td8KPT9mk>, [consultado el 13 de febrero de 2026].

Capilla Virreinal De La Nueva España: Tema, "300 Años de Música Colonial Mexicana", *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=cCDfSAIkPqM&list=PLoqRvlrxBBjxNkjpPMP-TAIFfB3Qipns0J>, [consultado el 13 de febrero de 2026].

Concepto de, "Streaming", <https://concepto.de/streaming/#ixzz8sdMZe5mJ>, [consultado el 25 de noviembre de 2024].

Contreras Soto, Eduardo, *La tradición grabada: Las primeras grabaciones de la música de concierto mexicana*, México, Conaculta, INBAL, Cenidim, 2015.

Costa, César, "Mi primer amor", *YouTube Music*, [https://music.youtube.com/watch?v=i1yHz\\_IUB4Y&si=fUYiAL87dkaPtFRE](https://music.youtube.com/watch?v=i1yHz_IUB4Y&si=fUYiAL87dkaPtFRE), [consultado el 13 de febrero de 2026].

Dylan, Bob, "Blowin' in the Wind (Official Audio)", *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=MMFj8uDubsE&list=RD-MMFj8uDubsE&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=MMFj8uDubsE&list=RD-MMFj8uDubsE&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

Dylan, Bob, "Masters of War (Official Audio)", *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=JEml\\_FT4YHU&list=RDJEml\\_FT4YHU&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=JEml_FT4YHU&list=RDJEml_FT4YHU&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

Eli Rodríguez, Victoria, y Elena Torres Clemente, *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, España, Sociedad Española de Musicología, 2018.

Fernández Sinde, María Jesús, "La tierra del fandango,

el bolero y la guitarra”: evocaciones y estereotipos en la producción de los viajeros por España en la década de 1830”, Cristina Bordas Ibáñez, Ruth Piquer Sanclemente y Isabel Rodríguez, *Imágenesmusica. Iconografía musical en la actualidad: nuevas perspectivas y retos*, España, Sociedad Española de Musicología, 2022, pp. 105-129.

García Calderas, Rolando Vidal, y Fabián Herrera León, *Himno Nicolaíta del siglo XIX*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2019.

García Calderas, Rolando Vidal, “Acervo pianístico hispanoamericano”, *YouTube Music*, [https://\[pegar\\_URL\\_de\\_la\\_playlist\]](https://[pegar_URL_de_la_playlist]), [consultado el 13 de febrero de 2026].

García Calderas, Rolando Vidal, “Acervo pianístico hispanoamericano”, *YouTube Music*, <https://music.youtube.com/playlist?list=PLVGwoSLxUJqPcHbuHs5214V8zx6147bDY>, [consultado el 13 de febrero de 2026].

García Calderas, Rolando Vidal, “Exclusiones y resistencias”, *YouTube Music*, <https://music.youtube.com/playlist?list=PLVGwoSLxUJqNspg3drYXp73JkwXLiEUUV>, [consultado el 13 de febrero de 2026].

García Calderas, Rolando Vidal, “Música en el porfiriato”, *YouTube Music*, 2026, <https://music.youtube.com/playlist?list=PLVGwoSLxUJqPh7zmJkQdf3K5ZQm5kEXIK>, [consultado el 13 de febrero de 2026].

García Calderas, Rolando Vidal, “Pianistas mexicanos del s. XIX” (playlist), *YouTube Music*, [https://music.youtube.com/playlist?list=PLVGwoSLxUJqPHfkJ4kXIJ\\_u8kwc\\_oL6h-](https://music.youtube.com/playlist?list=PLVGwoSLxUJqPHfkJ4kXIJ_u8kwc_oL6h-), [consultado el 13 de febrero de 2026].

Hernández Riwes, José, “¡Sí la hicieron! Delineando el canon occidental del rock y su mirada en México”, en José Hernández Riwes y Rodrigo Bazán Bonfil, *Cánones en rodó. Aproximación a la(s) música(s) en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, División de Ciencias y Humanidades, 2023.

Hernández Riwes, José, y Rodrigo Bazán Bonfil, *Cánones en rodó. Aproximación a la(s) música(s) en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, División de Ciencias y Humanidades, 2023.

Hilliard Ensemble, “Cancionero de Palacio: No. 422 ‘Triste España sin ventura’”, *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=CLoDxmW4Vyw&list=RDCLoDxmW4Vyw&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=CLoDxmW4Vyw&list=RDCLoDxmW4Vyw&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

Jiménez, José Alfredo, “Ella (Original Version)”, *YouTube*, [https://youtu.be/vAJnYt6huQs?si=crnvn\\_RlmYp0ZvJK](https://youtu.be/vAJnYt6huQs?si=crnvn_RlmYp0ZvJK), [consultado el 13 de febrero de 2026].

López Cano, Rubén, *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*, Barcelona, Esmuc, 2020.

Madrid, Alejandro, “Exceptional Matters, Exceptional Times: A Conversation about the Challenges of U.S. Music in the Age of Black Lives Matter and Trump”, N. T. Jones & E. A. Stanley (Eds.), *Sounding Together: Collaborative Perspectives on U.S. Music in the 21st Century*, United States, University of Michigan Press, 2021.

Mantras para dormir profundamente y sanar, “Mantra de sanación física, mental, emocional y espiritual. Música para dormir”, *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=czF0kySBMq0&list=RDczF0kySBMq0&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=czF0kySBMq0&list=RDczF0kySBMq0&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

Militantedeacero, “¡Que vivan los estudiantes!”, *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=0x5qxFCSPdQ>, [consultado el 13 de febrero de 2026].

Myrian Ft, “Álbum completo – La Hermandad – Canciones de Navidad”, *YouTube*, [https://youtu.be/qTSo\\_0jSk6w?si=ha-chUjP0Kr9TzN6a](https://youtu.be/qTSo_0jSk6w?si=ha-chUjP0Kr9TzN6a), [consultado el 13 de febrero de 2026].

