

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Campus Guanajuato
División de Arquitectura, Arte y Diseño
Doctorado en Teorías Estéticas

Formación, escena y patrimonio: estudio histórico-cultural del legado artístico de las *gisaeng* (기생)

Tesis
Que para optar por el grado de
Doctora en Teorías Estéticas

Presenta:

Araceli Rebollo Hernández

Director de tesis: Dr. Gabriel Medrano de Luna
Codirectora de tesis: Dra. Nayelli López Rocha

Guanajuato. Gto., marzo de 2026



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Campus Guanajuato
División de Arquitectura, Arte y Diseño
Doctorado en Teorías Estéticas

Formación, escena y patrimonio: estudio histórico-cultural del legado artístico de las *gisaeng* (기생)

Tesis
Que para optar por el grado de
Doctora en Teorías Estéticas

Presenta:

Araceli Rebollo Hernández

Sinodales
Dra. Claudia Elizabeth Posadas Estrada
Dr. Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar
Dr. Óscar Abenojár Sanjuan
Codirectora de tesis: Dra. Nayelli López Rocha
Director de tesis: Dr. Gabriel Medrano de Luna



Campus Guanajuato | División de Arquitectura,
Arte y Diseño

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	5
Capítulo 1: Antes de la escena	8
Capítulo 2: La escena heredada: Marco conceptual	12
Capítulo 3: Escenarios históricos	17
3.1 El periodo de los tres reinos: <i>Goguryeo</i> (고구려), <i>Baekje</i> (백제) y <i>Silla</i> (신라)	17
3.2 <i>Silla</i> : la unificación de los tres reinos	21
3.3 La escena del poder: organización estatal y legitimación simbólica en <i>Goryeo</i>	24
3.4 La Dinastía <i>Joseon</i> (1392-1897): ideología y transformación	28
3.4.1 Ciencia, escritura y memoria: periodo del gobierno de “Sejong el Grande”	30
3.5 Fusión de liturgias religiosas y su relación con el arte	33
3.5.1 El chamanismo	35
3.5.2 El budismo como religión oficial de la dinastía <i>Goryeo</i>	37
3.5.3 El Neo-confucianismo como ideología del estado de <i>Joseon</i>	39
Capítulo 4 Condiciones sociales y prácticas escénicas de las <i>gisaeng</i>	49
4.1 Centros de enseñanza en el territorio coreano a partir del pensamiento confuciano	49
4.1.2 Estatus y limitaciones de las mujeres en la sociedad neo-confuciana	51
4.1.3. Las <i>gyobang</i> como sistema de formación artística de las <i>gisaeng</i>	52
4.1.4 La apariencia como lenguaje escénico en las <i>gisaeng</i>	53
4.1.5 Clasificación de las <i>gisaeng</i>	61
4.2 Las artes coreanas relacionadas con las <i>gisaeng</i>	62
4.2.1 La música tradicional y el <i>gayageum</i> (가야금)	63
4.2.3 La danza: el cuerpo en movimiento, entre el rito y el espectáculo	66
4.2.3 La escritura artística: caligrafía <i>seoye</i>	79
4.2.4 El <i>sijo</i> : poesía clásica coreana	82
4.2.5 El arte dramático musical del <i>pansori</i>	87
4.3 Las <i>gisaeng</i> durante la ocupación japonesa y la desaparición de las <i>gyobang</i>	94
Capítulo 5 Las <i>gisaeng</i> como portadoras de patrimonio cultural	96
Conclusiones	102
Fuentes	104
Epílogo	112

Agradecimientos

Ninguna voz que llega a escena lo hace sola, y estas páginas son también el eco de muchas presencias que sostuvieron el pulso y el aliento de este proceso.

Agradezco a mis padres Juana Hernández Vaca y Eustaquio Rebollo Nava, origen y permanencia. De ustedes aprendí la ética del trabajo, la paciencia de los procesos largos y el valor de mantenerse firmes cuando el reconocimiento aún no llega. Su acompañamiento, amoroso, discreto y constante, ha sido la tierra sobre la que esta investigación pudo florecer.

A mis amigxs: Ara Bas, Rosa (Trujes), Ady (abejita), Mariel (chaparrita), Andre S., David, Jacinto, Mauricio y Luis Sergio compañerxs de vida y de travesía. Gracias por recordarme, incluso en los momentos de mayor cansancio, que el camino compartido siempre pesa menos.

A mis hermanos, mi escuela constante, entre la fricción y el cariño: María de Jesús y Juan José, con ustedes aprendí que crecer no siempre es fácil, pero siempre es necesario y que los vínculos que nos desafían también nos enseñan a sostenernos.

A mis asesorxs Nayelli y Gabriel, por la mirada atenta que acompaña, su guía permitió que este trabajo encontrara forma y claridad.

A mis comapañerxs de trabajo: Isis, Alberto, Andrea, Rodolfo, Gonzalo, Denise, Julieta, Luis y Gabriel. Gracias por mantener el día a día mientras esta investigación tomaba forma.

A mis colegas investigadoras, Edith, Martha, Lety, Tere, Laura, Miki, por abrir camino, por sustentar la investigación como acto de resistencia y de cuidado.

A Claudia Posadas y Ricardo García, por su escucha, su exigencia, su ética y su amor por el conocimiento. Por confiar en mí a pesar de mí misma.

A mis alumnxs, porque su curiosidad y su compromiso renuevan el sentido de esta vocación.

Gracias a Iván, Gloria, Armando y Verónica, sin sus cuidados no hubiera llegado a la meta.

Finalmente, esta tesis se inclina ante las mujeres que enseñaron sin ser nombradas, que sostuvieron el conocimiento desde los márgenes con su cuerpo y su voz, y que fueron silenciadas en su acceso a él; a las *gisaeng* y a tantas otras, cuya labor hizo posible la transmisión del saber aun cuando la historia negó su nombre.

Gracias infinitas a la luz que nos sostiene en la vida.

Introducción

La historia cultural de la península coreana ha sido narrada, en gran medida, desde los dispositivos políticos, religiosos y administrativos que estructuraron sus dinastías. Sin embargo, dentro de esos mismos marcos normativos se desarrollaron prácticas artísticas y corporales cuya centralidad cultural no siempre ha sido reconocida con la misma claridad que su subordinación social. Entre ellas se encuentran las prácticas escénicas desarrolladas por las *gisaeng* (기생)¹, mujeres formadas institucionalmente en música, danza, poesía y protocolo, cuya presencia atravesó de manera sostenida los periodos *Goryeo* (고려, 918-1392 e.c.) y *Joseon* (조선, 1392-1910 e.c.)

Lejos de constituir un grupo homogéneo o marginal en sentido estricto, las *gisaeng* ocuparon una posición ambivalente dentro del orden dinástico: jurídicamente subordinadas y socialmente clasificadas en estratos bajos, pero culturalmente indispensables en contextos rituales, ceremoniales y cortesanos. Su formación en instituciones estatales —las *gyobang* (교방)— da cuenta de la existencia de sistemas pedagógicos especializados orientados al entrenamiento del cuerpo, la voz y la sensibilidad estética, integrados a los mecanismos de representación del poder y a la transmisión de saberes culturales.

Esta investigación parte del reconocimiento de que la figura de las *gisaeng* ha sido abordada de manera fragmentaria tanto en la historiografía coreana como en los estudios contemporáneos de divulgación cultural. Con frecuencia, estas aproximaciones han privilegiado lecturas morales, administrativas o anecdóticas, reduciendo su complejidad histórica a estereotipos que las presentan como figuras marginales o como objetos de entretenimiento. En otros casos, especialmente en el ámbito de habla hispana, las *gisaeng* han sido interpretadas mediante analogías simplificadas con otras figuras femeninas de Asia Oriental, lo que ha contribuido a diluir las especificidades institucionales, simbólicas y escénicas propias del contexto coreano.

Frente a este panorama, la presente tesis propone un análisis de las *gisaeng* como artistas escénicas formadas institucionalmente y como sujetos activos en los procesos de producción, transmisión y resignificación cultural. El estudio se sitúa en el cruce entre la historia cultural, los estudios de artes escénicas y el análisis del patrimonio cultural, entendiendo las prácticas artísticas no como expresiones aisladas, sino como acciones corporales inscritas en marcos ideológicos, rituales y pedagógicos específicos.

El recorte temporal que abarca los periodos *Goryeo* y *Joseon* no responde únicamente a una periodización histórica, sino a las profundas transformaciones en los sistemas de pensamiento que reorganizaron la vida social y simbólica de la península coreana. El tránsito del budismo como eje cultural dominante hacia la instauración del neo-confucianismo como

¹ El término “기생” o “*gisaeng*” no tiene una traducción directa al español, por lo tanto en este trabajo usaremos la palabra romanizada, al igual que con términos coreanos usados frecuentemente en este escrito.

ideología de Estado implicó una reconfiguración de la jerarquía social, del control del cuerpo y de la regulación de las prácticas artísticas. En este contexto, las *gisaeng* se vieron sometidas a procesos de institucionalización y vigilancia más estrictos, al tiempo que sus prácticas escénicas adquirieron un papel central en la vida ritual y ceremonial.

Desde esta perspectiva, el cuerpo de las *gisaeng* se aborda como un espacio de inscripción histórica y como un archivo vivo de saberes performativos. Sus prácticas musicales, dancísticas y poéticas se analizan como formas de acción ritualizada que producen sentido, activan memorias culturales y contribuyen a la continuidad de tradiciones que hoy son reconocidas como patrimonio cultural. Este enfoque permite problematizar las nociones convencionales de arte escénico, desplazándolas de categorías eurocéntricas y reconociendo otras formas de teatralidad y performatividad situadas.

La hipótesis central que guía esta investigación sostiene que las *gisaeng* no pueden ser comprendidas únicamente como figuras marginales dentro del orden confuciano, sino como agentes culturales cuya práctica reiterada participó activamente en la configuración y transmisión del repertorio simbólico de la Corea dinástica. Aun en condiciones de sujeción estructural, su formación institucional y su presencia en escenarios rituales y cortesanos las posicionan como mediadoras fundamentales entre tradición, poder y memoria cultural.

Al proponer este desplazamiento analítico, la tesis busca contribuir a un campo de investigación aún incipiente, especialmente en el ámbito académico de habla hispana, articulando historia, artes escénicas y estudios culturales desde una perspectiva crítica y situada. De este modo, se pretende ampliar la comprensión histórica de las *gisaeng*, abriendo un espacio de reflexión más amplio sobre su práctica artística.

La tesis se organiza en cinco capítulos que articulan de manera progresiva el desarrollo conceptual, histórico y analítico de la investigación:

Capítulo 1, “Antes de la escena”, delimita el objeto de estudio, expone el planteamiento del problema y formula la hipótesis, situando a las *gisaeng* como artistas escénicas formadas institucionalmente durante los periodos *Goryeo* y *Joseon*, así como identificando los vacíos historiográficos y críticos que dan origen a esta investigación.

Capítulo 2, “La escena heredada: marco conceptual”, desarrolla el enfoque teórico-metodológico desde la historia cultural y los estudios de artes escénicas, articulando nociones como patrimonio cultural, ritual, performatividad y agencia cultural para el análisis de las prácticas artísticas de las *gisaeng*.

Capítulo 3, “Escenarios históricos”, presenta el contexto político, social y religioso de la península coreana, desde los periodos formativos hasta la consolidación de la dinastía *Joseon*, con el fin de situar las prácticas escénicas, los sistemas de formación institucional y la regulación de los cuerpos femeninos en su marco histórico específico.

Capítulo 4, “Condiciones sociales y prácticas escénicas de las *gisaeng*”, analiza las prácticas artísticas de estas mujeres a partir de fuentes históricas y literarias, situándolas dentro del sistema educativo confuciano y del orden social que hizo posible su formación, con especial atención a las *gyobang*, al repertorio artístico y a los saberes corporales que estructuraron su práctica escénica.

Capítulo 5, “Las *gisaeng* como portadoras de patrimonio cultural”, propone una lectura de sus prácticas escénicas como formas de patrimonio cultural inmaterial, examinando los procesos

de transmisión, reiteración performativa y memoria corporal que permitieron la continuidad y resignificación del repertorio artístico en contextos rituales, ceremoniales y cortesanos. De manera transversal, la investigación articula las dimensiones histórica, ritual y escénica para comprender dichas prácticas como procesos dinámicos de preservación cultural.

En cuanto a los criterios de escritura, se establece que el sistema de escritura coreano o *hangul* se empleará únicamente para los vocablos coreanos en el momento de su primera aparición, acompañando su transliteración romanizada, con el fin de facilitar la lectura y mantener la claridad terminológica a lo largo del texto.

Capítulo 1: Antes de la escena

(Tema, planteamiento del problema e hipótesis de investigación)

Las *gisaeng* ocuparon un lugar singular dentro de las sociedades *Goryeo* y *Joseon*: fueron mujeres formadas en instituciones estatales para desempeñarse en las artes de la música, la danza, la poesía y el protocolo cortesano. Su existencia, situada en la frontera entre el servicio social y la creación estética, revela un dispositivo cultural complejo donde la disciplina artística se convirtió en herramienta de cohesión, representación y transmisión de saberes. Lejos de ser figuras marginales, las *gisaeng* condensaron prácticas performativas que, con el tiempo, se integraron al patrimonio cultural coreano.

La presente investigación delimita su objeto de estudio en la figura de las *gisaeng* como artistas escénicas formadas institucionalmente en la península coreana durante los periodos *Goryeo* y *Joseon*. Este recorte temporal no responde únicamente a una periodización histórica, sino a la transformación profunda de los marcos políticos, religiosos y culturales que definieron las condiciones de producción, formación y circulación de las prácticas artísticas en la península coreana.

El tránsito de la dinastía *Goryeo* a la dinastía *Joseon* implicó un desplazamiento significativo en los sistemas de pensamiento que estructuraron la vida social y simbólica. Mientras *Goryeo* se caracterizó por la centralidad del budismo como eje religioso y cultural, *Joseon* instauró el neo-confucianismo como ideología de Estado, reorganizando de manera estricta la jerarquía social, la moral pública y el control del cuerpo, particularmente el cuerpo femenino. Este cambio tuvo consecuencias directas en la institucionalización, regulación y representación de las *gisaeng*, así como en la valoración de sus prácticas artísticas.

Desde el punto de vista social, esta investigación no aborda de manera general la condición de las mujeres en la Corea dinástica, sino que se concentra en un grupo específico: mujeres pertenecientes a una clase social particular, sometidas a un sistema de registro estatal y formadas en instituciones oficiales llamadas *gyobang*, destinadas a la enseñanza de música, danza, poesía y otras disciplinas artísticas. Las *gisaeng* constituyen, por tanto, un caso singular dentro de la estructura social coreana, al ocupar una posición socialmente marginal, pero culturalmente central en la vida ritual, cortesana y ceremonial.

En términos culturales, el estudio se sitúa en la intersección entre rito, arte escénico y formación institucional. Las prácticas desarrolladas por las *gisaeng* no se analizan como expresiones aisladas, sino como parte de un entramado más amplio que articula tradiciones rituales de origen chamánico, influencias budistas y, posteriormente, regulaciones neo-confucianas artísticas. Este marco permite comprender sus prácticas escénicas como formas de transmisión cultural y como dispositivos simbólicos que contribuyeron a la preservación y resignificación del patrimonio artístico coreano.

La figura de las *gisaeng* ha sido abordada de manera recurrente en la historiografía coreana, en la divulgación cultural y en las representaciones contemporáneas; sin embargo, han tendido a reducir su complejidad histórica y cultural, privilegiando lecturas que las sitúan principalmente como figuras marginales o meros objetos de entretenimiento sexual. Esta interpretación parcial ha contribuido a la construcción de un imaginario que oscurece su

función como artistas escénicas formadas y como agentes activas en la transmisión de prácticas culturales.

En buena parte de los estudios existentes, el análisis de las *gisaeng* se inscribe en marcos morales, sociales o administrativos, centrados en su estatus jurídico o en su posición dentro de la jerarquía confuciana, dejando en segundo plano, o excluyendo por completo, el estudio de su formación artística, sus prácticas escénicas y su participación en contextos rituales, cortesanos y ceremoniales. Esta omisión resulta problemática, pues impide comprender la centralidad de sus saberes artísticos dentro de la cultura coreana.

A ello se suma que, en el ámbito de habla hispana, la producción académica sobre las *gisaeng* es escasa y, cuando existe, suele reproducir categorías interpretativas provenientes de otros contextos culturales o compararlas de manera simplificada con figuras como las *geishas* japonesas. Estas analogías, aunque útiles en ciertos niveles descriptivos, tienden a homogeneizar experiencias históricas distintas y a borrar las especificidades institucionales, simbólicas y escénicas propias del contexto coreano.

Por otra parte, las representaciones contemporáneas de las *gisaeng*, especialmente a través de productos audiovisuales como los *K-dramas* y narrativas nacionalistas, han contribuido a fijar una imagen estetizada y romantizada de estas figuras, desligada de las condiciones históricas de su formación y de las tensiones sociales que atravesaron su existencia. Estas representaciones, si bien han revitalizado el interés público por el tema, han reforzado lecturas acríticas que privilegian la excepcionalidad individual sobre el análisis estructural.

El problema central que aborda esta investigación radica, por tanto, en la falta de estudios que reconozcan a las *gisaeng* como artistas escénicas formadas institucionalmente y como agentes culturales fundamentales en la historia de Corea, integrando de manera articulada los aspectos históricos, sociales, rituales y estéticos de su práctica. La ausencia de este enfoque ha generado una comprensión fragmentada que limita tanto el análisis de las artes escénicas tradicionales coreanas como la reflexión crítica sobre género, cuerpo y patrimonio cultural.

Ante este panorama, se vuelve necesario replantear la figura de las *gisaeng* desde una perspectiva que permita superar los estereotipos heredados, atender a su formación y a sus prácticas artísticas, y situarlas dentro de los procesos históricos y culturales que les dieron origen.

Actualmente los estudios históricos sobre las *gisaeng* suelen inscribirse en marcos que privilegian la organización del Estado, la moral confuciana y los sistemas de clasificación social, abordando a estas mujeres como parte de los grupos considerados de bajo estatus. Si bien estos enfoques aportan información valiosa para comprender las condiciones estructurales que determinaron su existencia, tienden a reproducir una mirada que invisibiliza su formación artística y su papel activo en la producción cultural, relegando la dimensión escénica de su práctica a un plano secundario.

Por otra parte, las investigaciones sobre las artes escénicas tradicionales coreanas han privilegiado el estudio de formas rituales, musicales y dancísticas asociadas al chamanismo, el budismo y la cultura cortesana, sin integrar de manera sistemática la figura de las *gisaeng*

como sujetos formados dentro de estos sistemas. En muchos casos, las prácticas escénicas se analizan de manera despersonalizada, separadas de los cuerpos que las encarnaron y de las condiciones sociales de su transmisión, lo que limita una comprensión integral de dichos fenómenos.

En el ámbito académico de habla hispana, este vacío resulta aún más evidente. La bibliografía dedicada a las *gisaeng* es limitada y fragmentaria. La mayoría de los estudios disponibles se apoyan en traducciones secundarias o en enfoques generalistas, lo que evidencia un campo de investigación aún incipiente. Específicamente, algunos trabajos en lengua española han comenzado a problematizar la figura de la cortesana en la tradición coreana. El capítulo de Del Valle (2023), “La cortesana y la mediadora: dos dimensiones de expresión femenina en la tradición coreana”, resulta relevante al señalar la ambivalencia simbólica de estas figuras femeninas, situadas entre la marginalidad social y la centralidad cultural. Sin embargo, el análisis se mantiene en un nivel conceptual y simbólico, sin desarrollar de manera sistemática la formación artística ni las prácticas escénicas concretas de las *gisaeng*. Otras iniciativas como las del “Grupo de Estudios de Asia Oriental de la Universidad de Málaga” representan esfuerzos relevantes por visibilizar figuras femeninas, aunque todavía predomina un enfoque histórico-descriptivo más que un análisis desde los estudios escénicos o performativos.

Por otro lado, estudios específicos sobre *gisaeng* como el de Núñez Delgado (2022) abordan aspectos particulares de su percepción social, en este caso vinculados a la edad y la representación femenina en el siglo XIX. Este tipo de aproximaciones aportan matices importantes para comprender la construcción simbólica de las *gisaeng*, pero no se centran en la exploración de sus prácticas escénicas ni en los sistemas de formación institucional que las sustentaron.

Diversas fuentes institucionales y patrimoniales, como las publicadas por la *Heritage Administration of Korea* y la UNESCO, documentan rituales, músicas y espacios vinculados a la cultura cortesana y neo-confuciana, tales como el ritual ancestral del santuario *Jongmyo* (종묘) o las academias confucianas *seowon* (서원). Estas fuentes permiten comprender el contexto ritual y estético en el que se desarrollaron ciertas prácticas escénicas, aunque no colocan a las *gisaeng* como sujetos centrales de análisis.

En relación con las artes escénicas tradicionales encontramos, estudios sobre música, danza y teatro coreano, como los materiales del “Centro Nacional de *Gugak* (국악)²”, el artículo “Teatro de máscaras coreano” (2023) y diversas entradas enciclopédicas de la *Academy of Korean Studies*, aportan información detallada sobre formas performativas históricas. Sin embargo, estas investigaciones suelen analizar las prácticas de manera despersonalizada.

Este panorama pone de manifiesto la necesidad de investigaciones que articulen historia, artes escénicas y estudios culturales desde una perspectiva situada y crítica. Este trabajo busca contribuir a ese campo emergente, aportando un estudio que dialogue con fuentes

² Esta palabra está formada por los caracteres 국 (*guk*, nación/país) y 악 (*ak*, música), por lo tanto podríamos traducir el término *gugak* como música nacional.

históricas y conceptos provenientes de los estudios de artes escénicas y el patrimonio cultural.

Se propone un cruce disciplinar entre historia cultural y estudios escénicos que permite complejizar la comprensión de las prácticas artísticas tradicionales, abriendo un espacio de reflexión que no ha sido suficientemente explorado en la investigación académica existente, visibilizando su participación activa en contextos rituales, ceremoniales y cortesanos que fueron fundamentales en la configuración simbólica de la sociedad coreana durante los periodos *Goryeo* y *Joseon*. Sus prácticas artísticas formaron parte de mecanismos de transmisión cultural que contribuyeron a la preservación y resignificación de tradiciones que hoy son consideradas patrimonio cultural.

Desde el campo de las artes escénicas, se propone analizar a las *gisaeng* como portadoras de saberes corporales y performativos que articulan rito, técnica y representación. Su formación institucional en las *gyobang* evidencia la existencia de sistemas pedagógicos orientados al entrenamiento del cuerpo, la voz y la sensibilidad artística, aspectos que resultan centrales para comprender la historia de la escena en Corea. A partir de esta perspectiva, el cuerpo de las *gisaeng* se aborda como un archivo vivo en el que convergen prácticas rituales de origen chamánico, estéticas budistas y regulaciones confucianas. Este enfoque permite repensar la noción de arte escénico más allá de categorías europeas colonizantes, reconociendo otras formas de teatralidad y performatividad que han sido históricamente subvaloradas o interpretadas de manera fragmentaria.

La presente investigación parte entonces de la hipótesis de que las *gisaeng* de los periodos *Goryeo* y *Joseon* no pueden ser comprendidas únicamente como figuras marginales dentro de la jerarquía social confuciana o como mujeres cortesanas, sino como artistas escénicas formadas institucionalmente, cuya práctica contribuyó de manera significativa a la preservación, transmisión y resignificación de saberes culturales y performativos en Corea.

Esta investigación pretende poner de manifiesto cómo su educación en las *gyobang*, así como sus prácticas musicales, dancísticas y poéticas, permiten reconocerlas como sujetos activos dentro de los sistemas ceremoniales y estéticos de su tiempo, abriendo espacios de continuidad cultural en un contexto de reordenamiento moral y social que pueden ser comprendidas como agentes culturales en tanto sujetos producidos por un régimen normativo de género y clase que, a través de la reiteración performativa de prácticas artísticas, participaron en la producción, transmisión y resignificación de formas culturales, aun en condiciones de sujeción y vulnerabilidad estructural.

Capítulo 2: La escena heredada: Marco conceptual

La presente investigación se desarrolla desde un enfoque metodológico cualitativo, histórico e interpretativo, orientado a la observación de las prácticas escénicas de la *gisaeng* durante los periodos *Goryeo* y *Joseon* como fenómenos culturalmente institucionalizados, estas prácticas se abordan como acciones inscritas en un régimen simbólico neo-confuciano que articuló regulación social, pedagogía artística y transmisión cultural.

El enfoque se sitúa en la historia cultural, entendida como análisis de sistemas de representación y producción de sentido. Como señala Roger Chartier, las prácticas culturales deben analizarse en relación con los dispositivos sociales que las hacen posibles (Chartier, 1992). En este sentido, las fuentes no se consideran registros transparentes del pasado, sino construcciones históricas mediadas por relaciones de poder, siguiendo también lo planteado por Peter Burke (2004).

La historiografía coreana ha mostrado que las *gisaeng* ocuparon una posición ambivalente dentro del orden dinástico: subordinadas jurídicamente, pero culturalmente relevantes en contextos cortesanos y diplomáticos (Kendall, 2002; Lee, 2003). Esta tensión entre regulación y visibilidad constituye el eje central de esta investigación.

Se parte del reconocimiento de que las prácticas artísticas y escénicas no pueden analizarse de manera aislada, sino en relación con los marcos históricos, ideológicos y simbólicos que las producen y regulan. En este sentido, la investigación articula herramientas provenientes de la historia cultural y los estudios de artes escénicas, con el fin de abordar a las *gisaeng* como sujetos históricos portadores de saberes corporales, musicales y performativos.

La dimensión histórica del estudio se fundamenta en el análisis de fuentes secundarias que permiten contextualizar los marcos políticos, religiosos y sociales de la Corea dinástica, particularmente en relación con la consolidación del neoconfucianismo, la estratificación social y la regulación de las artes y de los cuerpos femeninos. Estas fuentes proporcionan el contexto necesario para situar la institucionalización de las *gisaeng* y comprender las transformaciones que atravesaron sus prácticas en estos periodos.

Las fuentes secundarias utilizadas incluyen estudios históricos, artículos académicos y capítulos de libros que abordan la historia de Corea, la estructura social de la dinastía *Joseon*, el tránsito del budismo al neoconfucianismo y la condición de las mujeres en ese momento. Estos textos permiten construir el marco contextual necesario para situar la aparición, regulación e institucionalización de las *gisaeng*, así como las transformaciones que atravesaron sus prácticas.