Obando, Lili, “Tres preludios para piano – III. Libre vuelo – Horacio Uribe Duarte (Piano: Farizat Tchibirova)”, *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=v1MiaEph\\_OA&list=RDv1MiaEph\\_OA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=v1MiaEph_OA&list=RDv1MiaEph_OA&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

Parra, Violeta, Tema “Gracias a la vida”, *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=Y5KZSIUxBi8&list=RDY5KZSIUxBi8&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=Y5KZSIUxBi8&list=RDY5KZSIUxBi8&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

Relax your sould, Tema “Música relajante para aliviar estrés y ansiedad / sanación de mente, cuerpo y alma”, *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=a-y3cFzpw60&list=RDa-y3cFzpw60&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=a-y3cFzpw60&list=RDa-y3cFzpw60&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

Release – Topic, “Quiero la poesía”, *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=VhI3FY-iH-Y&list=RDVhI3FY-iH-Y&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=VhI3FY-iH-Y&list=RDVhI3FY-iH-Y&start_radio=1), [consultado el 13 de febrero de 2026].

Ros-Fábregas, Emilio, “¿Y si todo lo que aprendiste sobre la historia de la música está equivocado? Musicología en la sociedad actual”, *Anuario Musical*, Barcelona, Consejo

Superior de Investigaciones Científicas, núm. 76 (2021), pp. 7-10, <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2021.76.01>

Schuessler, Jennifer, "A revised course of human history. What if everything you learned about human history is wrong?", *The New York Times*, Nueva York, 4 de noviembre de 2021, <https://www.nytimes.com/2021/11/04/arts/dawn-of-everything-graeber-wengrow.html>

Septentrión Metal, "Guardián de lo perdido (canción heavy metal en español)", *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=KRQVT1bcb48&list=RDKRQVT1bcb48&index=1>, [consultado el 13 de febrero de 2026].

YouTube Music, "Hacer ejercicio con rock clásico", [https://music.youtube.com/playlist?list=RDCLAK5uy\\_kovrJvAQzu-QCku4kU98wko0ydwQTGjdPY](https://music.youtube.com/playlist?list=RDCLAK5uy_kovrJvAQzu-QCku4kU98wko0ydwQTGjdPY), [consultado el 13 de febrero de 2026].

# LA MÚSICA DE CARL ORFF COMO COMPLEMENTO EXPRESIVO DEL MITO

*Carl Orff's music as an expressive complement to the myth*

**JUAN PABLO JAIME NIETO**

Seminario Diocesano de Celaya

ORCID ID: 0000-0003-0498-9226

**Recibido: 26 de octubre de 2025 • Aprobado: 8 de diciembre de 2025**

**Cómo citar este artículo:** Juan Pablo Jaime Nieto, "La música de Carl Orff como complemento expresivo del mito", en *Dicere*, núm. 9 (enero-junio 2026), pp. 83-88. doi: 10.35830/dc.vi9.154

## RESUMEN

El presente ensayo busca exponer, sucintamente, un rasgo extramusical en el trabajo general del compositor alemán Carl Orff: un acompañamiento del mito en la expresión de sus obras, mismas que, cabe decir, se apoyan en el ritmo como elemento primordial para reafirmar ese entendimiento ancestral del mundo, una vez que Orff definió su estilo en el uso conjugado de esas características.

**Palabras clave:** Carl Orff, Carmina Burana, mito, música, ritmo

## ABSTRACT

The current essay will expose briefly an extramusical feature in the work of the german composer Carl Orff: an accompaniment of the myth in the expression of his work, same that, should be said, is based in the rythm as an overriding element to reaffirm this ancient understanding of the world, once that Orff difined his style in the conjugated use of those characteristics.

**Key words:** Carl Orff, Carmina Burana, Music, Myth, Rythm

*Un ruido blanco remoto. Un ruido portador de un murmullo primitivo y silente que evocaba la permanencia de la vastedad.*

Cynan Jones

*O Fortuna velut luna statu variabilis.* Palabras iniciales de una balada conocida precisamente como *O Fortuna*, del *Carmina Burana*, o *Poema de Beuern*, una colección de cantos escritos por los monjes giróvagos del sur alemán, datados en el siglo XII o XIII. Esas seis palabras fueron aprovechadas por el compositor bávaro Carl Orff, para hacer una de las introducciones musicales más poderosas y recordadas del siglo veinte, con un deslumbrante coro que ganó notoriedad al ser incluido en la película de suspenso "The omen", de Richard Donner, prendiéndole un halo de terror a esa pieza introductoria.

Su fama es colosal,<sup>1</sup> al punto de eclipsar el empeño creativo de Orff en otros trabajos que reflejan su característico estilo, identificable como una concepción sonora basada en el uso de voces y percusiones principalmente. Aun así, Carl Orff no es de una estampa reputada; su música no lo destaca en el papel de ilustre, y con esto me refiero a que, de no ser por *O fortuna*, su nombre seguramente pasaría como el de un compositor extravagante; además, ad hominem, su vida personal está llena de fragmentos sórdidos como la indiferencia hacia su hija Godela, el abandono de uno de sus más cercanos amigos, Kurt Huber, a la suerte de la persecución nazi y decirse que colaboró con este régimen<sup>2</sup> convenencieramente. Un ser un tanto opaco que se deleitaba en lo onírico y en la autosatisfacción, pero creador al fin. No es que justifiquemos sus erratas, sino que, en lo puramente musical, hay un vector interesante por seguir, ya que los sonidos logrados en su visión artística remarcaban una profunda vinculación emocional con las fuerzas de lo contemplativo. Para abordar ese detalle, daré una

breve reseña no lineal sobre ciertas cronologías en su carrera como compositor, arrancando en su época de formación. Orff, un joven de talento, se relaciona con ciertos movimientos prevalecientes que trataban de romper con el desbordado sentir del romanticismo; de igual forma, el expresionismo y las vanguardias en el resto de las artes, avanzan previo a la ignición de la primera guerra mundial, donde el músico alemán es combatiente y resulta herido. Una ópera bien madurada de 1913, *Gisei, das Opfer*, es muestra de su acercamiento al neoclasicismo del siglo XX, movimiento de ruptura que pedía establecer una frialdad renovada en los cánones compositivos.

Orff supera esa desazón interesándose en temáticas más caprichosas, que, si bien eran bastante laboriosas para ser representadas en el tradicional estilo de montaje, no lo eran para el teatro de marionetas, como confesó en entrevistas. *Der mond* es una ópera de ese estilo, estrenada un par de años después del *Carmina Burana*, así como *Die Klug*, ambos trabajos inspirados en el folklore literario de los hermanos Grimm. Sin embargo, es en 1937 cuando tiene su epifanía profesional, ya que estrena la famosa cantata *Burana* con modesto laurel.

En esa década, el compositor se familiariza con la compilación de aquellos poemas editada por J. Andreas Schmeller en 1847, haciendo una selección de temas que abordan el placer y la provisionalidad de la condición humana, consolidando un estilo sonoro tan persuasivo, que ordena la destrucción de su obra anterior, lo que no ocurre. Orff extiende su concepto a dos trabajos más, pronunciando el estilo acústico alcanzado: *Catulli Carmina* y *Trionfo di Afrodite*, de menor expresividad, pero más diligentes, donde vuelve a la digresión poética, con apoyo, esta vez, del vate latino Cayo Valerio Catulo. Los *Carmina* y el *Trionfo* son clasificados con el nombre de "Triunfos" (*Trionfi*), siendo las obras más representativas del estilo orffiano, y las que abren la puerta —junto a otras que mencionaremos paulatinamente— para disertar sobre un artista que definió una expresión musical del mito.

Ciertamente, una gran inspiración para Orff era la poesía mitológica y el mundo antiguo. Entre los dieciséis

<sup>1</sup> Como sobremesa, podemos subrayar que un acorde en la canción "Estás tan dentro de mí", de Rocío Durcal, es suspicazmente parecido al *O fortuna*.

<sup>2</sup> Existe un grupo de autores alemanes interesados en la relación biográfica de Orff con el nacionalsocialismo, cuya obra puede consultarse en su lengua original: entre estos, Oliver Rathkolb, Fred Prieberg y Michael H. Kater.

o diecisiete años de edad, hace un arreglo al *Zaratus-tra* de Nietzsche. Tiempo después adapta el *Orfeo* de Monteverdi; compone las óperas *Antígona*, *Edipo tirano* y *Prometeo*, acogiendo el latín como idioma de uso para nombrar algunos de sus trabajos más peculiares (*De temporum fine comoedia*, *Ludus de nato Infante mirificus*, *Comoedia de Christi Resurrectione*). Su tumba muestra un epitafio en esta lengua: "Summus finis". Orff revela, así, una afinidad por el occidentalismo clásico y su espíritu saturado de drama. *Antígona*, como caso, obra que se resiste a no perder su clasificación de ópera, está cincelada en la monotonía vocal, observando principalmente el ritmo con decorados y remates sonoros realizados por un conjunto de instrumentos no habituales para este género musical, mismos que intervienen de manera espontánea y espaciada, remarcando el clímax continuo de la trama. Esta ópera es un largo ostinato en perene emocionalidad.

Tal vez sea obtuso decir que *Antígona* hace recordar la película *Medea* de Pasolini, pero algo que abrazan ambos textos es las anchuras del mito, y no como tema, sino como experiencia. Después de todo, la fama que acompaña al estilo musical de Orff cae sobre el *O fortuna*, sin que el público que lo disfruta pueda adentrarse en la biósfera de sus conceptos: la oscilación mitológica extendida en lo musical.

En su columna *Filosofía y música para detener el tiempo*, Guillermo Levine refiere a la magia del mundo arcaico como el leitmotiv de las composiciones de Orff; ese dominio de la naturaleza y sus elementos por medios propiamente escondidos para las cabezas vanas: "[...] es ahora el momento adecuado de referirnos al poder "mágico" de la música, entendiendo por magia la capacidad de manipular y tomar el control de los elementos que componen la realidad para lograr un fin determinado".<sup>3</sup> No obstante, el mito supera a la magia como la fuerza de lo heroico y lo divino, expresada en simbolismos que se arrojan de relatos, es decir, simbolizada por medios que el individuo puede asimilar para experimentar dicha circunstancia, ya que con ello se

logra vivir en el nervio de esa manifestación. Algunos de esos medios suelen reducirse a conductas y rituales como el canto, el banquete, el baile, la embriaguez, la competencia, la narración o la religión.

El mito, de acuerdo con Kerenyi, es vivencia en actualidad; no deja de ser un relato, sí, pero con una movilidad de suyo que envuelve a los que se le integran. No se puede hablar del mito sin ser agente. Los pasivos no son más que una cosa frente al desenvolvimiento de sus símbolos. Eros y caritas, por ejemplo, se simbolizan mutuamente en el nicho de las parejas: la práctica sexual encarna el amor entre las personas, así como el amor pacta la entrega física de los amantes. Una infidelidad carnal bien puede ser la construcción mítica del heroísmo y la locura, un salto a lo prohibido que afirme la osadía, pero al mismo tiempo representa el duelo, las fracturas de una alianza con uno mismo y con el otro. Así pues, el mito es la eucaristía, el concierto, la fiesta del pueblo, la vuelta olímpica, la fogata de año nuevo. ¿Acaso lo han sentido? Gritar "¡Ole!", cantar a coro, improvisar la borrachera. El payaso de rodeo es un mito de nuestra época, una forma de vivencia simbólica, aunque no sea tan excelso como lo divino y lo terrible. Esa es la página donde Orff cabe con su estilo.

El pánico, por mencionar algo, era una forma especial de miedo; una angustia suscitada por el encuentro con los silbidos de Pan en la profundidad de los bosques o encima de las cumbres. *Primo vere*, segunda pieza del *Carmina Burana*, muestra una bella redacción sobre la llegada de la primavera que Orff, sin embargo, expone de manera agónica, con un acento sombrío, iniciando la pieza en voz de un pícolo que probablemente saluda las andanzas del fauno jugueteando por los bosques deshielados. Esa es la ruta de la música orffiana, hablar de los hechos primigenios, del mundo sin escisiones, natural y espiritual a la vez; el mundo en sí (no por nada Pan se traduce como "todo"), y lo hace con igual visión primigenia, echando mano de su marcada fisonomía musical. Sin embargo, la forma en que lo transmite es a través del ritmo como aspecto principal de su música, o al menos lo es en la estructura de las obras más atractivas de su catálogo, como en *Ludus de nato*

<sup>3</sup> Levine, "Filosofía y música..."