Asimismo, se emplean fuentes de carácter institucional y enciclopédico ya mencionadas anteriormente: *Academy of Korean Studies*, el Centro Nacional de *Gugak*, la *Heritage Administration of Korea* y la UNESCO. Estos materiales aportan información detallada sobre prácticas musicales, dancísticas y rituales, así como sobre sistemas de formación artística y preservación del patrimonio cultural. En este estudio, dichas fuentes son analizadas como registros culturales mediados, que permiten aproximarse a las prácticas escénicas históricas sin asumirlas como reproducciones exactas del pasado. Este análisis no pretende reconstruir

de forma literal las prácticas escénicas del periodo, sino identificar patrones, continuidades y transformaciones en la formación artística y en el uso del cuerpo dentro de contextos rituales y cortesanos.

Este trabajo incorpora también materiales audiovisuales históricos y contemporáneos — grabaciones institucionales, registros de prácticas tradicionales y materiales de divulgación cultural— como fuentes de apoyo para la visualización y el análisis. Estos materiales se utilizan con un criterio interpretativo y comparativo, con el fin de comprender los procesos de preservación, transmisión y resignificación de las prácticas escénicas asociadas a las *gisaeng*. En ningún caso se consideran evidencia directa de las prácticas históricas, sino herramientas que permiten observar la persistencia y adaptación de ciertos elementos performativos en el tiempo.

De esta manera el enfoque histórico permite situar las prácticas artísticas en una línea de tiempo para explicar su evolución, ruptura o continuidad con respecto al pasado, a partir de la investigación de la genealogía de las formas escénicas y cómo estas han sido moldeadas por las condiciones sociales de su época.

Por otro lado, en esta exploración, el concepto de patrimonio cultural se emplea como una categoría analítica que permite comprender las prácticas artísticas y escénicas asociadas a las *gisaeng* dentro de procesos históricos de transmisión, preservación y resignificación cultural. El patrimonio no se concibe únicamente como un conjunto de objetos o expresiones del pasado, sino como un entramado de prácticas vivas que adquieren sentido en contextos sociales y rituales específicos.

Se retoma la distinción entre patrimonio cultural material e inmaterial para diferenciar, sin separar de manera rígida, los elementos tangibles e intangibles que conforman la cultura escénica de los periodos *Goryeo* y *Joseon*.

Por definición el patrimonio cultural material incluye espacios, objetos y soportes físicos vinculados a la práctica artística, tales como vestimentas, instrumentos musicales, espacios ceremoniales y registros escritos. Estos elementos permiten situar históricamente las prácticas escénicas y comprender los marcos institucionales en los que se desarrollaron.

Por su parte, el patrimonio cultural inmaterial se entiende como el conjunto de prácticas, saberes, técnicas y expresiones transmitidas de generación en generación, que se manifiestan a través del cuerpo, la voz y la acción ritual. Por lo tanto, esta investigación adopta la definición operativa de patrimonio cultural inmaterial propuesta por la UNESCO, en la que se incluyen expresiones musicales, dancísticas y rituales que continúan siendo recreadas y resignificadas en el presente. A continuación se comparten las consideraciones de la UNESCO para el patrimonio cultural inmaterial:

El contenido de la expresión “patrimonio cultural” ha cambiado bastante en las últimas décadas, debido en parte a los instrumentos elaborados por la UNESCO. El patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas

relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional.

Pese a su fragilidad, el patrimonio cultural inmaterial es un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización. La comprensión del patrimonio cultural inmaterial de diferentes comunidades contribuye al diálogo entre culturas y promueve el respeto hacia otros modos de vida.

La importancia del patrimonio cultural inmaterial no estriba en la manifestación cultural en sí, sino en el acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación. El valor social y económico de esta transmisión de conocimientos es pertinente para los grupos sociales tanto minoritarios como mayoritarios de un Estado, y reviste la misma importancia para los países en desarrollo que para los países desarrollados (UNESCO, s.f.).

Desde esta perspectiva, las prácticas escénicas asociadas a las *gisaeng* pueden ser analizadas como formas de patrimonio cultural inmaterial, en tanto implican sistemas de formación artística, transmisión de saberes corporales y participación en contextos rituales y cortesanos. Estas prácticas no se reducen a expresiones estéticas aisladas, sino que forman parte de un entramado cultural más amplio, en el que confluyen tradición, regulación institucional y memoria colectiva.

La articulación entre patrimonio material e inmaterial resulta particularmente pertinente para este estudio, ya que permite analizar las prácticas escénicas de las *gisaeng* considerando tanto los soportes físicos que las enmarcaron como los saberes incorporados que las sostuvieron. Este enfoque evita una lectura fragmentaria del patrimonio cultural y posibilita una comprensión más compleja de las artes escénicas tradicionales como procesos históricos dinámicos.

En continuidad con la comprensión de las prácticas de las *gisaeng* como patrimonio cultural inmaterial, esta investigación emplea el concepto de artes escénicas para referirse a un conjunto de prácticas que articulan cuerpo, música, gesto, palabra y acción ritual en contextos socialmente regulados. El arte escénico no se entiende aquí como sinónimo de teatro en sentido occidental moderno, sino como una forma de organización simbólica de la acción que adquiere sentido dentro de marcos culturales específicos. La UNESCO en este sentido las define como “formas vivas de expresión cultural, esenciales del patrimonio inmaterial, que combinan elementos visuales y sonoros a través del cuerpo” (UNESCO, s.f.).

Es importante señalar que las prácticas escénicas asociadas a las *gisaeng* se desarrollaron en estrecha relación con contextos ceremoniales y cortesanos, en los que la dimensión estética no puede separarse de su función social y simbólica. En estos contextos, la acción escénica no se orienta exclusivamente a la representación o al entretenimiento, sino que cumple una función mediadora entre tradición, poder y memoria cultural.

Clifford Geertz sostiene que “el ritual no solo representa el orden social, sino que lo produce simbólicamente” (Geertz, 1973). Desde esta perspectiva, las ejecuciones artísticas de las *gisaeng* pueden entenderse como prácticas que contribúan a la materialización del orden neoconfuciano. Esta relación entre las artes escénicas y el ritual permite comprender dichas

prácticas como formas de transmisión cultural que operan a través del cuerpo y la repetición reglamentada.

Desde esta perspectiva, el ritual no se concibe como una categoría opuesta al arte, sino como un marco performativo en el que la acción corporal adquiere eficacia simbólica. Las prácticas musicales, dancísticas y poéticas ejecutadas por las *gisaeng* participan de esta lógica ritualizada, en tanto se inscriben en calendarios, espacios y protocolos específicos, definidos por normas institucionales y sociales. El carácter reiterativo y codificado de estas acciones contribuye a su transmisión histórica y a su permanencia como formas culturales reconocibles.

Por otra parte el concepto de performatividad se utiliza en esta investigación de manera operativa, para referirse a la capacidad de las prácticas escénicas de producir sentido a través de la acción corporal situada. Sin desarrollar aquí una teoría exhaustiva del término, se entiende la performatividad como el modo en que la acción escénica, al ser ejecutada en un contexto determinado, activa significados culturales, normas sociales y relaciones de poder. Esta noción permite analizar las prácticas de las *gisaeng* más allá de su dimensión estética, atendiendo a su eficacia simbólica dentro de la cultura coreana. Por lo tanto, la noción de performatividad se retoma en un sentido cercano al propuesto por Judith Butler, quien la define como “una práctica reiterativa y ritualizada que produce efectos culturales a través de su inscripción en el cuerpo” (Butler, 1993, p. 12).

De este modo, la articulación entre arte escénico y performatividad ofrece un marco conceptual que permite comprender las prácticas de las *gisaeng* como acciones culturalmente situadas y como actos de transmisión cultural, en los que el cuerpo opera como vehículo de memoria y saber, tal como lo plantea Diana Taylor al concebir al performance como un acto vital de transferencia cultural (Taylor, 2003). Este enfoque evita lecturas reduccionistas que separan forma y función, y posibilita una comprensión más compleja de las artes escénicas tradicionales como procesos históricos dinámicos, el cuerpo se entiende como archivo vivo ya que la transmisión cultural no depende exclusivamente de registros escritos, sino de la incorporación reiterada de técnicas, ritmos y gestos.

También se observa que la formación artística de las *gisaeng* en las *gyobang* implicó un entrenamiento sistemático y prolongado del cuerpo, la voz, el gesto y la sensibilidad estética, orientado a la ejecución de prácticas musicales, dancísticas y poéticas socialmente reguladas. Así, el cuerpo de las *gisaeng* puede entenderse como un cuerpo formado para el servicio cultural del Estado y de las élites, inscrito en un sistema institucional que definía tanto los contenidos de la enseñanza como los marcos de actuación pública. Este entrenamiento no respondía únicamente a criterios estéticos, sino que estaba estrechamente vinculado con jerarquías sociales, funciones rituales y protocolos cortesanos documentados en las fuentes históricas, por lo tanto esta investigación no se inscribe prioritariamente en un análisis teórico de género, sino que considera dicha categoría como un elemento histórico que permite comprender las restricciones, expectativas y funciones asignadas a este grupo específico dentro del orden social neoconfuciano, tal como ha sido señalado por estudios historiográficos y culturales recientes (Núñez Delgado, 2022; Del Valle, 2023).

Para finalizar en este estudio se retoma el concepto de agente cultural a partir de la teoría del campo desarrollada por Pierre Bourdieu, quien “concibe la producción cultural como un

espacio estructurado de posiciones en el que los sujetos actúan según disposiciones incorporadas —habitus— adquiridas mediante procesos formativos específicos” (Rodríguez, 2015). Desde esta perspectiva, la agencia no implica autonomía absoluta frente a la estructura, sino capacidad de acción situada dentro de un sistema de reglas históricamente configurado. Así, puede entenderse que las gisaeng no operaron simplemente como ejecutantes pasivas de normas neo-confucianas, sino como agentes cuya práctica reiterada contribuía simultáneamente a reproducir y a actualizar el orden simbólico. Su formación en las *gyobang* produjo disposiciones corporales específicas que les permitieron actuar competentemente dentro del campo cultural cortesano, convirtiéndolas en mediadoras activas en los procesos de transmisión y estabilización del repertorio artístico dinástico.

Capítulo 3: Escenarios históricos

El contexto histórico central en el que se señala la existencia de las *gisaeng* en la península coreana data del periodo conocido como la dinastía *Joseon*, sin embargo, es importante reconocer algunos antecedentes que fueron dando estructura a la sociedad coreana de esa época, por lo tanto, antes de adentrarnos en el estudio de las *gisaeng*, se ofrecerá un breve recorrido por la historia de la península coreana. Este repaso permitirá reconocer las particularidades políticas y culturales del territorio, para comprender con mayor amplitud el contexto en el que estas mujeres emergieron como figuras complejas de arte, saber y servicio.

Este panorama enfatizará su mirada a la cultura desarrollada en las diferentes etapas de la historia de la península partiendo del denominado *Periodo de los tres reinos*, hasta *Joseon*, enunciando el patrimonio cultural surgido en cada época citada y que actualmente forman parte de los 50 elementos pertenecientes a la cultura coreana que fueron registrados en el 2020, como parte del Patrimonio de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Se ha tomado como guía cronológica principal el libro de la *Historia mínima de Corea*, editada por el Colegio de México y coordinada por José Luis León Manríquez por dos razones: la primera porque resume de manera puntual los hechos históricos que fueron marcando las pautas para la conformación de la cultura coreana hasta su división en 1948 y la segunda por ser un texto en habla hispana. Si bien este trabajo revisa textos en lenguas anglosajonas, es de suma importancia la relación con los aportes que se han hecho desde el español a los estudios coreanistas.

3.1 El periodo de los tres reinos: *Goguryeo* (고구려), *Baekje* (백제) y *Silla* (신라)

De inicio a esta revisión histórica se abordará el llamado “Periodo de los tres reinos” (*Samguk*, 삼국), si bien en la península existían cuatro estados, es común que se hable de *Goguryeo* (고구려), *Baekje* (백제) y *Silla* (신라), dejando de lado a “una cuarta entidad, la confederación de Gaya (*Kaya*, 가야) en el extremo sur de la península coreana”. (Cartwright, 2016), este abarcó de los siglos I al V de la era común y es el antecedente directo de la dinastía *Goryeo*.

A continuación, ofrecemos una tabla con la intención de facilitar al lector un recorrido breve y claro de este periodo para comprender cómo se inserta dentro de la tradición de la península:

<i>Baekje</i> (18 a.C. – 660 d.C.)	<i>Goguryeo</i> (37 a.C. – 668 d.C.)	<i>Silla</i> (57 a.C. – 935 d.C.)
Forma de gobierno: Monarquía con una administración organizada en 22 departamentos, divididos en secciones internas y externas, que	Forma de gobierno: Monarquía centralizada con una estructura jerárquica que incluía nobles y oficiales militares. Durante el reinado del rey <i>Sosurim</i>	Forma de gobierno: Monarquía hereditaria que evolucionó hacia una estructura centralizada. Implementaron un sistema de rangos conocido como

gestionaban asuntos del palacio y del reino.	(소수림왕), se introdujo un código legal y se estableció una universidad nacional llamada Taehak (대학) ³ para formar a los funcionarios del estado.	Hwarang-do (화랑도) ⁴ , que promovía valores confucianos y budistas entre la juventud aristocrática.
Territorio: Ubicado en el suroeste de la península de Corea, abarcando las actuales provincias de <i>Gyeonggi</i> (경기도), <i>Chungcheong</i> (충청도) y <i>Jeolla</i> (전라도). Durante su apogeo, extendió su influencia hacia el norte y el sur de la península.	Territorio: Ocupó el norte de la península de Corea y partes de Manchuria, incluyendo áreas del sur de la actual Rusia y Mongolia Interior.	Territorio: Originalmente en el sureste de Corea, con capital en <i>Geumseong</i> (금성), actualmente <i>Gyeongju</i> (경주). Tras la unificación en el siglo VII, controló la mayor parte de la península, excluyendo algunas regiones del norte.
Religión: El budismo fue adoptado como religión oficial en el año 384, bajo el reinado del rey <i>Chimnyu</i> (침류왕).	Religión: Inicialmente practicaban el chamanismo y el culto a los ancestros. En el año 372, el budismo fue adoptado como religión oficial, promovido por el rey <i>Sosurim</i> .	Religión: El budismo fue adoptado como religión oficial en el año 528, bajo el reinado del rey <i>Beopheung</i> (법흥왕).

³ El *Taehak* fue la principal institución educativa del antiguo reino de *Goguryeo*, que podemos señalar como un antecedente de las instituciones surgidas en la era *Joseon*. Establecido en el año 372 d.C. por el rey *Sosurim*, este sistema de educación superior fue creado para los hijos de la aristocracia y las élites gobernantes. Su propósito era cultivar a los futuros funcionarios y eruditos del reino, promoviendo la centralización del poder y la adopción de la ideología confuciana. El plan de estudios del *Taehak* se centraba en el estudio de los Clásicos chinos y confucianos: La moralidad y la ética confuciana eran fundamentales para la formación de los futuros líderes. Historia y literatura: Se estudiaban los textos históricos y literarios para comprender el pasado y desarrollar habilidades de escritura. Y otras disciplinas como leyes y tácticas militares para preparar a los estudiantes para roles de liderazgo (Song et al., 2019, p. 48).

⁴ *Hwarang-do* o agrupación de jóvenes floridos en el reino de *Silla*, se podría decir que es otro antecedente de institución educativa, si bien este organismo era meramente considerado para los jóvenes aristócratas masculinos, es la primera noticia que se tiene sobre una formación no solo militar y política, ya que “estaba a cargo de destacados funcionarios de la Corte y monjes budistas, quienes les enseñaban los valores universales del confucianismo y del budismo, el cultivo de la virtud, el orden y la armonía de cuerpo-mente-espíritu, a través de la poesía, la música y la danza, así como de las artes marciales” (Lee y De Bary, 1997).

Cultura: Reconocido por su arte refinado y su papel en la difusión del budismo y la cultura china en Japón. Se le atribuye la transmisión de la escritura china, técnicas de alfarería y rituales budistas al archipiélago japonés.	Cultura: Destacaron en arquitectura y arte funerario, especialmente en los murales de tumbas reales. La caza y las competencias ecuestres eran comunes, reflejando su fuerte tradición militar.	Cultura: <i>Silla</i> experimentó una edad de oro cultural, destacando en arquitectura, escultura y orfebrería. Monumentos como la gruta de <i>Seokguram</i> (석굴암) y el templo <i>Bulguksa</i> (불국사) son testimonio de su esplendor artístico y religioso.
Patrimonio registrado en la UNESCO: Áreas Históricas de <i>Baekje</i> Ubicación: Corea del Sur, en las ciudades de <i>Gongju</i> (공주), <i>Buyeo</i> (부여) e <i>Iksan</i> (익산). Inscripción: 2015 <i>Geommu</i> (검무) “Danza de la Espada” Origen: Se cree que se originó durante el período de los Tres Reinos en <i>Baekje</i> pero era practicada especialmente en <i>Silla</i>. Fue designada como Propiedad Cultural Inmaterial Importante N.º 12 en Corea del Sur en 1967. (UNESCO, s.f.).	Patrimonio registrado en la UNESCO: Conjunto de Tumbas de <i>Goguryeo</i> Ubicación: Corea del Norte, entre las ciudades de <i>Pyongyang</i> (평양) y <i>Nampho</i> (남포.). Inscripción: 2004 (UNESCO, s.f.).	Patrimonio registrado en la UNESCO: Áreas Históricas de <i>Gyeongju</i> (경주) Ubicación: Ciudad de <i>Gyeongju</i> (경주시), Corea del Sur. Inscripción: 2000 Templo <i>Bulguksa</i> y Gruta de <i>Seokguram</i> Ubicación: Cerca de <i>Gyeongju</i>, Corea del Sur. Inscripción: 1995 <i>Yeondeunghoe</i> (연등회) “Festival de las Linternas de Loto” Origen: Este festival budista tiene sus raíces en el Reino de <i>Silla</i> (57 a.C.–935 d.C.) y se celebra en honor al nacimiento de Buda. Inscripción: 2020 <i>Ssireum</i> (씨름) Lucha Tradicional Coreana Origen: El <i>ssireum</i> es una forma de lucha tradicional

		que se remonta a la era de los Tres Reinos. Era practicada tanto como deporte como en rituales y festividades. Inscripción: 2018 (UNESCO, s.f.).
--	--	--

En el periodo de los tres reinos la península se vio sometida a diferentes y variadas guerras, ya sea entre los mismos reinos o contra los vecinos del norte, situados en el territorio de la actual China (principalmente Mongolia y Manchuria), que continuamente intentaban apoderarse de los territorios.

El periodo de los Tres Reinos propiamente dicho abarca del año 300 al 668, que es cuando éstos consolidaron su organización política y evolucionaron, en algunas ocasiones colaborando como aliados y en otras luchando entre sí por el control político y económico de la península. Cada vez que uno de los Reinos se fortalecía, los otros dos más débiles se aliaban para combatirlo, hasta que finalmente uno de ellos logró la hegemonía. (Seligson, 2010)

Estos reinos se caracterizan por tener como forma de gobierno a un rey supremo, poco a poco se establecieron leyes más concretas para la organización social, *Goguryeo* es quien adopta el budismo como una de las religiones de estado y extendió su territorio por Manchuria. *Baekje* por su parte tenía control de los territorios a lo largo del río *Han* (한강) y tomó a la cultura china como modelo. Y *Silla* formó alianzas con *Goguryeo* para poder expulsar a los invasores *Waka* (japoneses) de la península, también adoptó las manifestaciones de la cultura china y el budismo como religión.

Durante el periodo de los Tres Reinos, *Goguryeo*, *Baekje* y *Silla* definieron las bases culturales y políticas de Corea. *Goguryeo* se destacó por su poder militar y expansión territorial; *Baekje* era un centro de intercambios culturales con Japón, y *Silla*, conocido por su sofisticación cultural y florecimiento artístico, adoptó el budismo como religión predominante (Lee, 2003).

Según la revisión del primer capítulo de *Historia mínima de corea*, realizado por Silvia Seligson, se puede concluir que durante este periodo el arte estuvo prácticamente al servicio de la divulgación de la religión, una mezcla entre el budismo y las prácticas chamánicas dando continuidad a ciertas tradiciones locales, lo que facilitó su aceptación y supervivencia en la región, a través de textos, imágenes y esculturas. La construcción de mausoleos o tumbas para perpetuar el descanso de los monarcas y el diseño de templos que albergan a la gran comunidad de monjes que profesaban la religión.

Este sincretismo religioso no solo enriqueció las prácticas espirituales, sino que también contribuyó a la formación de una identidad cultural única, donde lo sagrado y lo cotidiano se entrelazaban en la vida de sus habitantes. La integración de estas tradiciones permitió una cohesión social y cultural que perduró más allá de la unificación de *Silla*.

Si bien cada reino contaba con un arte propio, hubo una influencia que ejercieron uno sobre otro. Este periodo culmina con la unificación de los tres reinos en uno solo, que será “*Silla* unificada”, iniciando una era de crecimiento económico importante.

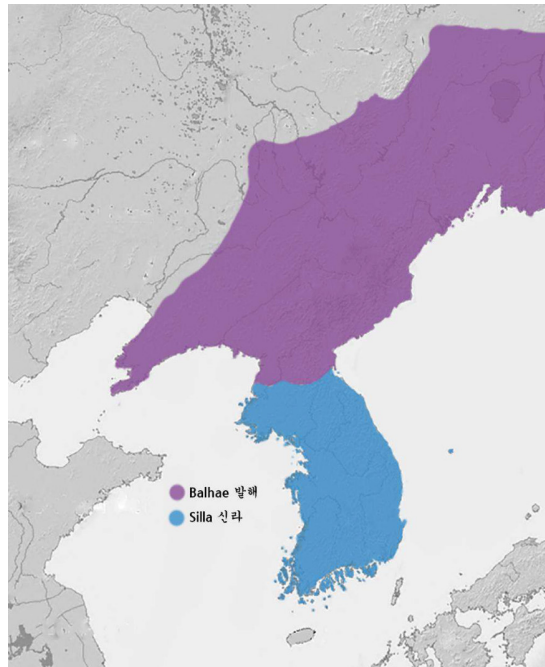


Mapa de los tres reinos⁵

3.2 *Silla*: la unificación de los tres reinos

A esta unificación se le denomina *Silla unificada* y abarca del 668 al 935 de la era común y abarcó todo el territorio peninsular más la zona de Manchuria. En esta época, la familia real de *Silla* estuvo dominada por el clan *Kim* (김) quienes establecieron relaciones comerciales y culturales con la dinastía *Tang* de China; mientras *Silla* exportaba *ginseng* (인삼) y artesanías de oro, llegaban monjes, eruditos confucianos, libros, porcelana, seda y muchos productos manufacturados desde fuera que los comerciantes traían ya sea vía terrestre desde China o marítima desde Japón. “La unificación se concretó en el siglo VII con *Silla* unificando a sus rivales, permitiendo un desarrollo cultural y político más cohesivo. Esta unificación sentó las bases para futuros reinos y la consolidación del territorio coreano” (Kim, 2010).

⁵ Licencia y derechos de autor. Imagen original de Ashraf Kamel. Subida por Jan van der Crabben , publicada el 30 de septiembre de 2016. El titular de los derechos de autor ha publicado este contenido bajo la siguiente licencia: Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir-Igual . Esta licencia permite a otros remezclar, modificar y desarrollar este contenido de forma no comercial, siempre que se le dé crédito al autor y se licencien sus nuevas creaciones bajo los mismos términos. <https://www.worldhistory.org/image/5790/three-kingdoms-of-korea-map/>



Mapa de Silla unificada⁶

Tras la unión se fortaleció una monarquía centralizada. El sistema administrativo se reorganizó en nueve provincias y cinco capitales secundarias, con la capital principal en *Geumseong* (actual *Gyeongju*). Para fortalecer el control central, se implementaron políticas como la reubicación forzada de élites de los antiguos reinos y la incorporación de sus hijos mayores en la administración o el ejército.

Otra medida para este afianzamiento fue la rigurosa estratificación de la aristocracia que más adelante permearía a la sociedad en general. Estas reglas son llamadas *kolpum* (también romanizado como *Golpum*, 골품제도) o calidad de hueso y *yuktupum* (육두품) o calidad de cabeza o rango de seis cabezas y fueron introducidas en 520 e. c. por el rey *Beopheung* (법흥왕):

Este sistema de castas tenía tres clases principales: la más alta era 'hueso sagrado' (*seonggol*), luego 'hueso verdadero' (*jingol*) y finalmente 'rango de cabeza' (*tupum*). Los reyes de Silla, descendientes de la línea real Pak o sus sucesores los Kim, eran todos de la clase de hueso sagrado. Desde mediados del siglo VII e. c. La clase de hueso sagrado fue abolida y, a partir de entonces, la realeza tuvo el rango de hueso verdadero junto con la realeza menor, los ministros de alto cargo y los aristócratas de alto nivel. (Cartwright, 2016)

⁶ Licencia y derechos de autor: Basado en contenido de Wikipedia revisado, editado y republicado. Imagen original de KJS615 . Subida por Mark Cartwright , publicada el 5 de octubre de 2016. El titular de los derechos de autor ha publicado este contenido bajo la siguiente licencia: Creative Commons Attribution-ShareAlike . Esta licencia permite a otros remezclar, modificar y desarrollar una obra, incluso con fines comerciales, siempre que se le dé crédito al autor y se licencien sus nuevas creaciones bajo los mismos términos. <https://www.worldhistory.org/image/5839/unified-silla--balhae-kingdoms/>

Esta nueva estructura dio pie a una sociedad dividida y con nula movilidad social, aun con eso sobrevivió a través de la historia de la península teniendo diferentes criterios de clasificación. Mismos que veremos más adelante.