*Infante mirificus*, pieza que trata sobre el impedimento de un grupo de brujas para que nazca un niño de maldad desde una caverna.

Este *Ludus* es un convite de voces estiradas en un ritmo ansioso, describiendo las acciones de una fábula alejada de la razón, porque, según se dice, mito y razón son mutuamente excluyentes, y en el entendido de que una historia así es difícil de experimentarse, la música de Orff nos coloca emocionalmente frente a ese delirio en que, a diferencia de otras escuelas, no es la melodía la que se encarga de metaforizar los ambientes, sino los ritmos y la manera parafernática en que pueden ser utilizados. Sobra decir, que el trasfondo general de ese trabajo es cadencia líquida.

“Cierta ritmo está en la esencia de todas las cosas”, escribió Vasconcelos sobre la estética del número en Pitágoras. Añadiré, por consiguiente, del mismo manuscrito, que: “Pitágoras medita en la naturaleza de las cosas, y cerca de su retiro un artesano trabaja el hierro; desde lejos se escucha el golpe, unas veces opaco y otras sonoro, del martillo contra el yunque”.<sup>4</sup> La intuición aquí se halla, sobre todo, en el compás, en la proporción que da movimiento al tejido del mundo. Para Pitágoras, como para Orff, no es el sonido lo que regula la música sino el ritmo, el fondo originario del mundo en sí, y su versión de una estética cruda, asentada en la emoción como tal y no en las falsificaciones aportadas por tersuras melódicas, es un medio que abre vías al mito para ser experimentado en orden de la escucha, una fotografía sonora a la intensidad de las cosas que no se percibe sino en las voces subyacentes de la vivencia en actualidad, “Así como el mundo de la música es sonoro, así el mitológico es el mundo disuelto en formas de expresión de lo divino”.<sup>5</sup> Cuidadosos con lo que signifique lo divino para cada uno de nosotros, podemos decir que el mito posee una musicalidad cuya faceta más palpable se esconde en el tempo oscilante que sostiene a la existencia, naturaleza misma del ritmo. A nuestro juicio, eso es lo que la música de Orff

transmite, los ancestrales lapsos de una vivencia del en sí a través de sus sincronías: “Quien escucha *Carmina Burana* se pone a bailar o a utilizar una batuta invisible. La clave está en el ritmo, tan importante para él, y en la naturalidad” Escribe Fátima Urribari al respecto de la música orffiana.

Kerenyi, nuevamente, afirma que la mitología puede ser considerada igual que la música, algo para sí y con sentido propio, sin necesidad de relacionarse con la poesía o la filosofía. En su panorama, Carl Orff desarrolló un esquema de expresión musical lleno del misterio originario, del *tambos* y del mito como admiración a la omnipresencia, exteriorizada en el principio del ritmo como insignia fundamental del mundo, ese origen de las cosas que solo podemos confrontar por medio de una experiencia simbólica efectiva como la composición.

Una de las metas de este pequeño trabajo, es denotar el interesante aspecto de la música orffiana, la impresión que deja tras una apreciación más detallada, pues, actualmente, es de común que los grandes auditorios y salas de concierto exploten la popularidad del *Carmina Burana* en la cartelera de ciudades con capacidad para el *mass media* y los espectáculos de alto voltaje escénico, sacando provecho a una tonada que excita el imaginario colectivo. Desde luego, su teatralidad sigue implicando un asombro estético por el estruendo musical y su acercamiento con lo originario, por ello, es menester que se haga una divulgación más considerable de su trabajo, que se conozca de mejor manera, que se enseñe a interpretarlo y escucharlo, que se promuevan sus tramas y fundamentos, en particular, de aquellos que materializaron un horizonte rítmico para vivir la antigua ductilidad del mito en nuestros tiempos.

## FUENTES

### Bibliografía

Jones, Cynan, *La tejonera*, Madrid, El cuarto de las maravillas, 2014.

<sup>4</sup> Vasconcelos, *Pitágoras*.

<sup>5</sup> Kerenyi, *La religión antigua*.

Hans Kater, Michael, *Composers of the Nazi era: eight portraits*, Nueva York, Oxford University Press, 2000.

Kerenyi, Kerenyi, *La religión antigua*, Barcelona, Herder, 1999.

Levine, Guillermo, "Filosofía y música para detener el tiempo: Carl Orff", en *Milenio Diario*, [consultado el 18 de agosto de 2025].

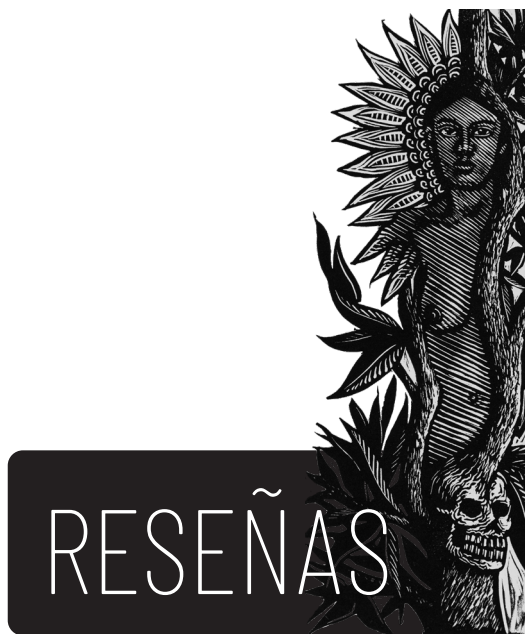
Rathkolb, Oliver, *Carl Orff und der Nationalsozialismus*, München, Schott Music, 2022.

Urribari, Fátima, "Las sombras del compositor del 'Carmina Burana' en la Alemania nazi", en *XL Semanal* [consultado el 8 de diciembre de 2025].

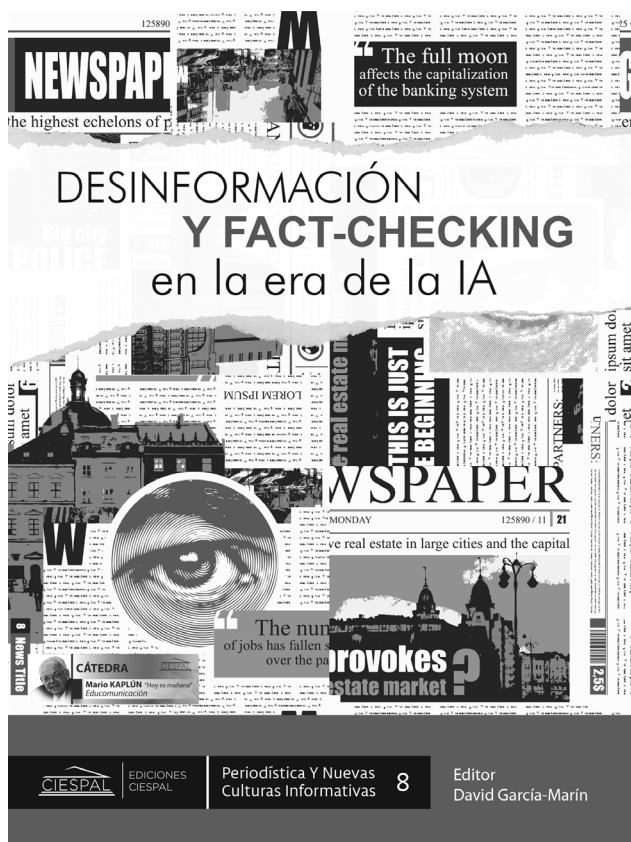
Vasconcelos, José, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, México, Editorial Trillas, 2012.

# DICERE

Revista de Humanidades, Ciencias Sociales y Artes



RESEÑAS



Sobre David García-Marín (ed.), *Desinformación y fact-checking en la era de la IA*, Quito, Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina, 2025, 148 pp., ISBN: 978-9978-55-237-7

El texto colectivo *Desinformación y fact-checking en la era de la IA*, coordinado por David García-Marín y publicado en 2025 por Ediciones CIESPAL como parte de la llamada Colección Periodística y Nuevas Culturas Informativas, es un aporte académico riguroso y oportuno al estudio de uno de los fenómenos más disruptivos del entorno informativo contemporáneo. En el texto se integran volumen contribuciones de Roberto Aparici, Manuel Álvarez Rufs, Fernando Bordignon, Leonardo Murolo y el propio coordinador, todos ellos investigadores con trayectorias consolidadas en el campo de la comunicación, educomunicación y estudios sociotécnicos.

La publicación se relata a manera de manual de iniciación en la temática, sin embargo, incorpora una profundidad teórica y analítica pertinente para su consulta por parte de estudiantes de ciencias sociales y humanidades, principalmente sin excluir otras áreas interesadas por el acto comunicativo, así como para

profesionales de la comunicación, docentes universitarios y ciudadanos comprometidos con la defensa de la verdad en entornos digitales.

El prólogo, firmado por Roberto Aparici, establece un tono reflexivo mediante un relato aparentemente ficticio, pero con base en datos reales: un presunto encuentro convocado por el secretario general de las Naciones Unidas en 2025, donde propietarios de medios y plataformas reconocen que la rentabilidad económica del sector depende, en gran medida, de la difusión de medias verdades y falsedades. Ese recuento, que remite al histórico informe MacBride de 1980 y al estudio del MIT sobre la propagación diferencial de noticias verdaderas y falsas, sirve de marco ético y político como eje conductor del texto, así, se enfatiza que, la desinformación no es un accidente tecnológico, sino una lógica estructural del capitalismo informacional.

García-Marín, por su parte, centra el debate en un

caso paradigmático reciente: el rumor infundado sobre centenares de fallecidos en el aparcamiento subterráneo del centro comercial Bonaire durante las inundaciones en Valencia en otoño de 2024. Este ejemplo ilustra con claridad cómo operan los mecanismos cognitivos y sociales que convierten una inferencia plausible en verdad colectiva, incluso cuando la física y la evidencia posterior la desmienten. Desde esta apreciación se presenta la obra como un mapa interdisciplinario que articula comunicación, filosofía, sociología, ciencia política, informática y pedagogía crítica para comprender la desinformación no como fenómeno aislado, sino como manifestación sintomática de las transformaciones estructurales de las llamadas sociedades postdigitales, tales como: crisis de mediación, erosión institucional, polarización, precarización periodística y emergencia de subjetividades algorítmicas.

El capítulo que aportan Aparici, Álvarez Rufs y Bordignon, sienta las bases conceptuales con una precisión encomiable. Se examinan algunas categorías analíticas clave como *posverdad*, *desinformación* y *sesgos cognitivos* en diálogo con antecedentes históricos que demuestran que el fenómeno no es novedoso, sino reconfigurado por las tecnologías digitales y por los atajos mentales del cerebro humano. Conceptos como hedonismo cognitivo, *truthiness*, disonancia cognitiva, efecto de contrafuego, sesgo de confirmación o efecto *Dunning-Kruger* se despliegan con claridad pedagógica, permitiendo al lector comprender por qué las falsedades persisten incluso ante evidencias abrumadoras. El capítulo cierra con una reflexión sobre el *liar's dividend* o dividendo del mentiroso, mecanismo por el cual la propia existencia de deepfakes genera escepticismo hacia cualquier evidencia audiovisual auténtica.

Leonardo Murolo, su capítulo, transita del análisis conceptual al escenario sociotécnico actual. Examina la evolución desde los medios tradicionales hasta las dinámicas de las redes sociales, destacando cómo la web 2.0 prometió democratización y terminó configurando espacios paradójicos de gestión privada para el debate público. El concepto de *tecnopolítica* se erige como eje central: el tablero donde se dirime la batalla ideológica mediante influencers que, a menudo al servicio de

populismos, difunden cosmovisiones subliminales mientras prescriben productos. El autor ilustra con ejemplos concretos de ciberactivismo progresista (#NiUnaMenos, #MeToo) y performance feminista, pero advierte que las mismas herramientas son apropiadas por movimientos neofascistas para campañas de desinformación masiva.