El budismo fue la religión oficial y recibió un fuerte patrocinio real. Monjes como *Wonhyo* (원효)⁷ y *Uisang* (의상대사)⁸ jugaron roles fundamentales en la difusión y desarrollo del budismo en Corea. Además, el confucianismo ganó prominencia en la administración estatal, evidenciado por la creación de la Academia Nacional Confuciana en 682 e. c. y la introducción de exámenes para funcionarios en 788 e.c. “El budismo atrajo a los soberanos por ser un vehículo de la avanzada y prestigiosa civilización china y por su fuerza de cohesión que reforzaba su autoridad espiritual y política, así como el carácter divino del linaje Kim, y continuó la tradición de los reyes presidiendo tanto los asuntos mundanos o profanos como los sagrados”. (Seligson, 2010)

Con el budismo también llegó una forma refinada de meditación y arte, el llamado *Son* (선) en coreano, *Zen* (禪) en japonés y *Chan* en chino, que armonizó la teoría y práctica de la religión y sus manifestaciones. Se construyeron grandes templos (muchos de ellos destruidos a lo largo de los numerosos conflictos bélicos de la península). Se destacó también la “fundición de enormes campanas de bronce con bajorrelieves de seres celestiales como la del templo *Bongdeoksa* en honor del rey *Seongdeok*⁹ así como relicarios (sarira), esculturas de deidades budistas en bronce dorado o hierro fundido y medallones de flores de loto”. (Seligson, 2010) Con respecto a la arquitectura las pagodas de piedra son la contribución singular de Corea a la arquitectura budista, ya que en Japón son de madera y en China de ladrillo, se conservan dos: *Dabotap* (다보탑) y *Seokgatap* (석가탑), ambas datadas del siglo VIII, presumiblemente del 751 e.c.

⁷ “*Wonhyo* nació en la provincia de *Gyeongsang* del norte en el año 617, durante el gobierno del rey *Jinpyeong*. De niño fue llamado *Seol Seo Dang* (설서당), y su padre fue oficial de alto rango de la corte de *Silla*. Pero a diferencia de su padre, el sueño de *Wonhyo* era hacerse *Hwarang*, miembro del cuerpo militar de jóvenes aristócratas de *Silla*. Sin embargo, tras haber sido testigo de innumerables muertes en los campos de batalla, *Seol Seo Dang* se siente escéptico de la vida militar, por lo que al cumplir 31 años de edad se entrega a la vida religiosa, adentrándose en el templo *Hwangryong* de *Gyeongju*, la entonces capital de *Silla*. A su ingreso recibió su nombre religioso “*Wonhyo*” que significa “la primera aurora” y asume así la tarea de convertirse en una luz de guía del budismo, ganando renombre inmediato por su brillante intelecto y por su fervorosa fe”. (KBS World Spanish, 2011)

⁸ *Uisang* fue otro monje del reino de *Silla* que vivió entre 625 y 702 d. C. Al visitar China en una peregrinación con *Wonhyo* en 650 e.c., viajó durante 15 años, estudiando con los grandes maestros budistas chinos Zhiyan y Fazang. A su regreso a Corea, *Uisang* fundó la Escuela *Hwaom*, otra de las Cinco Escuelas, siguiendo su devoción al Sutra de la guirnalda de flores (*Hwaomgyong*). *Uisang* fue famoso por su estricta disciplina y adherencia al ritual. A *Uisang* también se le atribuye la fundación del famoso templo *Buseoksa* en la provincia de *Gyeongsangbuk-do*, Corea del Sur. (Cartwrigth, 2016)

⁹ El rey *Seongdeok* (702-737), segundo hijo del rey *Sinmun*, ascendió al trono y se convirtió en el 33.º gobernante de la dinastía *Silla*. Su reinado marcó el florecimiento de la dinastía *Silla* tras la unificación de la península. Al fortalecer las relaciones diplomáticas con la dinastía *Tang* de China, fortaleció la fuerza militar de *Silla* y estabilizó la nación. La cultura de *Silla* alcanzó su madurez durante su reinado, y la destreza de sus artesanos es evidente en la campana conmemorativa de bronce, hecha en su honor varios años después de su muerte. (<https://english.cha.go.kr>) Traducción automática de Google chrome.

La ausencia prolongada de guerras también dio lugar a que las artes y las ciencias se desarrollaran como nunca antes. La arquitectura, la escultura, la orfebrería, las matemáticas y la astronomía fueron áreas de excelencia especial. La historia se convirtió en un área de estudio importante y también fue en esta época cuando se hicieron mejoras en la impresión xilográfica. (Cartwright, 2016)

La Edad de Oro de Silla comenzó a deteriorarse hacia mediados del siglo VI, impulsada por diversos factores internos. El linaje real, anteriormente cohesionado, se había disgregado en ramas colaterales que competían ferozmente por el control del poder y los recursos. El sistema de rangos que una vez sostuvo el orden aristocrático ya no lograba articular una estructura social funcional, mientras que la antigua agrupación de los jóvenes guerreros — los *Hwarang*— había perdido su carácter formativo, convirtiéndose en un círculo hedonista dedicado al goce estético de la danza, la música y la poesía. A ello se sumaba el carácter inflexible de la estratificación social, que excluía a individuos con talento y capacidad de los cargos superiores. Como resultado, las instituciones políticas inspiradas en el modelo chino fracasaban en establecer una verdadera burocracia meritocrática, mostrando además un creciente desgaste: eran más costosas, menos eficaces y progresivamente inoperantes.

La autoridad central fue perdiendo fuerza mientras el poder local se consolidaba en manos de terratenientes y comerciantes influyentes, quienes dominaban tanto la economía como la política de sus regiones. Estos señores locales, amparados por ejércitos privados, se convirtieron en los verdaderos dueños del territorio. Hacia finales del siglo XI, el descontento social acumulado desembocó en una serie de levantamientos protagonizados por campesinos y esclavos, alzamientos que se extendieron por todo el reino bajo el liderazgo de jefes regionales insurrectos.

No se profundiza en información detallada sobre las guerras que sucedieron a este declive, pero se sabe que tras una serie de conflictos y batallas “el último rey de *Silla*, *Gyeonsun* (경순왕), se rindió en 935 e. c. y dejó que *Wang Kon* (왕건)¹⁰ volviera a unificar el país, pero con un nuevo nombre, Goryeo, una dinastía que gobernaría Corea desde 918 hasta 1392”. (Cartwright, 2016)

3.3 La escena del poder: organización estatal y legitimación simbólica en *Goryeo*

La Dinastía *Goryeo* gobernó Corea entre 918 y 1392 de la e. c., representando un período crucial en la historia del territorio. Esta sección aborda sus orígenes, desarrollo y declive, contribuyendo a entender su impacto cultural y político en la península coreana.

La Dinastía *Goryeo* llegó al poder después de varias guerras entre pueblos de *Silla*. Su líder *Wang Geon* o *Wang Kon*, se declaró descendiente directo del reino de *Goguryeo*¹¹ y gobernó del 918 al 943 de la e.c., con esto logró tener el control de gran parte del territorio de la península, unificando nuevamente los tres reinos en uno solo llamado *Goryeo*. “*Wang*

¹⁰ Mejor conocido como *Taejo* o Gran ancestro o fundador de *Goryeo*, este nombre se le dio después de su muerte.

¹¹ El estado más grande, hacia el norte de la península, durante el periodo de *los tres reinos*.

contribuyó en el apoyo del confucianismo, el budismo y el chamanismo como las tres religiones principales del Estado. Personalmente, era seguidor de esta última y creyente del *pungsu*¹², (Cartwrigth, 2016); eligiendo así la ciudad de *Songdo* (송도, la actual *Gaeseong*, 개성, situada en Corea del Norte) como su nueva capital. Sin embargo fue el budismo la religión principal de este periodo como veremos más adelante.

Este acto de unificación no solo fue una consolidación territorial, sino también una escenificación del poder real, donde la corte se convirtió en el escenario principal de la autoridad centralizada. *Wang Ko* implementó políticas exteriores que ayudaron a la expansión principalmente al sur del territorio llegando a la actual Isla de *Jeju* (제주도), conservó gran parte de las instituciones gubernamentales de *Silla* unificada y usó el matrimonio como alianza con diversos clanes de élite, esto derivó en una lucha de poder tras su muerte, entre dos de sus hijos varones.



Mapa del territorio controlado por la dinastía *Goryeo*¹³

Este periodo se caracterizó por una gran admiración a la civilización china y su relación tributaria hacia la misma:

¹² *Pungsu* (풍수, pungsu-jiri): sistema coreano de geomancia, derivado del fengshui chino, cuyo nombre significa “teoría de los principios de viento y agua”. Se basa en la observación de la topografía —montañas, ríos y tierras— para determinar fortuna o desgracia, avance o declive. Históricamente influyó en la ubicación de tumbas, templos y edificios, así como en la disposición de objetos y colores en los hogares; aunque de origen antiguo, su práctica aún perdura en la actualidad.

¹³ Esta imagen fue publicada originalmente en Flickr por KOREA.NET, página oficial de la República de Corea, en <https://www.flickr.com/photos/42438955@N05/4261809614>. Fue revisada el 1 de julio de 2014 por FlickreviewR y se confirmó que tiene licencia cc-by-sa-2.0.

La práctica consistía en otorgar a pueblos extranjeros permiso de establecer contacto comercial, diplomático y cultural con China bajo la condición de que su monarca demostrara sumisión ante el emperador chino al personalmente ofrecerle tributo, usualmente en forma de productos locales o bienes de gran valor. La entrega del tributo iba acompañada de ceremonias en las cuales el monarca o sus representantes aceptaban el protectorado de China. Cada nuevo monarca que ascendía al trono en Corea se presentaba en o enviaba un representante a la corte imperial. Esta práctica diplomática además ofrecía a los nobles coreanos la rara oportunidad de viajar y estudiar en China. (Hahn Villagrán, 2022)

En el año 932 e.c., la dinastía *Tang* (唐朝) tardía¹⁴ reconoció oficialmente a *Wang Ko* como legítimo soberano de Corea, asegurando así un vínculo diplomático pacífico. Este lazo se fortaleció con el tiempo, especialmente tras el ascenso de la dinastía *Song* (宋朝)¹⁵, cuando el trono coreano fue ocupado por los inmediatos sucesores de *Ko*: primero su hijo, el rey *Hyejong* (혜종), y posteriormente el hermano de este, *Jeongjong* (정종). El intercambio comercial y cultural con el imperio chino continuó de manera constante, abonando un terreno fértil para la transmisión de saberes, objetos y costumbres entre ambas civilizaciones. La sociedad se estructuró a partir de una división de clases sociales “encabezada por una nueva aristocracia hereditaria formada por personas allegadas al rey *Taejo* por un lado, un amplio y sólido grupo de parientes cercanos que se constituyó mediante alianzas matrimoniales consanguíneas y con miembros de prominentes clanes de los reinos derrotados y, por el otro, el grupo de los sujetos de mérito que contribuyeron a la creación de [Goryeo] que incluía a líderes militares y poderosas familias locales que contaban con sus propias bases económicas en las provincias. Esta aristocracia gozaba de privilegios y monopolizaba los puestos gubernamentales”. (Seligson, 2010)

Adoptó el confucianismo como filosofía política y creó un sistema educativo para estructurar mejor la sociedad. El budismo fue parte importante de la religiosidad del territorio y muchos de sus ritos fueron parte de protocolos políticos y fiestas establecidas por el estado. Durante sus años de reinado *Wang Ko* fue un gran mecenas del arte budista, ordenando 10 grandes construcciones de templos, a esto se le sumó un refinamiento en la laca incrustada y técnicas de pintura. Esto último alentó a los monjes budistas a ser terratenientes y más adelante ser una clase altamente privilegiada y de poder.

Dado que la agricultura y la ganadería fueron las actividades sustanciales de tributo para mantener a la aristocracia, el comercio fue una de las actividades principales para el crecimiento económico de la península y se abrió a los productos de China, Japón, el sudeste y el centro de Asia. Algunos mercaderes privados y funcionarios de gobierno exportaban

¹⁴ La dinastía imperial *Tang* de China que gobernó desde 618 hasta 907, se le considera un punto culminante de ese territorio, con un gran desarrollo del budismo y las artes. Se le llama *Tang* tardía al periodo comprendido entre el 907 y el 960 de la e. c. marcada por luchas internas por el poder.

¹⁵ Dinastía gobernante en China entre los años 960 y 1279, fue el primer estado en la historia mundial que usó papel moneda y el primer gobierno chino en establecer una armada permanente. En este periodo se desarrolló el primer uso conocido de la pólvora, así como el primer discernimiento del Norte con la utilización de la brújula.

productos como oro, plata y *ginseng*, importando seda, porcelana, libros, medicinas, especias e instrumentos musicales.

Un gran número de sus gobernantes “tuvieron que hacer frente a la presión de los nobles y la burocracia en un contexto de fragmentación”. (Park, 2018) y el asedio continuo de los mongoles.

El inicio del periodo tardío de Koryo [1196-1392] se forjó sobre los problemas económicos y sociales que resultaron de la enorme brecha de desigualdad social resultado de tanto a la rígida estratificación social como a la distribución de la riqueza que mantenía en la ostentación y el despilfarro a las aristocracias mientras la mayor parte del pueblo sufría por la pobreza mientras que las clases militares eran tratadas con menosprecio al servicio de la aristocracia. Estas condiciones fueron acumulando el resentimiento hasta que entre 1170 y 1173 el gobierno civil fue derrocado por un grupo militar sublevado que tomó el poder adjudicándose como aristócratas, este sería el primero de otros levantamientos. (Poox/Contreras, 2020)

Hacia el año 1273, la hegemonía mongola sobre la península coreana era ya ineludible. El peso del tributo se hizo más denso y asfixiante, caía por igual sobre todas las clases sociales, incluyendo a las familias aristócratas, obligadas a sellar su subordinación mediante alianzas matrimoniales con princesas mongolas. Los príncipes herederos eran enviados como rehenes a la corte de *Beijing* (北京), en una estrategia de control que desdibujaba las fronteras entre vasallaje y sometimiento. Durante este periodo, el reino de *Goryeo* fue absorbido simbólicamente como una extensión del imperio mongol: la península no sólo debía entregar recursos y lealtad, sino también su identidad. Se impuso el uso de vestimentas, lenguas y peinados mongoles, como una máscara forzada que intentaba borrar el rostro propio de la cultura coreana. Después de largos años de enfrentamientos en 1392 “el general *Yi Song-gye* puso fin a los casi 500 años de *Koryo* cuando se apoderó de la corte y usurpó el trono en 1392 fundando la dinastía *Yi*, mejor conocida como *Joseon*.” (Poox/Contreras, 2020)

A lo largo de cinco siglos, los monarcas de *Goryeo* tejieron un reino que osciló entre la consolidación interna y la tensión de las fuerzas externas. Desde la visión unificadora de *Wang Ko* hasta los intentos de reforma y resistencia frente a la dominación mongola, cada gobernante dejó una impronta particular en la configuración del aparato estatal, el desarrollo cultural y las relaciones diplomáticas del reino. La historia de *Goryeo* no es la de una línea recta de progreso, sino la de un equilibrio frágil entre la tradición budista y la irrupción del pensamiento confuciano; entre la defensa del territorio y la necesidad de negociar su soberanía.

Durante el período Koryo, derivado de la consolidación del budismo y del confucianismo en las altas esferas del gobierno y en el sistema de pensamiento, las mujeres experimentaron la exclusión de la vida política y social pública, aun cuando las diferencias de clase y ocupación determinaron de manera importante el acceso de las mujeres a la educación, la vida pública, la propiedad, entre otros aspectos; este riguroso control patriarcal marcó la vida y la participación de las mujeres en la sociedad. (Poox/Contreras, 2020)

En este entramado de poder y cultura, comienza también a dibujarse la figura de las *gisaeng*, mujeres formadas dentro de instituciones estatales (*gyobang*) y dotadas de saberes artísticos y protocolares que las hacían imprescindibles en la vida cortesana, religiosa y diplomática del reino. Comprender la evolución del *Goryeo* no sólo implica seguir el curso de sus reyes, sino también atender a los espacios en que las mujeres, muchas veces silenciadas por la historia oficial, tejieron con su voz, su cuerpo y su arte una memoria alternativa de la cultura coreana.

3.4 La Dinastía *Joseon* (1392-1897): ideología y transformación

Para este apartado es importante delimitar con claridad los puntos más relevantes de la dinastía *Joseon*, sobre todo aquellos que impactan directamente en la configuración del arte escénico, la organización social, la política cultural y la vida ritual que se desarrolló durante esos más de cinco siglos, si dejar de lado los acontecimientos políticos y sociales que ayudaron a esta configuración cultural.

La dinastía *Joseon* se erige como uno de los periodos más duraderos y estructuradamente complejos de la historia coreana. Fundada por el general *Yi Seonggye* (이성계), quien accedió al trono bajo el nombre de *T'aejo* (태조), su legitimidad se apoyó desde el inicio en la articulación de un sistema político profundamente influido por el neoconfucianismo, doctrina que permeó la organización del Estado, las estructuras de parentesco y la vida cotidiana. La instauración del nuevo linaje no significó únicamente un cambio de casa real, sino la consolidación de un modelo político-cultural que aspiró a estructurar el reino según un orden moral, social y cósmico profundamente jerárquico. Esto dio como paso a la construcción de un nuevo relato fundacional que asocia al rey con el mandato celestial, pero a través de la ética y no del poder divino directo.



Mapa de la dinastía *Joseon*¹⁶

¹⁶ Esta imagen fue publicada originalmente en Flickr por KOREA.NET, página oficial de la República de Corea, en <https://www.flickr.com/photos/42438955@N05/4261814162>. Fue revisada el 1 de julio de 2014 por FlickreviewR y se confirmó que cuenta con la licencia cc-by-sa-2.0.

Uno de los primeros movimientos del naciente gobierno fue consolidar una burocracia centralizada sostenida en la lealtad meritocrática. La sociedad se estructuró en torno al sistema de clases con énfasis en el linaje, la lealtad familiar y el servicio civil. El sistema de exámenes civiles llamados *Gwageo* ((과거):

Durante la dinastía Joseon se aplicaban los exámenes *gwageo* (과거), y estos permitían a los ciudadanos a ser altos funcionarios del Gobierno. Aunque la sociedad estaba dividida en clases sociales tan marcadas, estos exámenes eran accesibles para todas las personas, sin importar el estrato social o la procedencia. En estos exámenes se evaluaban los conocimientos que tenían sobre los clásicos confucianos, por lo cual, aunque estos exámenes eran accesibles para todos, solo las personas con una alta educación eran capaces de aprobarlos. (Florez, 2021)

Estas pruebas inspiradas en los modelos chinos de la dinastía *Song*, otorgó acceso a los rangos de la administración a los miembros del linaje *yangban*¹⁷ (양반), quienes fueron formados en academias confucianas estatales *Hyanggyo* (향교.) o privadas *Seowon* (antes mencionadas), donde además de literatura y filosofía, se instruía en etiqueta, música ritual y formas de representación asociadas a la cultura letrada. Esta élite administrativa y cultural no sólo organizaba el aparato estatal, sino que también definía los límites de lo que se entendía como conocimiento legítimo, gusto estético y prácticas rituales correctas.

Por otro lado, el confucianismo coreano de *Joseon* no fue una mera importación doctrinal: fue una plataforma ideológica activa desde la cual se ordenó la vida del reino. La genealogía real, las relaciones con los clanes, las alianzas matrimoniales y la sucesión dinástica se regían por normativas minuciosas que buscaban legitimar la transmisión del poder no sólo a través del linaje masculino, sino mediante el cuidadoso entretejido de la red de mujeres consortes y esposas oficiales, cuyas familias formaban parte de los clanes más influyentes. La figura de la reina no era únicamente decorativa: su linaje y su capacidad de asegurar descendencia masculina eran pilares fundamentales del equilibrio de poder entre familias aristocráticas. Así lo demuestran los registros que identifican al clan *Kim* como el más influyente, al haber proporcionado el mayor número de reinas y concubinas a lo largo de la dinastía. (Montero Díaz, 7-30 pp.)

La economía de este periodo estaba basada principalmente en la agricultura y por un sistema de vasallaje y tributario con China. Este era controlado por la clase dominante quienes administraban las tierras y su producción, así como el intercambio comercial de oro, plata, seda, ginseng, algodón, hierbas medicinales, madera, chile, entre otros artículos. Esto dio paso a una economía estable por muchos años, aunque llena de injusticias y un desarrollo creciente de corrupción y mala administración.

¹⁷ Más adelante se profundiza en sus características.

3.4.1 Ciencia, escritura y memoria: periodo del gobierno de “Sejong el Grande”

El reinado de *Sejong* el Grande (세종대왕) constituye un momento clave en la historia intelectual de Corea, en el que ciencia, escritura y memoria se integraron como herramientas de gobierno. Durante su mandato se impulsó un proyecto epistemológico estatal que buscaba observar, registrar y sistematizar la realidad para asegurar tanto la legitimidad del poder como el bienestar de la población.

Sejong, (1397-1450) fue el cuarto rey de la dinastía *Joseon*, gobernando desde 1418 hasta 1450 e.c. Originalmente era el tercero en la línea de sucesión, su ascenso se consolidó tras la renuncia de sus hermanos y una petición de cortesanos que lo favorecieron por su virtud, lo que derivó en su nombramiento como heredero y posterior coronación, aunque su padre *Taejong* lo mantuvo bajo su influencia hasta su muerte en 1422.

“El rey Sejong heredó los avances de su padre en la impresión con tipos móviles y amplió su capacidad hasta convertirse en la nación líder en impresión del este asiático en su época. Si bien los chinos ignoraron esta nueva tecnología, los coreanos de Joseon la adoptaron y multiplicaron por veinte la velocidad de impresión tras finalizar el diseño en 1434. Esta mayor capacidad de impresión ayudaría a Sejong a publicar y difundir sus demás avances científicos y médicos a lo largo de su reinado.” (Griffis, 2021)

Durante su reinado, *Sejong* emprendió una política basada en ideales confucianos, con reformas sociales humanitarias como mejoras impositivas progresivas que incluyeron consultas públicas, reorganización del sistema sanitario para cubrir diferentes clases sociales y atención óptima a toda la población. También lideró campañas militares estratégicas, consolidando territorios y fortaleciendo las fronteras del reino, lo que trajo estabilidad regional.

Fomentó la Ciencia como ordenación del cosmos y la naturaleza. *Sejong* promovió el diseño de instrumentos astronómicos y calendáricos adaptados a la latitud coreana, como el *Chiljeongsan* (七政算, 칠정산),¹⁸ lo que permitió mejorar la predicción de fenómenos celestes y garantizar la regularidad de los rituales estatales. Del mismo modo, se introdujeron tecnologías innovadoras como el pluviómetro (*cheugugi*, 측우기, en 1441) y los relojes de agua automáticos (*jagyeongnu*, 자격루), cuyo fin era estandarizar las mediciones de tiempo y clima. Estas iniciativas muestran cómo el conocimiento científico se concebía como un recurso de Estado, pues permitía coordinar la agricultura, los ritos y la administración.

Impulsó la escritura como herramienta de acceso al saber, dirigiendo la creación del Hangeul en 1443, un sistema fonético concebido para facilitar la alfabetización de la población, el sistema representaba sonidos mediante grafías que simulan la posición articuladora de los órganos del habla.

¹⁸ El *Chiljeongsan*, elaborado en 1442 bajo el patrocinio de *Sejong* el Grande, fue un sistema astronómico y calendárico que perfeccionó el cálculo de los movimientos de los siete astros principales. Su precisión, muy cercana a los valores modernos del mes lunar, permitió elaborar un calendario exacto que favoreció la organización agrícola y reguló aspectos esenciales de la vida cotidiana en la dinastía *Joseon*.

Su promulgación en 1446 mediante el texto *Hunminjeongeum* (훈민정음) que se puede traducir como “El sonido correcto para educar a las personas”, supuso una ruptura con la dependencia exclusiva del *hanja* (漢字, 한자, caracteres chinos), permitiendo una mayor difusión del conocimiento entre sectores sociales antes marginados del aprendizaje. A este avance se sumó la consolidación de la tipografía metálica, que favoreció la impresión de manuales agrícolas, textos legales y tratados médicos, reforzando la dimensión pública del saber escrito.

Promovió la institucionalización de la memoria con el establecimiento del *Jiphyeonjeon* (집현전) o “Salón de los Dignos” en 1420, que marcó un hito en la organización del conocimiento. Funcionó como centro de asesoría política e investigación académica. Este órgano facilitó la redacción de importantes textos y leyes, además de la legitimación del saber confuciano como fundamento del estado. Allí se reunían eruditos encargados de compilar, comentar y editar obras que abarcaban desde la fonología hasta la agricultura. Estas compilaciones —como el *Nongsa Jikseol*¹⁹ (农事直说, 농사직설, dado a conocer en 1429) en agricultura, o los manuales médicos *Hyangyak jipseongbang* (향약집성방) y *Uibang yuchwi* (의방유취)²⁰— se distribuían con fines prácticos y reforzaban la idea de una memoria institucional al servicio del gobierno.

El interés por la sistematización también alcanzó la música, con la creación de la notación *Jeongganbo* (정간보), que permitió fijar de manera precisa ritmo y melodía en el ámbito ritual, fue el primer sistema musical en Asia del Este que representó simultáneamente tono y duración. Desde entonces ha tenido un uso continuo y sigue siendo una referencia fundamental en la tradición musical coreana.

En conjunto, estas producciones reflejan cómo el conocimiento se vinculaba directamente con la vida cotidiana y la administración, trascendiendo el ámbito de la élite letrada para convertirse en herramienta de cohesión social.

Con respeto al patrimonio la UNESCO reconoce como patrimonio mundial material a cuatro expresiones que reflejan el peso del neo-confucianismo en la organización social y cultural de esta dinastía:

¹⁹ “Un último gran avance bajo el gobierno de *Sejong* fue la agricultura. *Sejong* encargó a sus científicos la compilación de un libro agrícola, el *Nongsa Jikseol*. Este libro incluía descripciones de materiales y buenas prácticas de todas las regiones de Corea. *Sejong* quería ayudar a los agricultores coreanos a aprender las mejores maneras de mejorar el rendimiento de sus cultivos. Además, *Sejong* reorganizó los impuestos para los agricultores, de modo que en años de malas cosechas pagarán menos. Esto les permitió centrarse en el cultivo de alimentos para el reino. (Griffis, 2021)

²⁰ Estos tratados se concentraban en la medicina nacional, poniendo énfasis en los ingredientes locales y fomentando el acceso sanitario

Complejo del Palacio <i>Changdeokgung</i> , 창덕궁 (inscrito en 1997)	Edificado en el siglo XV, este palacio se alza en <i>Jongno</i> (종로구), Seúl, al pie del monte <i>Baegaksan</i> (백악산). Se distingue por su armoniosa integración con el entorno natural —respetando la topografía y el <i>pungsu</i> —, así como por una distribución funcional y simbólica: áreas administrativas al frente, residencias al fondo, y un jardín trasero lleno de árboles y pabellones en un diálogo respetuoso con la naturaleza. Su valor radica en su excelencia como ejemplo de arquitectura palaciega, diseño paisajístico y principios confucianos materializados en la vivienda de la época.
Tumbas reales de la dinastía <i>Joseon</i> (inscritas en 2009)	Es un conjunto funerario que reúne 40 tumbas distribuidas en 18 emplazamientos, construidas entre 1408 y 1966. Están ubicadas en paisajes de belleza natural —siempre protegidas por colinas, orientadas hacia el sur, con vistas al agua y montañas—, mostrando un diseño espacial que va de lo profano a lo sagrado. Cada tumba incluye estructuras ceremoniales y objetos simbólicos que subrayan la interacción entre cosmovisión neo-confuciana, principios <i>pungsu</i> y autoridad dinástica, consolidando su valor arquitectónico y ritual.
Aldeas históricas de Corea: <i>Hahoe</i> , 안동 하회마을 y <i>Yangdong</i> , 경주 양동마을 (inscrito en 2010)	Estas dos aldeas familiares representan ejemplos excelsos de asentamientos aristocráticos confucianos de los albores del <i>Joseon</i> . Fundadas entre los siglos XIV y XV, evolucionaron hasta alcanzar su forma actual entre los siglos XVIII y XIX. Su planificación, integración con montañas, ríos y campos agrícolas, y su arquitectura (residencias nobles, casas comunes, academias, pabellones) reflejan con claridad la estructura social, cultural y filosófica de la dinastía.
<i>Seowon</i> Academias neoconfucianas coreanas (inscrito en 2019)	Espacios dedicados al aprendizaje, la veneración de los eruditos y la comunión con la naturaleza, aspectos que se reflejan claramente en su arquitectura diseñada como pabellones integrados al paisaje —rodeadas de montañas y fuentes de agua— para fomentar el cultivo del cuerpo y del espíritu.

Si bien el único patrimonio cultural inmaterial reconocido por la UNESCO directamente vinculado a la dinastía *Joseon* es el rito ancestral en el Santuario *Jongmyo* (종묘) —ceremonia confuciana que honra a los reyes y expresa la continuidad del orden dinástico—, otras expresiones artísticas inscritas también encuentran en esta dinastía las condiciones óptimas para su desarrollo. Ejemplo de esto son las expresiones como el *pansori* (판소리), con su poder narrativo-cantado, que floreció en el siglo XVIII como arte popular y cortesano; el *gagok* (가곡), un canto lírico acompañado de instrumentos, reflejó la sobriedad y el refinamiento propios de la élite letrada; el *nongak* (농악) o música campesina de raíz agrícola, que alcanzó gran vitalidad en festividades y rituales comunitarios; mientras que el *talchum*

(탈춤) o danza de máscaras de fuerte carácter satírico, se convirtió en vehículo de crítica social y catarsis colectiva.

Estos registros muestran cómo, más allá de la corte, la dinastía *Joseon* dio forma a un horizonte cultural en el que la música, la danza y el teatro popular articularon la memoria y la identidad del pueblo coreano. Así, aunque no sean patrimonio exclusivo de *Joseon*, su consolidación en ese periodo los convierte en testimonios insustituibles de la diversidad y riqueza estética.

Por otro lado, la dinastía, a pesar de sus grandes logros en los siglos XVI y XVII, atravesó violentas pruebas: las invasiones japonesas (1592–1598) y las posteriores incursiones manchúes (1636) sacudieron los cimientos del orden estatal. La magnitud de esas guerras — casi la anexión de la península— obligó a Joseon a recluirse en una política rígidamente aislacionista, esa Corea llamada “reino ermitaño”. A esto le siguieron algunos años de estabilidad y tranquilidad aparente, tras las fracturas en el poder, disputas entre facciones e incapacidad para adaptarse a los cambios externos. La presión occidental emergente y las rebeliones internas erosionaron el prestigio estatal. Hacia finales del siglo XIX, la dinastía *Joseon* colapsó rápidamente, sumida en un declive sin retorno ante la adición del territorio a China y más adelante la invasión de Japón.

Oficialmente el final del período de *Joseon* es en el año 1897, cambiando su nombre por “Imperio Coreano” tras la culminación de la guerra sino-japonesa que prácticamente se llevó a cabo por y en el territorio de la península; sin embargo, la dinastía *Joseon* siguió reinando hasta 1910, año en que se anexionó Corea al Imperio Japonés.

3.5 Fusión de liturgias religiosas y su relación con el arte

En la historia espiritual de la península coreana, el sincretismo no fue una excepción, sino una constante dinámica y profundamente creativa. La convivencia entre chamanismo, budismo y, más tarde, neo-confucianismo no supuso una simple superposición de doctrinas, sino una fusión gradual de liturgias, cosmovisiones y prácticas estéticas que dio forma a una religiosidad híbrida y compleja, enraizada en la vida cotidiana y las ceremonias de la corte.

El chamanismo coreano, fue el primer sistema religioso que articuló la relación entre los seres humanos, los espíritus de la naturaleza y los ancestros. En él, la *mudang* (무당) —mujer chamana— se erige como médium y artista ritual. Sus cantos, danzas, vestuarios y objetos de poder no sólo son herramientas espirituales, sino expresiones estéticas cargadas de simbolismo, capaces de transformar la escena ritual en un acto performático de sanación y reconciliación. La voz de la *mudang*, su tambor y su cuerpo en trance son medios de mediación entre mundos.

Con la llegada del budismo en el siglo IV, no se impuso una erradicación de las creencias anteriores, sino que se produjo un proceso de apropiación y reformulación simbólica. Muchas deidades indígenas fueron reinterpretadas como guardianes del dharma o protectores bodhisattvas, y los rituales de invocación espiritual encontraron ecos en las liturgias budistas.

Esta integración puede observarse en los ritos fúnebres, en los festivales agrarios y en la iconografía escultórica de templos donde conviven elementos de ambas tradiciones. El *Seon* (*Zen* coreano) absorbió no sólo la práctica de la meditación como camino a la iluminación, sino también un lenguaje visual y corporal cercano al éxtasis chamánico: la iluminación súbita, el gesto como canal y el silencio como puente.

Más adelante, en el siglo XIV, con la consolidación de la dinastía *Joseon*, el neo-confucianismo se instauró como ideología oficial del Estado, relegando al budismo a las montañas y considerando el chamanismo como superstición popular. Sin embargo, lejos de desaparecer, estas religiones reformularon su presencia en la esfera cultural. El budismo se refugió en el arte: la pintura de mándalas, las campanas rituales, la arquitectura templaria y los cantos monásticos fueron campos de resistencia estética. Por su parte, el chamanismo encontró cauce en el teatro popular y en las festividades agrícolas, donde la danza, la música y la máscara resguardaban su dimensión sagrada.

El neo-confucianismo, a pesar de su talante racionalista y moralizante, también se sirvió del arte para sustentar su visión del orden social: la caligrafía, la poesía y los rituales de etiqueta se convirtieron en vehículos simbólicos para expresar jerarquías, armonía y virtud filial. Así, lejos de una exclusión tajante, el arte coreano se constituyó como un espacio de encuentro entre lo ancestral, lo meditativo y lo normativo. El ritual confuciano se convierte en modelo para toda actividad pública y privada: nacimientos, matrimonios, funerales y culto a los ancestros se regulan según el *yeak* (禮樂, ritual y música)²¹.

En esta amalgama de sistemas, las artes escénicas no fueron ajenas. Los cantos rituales, las danzas de corte, los espectáculos de máscaras y las prácticas de las *gisaeng* pueden leerse como espacios donde confluyen lo chamánico, lo budista y lo confuciano: cuerpos que invocan, que meditan, que obedecen y transgreden. La escena, como altar profano, conservó las huellas de esta fusión religiosa, transformando el arte en memoria viva de un espíritu colectivo que resistió la imposición de cualquier dogma unívoco, dando lugar a la diversidad que hasta el día de hoy constituye el arte tradicional coreano.

Este entramado artístico no sólo configura el horizonte cultural de *Joseon*, sino que sienta las bases para comprender los espacios donde la formación femenina en las *gyobang* y la presencia artística de las *gisaeng* se desplegaron, alimentándose de estas prácticas y resignificándolas. Así, la exploración de las academias de instrucción y de las mujeres que en ellas se formaron abre la puerta a un capítulo donde la escena se vuelve íntima y social a la vez, y donde el arte ya no es únicamente patrimonio colectivo, sino también huella encarnada en el cuerpo de las intérpretes.²²

²¹ *Yeak* combina *Ye* (禮 - el ritual, decoro o normas de conducta) y *Ak* (樂 - la música, que incluye la danza). En el confucianismo, no se trata solo de música o costumbres separadas, sino de una herramienta unificada para gobernar y cultivar la virtud. El objetivo del *Yeak* es crear armonía en el individuo y en la sociedad.

²² La fusión de liturgias religiosas en Corea no sólo dio forma a una espiritualidad sincrética, sino que también configuró los cimientos de una sensibilidad artística profundamente enraizada en el rito. En el diálogo entre el trance chamánico, la contemplación budista y la ética confuciana, el arte encontró un territorio fértil para manifestarse como vía de conocimiento, como consuelo y como estructura simbólica del poder. Cada canto, cada gesto, cada figura danzada en la escena tradicional coreana porta ecos

El panorama cultural de la dinastía *Joseon*, que hoy está resguardado en parte por la UNESCO, revela también la solemnidad de los ritos confucianos como la vitalidad de expresiones populares y artísticas que florecieron en la voz, el cuerpo y la música de la península. Por lo tanto, es importante revisar las características de cada una de estas filosofías y sus entrecruces con las artes.

3.5.1 El chamanismo

Para poder hablar sobre el arte en la Península Coreana, debemos necesariamente atender el entramado religioso que la componen. Si revisamos la historia de la humanidad nos damos cuenta de que la religión es casi inherente a las manifestaciones artísticas. La necesidad de hacer tangible lo intangible nos ha llevado a desarrollar lenguajes y formas que nos acerquen a esa fuerza superior que nos antecede, nos cuida y en muchas tradiciones nos crea.

Antes de la llegada del budismo y del confucianismo, la espiritualidad de los pueblos de la península coreana se basaba en prácticas ancestrales que creaban una relación estrecha entre los seres humanos, sus ancestros y los espíritus de la naturaleza. Esta forma de religiosidad conocida como *musok* (무속), *muismo* o *sinismo*,²³ de raíz milenaria y animista, es un sistema de creencias profundamente enraizado en la geografía, la historia y la sensibilidad de la cultura coreana. Sistema que fue la base de la sociedad en las dinastías que nos competen.

El chamanismo coreano no es una religión institucionalizada, sino un conjunto de prácticas espirituales transmitidas por vía oral, centradas en la figura del o la *mudang* (chamán o chamana), mediadora entre el mundo terrenal y el mundo de los espíritus. La *mudang*²⁴, es la portadora de una sabiduría ritual que permite establecer equilibrio entre los vivos y los muertos, curar enfermedades, alejar infortunios, y favorecer la fertilidad, la cosecha o el éxito social. Los rituales chamánicos, llamados *gut*, se despliegan como actos de gran fuerza simbólica: cantos, danzas, trajes multicolores, tambores, espadas rituales y máscaras crean una representación sagrada que apacigua a los espíritus y da identidad a la comunidad:

“El *gut* es una mezcla de elementos muy diferentes tales como ofrendas de licor y alimentos, flores de papel, velas y otras muchas decoraciones para atraer la atención de los dioses; asimismo, bailes de varias chamanas con música muy característica y con instrumentos tradicionales coreanos, canciones, oraciones, profecías, etc. Es un rito bastante complejo que puede llegar a durar varios días. La chamana, entrando en un estado de trance o éxtasis por medio de bailes y música invita a los dioses o

de ese mestizaje espiritual que no fue nunca apacible ni lineal, sino dinámico, en tensión, y por ello mismo fecundo.

²³ El chamanismo coreano es conocido como *Muismo* de la palabra *Mugyo* (무교) que quiere decir “la religión de los chamanes” y *Sinismo* de la palabra *Singyo* (신교) traducido como “religión de los dioses”. (Rebollo, 2023)

²⁴ Si bien en Corea los chamanes pueden ser hombres o mujeres, desde épocas remotas la mujer ha jugado un rol principal en la práctica de esta religión a través del tiempo. (Rebollo, 2023)

espíritus a hacerse presentes. La mudang, a través de estos ritos, entretiene a los espíritus, intercede delante de los espíritus malos para que no traigan desgracias a los humanos, envía a los muertos al “otro mundo”, pide la ayuda de los espíritus para los enfermos y la felicidad y prosperidad para los habitantes del pueblo o para las familias particulares que han solicitado sus servicios.” (Doménech, 2014, p. 3)

Este ritual, lejos de ser únicamente un acto de invocación espiritual, puede comprenderse también como una forma escénica donde se conjugan los elementos esenciales del arte performativo: el cuerpo en movimiento, la música en vivo, la palabra ritualizada, el vestuario simbólico y la participación de la comunidad. En estas ceremonias, lo sagrado es el corazón mismo de la acción: se baila para sanar, se canta para apaciguar, se representa para restablecer el orden invisible del mundo. La experiencia estética está vinculada con la dimensión espiritual; no hay distinción entre arte y ceremonia o entre belleza y eficacia simbólica. En este sentido, el chamanismo coreano puede ser comprendido no sólo como una práctica religiosa, sino como el origen de diversas expresiones del arte tradicional coreano, marcadas por esa sensibilidad que entrelaza lo invisible con lo tangible, lo colectivo con lo íntimo.

A lo largo de la historia coreana, esta práctica ha coexistido y dialogado con otras religiones y filosofías, como el budismo y el confucianismo, resistiendo en los márgenes del poder oficial. Aunque ha sido desprestigiada o incluso perseguida en algunas épocas²⁵, nunca fue erradicada. Sus símbolos, gestos y creencias han permeado profundamente la cultura coreana, dando forma a una afectividad estética, espiritual y artística que permean la música, la danza, el teatro, la literatura y a sus ejecutantes.

El chamanismo no sólo configura una forma de entender el mundo, sino que también propone una manera particular de estar en él: una visión animista que otorga alma a los ríos, a las montañas y a los objetos cotidianos. Esta cosmovisión ha influido directamente en la concepción de las artes escénicas tradicionales, como la danza ritual y el canto, donde lo sagrado y lo cotidiano se funden, y donde el cuerpo se vuelve un instrumento de comunicación con lo invisible y eterno.

Desde una mirada histórico-cultural, los *gut* pueden leerse como prácticas de resistencia simbólica. Aunque marginado y reprimido por siglos, el chamanismo no desapareció: se replegó, se transformó, se filtró en las formas artísticas, en los cantos populares, en la gestualidad de la danza, en los ritmos de la percusión campesina, en la teatralidad del *talchum*²⁶ o en la intensidad dramática del pansori²⁷. Estas expresiones no sólo heredaron estructuras estéticas del rito chamánico, sino también su capacidad de nombrar lo indecible, de exorcizar el dolor colectivo, de restaurar un sentido compartido ante lo inasible. La raíz común entre el arte y el rito coreano no es decorativa, es fundacional.

²⁵ Especialmente bajo la influencia del racionalismo confuciano en la dinastía Joseon, como veremos más adelante.

²⁶ “El *talchum* es un arte escénico que engloba danza, música y teatro. Un conjunto de entre seis y diez músicos acompaña a intérpretes enmascarados que exploran con humor cuestiones sociales mediante combinaciones dramáticas de canciones, bailes, movimientos y diálogos”. (UNESCO) Recuperado el 22 de junio de 2025: <https://ich.unesco.org/es/RL/talchum-danza-teatral-con-mascaras-en-la-republica-de-corea-01742>

²⁷ “El pansori es una forma de arte dramático musical interpretado por un cantante y un tambor”.

En el caso de las *gisaeng*, el trasfondo chamánico de la cultura coreana permite comprender la función ritualizada del arte, así como la dimensión sagrada del cuerpo femenino en escena. Aunque secularizadas con el tiempo, estas artistas heredaron—conscientemente o no—una gestualidad, un ritmo y una sensibilidad que remiten al mundo de las *mudang*. Resulta significativo que la figura central de estos rituales históricamente sea la mujer. El cuerpo de la *mudang* lejos de estar silenciado o subordinado es el eje de la comunicación y la transformación. Ella habla, canta, se mueve, conduce el trance, invoca y restituye el orden. En una sociedad profundamente jerarquizada por el confucianismo, donde la voz femenina fue relegada al ámbito doméstico, el espacio ritual ofrecía y ofrece una grieta luminosa desde donde las mujeres pueden articular saber, poder y representación. La *mudang* no es solo mediadora entre mundos: es también una intérprete escénica completa, una artista del rito cuya corporalidad y espiritualidad contradice los límites impuestos por la norma patriarcal al igual que las *gisaeng*.

Así, el chamanismo, lejos de ser una superstición del pasado, sigue vibrando en las capas profundas del arte escénico coreano, recordándonos que la espiritualidad y la estética, en Corea, caminan tomadas de la mano.²⁸

3.5.2 El budismo como religión oficial de la dinastía *Goryeo*

El budismo llegó a la península coreana entre los siglos IV y V d.C. desde China, según registros tempranos en los reinos de *Goguryeo*, *Baekje* y *Silla*. Este proceso no fue casual, sino parte de la estrategia de los gobernantes para consolidar su poder mediante una religión estatal que ofreciera cohesión ideológica y vínculos diplomáticos con China. Fue en el reinado de *Taejo Wang Geon*, que se consolidó como religión estatal, no sólo por sus enseñanzas, sino por su capacidad para articular una legitimidad dinástica de orden trascendental, más que una fe devocional, fue durante la dinastía *Goryeo* la columna espiritual, simbólica y política de una sociedad en transformación.

Taejo comprendió que el budismo podía funcionar como cimiento ideológico para cohesionar un territorio dividido y una élite fragmentada y así poder llevar a la práctica una política de unificación. Reconocía en las doctrinas budistas una vía para reforzar su poder como monarca elegido no solo por el cielo, sino por los méritos acumulados a través de vidas pasadas, una creencia compatible con el ideal del reino budista. El budismo proporcionaba

²⁸ Desde mi lugar como directora de escena y formadora de artistas escénicos, este cruce entre lo ritual y lo artístico me interpela profundamente. Reconocer que la escena —en tanto acto vivo, encarnado, comunitario— tiene un origen ritual femenino, no es una simple observación académica: es un posicionamiento ético y poético. Me obliga a preguntarme cómo se sigue reproduciendo la invisibilización de estas formas en la enseñanza del arte escénico, cómo se jerarquizan los saberes occidentales sobre las expresiones populares o sagradas, y cómo podríamos reconfigurar nuestras pedagogías para revalorizar estos lenguajes que nacen del cuerpo, del trance, del canto dirigido al cosmos. En esta raíz chamánica hay una lección urgente para la escena contemporánea, volver al origen no es mirar hacia atrás, sino recordar que todo arte nace del gesto de cuidar el mundo.

así no solo una cosmogonía, sino un sistema de valores, jerarquías y rituales que se alineaban con la estructura estatal emergente.

Se impuso como religión oficial y como sistema vertebrado del pensamiento para la legitimación del poder real. Se consolidó como un entramado institucional complejo y hegemónico, capaz de influir tanto en la corte como en los márgenes del tejido social. Esta expansión doctrinal y simbólica creó las condiciones culturales para el surgimiento de nuevas formas de organización del saber ritual, entre ellas las *gyobang*, escuelas donde se formarían las primeras *gisaeng*.

Durante Goryeo coexistieron varias escuelas budistas que marcaron profundas diferencias en su relación con el Estado y con la población. Entre las más influyentes estuvieron:

1. *Hwaeom* (華嚴): Basada en el *Avatamsaka Sūtra*²⁹, esta escuela fue promovida por la élite cortesana y los monjes que actuaban como asesores del rey. Su visión holística del universo, como una red de interrelaciones, influyó en la cosmología política de Goryeo, que se concebía a sí misma como un reino armónico dentro del orden budista universal.
2. *Cheontae* (天台): Importada desde China, esta escuela promovía la práctica del *samatha-vipassana* (calma y visión penetrante), equilibrando la meditación con la devoción. Fue fundamental en la institucionalización de los rituales públicos y las prácticas litúrgicas, muchas de las cuales requerían formación musical, dancística y teatral. Esto será clave para entender el contexto donde emergen las *gyobang*.
3. *Seon* (禪): Versión coreana del *Chan/Zen*, centrada en la meditación directa sin mediación de textos. Aunque su visión más austera se oponía a los excesos rituales de otras escuelas, influyó en la ética monástica y en los ideales estéticos de sobriedad, tan visibles en las artes visuales de la época.

El Estado favoreció el sincretismo entre estas escuelas, consolidando una visión amplia del budismo como matriz de poder simbólico. Como indica el historiador Henrik H. Sorensen (1993), esta coexistencia doctrinal no fue contradictoria, sino estratégica, pues permitía articular el control espiritual del Estado con la educación ritual de la población:

²⁹ “El *Buddhāvataṃsaka* (Chino: 華嚴, *Huayan*; Japonés: Kegon; Coreano: *Hwaeom*; Vietnamita: *Hoa nghiêm*; Tibetano: *Sangs rgyas phal po che*) es una extensa colección de sūtras, más o menos individuales, que aparecen como capítulos en la gran colección. El título *Buddhāvataṃsaka* (o el título abreviado, frecuentemente usado, *Avatamsaka*) se ha traducido de diversas maneras como «Ornamento Floral», «Adorno Floral» o «Guirnalda de Flores», y es una referencia a una habilidad milagrosa particular que solo poseía el Buda, donde se manifestó simultáneamente en siete (u ocho) asambleas diferentes para enseñar. En resumen, la obra aborda dos temas centrales: elogiar las habilidades del Buda y su aparición en el mundo como maestro, y describir la carrera y el desarrollo espiritual del *bodhisattva*, todo lo cual encapsula la ética, las prácticas, las filosofías y las ontologías del mahāyāna de la vacuidad”. El *Avatamsaka* y el budismo en Asia. Consultado el 2 de julio de 2015: <https://www.philology.no/avatamsaka> Instituto Noruego de Filología. Traducción automática de google.

Durante el periodo de Koryo, el budismo instituido como religión oficial, llegó a tener un poder económico y político importante en el reino, más de lo que había obtenido durante el periodo de Silla. Ya en el siglo XI, la iglesia budista se había convertido en un estado dentro del estado, rivalizando con las funciones del gobierno central. Este poder sería limitado con el ascenso al poder de la dinastía Yi y la instauración del confucianismo como política oficial del Estado. (Poox/Contreras, 2020, pp.71-101)

En lo que respecta al patrimonio de la dinastía *Goryeo* reconocido por la UNESCO, se distinguen tanto bienes materiales como inmateriales que dan cuenta del legado cultural de ese periodo. En el ámbito material, el conjunto denominado *Monumentos y sitios históricos en Kaesong* (개성), inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial, concentra los restos de la antigua capital del reino, incluyendo palacios, murallas, observatorios y mausoleos reales que revelan la centralidad política y espiritual de *Goryeo*, así como la transición cultural del budismo al neo-confucianismo bajo principios geománticos.

En el terreno del patrimonio inmaterial, no existe una inscripción atribuida exclusivamente a *Goryeo*, pero sí una variedad de expresiones reconocidas por la UNESCO se vincula históricamente con esta dinastía. Entre ellas se encuentra el antes mencionado *Yeondeunghoe* o Festival de los Faroles de Buda, cuya práctica fue institucionalizada en los códigos reales durante esta dinastía, que simboliza la luz espiritual y la cohesión comunitaria. El *Jultagi* (줄타기), que es el arte de caminar en la cuerda floja acompañado de música y comedia. Por último la *Cheoyongmu* (처용무), o danza tradicional.

Es importante destacar que la inscripción en la UNESCO no es únicamente un sello de prestigio internacional: es un acto de cuidado, una forma de resguardar la memoria para que las generaciones futuras encuentren en ella no solo un repertorio estético, sino un testimonio profundo de lo que significa resistir y permanecer a través de los siglos, por tal motivo es importante reconocerlo como tal.

3.5.3 El Neo-confucianismo como ideología del estado de Joseon

El confucianismo, surgido en China durante el siglo VI a. e. c., constituye un sistema de pensamiento de difícil clasificación epistemológica. Según la perspectiva adoptada, puede entenderse como una filosofía humanista y secular, como una religión enraizada en prácticas rituales y concepciones trascendentes, o bien como un código ético y social destinado a estructurar la vida comunitaria. Esta pluralidad de interpretaciones se debe al amplio espectro de temas que aborda, desde la moral individual hasta la organización política y el orden cósmico. Su fundador, Confucio (*Kong Fu Zi*, 551-479 a. e. c.), vivió en el periodo de las Primaveras y Otoños (772-476 a. e. c.), en el cual emergieron las llamadas *Cien Escuelas del Pensamiento*, cuya efervescencia intelectual se prolongó hasta la etapa de los *Reinos Combatientes* (481-221 a. e. c.). En este contexto de competencia doctrinal, Confucio logró articular una propuesta que trascendió las disputas de su tiempo y que, a lo largo de más de dos milenios, se consolidó como una de las corrientes más influyentes en la historia cultural, política y ética de Asia del Este.

Así el confucianismo clásico, legado de Confucio y Mencio, ofreció a Corea una ética práctica: cultivar la virtud personal, ordenar la familia y, con ello, sostener la armonía del reino. Era un pensamiento centrado en la moral cotidiana y en la fuerza del ejemplo, más pedagógico que metafísico, más orientado al comportamiento que a la especulación.

El neo-confucianismo, en cambio, llegó desde la China *Song* con *Zhu Xi*³⁰ y encontró en la dinastía *Joseon* su terreno fértil para convertirse en ideología de Estado adquiriendo una dimensión cosmológica y religiosa que redefinió las prácticas cotidianas, las jerarquías sociales y los principios de orden familiar y político en Corea. Este no se limitaba a las máximas éticas, sino que construyó una estructura filosófica rigurosa que exigía al individuo un triple cultivo, intelectual, moral y espiritual. Allí donde el confucianismo buscaba formar hombres rectos, el neo-confucianismo en Corea levantó academias, exámenes y rituales para producir funcionarios virtuosos y disciplinar a la sociedad entera.

La diferencia, entonces, no fue sólo de doctrina: el confucianismo era un horizonte moral, mientras que el neo-confucianismo se erigió como la arquitectura política y espiritual del Estado *Joseon*, estableciendo un modelo de vida centrado en el deber moral, la obediencia jerárquica, la piedad filial y el culto ancestral.