Fernando Bordignon dedica su aportación a las "nuevas fábricas algorítmicas de desinformación". Con un enfoque postdigital inspirado en Agamben, analiza el salto cualitativo que supone la inteligencia artificial generativa (IAG). Describe los agentes cognitivos basados en grandes modelos de lenguaje que ya no se limitan a responder, sino que actúan como entidades autónomas capaces de narrar. Se detiene en las "máquinas imperfectas por naturaleza": sesgos heredados de los datos de entrenamiento, alucinaciones que oscilan entre el 15 y el 20 % según estudios citados, y la capacidad de producir noticias falsas a escala industrial. El autor muestra cómo la automatización periodística, inicialmente pensada para eficiencia, se ha convertido en factor multiplicador de falsedad, aunque también genera herramientas de verificación automatizada que se desarrollarán en capítulos posteriores.

Por su parte, David García-Marín ofrece una cartografía sistemática del "universo deepfake". Propone una tipología de narrativas desinformativas generadas con IA: aquellas destinadas a dañar la reputación de figuras públicas, las vinculadas a conflictos armados, las que buscan crear caos social (falsos ataques migratorios o recomendaciones sanitarias peligrosas), las de promoción económica fraudulenta y las de contenido espectacular sin aparente intención política. Una tabla taxonómica sintetiza estas categorías con ejemplos verificados, mientras se analiza el predominio del vídeo en narrativas económicas y de salud. El capítulo profundiza en la definición, técnicas de construcción y potencial letal de las deepfakes, tanto para democracias como para la salud mental individual.

Más tarde en la lectura, nuevamente García-Marín adopta un carácter más instrumental y se convierte en una auténtica guía práctica de verificación digital y *fact-checking*. Distingue con nitidez ambos conceptos: la verificación se centra en contenido multimedia digital,

mientras que el llamado *fact-checking* evalúa afirmaciones de figuras públicas. Se recorre la historia de las agencias verificadoras desde Snopes hasta las españolas (Maldita.es, Newtral), se explicitan sus pilares metodológicos y se detalla el proceso completo: selección rigurosa del contenido (con criterios de verificabilidad y exclusiones claras), aplicación del método (hipótesis de falsedad, triangulación de fuentes, preguntas clave para detectar manipulación) y redacción estandarizada del informe según el modelo del “sándwich de la verdad”. Un anexo implícito con herramientas gratuitas refuerza el carácter aplicado del texto.

Aparici, Álvarez Rufs y Bordignon, introducen la dimensión más innovadora y necesaria de la obra: la alfabetización mediática desde una perspectiva ecológica. La *eco-educomunicación* propone incorporar la capa física invisible del sistema tecnológico: servidores de alto consumo energético, extracción de litio, tierras raras y coltán, con sus consecuencias ambientales y sociales (minas en el Triángulo del Litio, lago Baotou, conflictos en el Congo). Se presenta un modelo de entramado cibernético en capas (Usuario, Interfaz, Dirección, Ciudad, Nube, Tierra) que permite comprender la colonización tecnológica. Se cierra con un modelo de comunicación algorítmica interactiva y persuasiva que revela tres niveles de realidad controlados por entidades administradoras.

Finalmente, el propio García-Marín, en su cierre titulado “La verdad sitiada”, sintetiza el diagnóstico con una reflexión filosófico-política sobre el neoliberalismo como racionalidad que banaliza la verdad, la convierte en

mercancía y genera epistemologías de la ignorancia. Frente a ello, reivindica una concepción ética de la verdad como práctica de resistencia y una pedagogía de la sospecha y la esperanza.

La pertinencia de esta obra para nuestros tiempos resulta preponderante. En nuestros tiempos, cuando los modelos de IA generativa han alcanzado niveles de sofisticación que hacen indistinguibles deepfakes de realidad en contextos electorales, conflictos armados y campañas de salud pública, el manual ofrece no solo diagnóstico, sino herramientas concretas de resistencia. El enfoque eco-educomunicativo resulta especialmente valioso: vincula la desinformación con la crisis climática y la extracción de recursos, recordando que cada *like*, cada consulta a un chatbot o cada vídeo viral tiene un coste material en el planeta. En un momento en que las democracias enfrentan simultáneamente polarización algorítmica, fatiga informativa y emergencia ecológica, esta obra invita a una alfabetización integral que no se limite a detectar bulos, sino que cuestione el modelo civilizatorio que los produce.

*Desinformación y fact-checking en la era de la IA* es un texto necesario, equilibrado entre rigor académico y vocación pedagógica, que trasciende la mera descripción para proponer caminos de acción colectiva.

**ALBERTO FARÍAS OCHOA**

Facultad de Letras - Comunicación  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

# IBEROAMERICANA

**AMÉRICA LATINA**  
**ESPAÑA - PORTUGAL**  
 Ensayos sobre letras  
 historia y sociedad  
 Notas. Reseñas  
 iberoamericanas

IBEROAMERICANA es una revista interdisciplinaria e internacional de historia, literatura y ciencias sociales, editada por el Instituto Ibero-Americano de Berlín (IAI), el GIGA - Instituto de Estudios Latinoamericanos de Hamburgo y la Editorial Iberoamericana / Vervuert, Madrid y Frankfurt.

➔ IBEROAMERICANA aparece en forma cuatrimestral e incluye cuatro secciones: **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales. Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico. El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos. **Reseñas y Notas bibliográficas.** ➔ **ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS: Nº 88:** Consuming the City: Social-Cultural practices of Consumption in Latin America. **Nº 89:** Vitalidad creadora y estrategias de resistencia en los exilios republicanos tras la Segunda Guerra Mundial. **Nº 90:** Dictaduras, violencias y disidencia sexo-genérica en el siglo xx.