Las enseñanzas de Confucio constituyeron la base del orden social y de los valores éticos en Corea desde la consolidación política y económica de los *Tres Reinos* y su posterior unificación. No obstante, fue durante la dinastía *Joseon* cuando alcanzaron su mayor influencia, al sustituir al budismo como religión oficial. El Estado fundó entonces la Academia Confuciana de *Songgyungwan*, en la nueva capital, la actual Seúl, que se convirtió en el núcleo de la vida intelectual y política de la élite de eruditos-funcionarios (*yangban*). A su vez, se establecieron en todo el territorio instituciones dedicadas a los estudios confucianos y templos destinados al culto de Confucio y de sus principales discípulos.

En el pensamiento confuciano, la familia se concibe como el centro de toda organización social, determinando los valores morales, la ética personal y las normas de conducta. Entre estos principios destaca la piedad filial, siempre asociada con la veneración a los ancestros. El neo-confucianismo profundizó en estas virtudes, vinculándose con una visión metafísica del universo, de modo que pasaron a convertirse en un verdadero pilar de la identidad nacional, un símbolo sagrado que otorgó sentido de pertenencia a generaciones de coreanos hasta el presente.

Esta ideología, tanto en su vertiente ética como metafísica, se articula como un sistema humanitario sustentado en el comportamiento correcto del ser humano dentro de un orden universal. Su propósito último es la búsqueda de la perfección en armonía con el cosmos, pues el hombre es considerado uno de los tres elementos esenciales junto con el Cielo y la Tierra. El confucianismo se centra, en suma, en el don otorgado por lo Supremo al ser humano y en la responsabilidad de cultivarlo y encauzarlo adecuadamente:

³⁰ *Zhu Xi* (1130-1200) fue un destacado filósofo, historiador y político chino de la dinastía *Song*, considerado uno de los neo-confucianos más importantes. Editó y comentó los "Cuatro Libros", que sirvieron como base para el examen de servicio civil de la China imperial. Además, enfatizó la importancia de "investigar las cosas" y la meditación como métodos para el autoconocimiento y el crecimiento personal.

En general, algunas de las características que marcaron el pensamiento neoconfuciano del siglo XVI fueron: 1) considerar que existe una correlación directa entre el orden del universo material y el orden de la sociedad humana; 2) creer que la esencia del hombre era buena y que su carácter podía alcanzar un estado mejor, si no perfecto, mediante la ejecución de los rituales y la puesta en práctica de virtudes sociales y morales; 3) hacer énfasis en la importancia de la unidad y la armonía en todas las relaciones sociales, lo cual implicaba practicar la piedad filial, el culto a los ancestros y lealtad al emperador, así como respetar las rígidas jerarquías sociales construidas a partir del género, la edad y los cargos. (Poox/Contreras, 2020, pp.71-101)

a. Valores del pensamiento confuciano: armonía social y piedad filial

En el pensamiento confuciano, el ser humano se concibe como una unión de cuerpo —la dimensión fisiológica— y espíritu —el carácter que lo define—. Su naturaleza esencial es bondadosa; sin embargo, su mente, movida por deseos individualistas, oscila entre el bien y el mal, siendo este último el resultado de las exigencias de la condición corporal. Así, el hombre aparece como un ser imperfecto, aunque dotado de un potencial ilimitado y de la libertad de orientar su vida hacia el descubrimiento de su verdadera esencia.

Esta visión optimista del ser humano, siempre con la posibilidad de alcanzar la sabiduría, marcó profundamente el tejido social coreano. Durante la dinastía Joseon, el neo-confucianismo no se limitó a ser una filosofía individual, sino que se transformó en un modelo de organización comunitaria y estatal. Cada persona estaba llamada a moderar sus impulsos mediante una conducta moral en armonía con el orden humano y universal. Así, las virtudes de benevolencia, sinceridad, respeto, recato y conocimiento se convirtieron en principios rectores de la vida cotidiana.

En el plano ético, el confucianismo se organiza en torno a cinco virtudes fundamentales:

1. *Ren* (benevolencia): fomentar el amor al prójimo y la empatía, orientando la acción hacia el bien común.
2. *Yi* (rectitud): actuar de acuerdo con lo justo y correcto en cualquier circunstancia.
3. *Li* (ritos y normas de conducta): practicar la cortesía, la etiqueta y los buenos modales como expresión de respeto y armonía social.
4. *Zhi* (sabiduría): cultivar el conocimiento y el buen juicio para poder obrar con prudencia y justicia.
5. *Xin* (honestidad y fidelidad): comportarse con sinceridad y sin engaños en las relaciones humanas.

De acuerdo con esta doctrina, sólo quienes interiorizan y practican estos principios pueden aspirar a convertirse en una persona noble, modelo de virtud y referente moral para la sociedad.

El primer principio *Ren* o benevolencia, es la base de las cinco relaciones confucianas —piedad filial entre padre e hijo, lealtad del súbdito hacia el gobernante, distinción entre esposo y esposa, jerarquía entre el viejo y el joven, y confianza entre los amigos— fue asumido como el fundamento del orden social coreano. La familia, núcleo de la estructura confuciana, se

erigió en el centro de toda la organización moral y política, asegurando la transmisión de valores a través de la veneración a los ancestros y la práctica de los ritos.

Este modelo trascendió la esfera privada y se proyectó hacia el Estado: la piedad filial se transformó en obediencia hacia la autoridad; la jerarquía generacional se reprodujo en la jerarquía burocrática; y la lealtad del súbdito al gobernante legitimó la centralidad del monarca como mediador entre el Cielo y la Tierra. En consecuencia, el confucianismo consolidó un sistema en el que la ética personal y el orden político se entrelazaban, generando cohesión social y un sentido compartido de pertenencia.

En la sociedad coreana, la célula fundamental no era el individuo aislado, sino la familia concebida como un entramado extendido de generaciones que convivían bajo la autoridad del patriarca. La piedad filial opera como el principio rector de esta organización, estructurando una red jerárquica de deberes y obligaciones. Los hijos debían obediencia al padre, quien a su vez tenía la responsabilidad de sostenerlos y brindarles educación; las hijas se sometían a la madre y, posteriormente, a las suegras; los hermanos menores acataban la autoridad de los mayores, y las esposas permanecían subordinadas al marido. En este esquema, la vejez adquiría un prestigio singular: la longevidad era celebrada como una virtud y convertida en símbolo de sabiduría y legitimidad.

Este mismo principio de jerarquía trascendía el ámbito doméstico. En la vida comunitaria, las aldeas se guiaban por la voz de los ancianos venerables, mientras que en la esfera política el monarca era concebido como el padre del Estado. Incluso en las relaciones internacionales se reproducía este orden, situando al emperador chino en la posición de hermano mayor frente al rey coreano.

De esta manera se configuró una estructura social rigurosamente jerarquizada, cuyo cumplimiento no se reducía a una convención cultural, sino que estaba enraizado en la convicción de que la armonía del orden humano debía corresponder con la armonía del orden cósmico. Romper estas normas equivalía, por tanto, a quebrar el equilibrio universal.

b. Jerarquía social

Durante la dinastía Joseon se establece un rígido sistema de clases hereditarios que limita la movilidad social, relega a las mujeres al espacio doméstico y margina aún más a las clases bajas siendo la meritocracia, es decir que se mantiene la creencia de que el esfuerzo y el trabajo duro harán que se ascienda socialmente, con una estructura donde “En la cima de la pirámide siempre encontramos al rey, seguido por los *yangban* (양반), los *jungin* (중인), y al final de la pirámide estaban los *sangmin* (상민), los *cheonmin* (천민) y dentro de este grupo estaban también los *nobi* (노비).” (Florez, 2021)

Para comprender más sobre las características de esta sociedad estratificada se definirán las características y funciones de sus diferentes clases sociales:

b. 1 Yangban

Era la clase aristocrática en el poder, administraban los bienes del estado y representaban la mayor jerarquía en todo el territorio de la península. Conformada por eruditos y militares y las familias de estos. Estaban obligados a seguir la doctrina de Confucio mediante el estudio y la práctica moral de esta. Conservaban la pureza de la casta a través de matrimonios entre miembros de la misma clase social.

“El sistema yangban era hereditario, pero siempre y cuando el heredero aprobara el examen [gwageo], si este era el caso la familia, seguiría conservando el título y cargo oficial, pero, sí en las siguientes 3 generaciones el examen no era aprobado y ninguno lograba posicionarse en un cargo gubernamental, perderían su condición de yangban y pasarían a ser parte del pueblo común.” (Florez, 2021)

Recibían una educación de alto nivel, centrada principalmente en el estudio riguroso de los clásicos confucianos. Esta formación no solo tenía un valor simbólico o ético, sino que constituía la base ideológica y metodológica desde la cual se diseñaban las políticas del Estado. Buena parte de los textos políticos, filosóficos y administrativos del periodo fueron redactados por miembros de esta clase, quienes no sólo preservaron el legado textual del pasado, sino que dialogaban con su presente desde la matriz confuciana.

Estos escritos, elaborados en chino clásico, la lengua de los eruditos y de la legitimidad intelectual en la región, continuaron siendo la norma incluso después de la invención del alfabeto coreano *Hangeul* en el siglo XV. El uso del chino no solo representaba una tradición cultural compartida con las élites de China, sino también un código de distinción social entre quienes accedían al conocimiento legítimo y quienes quedaban excluidos de él.

A pesar de su orientación principalmente literaria, los *yangban* también cultivaban las artes como forma de expresión personal y manifestación de su refinamiento. La caligrafía y la pintura en tinta se practicaban no como oficios, sino como ejercicios de contemplación y autogobierno, donde la estética se fundía con la ética. Estas actividades, lejos de ser meramente ornamentales, formaban parte integral del ideal confuciano de perfeccionamiento del carácter a través de la disciplina del cuerpo y la mente.

b. 2 Jungin

Durante el periodo *Joseon*, la clase *jungin* ocupaba una posición intermedia dentro de la compleja jerarquía social del reino. Situados por debajo de la aristocracia *yangban*, pero por encima de los comerciantes, campesinos y siervos, los *jungin* constituían una clase media altamente especializada, cuya función dentro del aparato estatal fue crucial para el funcionamiento técnico y administrativo del gobierno.

El término *jungin* se traduce literalmente como “persona del medio”, lo cual refleja con precisión su lugar intermedio entre los estratos dominantes y los sectores subordinados. Aunque legalmente eran considerados plebeyos, su nivel de instrucción y su preparación profesional les otorgaba un estatus particular dentro del tejido social del reino. Entre sus filas se encontraban intérpretes, médicos, ingenieros, juristas, contadores, calígrafos, astrónomos, músicos de corte y militares de rangos menores, así como también descendientes ilegítimos de linajes aristocráticos, que encontraban en esta categoría una forma de inserción funcional dentro del orden social.

Los *jungin*, por tanto, no sólo eran agentes técnicos al servicio del Estado, sino también mediadores culturales entre la élite letrada y las clases populares. Sus saberes, adquiridos en academias especializadas, permitían la operatividad del gobierno confuciano, sostenido en la burocracia letrada y en la producción de conocimiento útil al reino. Como reconocimiento a su formación y función, gozaban de ciertos privilegios: estaban exentos del pago de tributos, no se les imponía el servicio militar obligatorio, y en casos particulares podían ser designados como servidores al interior del palacio real.

Esta clase, aunque invisibilizada en ciertos relatos históricos centrados en la aristocracia, fue esencial en la articulación del proyecto político-cultural de *Joseon*. Su existencia confirma que, más allá del dualismo *yangban/cheonmin*, el sistema social coreano incluía zonas de mediación complejas que permitieron sostener, administrar y transmitir la lógica de gobierno neo-confuciana durante más de cinco siglos.

“Al igual que los yangban, se les permitió vivir en el centro de la ciudad, se puede decir que, por lo que, se les llamaba “personas del medio”. Si los padres tenían buena reputación y buenas influencias, sus hijas podían ser concubinas reales y si lograba llamar la atención del rey o de su madre, podría convertirse en consorte real o, incluso, consorte real noble.” (Florez, 2021)

Este es un estrato social que para este estudio es importante resaltar, dado que será la clase con más contacto con la cultura y los avances tecnológicos. Aunque los *jungin* no eran actores políticos ni transmisores directos de la cultura, su lugar en la burocracia estatal los vinculó con el engranaje que hizo posible la existencia y regulación de instituciones como las *gyobang*, escuelas destinadas a la formación de las *gisaeng*. En calidad de contadores, juristas, escribas o funcionarios menores, los *jungin* participaron en la administración del presupuesto destinado a los espectáculos cortesanos, la producción de instrumentos, la copia y clasificación de partituras, así como la vigilancia de los registros oficiales de artistas y sirvientes del Estado.

Además, su formación en caligrafía, música, astronomía y protocolo ceremonial les permitía colaborar en la elaboración de calendarios rituales, en la supervisión del vestuario y la escenografía cortesana, o en la traducción de tratados musicales y documentos diplomáticos relacionados con prácticas artísticas. Si bien su papel era técnico, el *jungin* estaba inmerso en una dinámica de producción simbólica y cultural que sostenía la lógica escénica del Estado. Su cercanía al saber culto y su acceso a la cultura escrita los convirtió en un eslabón clave entre la alta cultura letrada y la ejecución material de las leyes y representaciones rituales confucianas.

Las *gyobang*, como instituciones que integraban arte, disciplina y funcionalidad política, no podrían haber operado sin este aparato intermedio. La relación entre *jungin* y *gisaeng* no fue directa ni afectiva, pero sí administrativa: los registros de formación, los manuales de etiqueta, los programas musicales de los eventos palaciegos, así como los mecanismos de supervisión y categorización del arte cortesano, fueron diseñados, copiados y archivados por miembros de esta clase.

b. 3 Sangmin

La clase *sangmin*, conocida como la de los “trabajadores limpios”, constituía la base numérica y funcional del orden social de *Joseon*. Representando aproximadamente el 75% de la población del reino, este grupo incluía campesinos, pescadores, artesanos y trabajadores manuales, cuya labor cotidiana sostenía las estructuras económicas y productivas del Estado. A pesar de su aporte central, su estatus social era bajo y su poder adquisitivo limitado. Eran los responsables del pago de la mayor parte de los tributos y estaban obligados a prestar servicio militar, lo que los situaba en una doble condición de productores y defensores del reino. Aunque algunos *sangmin* lograban una vida relativamente estable cultivando tierras propias, una porción significativa de ellos trabajaba como arrendatarios en tierras propiedad de aristócratas *yangban*, quienes recibían estos territorios como recompensa por su éxito en los exámenes del Estado. Esta condición generaba dependencia perpetuaba a un sistema de endeudamiento crónico y sometimiento social. En los márgenes de esta clase, los más empobrecidos llegaban incluso a elegir voluntariamente la esclavitud como una forma extrema de supervivencia, al menos con la garantía de alimento.

b. 4 Cheonmin

En la base de la pirámide social de la dinastía *Joseon* se encontraba el grupo de los *cheonmin*, literalmente “gente vulgar o de bajo nacimiento”, cuya existencia estuvo marcada por la exclusión estructural y el estigma ritual. Esta clase era considerada impura, no por una falta moral o legal, sino por el carácter simbólico de las labores que desempeñaban: oficios ligados al cuerpo, a la sangre, a la muerte o al mundo espiritual no confuciano. Entre sus filas se contaban carniceros (*baekjeong*), verdugos, zapateros, herreros, bufones, carceleros, curanderas, chamanes y también las *gisaeng*, cuya condición hereditaria las vinculaba al sistema de servicio más subordinado. Dentro de esta misma categoría se encontraban los *nobi*, esclavos domésticos o del campo pertenecientes a aristócratas y funcionarios. Más que siervos, los *nobi* eran considerados bienes legales: podían ser heredados, intercambiados o vendidos, sin derechos propios y sin capacidad de decisión sobre su destino. Su existencia se regulaba por un sistema legal que los despojaba de toda autonomía, consolidando su condición como propiedad utilitaria del orden superior.

Entre los *cheonmin*, el grupo de los *baekjeong* era particularmente estigmatizado. Su relación con el sacrificio de animales los colocaba en el punto más bajo de la escala social y ritual, a pesar de que el consumo de carne estaba restringido a las clases altas y a la familia real. Esta contradicción estructural —el desprecio por el oficio y la necesidad del producto— revela las tensiones éticas y sociales que atravesaban el modelo neo-confuciano. Paradójicamente, los *baekjeong* eran también forzados a desempeñar el rol de verdugos, una tarea que incluso ellos mismos consideraban degradante.

Por su parte, las *gisaeng* ocupaban un lugar especialmente complejo. Si bien eran legalmente parte de los *cheonmin*, recibían una educación refinada en música, danza, poesía, etiqueta, conversación culta y artes visuales. Su formación tenía como propósito atender, entretener y acompañar a los miembros de la élite gobernante, especialmente en contextos rituales, diplomáticos o festivos. Muchas destacaron por su agudeza intelectual y sensibilidad artística, y algunas de sus composiciones literarias sobreviven hasta hoy como parte del acervo poético coreano. No obstante, su talento y formación nunca fueron suficientes para romper el cerco del estatus heredado: hijas de *gisaeng* nacían automáticamente marcadas para seguir la misma función, como parte de una estructura de servidumbre estética perpetuada por el

Estado. Así, el esplendor de su arte coexistía con una profunda precariedad social, haciendo de las gisaeng figuras tan admiradas como marginadas, necesarias en el ritual cortesano, pero excluidas de la dignidad de éste.

c. Estudio de los textos antiguos

Aunque Confucio no dejó escritos propios, gran parte de su pensamiento se transmitió gracias a la recopilación realizada por sus discípulos tras su muerte. Este compendio, conocido como *Analectas*, se integró posteriormente en un corpus más amplio que la tradición confuciana denominó *Los Cuatro Libros*.

Desde la dinastía *Song* (960 a 1279 e.c.) de China, dichos textos se emplearon como material introductorio para el estudio del confucianismo. Los Cuatro Libros son:

- “El Gran Saber” (*Dà Xué*): Un tratado sobre el autoconocimiento y la forma en que el individuo debe cultivar la virtud para lograr el orden en la familia, el estado y el mundo.
- “La Doctrina del Justo Medio” (*Zhōng Yōng*): Explora el concepto de "justo medio" como la virtud suprema del ser humano, buscando un equilibrio y armonía en la vida.
- “Las Analectas” (*Lún Yǔ*): Una colección de los dichos y conversaciones de Confucio y sus discípulos. Es la fuente principal de las enseñanzas del confucianismo.
- “El Libro de Mencio” (*Mèngzǐ*): Un registro de las conversaciones entre el filósofo Mencio, considerado el sucesor de Confucio, y varios gobernantes. Se enfoca en la bondad inherente de la naturaleza humana.

Junto a ellos, la tradición confuciana reconoce también la relevancia de los llamados *Los Cinco Clásicos*, que suelen atribuirse a autores de la dinastía *Zhou* en el territorio chino (1045-256 a.e.c.), un periodo caracterizado por la inestabilidad política y el declive de la autoridad real, contexto histórico que coincide con la época en la que vivió Confucio. Es son:

- *I Ching* (Libro de las mutaciones)
- *Shih Ching* (Libro de las odas)
- *Shu Ching* (Libro de la historia)
- *Li Chi* (Libro de los ritos)
- *Chunqiu* (Anales de Primavera y Otoño)

Estos escritos no sólo preservan la memoria de los sabios, sino que constituyen el núcleo moral y político de la cultura china y coreana. El estudio de estos textos es visto como camino de autoperfeccionamiento: leer e interpretar a los antiguos permite cultivar la virtud, armonizarse con el orden cósmico y, al mismo tiempo, sostener el tejido social y político. Durante la dinastía *Joseon* se institucionalizaron cuatro tipos de recintos para su estudio, cada uno de ellos con un objetivo específico.

El *Seonggyungwan* fue la máxima academia confuciana del reino de *Joseon*. Su objetivo principal era formar a los futuros funcionarios del Estado mediante la preparación para el examen civil llamado *gwageo*, centrado en los clásicos confucianos, escritura en chino clásico y principios para dirigir. Estos estudios también incluían saberes de cultura clásica china, disciplinas prácticas como leyes, medicina, contabilidad, arquería, música y etiqueta social, fundamentales para el servicio estatal.

Estos estudios tenían su culminación al superar el sistema de exámenes civiles, que incluía pruebas preliminares (*sogwa*: *saengwon-si* sobre clásicos, y *jinsa-si* de ensayo) y el examen más alto (*daegwa*). Este sistema definía la clase gobernante *yangban*.

A nivel local existían los *hyanggyo*, escuelas provinciales sostenidas por el gobierno para educar en ideología confuciana y ética pública. Sin embargo, muchas fueron cayendo en desuso con el tiempo.

Las *seowon*, academias privadas fundadas por eruditos neo-confucianos. Estas combinaban funciones de escuela y santuario, dirigidas principalmente a jóvenes de la aristocracia o *yangban*, y estaban orientadas a prepararlos para el servicio público.

También existían las *seodang*, escuelas modestas a nivel de aldea donde los niños recibían instrucción básica en caracteres chinos y memorizaban los cinco clásicos mediante lectura repetitiva diaria.

Más adelante se profundizará en las estructuras de estas escuelas y su relación con las *gyobang*, instituciones dedicadas a la formación de las *gisaeng*, donde se impartía instrucción especializada a las mujeres en música, danza, poesía y otras artes. Su objetivo era preparar artistas para el servicio en la corte y para el entretenimiento de funcionarios y dignatarios.

d. Importancia de los ritos

El principio *Li* —ritos y normas de conducta— en el confucianismo se materializaba en prácticas ceremoniales que aseguraban la cortesía, la armonía social y la legitimidad política. Durante la dinastía *Joseon*, los ritos adquirieron un carácter central en la organización del Estado, siendo el neo-confucianismo la base ideológica de la vida pública. Entre las ceremonias oficiales destacaban cinco tipos: los servicios memoriales a divinidades y antepasados, las festividades celebratorias, las recepciones de comisionados, los ritos militares previos a la guerra y los funerales reales.

El más solemne de estos fue el *Jongmyo Jerye*, rito ancestral de la familia real, en el que música ritual, danzas coreografiadas y ofrendas complejas expresaban la continuidad dinástica y la armonía del monarca con el cosmos. De igual modo, los ritos estacionales — como las ceremonias de siembra, cosecha o solsticios— reafirmaban la conexión entre naturaleza, realeza y el Mandato del Cielo, consolidando tanto la cohesión social como la legitimidad del poder.

En el ámbito familiar, la veneración de los antepasados constituía una práctica esencial, regulada por estrictos protocolos de ofrendas, vestimenta y calendarios rituales. Los ritos funerarios determinaban las formas de enterramiento, los objetos permitidos en la tumba y la disposición espacial de los sepulcros, reflejando el respeto filial y la continuidad del linaje. Tanto en el plano estatal como doméstico, estos rituales integraban música, danza y ofrendas, tradiciones que, en gran medida, han perdurado hasta la actualidad.

Así pues, aunque el neo-confucianismo sigue las bases del confucianismo clásico, en el territorio coreano no fue una mera prolongación de éste, su radical institucionalización, fue

capaz de moldear durante cinco siglos la vida intelectual, religiosa, social y política de la península.

El recorrido histórico presentado en este capítulo permite comprender que el surgimiento de las *gisaeng* no fue un hecho aislado ni una singularidad cultural, sino el resultado de un largo proceso de organización simbólica del poder en la península coreana. A lo largo de los distintos periodos históricos, el Estado fue consolidando una estructura donde el ritual, la jerarquía social y la disciplina del cuerpo ocuparon un lugar central en la producción del orden. En ese entramado, el arte dejó de ser una práctica espontánea para convertirse en un saber reglamentado, transmitido y puesto al servicio de la representación política y religiosa.

La consolidación del neo-confucianismo durante la dinastía *Joseon* endureció esta lógica, fijando con mayor claridad los límites entre virtud, servicio y exclusión. El cuerpo femenino fue entonces sometido a una regulación aún más estricta, y la figura de la *gisaeng* quedó definitivamente institucionalizada como portadora de cultura, pero privada de autonomía. Así, aquello que parecía una apertura —el acceso al conocimiento artístico— se reveló también como una forma de clausura social.

Este capítulo ha propuesto leer la historia de Corea como un escenario dispuesto para esta tensión. Un escenario donde el poder necesitó cuerpos entrenados para representarse y donde ciertas mujeres fueron llamadas a ocupar ese lugar, no como sujetos plenos, sino como instrumentos sensibles del orden simbólico. A partir de esta base histórica y cultural, el siguiente capítulo se adentrará en el análisis de las *gisaeng* como artistas escénicas, atendiendo a sus prácticas, saberes y formas de agencia dentro de los márgenes impuestos por el sistema que las produjo.

Capítulo 4 Condiciones sociales y prácticas escénicas de las *gisaeng*

En el capítulo anterior se expuso cómo el devenir histórico de las dinastías Goryeo y Joseon, impulsado por tensiones políticas, transformaciones religiosas y la asimilación del neo-confucianismo, configuró un paisaje cultural donde la escritura, la ciencia, la historia y la sistematización de la liturgia contribuyeron a forjar la identidad de la península coreana. En ese escenario, el alfabeto creado bajo el reinado de *Sejong* el Grande se alzó como faro de acceso al conocimiento, mientras el confucianismo tejía redes de control social y jerarquía que moldearon las instituciones educativas.

El objetivo de este capítulo es analizar las prácticas escénicas de las *gisaeng* a partir de fuentes históricas y literarias, situándolas dentro del sistema educativo y del orden social que hizo posible su formación. Esta mirada periférica permite observar que su aprendizaje artístico se desarrolló en relación directa con los modelos pedagógicos confucianos y que su repertorio se constituyó como un espacio donde convergieron regulación social, especialización técnica y producción simbólica.

Desde esta perspectiva, las disciplinas que dominaron pueden entenderse como formas de conocimiento transmitidas mediante la repetición y la práctica, esta lectura abre la posibilidad de comprender dichas prácticas como antecedentes históricos de procesos que hoy se inscriben en la categoría de patrimonio cultural inmaterial, en tanto implicaron la transmisión sistemática de saberes, técnicas y usos sociales.

En este capítulo se recordarán algunas de las circunstancias que dieron paso a la creación de las distintas academias, qué tipo de conocimiento se impartía en estas y quienes podían acceder a ellas, enfocando el estudio en las *gyobang* y el repertorio artístico de las *gisaeng*.

4.1 Centros de enseñanza en el territorio coreano a partir del pensamiento confuciano

La llegada del confucianismo a la península coreana estableció un sistema educativo jerárquico y masculino. Desde el siglo IV, en *Goguryeo* se fundó el *Taehak*³¹ y en *Baekje* una academia confuciana estatal; ambos espacios estaban orientados a los hijos de la nobleza. De manera paralela existían escuelas privadas llamadas *gyeongdang*, a las que asistían jóvenes de origen humilde para estudiar los clásicos y ejercitarse en prácticas militares como el tiro con arco (Song et al., 2019, p. 48).

Con la instauración de la dinastía *Joseon*, este modelo se institucionalizó en diversas formas de enseñanza:

³¹ Como se menciona en el capítulo uno, esta enseñanza surge desde los “Tres Reinos” y se desarrolla a lo largo de los siglos siguientes. El *Taehak* proporcionó un modelo estructural y curricular para las escuelas de *Joseon*, mientras que el *Hwarang-do* contribuyó con el ideal de formación ética e integral que se buscaba en los estudiantes y futuros líderes. Siendo parte de los antecedentes para los centros de enseñanza.

El *seonggyungwan* (성균관) se erigía como el máximo centro de formación de *Joseon*. Esta institución, heredera de modelos chinos pero adaptada al contexto coreano, tenía como misión formar a los futuros funcionarios de la corte y preservar la ortodoxia doctrinal. Su currículo estaba centrado en los “Cuatro Libros” y los “Cinco Clásicos confucianos”, junto con la práctica de rituales y la composición poética, todo orientado a la preparación para los exámenes estatales. Más allá de su carácter académico, el *seonggyungwan* funcionaba como un espacio simbólico en el que se reproducía la jerarquía social, pues su acceso estaba limitado a los varones de familias *yangban*, reafirmando la exclusión de mujeres y grupos sociales considerados inferiores (Academy of Korean Studies [AKS], 2017).

Los *hyanggyo* (향교) escuelas públicas locales, ofrecían instrucción gratuita a los hijos de los *jungin*, quienes podían acceder a los exámenes *gwageo* como vía de ascenso social, aunque con grandes limitaciones. Esta red de escuelas locales se distribuía en las principales provincias y ciudades. Su objetivo era extender la enseñanza confuciana a escala regional, permitiendo que los hijos de familias notables recibieran la instrucción básica en los clásicos y en los ritos. Estas instituciones mantenían estrecha relación con la administración local, pues servían como espacios donde se reforzaban los valores de lealtad, piedad filial y obediencia a la autoridad (RIDE, 2024).

Los *seodang* (서당) que constituyeron escuelas de instrucción básica, donde los niños aprendían caligrafía, lectura y moral confuciana, ofrecían una educación elemental centrada en la alfabetización y el aprendizaje de textos básicos. Aunque en ocasiones podían estar abiertos a un espectro más amplio de la población, su alcance era limitado y su calidad variaba según los recursos de cada comunidad. Las *hyanggyo* y *seodang*, reforzaban el tejido moral y ritual de las provincias, actuando como vehículos de homogeneización cultural bajo la lógica confuciana.

Las *seowon*, fueron academias privadas y rurales, que se consolidaron como centros de formación y espacios de poder de la élite letrada (*sarim*³²) en las distintas provincias de la península coreana. Surgieron como academias privadas fundadas por eruditos y clanes locales, consolidándose en el siglo XVI. Estos espacios no solo cumplían una función educativa, también se convirtieron en centros de legitimación moral y de poder regional. En ellos se cultivaba la interpretación ortodoxa de los textos de *Zhu Xi*³³ y se realizaban ceremonias en honor a maestros y sabios, reforzando el vínculo entre el estudio y el ritual (Deuchler, 1992).

El prestigio de los *seowon* se extendió más allá de lo pedagógico: actuaban como espacios de sociabilidad para la élite *yangban* y como bastiones de influencia frente al poder central. De este modo, contribuyeron a consolidar un orden intelectual que, aunque paralelo al oficial, reforzaba la primacía confuciana en la vida política y cultural de *Joseon*.

³² Los *sarim* no constituían una clase social independiente en la península coreana, eran un grupo de académicos y burócratas de alto rango que formaban parte de la clase *yangban*. Se caracterizaron por su adhesión a la filosofía confuciana, lo que los llevó a convertirse en una poderosa facción política y con el tiempo lograron imponer su supremacía moral y política en la corte.

³³ Véase el capítulo 3, página (cuando quede definitiva la pongo, por ahora es la 41)

A pesar de esta diversidad institucional, el acceso era restringido a los varones. La educación femenina quedaba fuera del marco formal, limitando a las mujeres al ámbito doméstico y excluyéndolas de toda participación en los exámenes estatales o en los centros de estudio. Esa exclusión abre el horizonte para comprender por qué, en el mismo periodo, aparecieron las *gyobang*, casas destinadas a la formación artística de las *gisaeng*, que funcionaron como espacios alternativos de instrucción.

4.1.2 Estatus y limitaciones de las mujeres en la sociedad neo-confuciana

Aunque el énfasis de este trabajo se sitúa en el orden neo-confuciano de *Joseon*, porque es ahí donde el estatus de la *gisaeng* queda jurídicamente codificado dentro del sistema de clases, su genealogía es más profunda y porosa. En los territorios de *Silla* y posteriormente en *Goryeo*, las mujeres habitaron márgenes de mayor movilidad simbólica y material.

Repasando históricamente el rol de la mujer en el territorio coreano se puede observar que durante el periodo de los *Tres Reinos*, el chamanismo otorgó a las mujeres un lugar de centralidad como chamanas pues eran sacerdotisas, curanderas y guardianas de los vínculos con los antepasados. Este rol les permitió ser cabezas de familia, heredar bienes y ejercer funciones públicas. “La sociedad de entonces tenía rasgos de equilibrio entre géneros, y la mujer era reconocida como mediadora entre lo visible y lo invisible, entre los vivos y los muertos. Con la introducción del budismo y, más tarde, del confucianismo, esa centralidad se fue perdiendo. El paso de una organización social matriarcal a una patriarcal implicó la relegación progresiva de las mujeres al ámbito doméstico” (Najar Marín, 2020).

El sistema confuciano que rigió la dinastía *Joseon* estructuró la vida social a partir de jerarquías rígidas y de un orden moral concebido para sostener la armonía del conjunto. En ese entramado, la educación formal fue un privilegio reservado a los varones como se vio anteriormente: ellos eran los depositarios de la cultura letrada, los únicos con acceso a las academias y a los exámenes estatales que definían el ascenso en la administración pública. La mujer, en cambio, quedó confinada a la esfera doméstica, reducida a cumplir los deberes de obediencia filial, cuidado familiar y perpetuación de la tradición.

La lógica confuciana concebía a la sociedad como una extensión de la familia, y bajo esa mirada la mujer ocupaba un lugar secundario, indispensable pero subordinado. El acceso al saber no se le negaba únicamente por limitaciones materiales, sino por un principio ideológico que la situaba fuera del horizonte de lo público y de lo político. Su educación, cuando existía, era transmitida en el ámbito del hogar y orientada a formar esposas obedientes y madres responsables, nunca funcionarias, eruditas o intelectuales.

Esta exclusión no fue accidental, sino constitutiva del sistema. Mientras los hombres podían aspirar a la movilidad social a través de la preparación académica y los exámenes de Estado, las mujeres quedaban relegadas a un círculo de invisibilidad institucional. Sin embargo, esa misma negación abrió la posibilidad de espacios alternativos de aprendizaje, como las *gyobang*. En estas casas se formaban las *gisaeng*, mujeres provenientes de estratos bajos, quienes encontraron en las artes —la música, la danza, la caligrafía y la poesía— una vía de

reconocimiento y un acceso, aunque ambiguo y contradictorio, a los círculos de poder y refinamiento cultural (Deuchler, 1992).

De este modo, la condición femenina en *Joseon* estuvo marcada por una paradoja: la marginalidad social impuesta por el confucianismo y, al mismo tiempo, la capacidad de algunas mujeres de transgredir ese límite a través del arte, encarnando esta figura situada entre la subordinación y el prestigio. El neo-confucianismo no crea la subordinación femenina, pero sí la sistematiza y la convierte en aparato estatal en el territorio coreano.

4.1.3. Las *gyobang* como sistema de formación artística de las *gisaeng*

La omisión de las mujeres de las academias confucianas generó un vacío institucional que, en el caso de *Joseon*, se resolvió mediante la creación de las *gyobang*, espacios estatales destinados a la instrucción de las *gisaeng*. A diferencia de los *seowon* o *hyanggyo*, enfocados en la erudición confuciana y la formación de funcionarios varones, las *gyobang* estaban orientadas al cultivo de las artes escénicas y al adiestramiento en habilidades que entrelazaban lo ritual, lo estético y lo social. Un antecedente temprano de estas instituciones puede encontrarse en el *Noraeseojae* (노래서재)³⁴ de *Pyongyang* (평양)³⁵, mencionado en fuentes literarias antiguas y analizado por H. Kim, que sugiere la existencia de un espacio formativo para intérpretes femeninas en la transición de finales de *Goryeo* a inicios de *Joseon*. Su presencia indica la intención de las autoridades por regular y organizar de manera más sistemática a las intérpretes femeninas en contextos ceremoniales y artísticos.

Se trataba de una institución destinada al entrenamiento sistemático de mujeres en canto y danza, cuyo nombre mismo alude al “lugar del canto”. Más que un simple espacio de práctica artística funcionaba como una escuela organizada donde se transmitían repertorios vocales y coreográficos, regulada por las autoridades locales. Su existencia demuestra que, incluso antes de la consolidación formal de las *gyobang*, ya se habían establecido mecanismos institucionales para formar a las *gisaeng* en las artes escénicas, lo cual revela la importancia que el Estado coreano concedía a su preparación cultural y al control de su actividad artística, su estudio confirma que estas instituciones contaban con un programa que combinaba la práctica vocal y la danza, integrando el entrenamiento con rutinas cotidianas reguladas por las autoridades locales. (Kim, 2022).

La consolidación de las *gyobang* debe entenderse dentro del proceso de reorganización moral y administrativa que caracteriza la transición entre *Goryeo* y *Joseon*. Aunque la presencia de mujeres intérpretes antecede a la formalización institucional, es en el marco del orden neo-

³⁴ Se puede traducir como "Biblioteca de canciones", es un espacio histórico para la apreciación y el estudio del canto tradicional coreano. Este estudio surge en medio de políticas estatales que buscan preservar lo que consideran “tradición”, pero reinterpretándola para fines simbólicos y de control ideológico. El *Noraeseojae*, sigue los patrones de documentación en las danzas nacionales coreanas, manteniendo siempre un equilibrio entre espectáculo, ritual y autoridad.

³⁵ *Pionyang*, la capital y ciudad más grande de Corea del Norte, es un importante centro político, industrial y de transporte con una historia milenaria, ya que fungió como capital de los antiguos reinos de *Gojoseon* y *Goguryeo*. Se convirtió en la capital de facto de Corea del Norte tras su establecimiento en 1948.

confuciano cuando el Estado intensifica la clasificación y regulación de las funciones sociales, inscribiendo también la práctica artística femenina en una estructura jerárquica (Deuchler, 1992). Como ha señalado Choi (2009), el género en Corea no operó como una exclusión simple, sino como un principio organizador que redistribuía los espacios de formación y visibilidad pública; en este sentido, la instrucción de las *gisaeng* en las *gyobang* puede leerse como una forma diferenciada de institucionalización femenina. A su vez, los análisis de Kendall (1996) sobre la imbricación entre ritual, performance y jerarquía social permiten comprender que estas instituciones no fueron meramente academias artísticas, sino dispositivos donde lo estético y lo ceremonial reforzaban el orden social y la autoridad de la élite gobernante. Así, las *gyobang* funcionaron simultáneamente como espacios de formación cultural y como mecanismos de regulación simbólica del cuerpo femenino dentro del aparato estatal.

En cuanto a su estructura interna, las *gyobang* estaban organizadas jerárquicamente. Las *gisaeng* de mayor rango asumían el papel de maestras y transmitían su conocimiento a las más jóvenes, conformando un sistema de enseñanza colectiva que replicaba en lo artístico la lógica confuciana de jerarquías y obediencia. La formación incluía tanto la adquisición de repertorios como la disciplina corporal y moral necesaria para desempeñarse en ceremonias oficiales (Yang, 2023).

Las disciplinas impartidas en esta formación resultaban diversas y altamente especializadas: la música, con énfasis en el dominio del *gayageum* y de otros instrumentos de cuerda y viento; las danzas rituales y cortesanas, como el *salpuri* y el *geommu*; la caligrafía y la poesía, particularmente la composición de *sijo*, que permitía a las *gisaeng* establecer un diálogo literario con los eruditos; y el *pansori*, que alcanzaría gran desarrollo en el periodo tardío de *Joseon*. En las secciones siguientes se examinará cada una de estas prácticas con mayor detalle, atendiendo tanto a sus características técnicas como a su relevancia cultural.

Las *gyobang* condensaron la contradicción que acompañó a las *gisaeng*, siendo espacios de marginación institucional y, al mismo tiempo, de excelencia artística. En ellas se revela la paradoja femenina en la Corea de la era *Joseon*. El arte no era un refugio, sino un escenario donde la mujer se volvía protagonista a través de la forma, el canto, el gesto y la palabra.

4.1.4 La apariencia como lenguaje escénico en las *gisaeng*

La apariencia de las *gisaeng* no fue mero ornamento: constituyó una gramática visual a través de la cual el cuerpo se transformaba en texto y en símbolo. En ellas, el vestir no se reducía al adorno, sino que articulaba un lenguaje escénico complejo, donde cada pliegue, color o textura comunicaba una jerarquía, una emoción o una intención. Desde su posición liminal entre el arte y la servidumbre, las *gisaeng* desarrollaron una estética del cuerpo que conjugaba disciplina, sensualidad y dominio técnico. La vestimenta —más elaborada que la de las mujeres comunes, pero regida aún por los valores confucianos de modestia— operaba como un puente entre la virtud y el deseo, entre la norma y la representación.

El *hanbok*, vestido tradicional coreano, se convirtió en el soporte principal de esa estética performativa. Su estructura de líneas puras y fluidez corporal permitía a las *gisaeng* moverse

con gracia en los espacios rituales, banquetes y danzas, mientras que las variaciones en el diseño revelaban su rango, su oficio o el tipo de espectáculo en que participaban. La *jeogori* (저고리), la *chima* (치마), el *durumagi* (두루마기) y otras piezas complementarias adquirían significados particulares al interior de su oficio: eran instrumentos de comunicación visual tanto como prendas de vestir.



Imagen tomada del Museo Nacional Folclórico de Corea³⁶

³⁶ En la imagen vemos: en el lado superior izquierdo un *jobawi* o gorra de invierno, en el lado superior derecho vemos el calzado femenino comúnmente adornado con flores y llamado *unhye*. En la parte inferior izquierda encontramos un *norigae* o adorno frontal de la vestimenta. En la parte inferior derecha de la imagen tenemos una *jumeoni* o bolsa pequeña para llevar dinero o prendas de valor, dado que el *hanbok* no cuenta con bolsillos. En la parte central tenemos al *hanbok* tradicional compuesto por las prendas base.

A continuación, se presenta una tabla con la descripción básica de cada prenda y su función en la vestimenta de las mujeres.

PRENDA	IMAGEN	DESCRIPCIÓN	FUNCIÓN O CONTEXTO CULTURAL
<i>Jeogori</i> (저고리)		Chaqueta corta que cubre el torso superior. En las <i>gisaeng</i> se confeccionaba en seda ligera, con mangas más estrechas y largos más cortos que los del uso común, para favorecer el movimiento del cuerpo durante la danza o el canto.	Símbolo de feminidad refinada y autocontrol corporal. En contextos cortesanos o ceremoniales, la calidad de la tela y la vivacidad del color reflejaban la categoría de la <i>gisaeng</i> y la importancia del evento (Google Arts & Culture, 2023).
<i>Chima</i> (치마)		Falda envolvente o plisada, atada bajo el pecho, generalmente elaborada con varias capas de seda o gasa.	Constituía la prenda central de la indumentaria femenina. En las <i>gisaeng</i> tenía un papel escénico: su amplitud y ligereza potenciaban la plasticidad del movimiento danzado. El color se elegía según la ocasión —rojo o púrpura para banquetes, azul o verde para ceremonias poéticas— (Kim, 2018; Crossings Journal, 2022).
<i>Mujigi chima</i> (무지기 치마)		La <i>mujigi chima</i> era una falda interior del periodo <i>Joseon</i> , compuesta por varias capas de diferentes largos y colores que daban volumen y forma a la falda exterior. Usada por mujeres de clase alta y <i>gisaeng</i> , funcionaba	Actuaba como estructura interna que daba volumen a la chima exterior y creaba una silueta flotante. En las <i>gisaeng</i> servía para acentuar la gracia visual del desplazamiento escénico (Google Arts & Culture, 2023).

		como un <i>petticoat</i> tradicional, aportando elegancia y amplitud al <i>hanbok</i> . Podía ser de lino o algodón fino.	
<i>Banhoejang-jeogori</i> (반회장 저고리)		Variante del <i>jeogori</i> de uso semiformal, con ribete o cuello de color contrastante.	Usado en reuniones privadas, clases o ensayos dentro de las <i>gyobang</i> . Permitía distinguir el espacio íntimo del espacio ceremonial, mostrando una estética de cuidado sin ostentación (Kim, 2018).
<i>Samhoejang-jeogori</i> (삼회장 저고리)		<i>Jeogori</i> ceremonial con ribetes de tres colores — usualmente rojo, azul y amarillo— dispuestos en el borde de las mangas o el cuello.	Prenda reservada para banquetes oficiales, recepciones cortesanas o celebraciones en las que la <i>gisaeng</i> debía representar dignidad y esplendor. Los tres colores simbolizaban armonía entre cuerpo, arte y cosmos, según los principios del <i>yin-yang</i> y los cinco elementos (Kim, 2018).
<i>Durumagi</i> (두루마기)		Abrigo largo usado sobre el <i>hanbok</i> , especialmente al aire libre. En las <i>gisaeng</i> se decoraba con bordados finos o cintas de color.	Usado durante desplazamientos públicos o presentaciones exteriores. Denotaba elegancia y modestia, y servía para proteger la piel y las prendas interiores de la intemperie sin ocultar la condición artística de quien lo portaba (Google Arts & Culture, 2023).

<i>Norigae</i> (노리개)		Adorno colgante de seda, jade, plata o esmalte, prendido al lazo de la chima o al borde del <i>jeogori</i>.	Función dual: ornamental y talismánica. Representaba virtudes femeninas como la pureza o la longevidad, pero en las <i>gisaeng</i> también adquiría una lectura performativa: el movimiento del colgante acompañaba la gestualidad danzada, acentuando el ritmo visual del cuerpo (Mist & Moonlight, 2020).
<i>Daenggi</i> (댕기)		Cinta de seda que sujeta la trenza en la parte posterior del peinado.	Parte del código visual del rango: las jóvenes <i>gisaeng</i> o aprendices usaban <i>daenggi</i> simples de tonos rosados, mientras que las <i>gisaeng</i> consagradas lucían cintas bordadas o teñidas en rojo intenso, signo de madurez artística y estatus profesional (Crossings Journal, 2022).
<i>Unhye</i> 운혜		Variante de <i>hye</i> (zapato bajo) que puede aparecer en tonos oscuros y con acabado sobrio o ligeramente ornamentado.	Calzado femenino formal decorado con motivos nubosos, registrado en la vestimenta ceremonial de la Corea de <i>Joseon</i>, una forma de calzado usada por las damas de la corte (Encyclopedia of Korean Culture).



37

A partir de los elementos descritos, la indumentaria de las mujeres y por lo tanto de las *gisaeng*, puede comprenderse como un dispositivo performativo que no sólo respondía a exigencias escénicas, sino que participaba en la producción reiterada de un cuerpo femenino socialmente regulado. Las prendas —en su ajuste, ornamentación y disposición— no operaban únicamente como soporte funcional, sino como prácticas materiales que escenificaban y actualizaban los códigos jerárquicos del orden confuciano vigente en la dinastía *Joseon*. En términos de Judith Butler, el género no constituye una esencia previa al acto, sino el efecto reiterado de normas que se materializan en prácticas corporales; en este sentido, la vestimenta no representaba simplemente un rol social, sino que contribuía a constituirlo.



Título original en japonés: “(Costumbres coreanas) Atuendo completo de cortesana (1573)”³⁸

³⁷ Imagen tomada del sitio: <https://dimeloencoreano.blogspot.com/2014/11/las-gisaeng.html>

³⁸ Esta imagen se anuncia como un atuendo de cortesana, pero si se observa con detenimiento podemos ver que es más cercano al *hanbok* femenino de boda según las imágenes del Museo

A diferencia de la vestimenta cotidiana de las demás mujeres coreanas, la de las *gisaeng* era más elaborada en su confección, en la elección de materiales y en la armonía cromática, pues debía responder a las exigencias de la representación pública y a la estética refinada de la corte. Los bordados, los ribetes policromos y los tejidos translúcidos no eran meros adornos: funcionaban como signos de estatus, como sutilezas de una identidad visual que convertía el cuerpo en un escenario simbólico. Las prendas básicas —descritas en la tabla— conformaban el núcleo del vestuario, pero cada *gisaeng* podía personalizarlas mediante pequeñas variaciones en la textura, la longitud de las mangas o la disposición del lazo que ceñía la *chima*, creando así una firma estética propia dentro de los límites impuestos por la tradición (Lee, 2018; Kim, 2020).

Si hablamos del maquillaje y el peinado de las *gisaeng* su rostro y cabeza eran un escenario. En él se concentraba la disciplina del refinamiento y el símbolo del deseo contenido. A diferencia de las mujeres comunes de la dinastía *Joseon*, cuya modestia debía manifestarse incluso en la ausencia de adornos, las *gisaeng* hacían del arreglo personal una forma de arte. Su maquillaje, minucioso y preciso, respondía tanto a la estética confuciana como al mandato de la seducción ritualizada.

Elementos del maquillaje como el *baekbun* (백분) —polvo facial blanco hecho de arroz finamente molido— cumplían funciones estéticas y sociales en contextos ceremoniales, y eran aplicados junto con delineados de cejas y coloración labial para producir una apariencia facial regulada según normas estéticas de la época (Encyclopedia of Korean Culture).



The painting *Ginyeo* (기녀, 妓女) by en: Joseon Dynasty painter en:Yu Un-hong, 1797-1859.³⁹

El cabello, era un elemento esencial del estatus femenino, se trataba con igual rigor. Las *gisaeng* solteras solían trenzarlo y recogerlo en un moño bajo, mientras que las de mayor rango o edad lo elevaban en elaborados peinados llamados *eoyeo meori* (어여머리), que se

adornaban con alfileres de plata o peinetas de jade. Estos peinados no eran solo ornamentos: representaban su grado dentro del sistema de formación artística y su rol dentro del *gyobang*.



Eoyeo meori (어여머리)⁴⁰

Conforme ascendían en rango dentro del *gyobang*, ellas adoptaban el *eoyeo meori*. En celebraciones o banquetes, añadían adornos como el *binyeo* (빈녀), una horquilla de metal o jade que simbolizaba elegancia y contención; o el *cheopji* (첩지), una diadema decorativa reservada para ocasiones especiales. Algunas *gisaeng* de alto rango usaban la *gache* (가체), una peluca voluminosa hecha de cabello humano o fibras naturales, que multiplicaba la altura del conjunto y representaba prestigio, sensualidad y poder visual.



En estas imágenes se puede observar la diferencia entre el *eoyeo meori* (어여머리) y la *gache* (가체) con y sin adornos.

⁴⁰ Esta obra está bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 3.0 Internacional. Enciclopedia tradicional coreana:
<https://www.kculture.or.kr/brd/board/1077/L/menu/1067?brdType=R&thisPage=1&bbldx=14217&searchField=title&searchText=%EC%96%B4%EC%97%AC%EB%A8%B8%EB%A6%AC>

⁴¹ Imágenes tomadas de la página comercial:
https://ddaengshop.com/mobile/contents/shopping/list_page.html?no=3472

El peinado alto y la tez blanquecina no se limitaban a embellecer, sino que afirmaban la pertenencia a una clase distinta, en la que la apariencia formaba parte de la actuación misma. Así, la *gisaeng* no se maquillaba solo para ser observada, sino para preparar su cuerpo como instrumento de su oficio: un cuerpo donde la forma visible sostenía la voz, el gesto y la danza. En ese ritual cotidiano del arreglo personal se condensaban las tensiones de su existencia: la obediencia al canon confuciano y la libertad expresiva del arte.

Aunque muchas de las prendas, adornos y cosméticos empleados por las *gisaeng* coincidían con los que usaban las damas de alto rango durante la dinastía *Joseon*, su sentido y función difería. En las aristócratas, el lujo respondía al rango y la ostentación del linaje; en las *gisaeng*, en cambio, la belleza era parte del oficio.

Su cuerpo se transformaba en instrumento de comunicación y su arreglo personal, en una forma de trabajo. Lo que en la nobleza servía para afirmar jerarquías, en ellas se convertía también en lenguaje escénico.

4.1.5 Clasificación de las *gisaeng*

Las *gisaeng* formaban un cuerpo artístico jerárquico dentro de la sociedad coreana de la dinastía *Joseon*, por lo tanto, su organización no era uniforme, las fuentes coinciden en que existían distintos rangos que se delimitaban el tipo por su formación artística, su acceso al mecenazgo cortesano, su edad, su especialización y su prestigio cultural.

Si bien los estudios difieren en cuanto a la nomenclatura y a la delimitación precisa de cada categoría, la clasificación de las *gisaeng* revela el carácter marcadamente jerárquico de su organización en el seno de los *gyobang*. Entre las categorías más referidas se encuentran las siguientes:

- *Ilpae* (일패): término que aparece en algunas fuentes como las *gisaeng* más prestigiosas, con habilidades excepcionales. En algunos relatos “primero *ilpae*, segundo *ilpae*” se usan para distinguir rangos altos de *gisaeng* experimentadas.
- *Haengsu* (행수): consideradas de nivel alto o superior. Estas *gisaeng* dominaban múltiples artes — música, danza, poesía, conversación — y eran solicitadas para presentaciones en banquetes de alto rango o ceremonias oficiales. Participaban también en la disciplina y formación de otras *gisaeng* en su territorio.
- *Ipae* (이패): una categoría intermedia de *gisaeng* de edad avanzada o retiradas en parte, con habilidades pero que ya no tienen tanto acceso a eventos de alto perfil.
- *Samsu* (삼수): un nivel más bajo dentro del sistema estratificado. Las *samsu* tenían menos privilegios, menor formación, y a menudo no podían ejecutar ciertos repertorios o danzas reservadas para las de más alto nivel.
- *Sampae* (삼패): otro término para *gisaeng* de nivel bajo, que actúan en ocasiones menores, con menos formación, y menor reconocimiento.