---

## Suscripción anual (3 números):

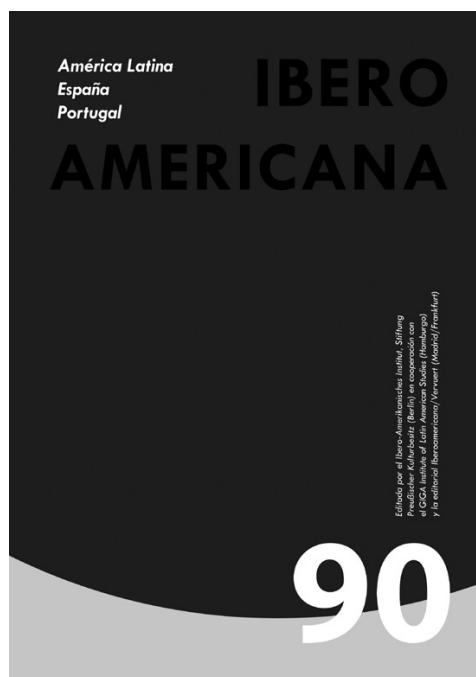
€ 90 Instituciones y Bibliotecas,  
 € 50 Particulares  
 € 40 Estudiantes

## Número individual

€ 29,80

(gastos de envío no incluidos)

---



**IBEROAMERICANA** Editorial Vervuert, Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid,  
 Tel.: +34 91 429 35 22 - **VERVUERT** Verlag oHG, Elisabethenstr. 3-9  
 D-60594 Frankfurt am Main, Tel.: +49 69 597 46 17  
 info@iberoamericanalibros.com - www.iberoamericana-vervuert.es

# GACETA NICOLAITA

ISSN 2448-8348

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO  
SECRETARÍA GENERAL

## CONVOCATORIA PERMANENTE

Con el propósito de incentivar la producción y divulgación científico-académica, la *Gaceta Nicolaita* admite propuestas de colaboración de acuerdo con los siguientes criterios editoriales:

- Pertinencia, calidad y originalidad de contenido (áreas de conocimiento distintivas de la UMSNH).
- Autoría única y exclusiva (adjuntar cartas de exclusividad y de cesión de derechos disponibles en nuestro sitio web).
- Trayectoria profesional vigente (semblanza curricular con producción última reciente no mayor a 350 palabras).
- Características del texto: extensión mínima de 850 de palabras y máxima de 2,000 (Word, Times New Roman, 12 puntos, espacio y medio). Las ilustraciones, gráficas, cuadros y tablas se enviarán por separado (formatos tiff o jpg en un rango de 300 a 1200 dpi), numerados consecutivamente. En el texto se indicará claramente el lugar deseable para su colocación.
- Las propuestas de colaboración deberán enviarse a la siguiente cuenta de correo electrónico: [gaceta.nicolaita.sria.gral@umich.mx](mailto:gaceta.nicolaita.sria.gral@umich.mx).

[www.gacetanicolaita.umich.mx](http://www.gacetanicolaita.umich.mx)



Universidad  
Industrial de  
Santander



CyP

Revista Cambios y Permanencias  
Publicación multi e interdisciplinar  
Orientada a los estudios sociales



Grupo de  
Investigación  
Historia  
Archivistica y  
Redes de  
Investigación

# CONVOCATORIA PERMANENTE

## Artículo

# TEMA LIBRE

La revista Cambios y Permanencias, invita a la comunidad académica a participar en la convocatoria permanente para publicación de artículos en la modalidad tema libre.

 @cambiosypermanencias

### Normas y condiciones de publicación:



<https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistacyp>



[cambiosypermanencias@uis.edu.co](mailto:cambiosypermanencias@uis.edu.co)

**¡APLICA AHORA!**



Cambios & Permanencias

## DICERE

Revista de Humanidades,  
Ciencias Sociales y Artes

### NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE COLABORACIONES

#### ARTÍCULOS

1. Sólo se recibirán materiales originales, inéditos, resultado de investigaciones empíricas o reflexiones teóricas, escritos en español o inglés por no más de dos autores, que hagan una aportación relevante al conocimiento de las humanidades, las ciencias sociales y las artes. En su estructura, deberán contener, al menos, los siguientes elementos: objetivos, metodología, exposición de resultados, hallazgos o conclusiones. Su extensión no será superior a las 10,000 palabras. Esta y cualquier otro tipo de colaboraciones no diferirá en ningún modo de la práctica editorial de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, estipulada en su normativa editorial y vigilada de manera permanente por el Comité Editorial de la revista con respaldo en sus Lineamientos de Operación.
2. Las propuestas de colaboración deberán cumplir con lo siguiente:
  - a) Presentación (formato .doc) a doble espacio con fuente Times New Roman de 12 puntos. La extensión de los artículos propuestos no podrá sobrepasar las 25 cuartillas, incluyendo datos del autor (nombre, adscripción institucional, dirección profesional, correo electrónico, teléfono de contacto e identificadores de Redalyc, ORCID, Research Gate, Mendeley, Academia, Google Citations, en caso de contar con ellos), semblanza no mayor a 120 palabras, carta de originalidad y exclusividad (disponible en [www.publicaciones.umich.mx/revistas/dicere](http://www.publicaciones.umich.mx/revistas/dicere)), resúmenes, notas, cuadros, gráficos, mapas, apéndices y bibliografía.  
Estas colaboraciones deben contar con un resumen en español y otro en inglés (incluidos el título y las palabras clave) que no supere las 120 palabras, además de 5 palabras clave en ambos idiomas.
  - b) Las ilustraciones, gráficas, cuadros y tablas se enviarán por separado (formatos tiff o jpg a 300 dpi como mínimo), numerados consecutivamente. En los artículos se indicará claramente el lugar deseable para su colocación.
  - c) Deberán enviarse a la dirección de correo electrónico: [dicere.publicaciones@umich.mx](mailto:dicere.publicaciones@umich.mx)
3. Notas al pie de página
  - a) Las referencias aparecerán de manera abreviada y no admitirán abreviaturas en latín, ni siquiera en el caso de repetición inmediata de referencias.
  - b) Las referencias a libros respetarán el siguiente modelo: Apellido(s) seguidos por una coma, título abreviado en itálicas seguido por una coma, p. o pp., seguido por el número de página(s).  
Ejemplos: Pérez Montfort, *Hispanismo y falange*, p. 56; McPherson, Wehrli, *Beyond Geopolitics*, pp. 9, 11-13.
  - c) En el caso de las referencias a artículos y capítulos de libro se sigue una regla similar, aunque destacando el título en letra normal y entrecomillado. Ejemplos: Tutino, "Soberanía quebrada", p. 16; Pita González, Ayala Flores, "Miradas tangenciales", pp. 157, 159-160, 163; Fernández Amador, Martos Contreras, "Los exiliados republicanos", pp. 425-426, 432.
  - d) Las referencias hemerográficas deben comprender lo siguiente:  
Nombre y apellido(s) del autor (si lo hay), título abreviado de la nota o artículo (si cuenta con ella), nombre de la publicación en itálicas, lugar de impresión, fecha, p. o pp., seguido por el número de páginas.  
Ejemplos: Rafael Nieto Compeán, "Lo que México podría hacer", *Excélsior*, Ciudad de México, 19 de septiembre de 1921, p. 2A; Sin autor, "La delincuencia en su apogeo", *El Globo*, Ciudad de México, 23 de febrero de 1925, pp. 1-2.
  - e) Las referencias electrónicas observan la misma lógica y se integran como sigue: Apellido(s) y nombre (s) del autor o de la entidad responsable, título en letra normal entrecomillado, título del portal, dirección electrónica y fecha de consulta entre corchetes.