Estas clasificaciones tienen implicaciones prácticas: las que estaban en los rangos superiores tenían acceso a entrenamiento formal en los *gyobang*, aprendían música, instrumentos como el *gayageum*, poesía, danza, caligrafía, y podían actuar en espacios oficiales o ante los *yanbang*; las de rangos más bajos estaban limitadas al entretenimiento más local, posiblemente solo canto popular o danzas sencillas, menos acceso a formación de élite (Lee, H., 2000).

Así, lo importante no es tanto fijar una taxonomía exacta, sino reconocer que la vida de estas artistas estuvo marcada por una estructura estratificada que regulaba su papel en la sociedad y en las artes, y que explica por qué solo un grupo selecto accedía al conocimiento y refinamiento de algunas artes.

4.2 Las artes coreanas relacionadas con las *gisaeng*

Corea conserva un tejido escénico que llega desde lo ritual, la comunidad, la palabra y el cuerpo amalgamados en funciones que no fueron pensadas para aislar al espectador sino para convocarlo. Esa historicidad, que *Eun Kyung Kang* expone con detalle en su tesis: *La evolución del teatro en Corea y el diálogo Oriente–Occidente en las artes escénicas*, obliga a leer las artes escénicas coreanas como prácticas públicas donde la forma y la vida social se moldean mutuamente. La tradición no es simple museo: es una cartografía de tensiones entre celebración, crítica social y oficio artístico que, desde el siglo X hasta el siglo XX de la era común, fue transformándose para convertirse también en discurso nacional y en industria cultural.

El arte fue la vía a través de la cual las *gisaeng* pudieron transitar desde la marginación social hacia un espacio de reconocimiento ambiguo. En las *gyobang*, estas mujeres no recibían la erudición confuciana reservada a los varones, sino un adiestramiento en aquellas disciplinas que, desde la perspectiva del Estado, eran necesarias para embellecer la vida de la corte, acompañar las ceremonias oficiales y transmitir el refinamiento cultural de la península.

La música, la danza, la caligrafía y la poesía no eran simples destrezas ornamentales, sino lenguajes de legitimidad, por tal motivo se debe atender la triple naturaleza de estas artes tradicionales: 1) como actos rituales y chamánicos que estructuraban la fiesta; 2) los espectáculos integrados (danza, música, máscara, narración) que dialogan con la comunidad; 3) un ethos de transmisión oral donde la memoria colectiva es el fundamento. A través de ellos, las *gisaeng* encarnaban la continuidad de tradiciones rituales, la delicadeza de la sensibilidad estética y la capacidad de comunicar emociones profundas mediante formas codificadas. Cada disciplina articulaba un puente entre lo popular y lo cortesano: el *gayageum* resonaba tanto en las fiestas de la corte como en los encuentros locales; el *salpuri*, con su raíz ritual, convivía con la danza de espada (*geommu*) propia del entorno aristocrático; el *sijo* permitía a las *gisaeng* dialogar poéticamente con los literatos; y el *pansori*, con su carácter narrativo-musical, abría la escena hacia la voz colectiva del pueblo.

El aprendizaje de estas artes convertía a las *gisaeng* en mediadoras culturales. Si bien su estatus legal las situaba dentro de la clase baja, su formación artística las vinculaba con los

círculos de mayor prestigio. Así, el arte funcionaba como un territorio de paradojas: control y liberación, obediencia y creación, subordinación y brillo.

Este apartado se adentrará en cada una de esas disciplinas, no solo para describirlas como prácticas técnicas, sino para reconocerlas como parte de un entramado simbólico que definió la identidad de las *gisaeng* y el lugar que ocuparon en la historia cultural de Corea.

4.2.1 La música tradicional y el *gayageum* (가야금)

Si bien el repertorio de música tradicional de la península coreana es vasto y variado, aquí hablaremos sólo de la música que interpretaban las *gisaeng* a través del *gayageum* y de las danzas que se tiene conocimiento por algunas fuentes, por tal motivo muchos de los instrumentos que actualmente conforman el universo coreano estarán ausentes en este recorrido.

El *gayageum* es quizá el instrumento más emblemático de la música coreana. Su origen se sitúa en el siglo VI, durante el reino de *Gaya*, cuando, según el *Samguk Sagi*⁴², el rey *Gasil* ordenó su construcción tras observar cítaras chinas, pero solicitó que se adaptara al gusto y sensibilidad de su pueblo con el objetivo de unir a las tribus del reino, dado que las diferencias lingüísticas hacían difícil la comunicación solo con palabras; así el músico de la corte *Ureuk* fue encargado de componer melodías para este instrumento, una por cada tribu.



Gayageum, su timbre delicado y vibrante, evoca intimidad, melancolía y lirismo.⁴³

⁴² El *Samguk Sagi*, también conocido como “Historia de los Tres Reinos”, es un registro histórico de *Goguryeo*, *Baekje* y *Silla*, escrito en chino clásico y es el registro histórico más antiguo de la península coreana.

⁴³ Imagen tomada de la página institucional del Museo de la música, L’auditori de Barcelona.

https://ajuntament.barcelona.cat/museumusica/sites/default/files/styles/img_870/public/jeongak_ajaeng_0.jpg?itok=M6JTFgZe

Durante la dinastía *Goryeo*, el *gayageum* formó parte de los repertorios cortesanos y de las ceremonias rituales. En este contexto surge el término *aak*, que designa la “música elegante” importada desde China, de carácter solemne y vinculada a ritos confucianos. A la par existía el *hyangak*, la “música autóctona”, enraizada en la tradición local y empleada en celebraciones y entretenimientos. Ambos repertorios se interpretaban en la corte, y el *gayageum* era un instrumento habitual en estas formaciones.

Cuando *Gaya* fue absorbido por el reino de *Silla*, *Ureuk* llevó consigo el *gayageum* a la corte de *Silla*, donde algunos músicos fueron instruidos en sus melodías, adaptándolas al gusto local. “Hubo un proceso de transformación temprana de repertorios, pues lo que traía de *Gaya* fue revisado, recortado o modificado para adaptarse al estilo de la corte de *Silla*” (KBS World Spanish, 2018).

En la dinastía *Joseon*, se consolidó la categoría de *jeongak*, la “música correcta” o “música culta”. El *jeongak* comprendía piezas instrumentales interpretadas en banquetes de los *yanbang*, marcadas por la contención de la emoción, el refinamiento y el equilibrio sonoro. El *gayageum* alcanzó aquí un papel central, pues su timbre era considerado idóneo para los ambientes de sobriedad y distinción que esta clase promovía.

Más tarde, hacia el siglo XIX, surgió el *sanjo*⁴⁴, género instrumental solista acompañado por tambor *jangu*. El término significa literalmente “pieza dispersa” y se caracteriza por una progresión desde *tempos* lentos hasta un clímax virtuoso. El *sanjo* transformó al *gayageum* en un vehículo de improvisación y de expresión individual que despliega la energía virtuosa del intérprete, alejándolo de la rigidez cortesana y acercándolo al sentir popular. De este modo, el instrumento se bifurcó en dos tradiciones: el *jeongak gayageum*, solemne y aristocrático, y el *sanjo gayageum*, ágil y popular.

Para profundizar en la comprensión del *gayageum*, resulta indispensable escucharlo en sus contextos musicales más representativos. A continuación, se presentan dos registros audiovisuales que ilustran sus posibilidades expresivas y permiten apreciar cómo un mismo instrumento puede transitar de la solemnidad ritual y ceremonial a la vivacidad de la improvisación solista:

- *Jeongak* o “música correcta”⁴⁵
- *Sanjo* o “pieza dispersa”⁴⁶

Desde entonces, este cordófono de doce cuerdas se convirtió en un eje de la cultura sonora de Corea. Su estructura es sencilla, el *gayageum* en su forma tradicional está construido con madera de paulownia⁴⁷ y dotado de doce cuerdas de seda, lo que le confiere un timbre

⁴⁴ El *sanjo* es una pieza instrumental que se toca de forma improvisada. Se caracteriza por empezar con un ritmo lento para ir aumentando progresivamente de velocidad, hasta alcanzar el clímax con un ritmo frenético. Aunque se toca improvisadamente, cada músico tiene un ritmo o melodía propio, por eso al nombrar las piezas de *sanjo* se dice “al estilo de”, para indicar que la composición lleva el sello distintivo de un determinado compositor (KBS World Spanish, 2016).

⁴⁵ Video disponible en: https://youtu.be/avtffKnsy9vE?si=pih_OeeOtYj39Bib

⁴⁶ Video disponible en: https://youtu.be/sDNWAqj5LGk?si=-K-NXIGvWNO_4O_i

⁴⁷ La paulownia es una madera increíblemente versátil, valorada por su combinación de ligereza, resistencia y rápido crecimiento. Es perfecta para fabricar muebles, instrumentos musicales y tablas de surf porque carece de nudos y es muy estable, manteniendo su forma a lo largo del tiempo.

delicado y un registro limitado, pero profundamente expresivo. Esta versión primigenia, vinculada al repertorio de la corte, fue conocida como el *jeongak gayageum* o *beopbeum pungryu gayageum*. Su estructura era más ancha y con mayor separación entre cuerdas, característica que, si bien otorgaba solemnidad al sonido, dificultaba la ejecución de pasajes veloces, improvisaciones libres u ornamentaciones de gran virtuosismo, quedando así asociada a la música ceremonial.

Con el paso del tiempo y hacia los últimos años de la dinastía *Joseon*, surgió una adaptación más ligera: el *sanjo gayageum*. Este modelo redujo el tamaño del instrumento y acercó la disposición de las cuerdas, lo que permitía ejecutar con mayor agilidad escalas, variaciones rítmicas y arreglos complejos, su aparición respondió a la necesidad de acompañar géneros populares como el *sanjo*, en los que la expresividad individual, la improvisación y la rapidez técnica cobraban protagonismo.

Actualmente, el *gayageum* ha experimentado nuevas transformaciones. El número de cuerdas se ha ampliado a 13, 15, 17, 21 e incluso 25, y se han incorporado materiales modernos, como cuerdas metálicas o de fibras sintéticas. Estas innovaciones buscan ampliar su registro, diversificar sus posibilidades tímbricas y adecuarlo a repertorios híbridos que dialogan tanto con la tradición como con la música contemporánea (KBS World Spanish, 2018).

En relación con las *gisaeng*, probablemente fue parte fundamental de la formación en los *gyobang* donde se enseñaba música tradicional como *hyangak* (música local/nativa), danza, canto, y muy probablemente instrumentos como el *gayageum*, pues era uno de los instrumentos refinados de la dinastía *Joseon*, especialmente en contextos de corte o ante élites. No todas las *gisaeng* aprendían a tocarlo, pero aquellas destinadas a los círculos más altos —las llamadas *saseong gisaeng*⁴⁸— eran instruidas en este arte. El dominio del *gayageum* probablemente distinguía a las *gisaeng* de élite: con él acompañaban cantos líricos y más adelante en el siglo XIX desarrollaron el *sijo*, entonces intervenían en veladas poéticas y reforzaban el ambiente intelectual de los banquetes de Estado.

⁴⁸ El término *saseong gisaeng* (사성기생) aparece en algunas fuentes académicas y divulgativas sobre la clasificación de las *gisaeng*. Literalmente, *saseong* (사성) significa “cuatro castas” o “cuatro naturalezas”, y se empleaba para referirse a las *gisaeng* más cultivadas, aquellas instruidas en poesía, música y caligrafía, con la misión de entretener a funcionarios de alto rango. Una de las referencias más claras la da la investigadora *Hyangjin Lee* en su libro *Contemporary Korean Cinema: Identity, Culture and Politics* (2000), donde menciona que solo un grupo selecto de *gisaeng* recibía entrenamiento en música culta y literatura, mientras que otras se especializaban en danza o entretenimiento más popular.



Gisaeng tocando el gayageum⁴⁹

Así, el instrumento no solo es un medio musical, es un signo de refinamiento cultural y de prestigio social, es también un signo de identidad cultural, y un puente entre lo popular, lo cortesano y lo contemporáneo. En este tejido, las *gisaeng* aparecen como agentes claves, ellas fueron las portadoras vivientes de ese refinamiento, quienes lo practicaban, interpretaban, enseñaban, y lo llevaban a diferentes espacios entre el poder, la intimidad y lo festivo.

4.2.3 La danza: el cuerpo en movimiento, entre el rito y el espectáculo

En la tradición coreana, la danza no se concibe como mero ornamento, sino como un lenguaje del cuerpo que entreteje lo espiritual, lo político y lo estético. Cada forma dancística condensa un universo de significados que va del gesto ritual al refinamiento de la corte. La *salpuri*, nacida del rito y orientada a expulsar lo ominoso, y la *geommu*, que transforma la fuerza de la espada en armonía coreográfica, ejemplifican ese tránsito de lo ritual a lo escénico y de lo legendario a lo institucional. A lo largo de la historia, estas y otras expresiones, como las *jeongjae* del repertorio protocolario, se han convertido en símbolos identitarios y en patrimonio vivo, en constante resignificación. En esta sección para ampliar su comprensión de ellas, cada apartado incluirá imágenes y enlaces a registros audiovisuales, de modo que el lector pueda percibir no sólo la dimensión escrita, sino también la riqueza visual, musical y performativa de estas danzas.

El **Salpuri** (살풀이춤) es una de las danzas más emblemáticas de Corea, su origen es el ámbito chamánico en el rito de purificación destinado a liberar el alma de infortunios y alejar los espíritus malignos llamado *gut*. Su nombre proviene de *sal* (maldición o desgracia) y *puri* (desatar o disolver), y en la danza el gesto ritual se traduce en movimientos pausados, cargados de lirismo, en los que un pañuelo blanco se convierte en extensión del cuerpo y del

⁴⁹ En el registro de la imagen se lee el título japonés “La vida de la cortesana coreana: la música del koto” pero si se observa la imagen, se ve claramente la presencia del *gayageum* como instrumento representativo del oficio de estas mujeres. Copyright ©2017 Centro Internacional de Investigación de Estudios Japoneses, Kioto, Japón.

espíritu. Cada ondulación del pañuelo expresa la liberación del *han*⁵⁰ (concepto del que se hablará más adelante), esa pena profunda y colectiva de la experiencia coreana, transformándola en belleza escénica. Con el tiempo, el *salpuri* dejó de ser un acto exclusivamente chamánico para convertirse en pieza artística interpretada en escenarios urbanos, festivales y conservatorios, sin perder su halo ritual.⁵¹

Las *gisaeng* fueron ejecutantes principales en los espacios de entretenimiento, pero también en escenarios rituales informales. Posiblemente fueron quienes llevaron al *salpuri* de los espacios privados o ceremoniales a los cafés, restaurantes y teatros. Su rol es claro, fungieron como mediadoras entre lo popular y lo culto.

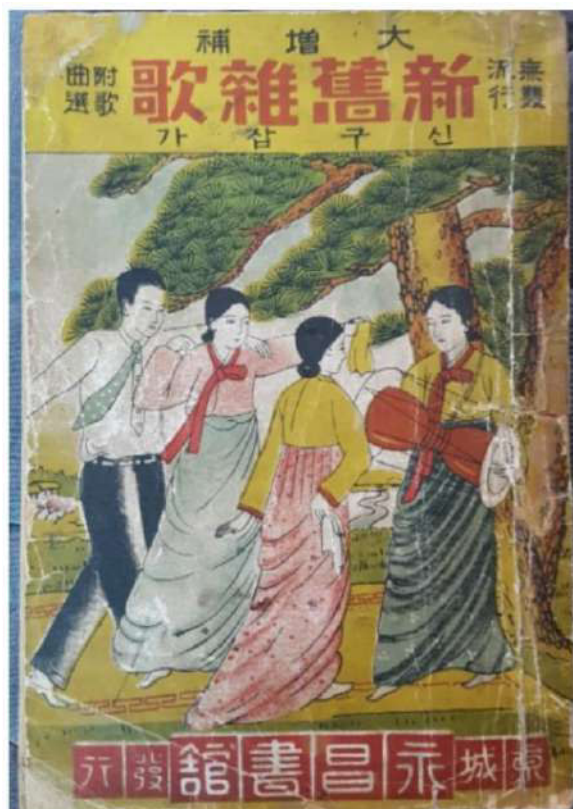
Hoy en día esta danza es reconocida como Patrimonio Cultural Inmaterial de Corea del Sur, encarnando la transición entre lo sagrado y lo performativo: un lenguaje corporal que, aun en el espacio del espectáculo moderno, preserva el pulso espiritual de sus orígenes.



Bailando y tocando música a bordo en 1907. Postal de 9 × 14,1 cm, Museo Folclórico Nacional de Corea, Paju. Fuente: Obra de dominio público.

⁵⁰ En el *Salpuri*, el concepto de *han* se vuelve central en la interpretación moderna: tristeza, pena, melancolía colectiva. La danza ya no es solo para alejar lo malo, sino para expresar lo que el individuo o la comunidad ha contenido. Esa emoción reprimida se vuelve estética.

⁵¹ El siguiente video permite observar cómo la danza transita del gesto ritual al gesto estético: el movimiento ondulante del pañuelo blanco, símbolo de purificación, se convierte en un signo de introspección espiritual y contención emocional, donde la energía del cuerpo parece limpiar no solo el espacio, sino la memoria colectiva: <https://youtu.be/oOq2fhNKqQc?si=C3Qt9avZrpE0zPLB>



Gisaeng bailan con pañuelos blancos y amarillos. Portada del libro: 19 × 13 cm.
Fuente: *Singujabga Bu Gagogseon* (colección de canciones populares nuevas y antiguas), publicada en 1932.

Por otro lado la **geommu** (검무, “danza de la espada”) es una danza que encarna a la vez elegancia, disciplina marcial y memoria histórica. Interpretada con réplicas de espadas —*las ssang dan geom* (espadas gemelas cortas)—, *hanbok* y movimientos que armonizan los brazos, las mangas amplias y las líneas del cuerpo, la *geommu* surge como una coreografía simbólica donde lo bélico se convierte en belleza visual y se puede decir que es una de las danzas representativas de las *gisaeng*.

De acuerdo con la “Administración del Patrimonio Cultural de Corea del Sur”, existen dos hipótesis principales acerca del origen de esta danza. Una la sitúa en el Reino Unificado de Silla, donde se ejecutaba en memoria de los hombres que habían entregado su vida por la patria. La otra la relaciona con las *gisaeng* de *Jinju*, quienes la interpretaban como homenaje al espíritu de *Nongae*, una mujer famosa que, durante una celebración en plena invasión japonesa de finales del siglo XVI, se arrojó al río abrazada a un oficial enemigo. El *International Journal of Crafts and Folk Arts* (Vol. 1) documenta escenas semejantes en el *Gyobang gayo*, compilado por Jeong Hyeon-seok en 1872⁵², donde aparecen

⁵² El *Gyobang gayo* (교방가요), compilado por Jeong Hyeon-seok hacia 1872 en *Jinju*, constituye una fuente primaria clave para el estudio del repertorio de las *gyobang* en el tardío periodo *Joseon*: incluye canciones y descripciones de danzas empleadas en contextos ceremoniales y de entretenimiento cortesano. Estudios recientes han analizado su valor histórico y artístico, así como la transformación de los *jeongjae* (정재, danzas coreografiadas de corte), con especial atención a su transmisión en la provincia de *Gyeongsang*. Para más detalle véanse la entrada en la *Encyclopedia of Korean Culture*

representaciones de mujeres danzando en parejas, con los brazos levantados y espadas en mano hasta formar un círculo. Asimismo, el libro *Korean Dance: Pure Emotion and Energy* señala que el nombre primitivo de esta danza fue *Hwangchangnang*. En sus primeras manifestaciones, se presentaba ante el pueblo común e incluía el uso de máscaras; sin embargo, hacia 1800, bajo el reinado del rey *Sunjo*, dicho elemento escénico fue eliminado (Korea.net, 2020).



Imagen de Jeong Hyeon-seok

Tradicionalmente ejecutada por un conjunto de seis a ocho bailarinas, cada paso, gesto y ritmo —el *chumsawi* (movimiento danzario) y el *changdan* (ciclo rítmico, largo-corto)— articulan no sólo el virtuosismo técnico sino también la memoria legendaria, la identidad regional y la estética cortesana de la dinastía *Joseon*.⁵³

También declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de Corea del Sur, esta danza en su paso del ámbito cortesano a los escenarios contemporáneos proyecta la tensión entre lo ceremonial, el espectáculo y lo simbólico, un puente danzante entre la historia, el ritual de poder y la puesta en escena moderna.

De igual manera y dentro de este sistema de danzas tradicionales de Corea, se configura una expresión artística integral que articula música, canto, coreografía, indumentaria y utilería, con funciones tanto simbólicas como ceremoniales llamada *jeongjae* (정재) o *danzas de la corte*. De acuerdo con fuentes oficiales, el *jeongjae* formaba parte de los banquetes y celebraciones palaciegas, y se clasificaba en dos estilos principales: el *hyangak jeongjae*, de raíz autóctona, y el *dangak jeongjae*, introducido a partir de influencias chinas durante la dinastía *Goryeo* y desarrollado ampliamente a lo largo de la era *Joseon*, lo cual evidencia el doble horizonte cultural en que se movía la corte coreana, entre la reafirmación de lo propio y la adaptación de modelos externos. Estas danzas, además de su sofisticación estética, representaban la armonía entre lo celestial y lo terrenal, así como la continuidad del orden dinástico (Court Dances, s. f.).

(Academy of Korean Studies, s. f.), el estudio de Kang (2006) sobre las danzas de corte en el *Gyobang gayo*, el análisis filológico de Kim (2014) y la discusión sobre piezas específicas en Lee (2011).

⁵³ La pieza audiovisual que se comparte a continuación muestra la precisión coreográfica del *geommu*, danza de la espada que transforma la acción bélica en armonía formal. El movimiento se vuelve un ejercicio de disciplina y control, donde la agresión implícita se sublima en ritmo, y la coreografía asume el carácter de ceremonia más que de combate: <https://youtu.be/qzHD-tHAiSQ?si=2PneMd1X930AXUpE>

El repertorio de este género quedó documentado en obras como el *Holgi*, compilación conservada en el “National Gugak Center”⁵⁴, donde se registran 26 danzas empleadas en la corte *Joseon*, por tal motivo tomaremos como base esta fuente para el desarrollo de este apartado, dado que es un sitio oficial. Este repositorio se puede ver como una extensión del *Jangakwon* (장악원), que fue la institución oficial de música de la corte durante la dinastía *Joseon*, esta dependía del Ministerio de Ritos (*Yejo*) y se encargaba de organizar, enseñar y ejecutar la música y la danza en ceremonias estatales, rituales confucianos, banquetes reales y otras funciones palaciegas. Su estructura incluía músicos profesionales, bailarinas y maestros encargados de la formación en instrumentos, canto y teoría musical, además de preservar distintos repertorios.

Entre las danzas recopiladas se destacan *Bongllaeui* (봉래의), *Monggeumcheok* (몽금척), *Gyeongpungdo* (경풍도), *Heonseondo* (헌선도) y *Mansumu* (만수무). A estas se suman piezas de gran relevancia, como *Gainjeonmokdan* (가인전목단) —la belleza que recoge peonías—, creada tardíamente entre el 1828 y el 1829 por el príncipe *Hyomyeong*, pero reconocida por su claridad coreográfica, el equilibrio en la disposición espacial y la delicadeza de sus movimientos. Otra danza significativa es *Mugo* (무고), caracterizada por la combinación de tambores con formaciones grupales, cuya práctica se remonta a los registros de *Goryeosa* y que posteriormente fue adoptada por la corte *Joseon* (National Gugak Center, 2022).

En términos formales, el *jeongjae* se distingue por estructuras coreográficas estrictas —que incluyen el orden de la entrada, la disposición simétrica en escena y la ejecución grupal o individual—, así como por movimientos medidos y una disciplina corporal que privilegia la precisión, la gracia y la contención expresiva. Estas prácticas se acompañan de música específica, de tradición *hyangak* o *dangak*, y hacen uso simbólico del espacio, del vestuario y de los objetos escénicos (Korea.net, 2013).

A continuación, se presenta un breve resumen de las danzas ya mencionadas, la intención no es profundizar en su estudio dado que ya se cuenta con uno y afortunadamente es de acceso libre en la red. El objetivo de este apartado es principalmente mostrar la variedad de danzas y por lo tanto el gran repertorio que las *gisaeng* debían aprender y que generación tras generación se practicaron y conservaron. El criterio de selección como ya se dijo, corresponde a la relevancia que el “National Gugak Center” les da a las mismas, y será la base para la descripción de las danzas en conjunto con la página oficial de Google Arts & Culture.

⁵⁴ El National Gugak Center (국립국악원) es la principal institución pública de Corea del Sur dedicada a la preservación, enseñanza y difusión de la música tradicional coreana (*gugak*). Fundado en 1951 como continuidad del *Jangakwon* de la dinastía *Joseon*, el centro reúne funciones de archivo, investigación, formación artística y presentación escénica. A través de sus conjuntos residentes, programas educativos y el Museo *Gugak*, promueve tanto la interpretación histórica como la creación contemporánea inspirada en las tradiciones musicales coreanas, consolidándose como referente nacional e internacional en el estudio del patrimonio sonoro de Corea. Official website. <https://www.gugak.go.kr/eng/>

Bongllaeui (봉래의) o “Danza del Fénix”

Origen y posición

La *Bongllaeui*, también conocida como “Danza del Fénix”, está registrada en el *Holgi* del “National Gugak Center” como parte del repertorio cortesano de la dinastía *Joseon*. Su denominación y simbología evocan longevidad, prosperidad y auspicio, lo que la vincula con las concepciones rituales y cosmológicas propias del ceremonial palaciego. Es un *jeongjae* creado en la época de *Sejong* y estrechamente vinculado a la música y textos del *Yongbieocheonga* (용비어천가)⁵⁵ del siglo XV.



Biombo que representa un banquete para celebrar el 50^a aniversario del emperador *Gojong* en 1901,
© Universidad de *Yonsei*.