EJEMPLO: The United Nations Office at Geneva (Library & Archives), "Mandate of the Institutional Memory Section", [http://www.unog.ch/80256EE60057D930/\(httpPages\)/555411BC7897556C1257C85004A5725?OpenDocument](http://www.unog.ch/80256EE60057D930/(httpPages)/555411BC7897556C1257C85004A5725?OpenDocument), [consultado el 14 de febrero de 2021].

f) Los documentos de archivo procurarán la siguiente información:

Señas particulares del documento (autor, destinatario, asunto o título entrecomillado del documento, lugar, fecha y fojas o páginas referidas), siglas del archivo y datos detallados de localización en el repositorio.

Ejemplos: "Declaración de Miguel Seferino Tembra", Córdoba, 12 de febrero de 1798, Archivo General de la Nación-México (en adelante AGN), fondo de intestados, caja 163, exp. 6, f. 247v; "Inventarios realizados en la entrega del colegio, iglesia, sacristía, capilla interior y casa de ejercicios que fueron a cargo de los regulares expatriados de la Compañía de Jesús", Valladolid, 13 de junio de 1773, AHCM, fondo diocesano, sección gobierno, serie religiosos, subserie jesuitas, caja 281, exp. 18, ff. 2-4.

#### 4. Fuentes

- a) Se incluirán únicamente los archivos, diarios, revistas, libros, artículos y capítulos de libros citados en el texto.
- b) Las referencias bibliográficas y electrónicas se presentarán en orden alfabético después de los archivos y fuentes hemerográficas de acuerdo con el siguiente estilo propio de citación:

#### ARCHIVOS Y REPOSITORIOS DOCUMENTALES

Abreviatura seguida del nombre completo.

#### LIBROS

Apellidos, nombre(s), título en itálicas, lugar de edición, editorial, año de edición.

#### ARTÍCULOS

Apellidos, nombre(s), título en letra normal entrecomillado, nombre de la revista en itálicas, volumen, número, año, y páginas que comprende el artículo.

#### CAPÍTULOS DE LIBROS

Apellidos, nombre(s), título en letra normal entrecomillado, nombre del autor o autores de la obra colectiva, título de la obra en itálicas, lugar de edición, editorial, año de edición y páginas que comprende el capítulo.

#### PÁGINAS ELECTRÓNICAS

Apellido(s) y nombre (s) del autor o de la entidad responsable, título en letra normal entrecomillado, título del portal, dirección electrónica y fecha de consulta entre corchetes.

5. No se aceptará ninguna colaboración que no se ajuste a estas normas técnicas.
6. Todos los artículos son sometidos a un pre-dictamen, en el que el Comité Editorial constata la afinidad temática y los criterios de calidad mínimos para la revista. Una vez aprobado el pre-dictamen, se someten a un proceso de evaluación que deberá comprender dos dictámenes de doble ciego realizados por especialistas, quienes deberán considerar los siguientes aspectos: a) Pertinencia, calidad y originalidad del contenido; b) Relevancia y actualidad de las fuentes de información; c) Rigor científico; d) Contribución al conocimiento. Los dictámenes deberán otorgarle al artículo una de las siguientes calificaciones: a) Aceptado con o sin sugerencias; b) Aceptado condicionado a la realización de modificaciones; c) Rechazado. En caso de discrepancias entre los dos dictámenes iniciales, se solicitará un tercer dictamen. El Editor, con el apoyo del Comité Editorial, sancionará el proceso de evaluación y se reserva el derecho de solicitar modificaciones no previstas en los dictámenes para aprobar la publicación de los artículos. El autor será notificado del resultado en un periodo no mayor a dos meses.
7. Todos los autores consienten en ceder (mediante formato disponible en [www.publicaciones.umich.mx/revistas/dicere](http://www.publicaciones.umich.mx/revistas/dicere)) los derechos de reproducción de sus respectivas colaboraciones a DICERE y a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, a fin de que puedan ser editadas, publicadas y difundidas tanto en versión impresa como electrónica.

8. El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no refleja en modo alguno el punto de vista de Dicere o de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

### **ENSAYO**

El ensayo es un ejercicio intelectual libre, de análisis y reflexión de un tema o problemática específicos, y en el que una adecuada y lógica argumentación respalda una postura clara y bien definida. Estos ejercicios académicos incluirán objetivos y/o planteamientos concretos, además de las conclusiones pertinentes. Su extensión será menor a 5,000 palabras.

### **RESEÑAS**

Las reseñas son revisiones y opiniones críticas de libros publicados sobre temas de humanidades, ciencias sociales y artes, que no se someten a un proceso de dictamen externo, pero son evaluadas y aprobadas por el Editor de la revista con el apoyo del Comité Editorial. Deben estar

firmadas por un solo autor y su extensión no debe superar las 2,500 palabras. Estarán dedicadas a libros que tengan no más de 4 años de haber sido publicados y que cuenten con ISBN. Los autores deberán incluir una referencia bibliográfica detallada de la obra (autor, título, lugar de edición, editorial, colección, número de páginas e ISBN) y una imagen digital de su portada (en formatos .jpg o .tiff a 300 dpi como mínimo). También deben brindar sus datos de contacto: nombre, adscripción institucional, dirección, correo electrónico y teléfono de contacto.

### **ENTREVISTAS**

La sección de entrevistas está reservada a ejercicios de intercambio oral o escrito entre por lo menos dos especialistas en el área de las ciencias sociales, humanidades y artes con relación a temas de interés para nuestra comunidad de lectores y colaboradores, y que deberán ser cuidadosamente transcritos para su consideración. Su extensión no deberá exceder las 4,000 palabras.