⁵⁵ El *Yongbieocheonga* (용비어천가), traducido como "Canto del Dragón que Vuela al Cielo", es una obra literaria del siglo XV atribuida a la corte Joseon, considerada una de las primeras obras en coreano escrita con el alfabeto hangul. Aunque se desconoce el autor exacto, se cree que fue encargada por el rey *Sejong* el Grande para conmemorar la ascensión al trono de su hijo, el rey *Munjong*. La obra se compone de 125 versos divididos en 5 capítulos, y su contenido abarca una mezcla de historia, mitología y filosofía confuciana. Su importancia radica en que marca un hito en la literatura coreana al utilizar el hangul, facilitando la lectura y comprensión por parte de un público más amplio, en contraste con el uso exclusivo de caracteres chinos en la literatura anterior. Además, el *Yongbieocheonga* refleja la ideología política y cultural de la dinastía *Joseon*, promoviendo la legitimidad del linaje real y la moral confuciana. Estudios contemporáneos han analizado la obra desde diversas perspectivas, incluyendo su estructura literaria, su función política y su impacto en la evolución del idioma y la literatura coreana.

Características principales

En términos estructurales, esta danza responde al formato propio del *jeongjae*, con una entrada cuidadosamente pautada, disposición grupal en escena y un énfasis en la simetría espacial. Los movimientos incorporan gestos simbólicos relacionados con la iconografía del Fénix, destacando la elegancia, la contención expresiva y la claridad en las formaciones.

Importancia en el repertorio

La *bongllaeui* integra el conjunto de danzas ceremoniales que no solo embellecían el marco festivo de la corte, sino que también expresaban deseos colectivos de prosperidad y longevidad. Su registro en fuentes oficiales le otorga relevancia para el estudio tanto de los repertorios simbólicos como de los aspectos iconográficos y del vestuario cortesano.

Descripción de movimientos

Se organiza en secuencias medidas que incluyen entradas y salidas ceremoniales, en las que predominan gestos alusivos al ascenso y a la elevación del Ave, en correspondencia con el imaginario del Fénix. Estas dinámicas colectivas se ejecutan con precisión, realzando la dimensión ritual del conjunto.

Música y vestuario

Es acompañada de música de corte (*jeongak*), interpretada con instrumentos tradicionales de cuerdas y viento, en tiempos calmados que refuerzan la solemnidad del contexto ceremonial. El vestuario corresponde a versiones estilizadas del *hanbok* cortesano, confeccionado con telas fluidas y mangas amplias que generan líneas circulares y ondulantes; además, se incluyen accesorios rituales según los registros del *Holgi*.⁵⁶

Monggeumcheok (몽금척)

Origen y posición

La *Monggeumcheok* forma parte del corpus de *jeongjae* reelaborado en la corte de Joseon y ha sido objeto de análisis especializado por su papel en la estructuración del sistema *mubo*⁵⁷, este entendido como el conjunto codificado de danzas de corte. Esta pieza destaca como un ejemplo de creación y adaptación dentro de los marcos rituales de la corte, donde la innovación se articulaba siempre en continuidad con tradiciones previas.

⁵⁶ Para una mejor apreciación de la danza se comparte el enlace al canal de ArtsCoreaTV: <https://youtu.be/2jsMe0-ATKc?si=j8BwxwNp3RWpvTMs>. Esta danza, compuesta durante la dinastía Joseon, formaba parte del repertorio cortesano que las artistas profesionales debían conocer. Su interpretación exige un dominio riguroso del gesto y del ritmo, cualidades que también caracterizaban la formación de las *gisaeng*, quienes preservaron y transmitieron estos códigos escénicos más allá de los muros palaciegos. Para observar algunas versiones más antiguas pueden consultarse en el siguiente enlace: <https://www.gugak.go.kr/ency/topic/view/1977>

⁵⁷ El *Gyobang gayo*, compilado por Jeong Hyeon-seok, contiene una sección de danza (*mubu* / 무부) cuyo registro —aunque visual y descriptivo— parece distinguirse de lo que en Corea se llama 무보 (danza-notación), que es la notación codificada de movimiento que caracteriza 무보 en los contextos rituales y cortesanos documentados.



Imagen producida en 1997, en papel, tomada de *Naver blog*.⁵⁸

Características principales

Su coreografía mantiene un carácter marcadamente ritual y ceremonial, con énfasis en las formaciones grupales y en la estricta coordinación entre música y movimiento. El análisis de Son Seon-suk en "Korea Journal Central", subraya cómo esta danza complementa y refuerza las dinámicas del sistema *mubo*, en el cual la organización espacial, la simetría y la contención formal constituyen elementos esenciales.

Importancia en el repertorio

El estudio de la *monggeumcheok* resulta fundamental para comprender los procesos creativos que dieron lugar a nuevas *jeongjae* durante la dinastía *Joseon*, mostrando cómo la corte integraba innovaciones coreográficas dentro de un repertorio ceremonial ya establecido. De este modo, la pieza se convierte en un caso paradigmático para examinar la manera en que el orden político y ritual se sostenía también mediante la reelaboración estética.

Descripción de movimientos

La danza se organiza en formaciones colectivas donde predominan patrones coreográficos de sincronía y precisión. Las entradas, desplazamientos y posiciones refuerzan el carácter ritual de los banquetes cortesanos, otorgando a la obra un sentido de solemnidad que trasciende lo puramente estético.

Música y vestuario

La música de acompañamiento corresponde a repertorios cortesanos vinculados al sistema *mubo*, con marcos rítmicos específicos que regulan de manera estricta la relación entre sonido y movimiento. El vestuario se compone de *hanbok* en tonos monocromáticos o suaves, complementados con accesorios cortesanos como cinturones y mangas largas, siguiendo los protocolos ceremoniales establecidos.⁵⁹

⁵⁸ Enlace a la imagen original: <https://m.blog.naver.com/kearl/221557385566>

⁵⁹ Video disponible en: <https://youtu.be/2jsMe0-ATKc?si=5Z33WHsXykV83YQd>

Gyeongpungdo (경풍도)

Origen y posición

La *gyeongpungdo* se encuentra registrada en el *Holgi* como parte del repertorio cortesano estructurado durante la dinastía Joseon. Su denominación y tradición la sitúan en la categoría de piezas con significaciones simbólicas, posiblemente relacionadas con paisajes o con referencias literarias propias del imaginario de la época, según las fuentes su objetivo es celebrar la buena cosecha y pedir prosperidad para el reino.



Escena de *gyeongpungdo* (경풍도) en 1828, en la corte del Rey Sunjo,

© Universidad de Seúl.

Características principales

La danza se caracteriza por un ritmo pausado y gestualidad refinada, ejecutada bajo un formato ceremonial que acentúa la verticalidad y la simetría. Su estructura coreográfica estaba diseñada para ser presentada en banquetes y recepciones oficiales, destacando la armonía en la disposición espacial y la contención expresiva típica del *jeongjae*.

Importancia en el repertorio

La *gyeongpungdo* forma parte del repertorio consolidado de *jeongjae* porque además de cumplir con el entretenimiento de la aristocracia, también representa la estética ritualizada de la corte: equilibrio cósmico, legitimación política y proyección de la solemnidad dinástica. Su continuidad en los registros oficiales evidencia su papel en la consolidación de una tradición performativa altamente codificada (National Gugak Center, 2022).

Descripción de movimientos

La coreografía se compone de secuencias cadenciosas, con énfasis en la precisión de las formaciones grupales. Los movimientos, medidos y rítmicamente controlados, refuerzan el carácter ceremonial y expositivo de la pieza en el marco de los rituales *yanbang*.

Música y vestuario

La danza se acompaña con música de corte interpretada con instrumentación tradicional, organizada en ciclos rítmicos que marcan los cambios de formación y de dinámica

coreográfica. El vestuario corresponde a trajes ceremoniales cortesanos, diseñados para resaltar la verticalidad y la simetría del conjunto, en consonancia con la estética de los rituales en los palacios.⁶⁰

Heonseondo (헌선도)

Origen y posición

La *heonseondo* se preserva como una de las danzas cortesanas heredadas desde la dinastía Goryeo y transmitidas al repertorio *Joseon*. Su registro aparece documentado en fuentes históricas y en materiales difundidos por el “National Gugak Center”, que subrayan su dimensión narrativa vinculada a un mito de inmortalidad y describe la escena mitológica donde la *Wangmo*⁶¹ o “reina madre” hace entrega del fruto de la inmortalidad.



Esta pintura muestra la danza ritual realizada por la *gisaeng* en el *gyobang* de *Pyongyang*,
©Museo Nacional de Corea.

Características principales

La pieza se distingue por su carácter narrativo y simbólico: representa la llegada de una divinidad que ofrece un fruto de inmortalidad, tema que conecta directamente con tradiciones mitológicas. La coreografía hace uso de objetos rituales y de gestos solemnes, acentuando la atmósfera mítica y sagrada.

⁶⁰ Para esta danza se cuenta con una entrada que contiene dos vídeos que muestran la totalidad de la danza, la representación y los cantos que la acompañan:

<https://www.gugak.go.kr/ency/topic/view/407>

⁶¹ La figura de *Wangmo*, también conocida como *Xiwangmu* (西王母), es una de las deidades más antiguas y significativas de la mitología china, con influencias en otras culturas asiáticas, incluida la coreana. En la tradición taoísta, es reconocida como la Reina Madre del Oeste, gobernante de un reino celestial ubicado en las montañas *Kunlun*, donde se cultivan los duraznos de la inmortalidad. Originalmente descrita con características feroces, como dientes de tigre, su imagen evolucionó hacia una figura benévola y sabia, encargada de otorgar longevidad y bienestar. Su popularidad se consolidó durante la dinastía Han, cuando se la asoció con la dispensación de la inmortalidad y la armonía cósmica, representando el principio femenino (*yin*) complementario al principio masculino (*yang*). En la iconografía, suele aparecer acompañada de duraznos, símbolo de su poder sobre la longevidad, y en ocasiones, se la muestra en un banquete celestial con los inmortales. Su culto se extendió más allá de China, siendo venerada en Japón, Vietnam y Corea, donde es conocida como *Seowangmo* (서왕모), y aparece en diversas representaciones artísticas y rituales.

Importancia en el repertorio

La *heonseondo* constituye un ejemplo significativo de cómo el *jeongjae* no solo cumplía funciones ceremoniales, sino que también incorporaba elementos mitológicos y narrativos. Esta intersección entre mito, ritual y escena cortesana la convierte en una obra central para estudios sobre la dimensión simbólica del repertorio.

Descripción de movimientos

Los movimientos recrean la llegada celestial y la ofrenda del fruto, mediante gestos de entrega y desplazamientos pausados que transmiten solemnidad. El ritmo se estructura con secuencias ceremoniales que alternan momentos de quietud y de gesto ritualizado.

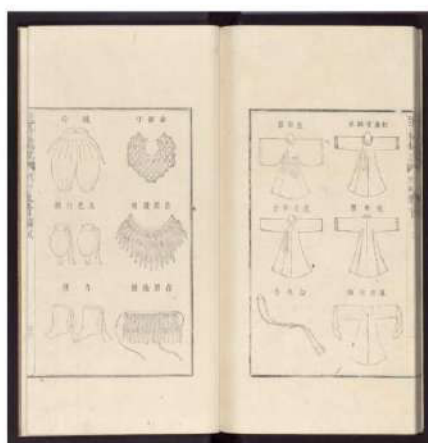
Música y vestuario

El acompañamiento corresponde a música cortesana (*jeongak*), caracterizada por ritmos sostenidos que refuerzan la dimensión narrativa y permiten el despliegue gestual. El vestuario incluye telas suntuosas, tocados y ornamentos que sugieren lo divino y lo ceremonial, evocando tanto el estatus real como el carácter mítico de la escena.⁶²

Mansumu (만수무)

Origen y posición

La *Mansumu* figura entre las danzas auspiciosas registradas en el *Holgi* y está destinada a expresar deseos de longevidad y prosperidad mediante formaciones repetitivas, gestualidad de bendición y acompañamiento de música de corte de tempo estable.



《Mansumu Baekwoohoryeong, Baekwooeomhyo: Una mirada a los trajes Mansumu de la época. ©Instituto Kyujanggak de Estudios Coreanos de la Universidad Nacional de Seúl》

Captura de pantalla de la página oficial de “National Gugak Center”.

⁶² El siguiente registro audiovisual presenta una interpretación contemporánea de *Heonseondo*, danza cortesana transmitida a través de la tradición del *jeongjae*. Su ejecución conserva la estructura ritual y el orden coreográfico propios del repertorio de la corte de Joseon. Este video se incluye como referencia visual para observar los elementos gestuales, musicales y espaciales descritos en el apartado anterior, y su permanencia dentro de la práctica escénica actual: https://youtu.be/TPu_e3ov70I?si=gSy8IRBwKGLFRNDK

Características principales

La danza se configura dentro del formato ceremonial característico del *jeongjae*, con formaciones y gestos que expresan deseos de continuidad, estabilidad y bendición. Los movimientos se organizan en repeticiones medidas y giros sobrios, acompañados de una gestualidad altamente estilizada.

Importancia en el repertorio

La *mansumu* tiene un lugar destacado en el repertorio por su función ritual, al articular escénicamente los deseos dinásticos de prosperidad y larga vida. Además, ofrece un ejemplo del uso del performance como retórica simbólica del poder y de la continuidad del orden político.

Descripción de movimientos

El diseño coreográfico privilegia la repetición ordenada y la formación colectiva, enfatizando la regularidad y el equilibrio espacial. Los gestos expresan bendición y auspicio, reforzando la intención ceremonial de la danza.

Música y vestuario

La música corresponde a repertorio cortesano de *tempo* estable y solemne, que acompaña y regula la cadencia de los movimientos. El vestuario es el *hanbok* ceremonial de la corte, posiblemente adornado con motivos alusivos a la longevidad, lo que refuerza la carga simbólica de la pieza.⁶³

***Gainjeonmokdan* (가인전목단) y *Mugo* (무고)**

Por otra parte, dentro del repertorio cortesano de la dinastía *Joseon*, como se mencionó al inicio de este apartado, destacan dos piezas paradigmáticas que condensan la riqueza simbólica y estética del *jeongjae*. Una de ellas es la *Gainjeonmokdan* (가인전목단)⁶⁴, concebida en el siglo XIX fusionando música, poesía y danza en composición y la *Mugo* (무고), heredera de tradiciones más antiguas, se distingue por el dinamismo rítmico de los tambores que acompañan las secuencias coreográficas, ofreciendo un contraste marcial y energético frente a la delicadeza de otras danzas palaciegas. Ambas obras, aunque distintas en origen y carácter, revelan la amplitud del universo dancístico y su capacidad de integrar lo ceremonial, lo estético y lo simbólico en un solo lenguaje escénico (National Gugak Center, 2022; Korea.net, 2013).

⁶³ En este video puede apreciarse la cohesión entre el diseño escénico, el vestuario y la alineación coreográfica, elementos que dialogan con las condiciones rituales y estéticas de la corte *Joseon*: <https://youtu.be/xLp8PzWQvG8?si=pfpHgWWACHqZrcLJ>

⁶⁴ Los caracteres chinos para *Ga-in-jeon-mok-dan* (佳人剪牧丹) significan literalmente una persona hermosa (佳人) recogiendo peonías.

A continuación, se muestra una tabla con los aspectos sobresalientes de estas:

Aspecto	<i>Gainjeonmokdan</i> (가인전목단) Recogiendo peonías	<i>Mugo</i> (무고) Baile de tambores
Origen	Fue creada en 1829 por el príncipe <i>Hyomyeong</i> ⁶⁵ , en plena dinastía <i>Joseon</i> .	De raíces más antiguas, registrada desde <i>Goryeo</i> y adaptada en <i>Joseon</i>
Tema simbólico	La gracia femenina y la belleza natural (peonías).	El poder marcial y la energía rítmica de los tambores.
Movimientos	Pausados, circulares, con énfasis en los brazos y en la disposición en torno a un jarrón de flores.	Dinámicos, marcados por la percusión, alternan gestos coreográficos con golpes de tambor.
Vestuario	<i>Hanbok</i> refinado y femenino, mangas largas que acentúan la línea del movimiento.	<i>Hanbok</i> cortesano funcional, diseñado para facilitar el movimiento y el uso de tambores.
Música	Acompañamiento de <i>jeongak</i> con base poética.	Percusión central (tambores) con apoyo orquestal.
Intérpretes	Principalmente mujeres, en conjunto.	Ejecución colectiva, con bailarines que combinan danza y percusión.
Carácter	Sereno, poético, elegante.	Enérgico, marcial, rítmico.
Función en la corte	Exaltación estética y ceremonial, muestra de refinamiento.	Afirmación de fuerza y vitalidad dentro de las festividades cortesanas.

Al situar *gainjeonmokdan* y *mugo* junto al resto del repertorio cortesano se aprecia un mosaico de posibilidades expresivas que la corte coreana supo cultivar con rigor ceremonial. Mientras unas piezas se orientan hacia lo auspicioso y lo ritual, exaltando símbolos de prosperidad o

⁶⁵ El príncipe heredero *Hyomyeong* (효명세자), nacido como *Yi Yeong* (이영) el 18 de septiembre de 1809, fue el hijo mayor del rey *Sunjo* de *Joseon* y padre del rey *Heonjong*. Reconocido por su talento en las artes y la literatura, *Hyomyeong* desempeñó un papel significativo en la corte *Joseon*. A los 17 años, asumió funciones políticas debido a la enfermedad de su padre, y en 1827 fue nombrado regente. Durante su breve regencia, promovió reformas políticas y fortaleció la autoridad real. Además, fue un innovador en las artes cortesanas, creando varias danzas de la corte, siendo la más destacada la *Chunaengjeon* (Danza del rui señor de primavera), que se caracteriza por sus movimientos suaves y poéticos. Su legado perdura en la historia de la música y la danza tradicional coreana.

inmortalidad, otras ponen el acento en la musicalidad poética o en la fuerza marcial de la percusión. En conjunto, estas danzas no solo representan un entretenimiento refinado, sino también un medio de legitimación política y de construcción simbólica del poder real, en donde el cuerpo (mayormente femenino) se convierte en vehículo de continuidad histórica y cultural.⁶⁶

No obstante, el resplandor de estas formas no quedó limitado al ámbito ceremonial de la corte. Las *gisaeng*, como artistas profesionales, asumieron un papel fundamental en su preservación y difusión. A través de ellas, muchas de estas danzas se integraron en espacios más amplios de sociabilidad y representación, resignificándose fuera del marco estrictamente ritual del poder. Así, el repertorio cortesano encontró continuidad en la práctica cotidiana de las *gisaeng*, quienes, al reinterpretarlo, aseguraron la pervivencia de un legado artístico que hoy forma parte esencial de la memoria cultural coreana.



Danza *gisaeng*⁶⁷

4.2.3 La escritura artística: caligrafía *seoye*

En el entramado cultural de la dinastía *Joseon*, la caligrafía —*seoye* (서예)— ocupó un lugar privilegiado entre las artes. Era una disciplina donde la tinta y el trazo no solo delineaban palabras: revelaban temperamentos, formaban carácter y exhibían el grado de refinamiento que la sociedad confuciana exigía a quienes aspiraban a un lugar en la corte. Su origen en Corea se remonta a la profunda influencia de China, los caracteres chinos (*hanja*) se

⁶⁶ Para una mejor apreciación de ambas danzas se recomienda visitar los siguientes enlaces:

Gainjeonmokdan (가인전목단)

<https://www.gugak.go.kr/ency/topic/view/%EA%B0%80%EC%9D%B8%EC%A0%84%EB%AA%A9%EB%8B%A8> y <https://youtu.be/tKHadi2pvLQ?si=A69ykvvjePoXWYYI>

Mugo (무고)

<https://youtu.be/i8suahFxBWY?si=SjE0R5nWZU5r0ACf> y <https://youtu.be/55TvDX1nL-k?si=NbscxlNKnzFx9fok>

⁶⁷ El título de esta postal es “(Costumbres coreanas) Danza del *Gisaeng* 24”, en ella se puede observar el atuendo usado para algunas de las danzas que conforman el repertorio del *jeongjae*. Copyright ©2017 Centro Internacional de Investigación de Estudios Japoneses, Kioto, Japón.

convirtieron en el vehículo formal del saber. Así la caligrafía llegó como saber técnico, ritual y moral; un arte al que se accedía no solo para adornar el papel, sino para cultivar la propia interioridad.

En las tradiciones culturales de Asia del Este, la escritura ha sido entendida no sólo como un medio de comunicación, sino como una práctica que articula sensibilidad estética, disciplina intelectual y cultivo espiritual. Dentro de este marco, los llamados *Cuatro Tesoros del Estudio* —el pincel, la tinta, el papel y el tintero de piedra— se consolidaron como los instrumentos imprescindibles para la creación caligráfica. Cada uno de ellos ocupa un lugar específico en el proceso escritural y refleja una visión particular del acto de escribir.

El trayecto comienza con el pincel, una herramienta elaborada con pelos animales cuidadosamente seleccionados, cuyo manejo exige precisión y control del cuerpo. A través de él, el calígrafo imprime en cada trazo su carácter y su energía interior. La tinta, en forma de barra sólida, requiere ser frotada sobre el tintero con un pequeño volumen de agua, en un gesto casi ceremonial que prepara la concentración necesaria antes de iniciar la escritura.

El papel, producido mediante técnicas artesanales y caracterizado por su suavidad, resistencia y capacidad de absorción, condiciona de manera directa la forma y la intención del trazo. Sobre él se despliega el movimiento del pincel, que adquiere matices distintos según la textura y el grosor de la superficie. Finalmente, el tintero de piedra, elemento fundamental para obtener una tinta fina y estable, simboliza la permanencia y la disciplina que acompañan este arte.

En conjunto, estos cuatro objetos no solo constituyen los materiales básicos de la caligrafía, sino que encarnan una concepción de la escritura como una vía de formación integral. En China, Corea y Japón, la práctica caligráfica se ha entendido como un espacio donde convergen técnica, reflexión filosófica y contemplación, otorgando a estos instrumentos un valor que trasciende lo utilitario y se inscribe en la historia cultural de la región.



Con el tiempo, la práctica de la caligrafía en la península coreana se volvió una de las piedras angulares de la formación de los *yangban*. Estudios como el de Hwang Jungyon (2012) muestran que la caligrafía gozaba de un estatus especial dentro de las artes porque se asociaba al autocultivo confuciano. Escribir bien era actuar bien: una prolongación ética del cuerpo sobre el papel. Esta concepción permitió que el ejercicio del pincel trascendiera la estética para convertirse en un gesto moral que acompañaba al erudito en su vida intelectual.

La entrada del *hangul* en el siglo XV —impulsada por el rey *Sejong*— abrió una nueva vía expresiva. Aunque el hanja siguió siendo el eje de la educación masculina, la escritura autóctona se convirtió en el territorio donde muchas mujeres desarrollaron una cultura letrada propia. Chizhova en su texto “Mujeres calígrafas y la cultura vernácula de la élite en la Corea de finales de Chosŏn (1392-1910)”, explica que la caligrafía en *hangul*, practicada por mujeres de la élite, constituyó una “alta cultura vernácula”, estilizada y profundamente estética, aun cuando los hombres no siempre la distinguían formalmente como caligrafía. Este hallazgo es crucial porque desplaza la idea de que la caligrafía femenina fuese secundaria o improvisada: había técnica, estilo y una disciplina corporal tan rigurosa como la de los eruditos.

A esto se suma la investigación de Youn (2023), quien clasifica las obras caligráficas realizadas por mujeres según su clase social y muestra que las prácticas en *hangul* no solo aumentaron a partir del siglo XV, sino que se diversificaron en estilos, funciones y materiales.

A esta práctica se le denomina *mukjeok* (墨跡) y se divide en *phil-jeok*, utilizada para textos poéticos, artísticos y domésticos, y *muk-jeok*, empleada para documentos, cartas y transcripciones. El análisis de la *mukjeok* considera las diferencias entre mujeres de la familia real, la aristocracia y las *Seo-sa-sang-gung*⁶⁸, lo que permite distinguir entre documentos oficiales y personales, así como entre escritura china y coreana. Cada grupo social tenía distintos niveles de formación y funciones de escritura: las mujeres reales dominaban el chino y podían redactar documentos oficiales; algunas nobles desarrollaban pensamiento literario y artístico; y las *Seo-sa-sang-gung* muchas veces trabajaban profesionalmente como escribanas o transcriptoras.

Este corpus confirma que la escritura artística femenil tuvo presencia amplia en *Joseon* y que no se limitó a los círculos palaciegos: existían niveles, tradiciones y formas específicas de producción caligráfica entre mujeres de diferentes estratos.

La documentación disponible no siempre permite rastrear nombres específicos de *gisaeng* calígrafas, pero los estudios sobre su educación, sumados a la evidencia más amplia de caligrafía femenina en *Joseon*, permiten inferir que la escritura formó parte de su cultivo como artistas al servicio del Estado y como mediadoras culturales. Su caligrafía no rompe el marco de clase, pero lo tensa; no derriba el sistema, pero lo abre.⁶⁹

4.2.4 El *sijo*: poesía clásica coreana

El *sijo* (시조) constituye una de las formas más representativas de la poesía clásica coreana. Surgido en los últimos años de la dinastía *Goryeo* y consolidado durante *Joseon*, esta

⁶⁸ Las *Sanggung* eran las damas de mayor rango dentro del servicio femenino del palacio, encargadas de supervisar departamentos internos y con la autoridad para gestionar bienes, personal y tareas rituales. Su papel organizativo y sus posibilidades de formación permitieron que algunas de ellas se dedicaran también a actividades de escritura, copia de textos y caligrafía.

⁶⁹ Para poder observar algunas imágenes de esta caligrafía se recomienda visitar el siguiente sitio web: NATIONAL PALACE MUSEUM OF KOREA. (s. f.). Written compositions and calligraphy of the Joseon kings. Google Arts & Culture. Recuperado de <https://artsandculture.google.com/story/written-compositions-and-calligraphy-of-the-joseon-kings-national-palace-museum-of-korea/rqWhmhPxOSydLw?hl=en>

composición breve se distingue por su economía expresiva y su ritmo musical. Formalmente se compone de tres versos, cada uno dividido en cuatro frases o unidades rítmicas que combinan entre catorce y dieciséis sílabas. Esta estructura tripartita se organiza como una secuencia de planteamiento, desarrollo y resolución. En su último verso aparece un giro — una inversión semántica o emocional— que reorienta el sentido del poema y concentra su resonancia.

Según el texto “Korean Sijo” de Stoltenberg, el *sijo* presenta una estructura fija de tres versos, cada uno dividido en cuatro frases o grupos de sílabas, con pausas internas que marcan su ritmo.

El patrón típico es:

Verso I: 3 – 4 – 3(4) – 4

Verso II: 3 – 4 – 3(4) – 4

Verso III: 3 – 5 – 4 – 3

Los dos primeros versos introducen y desarrollan el tema; el tercero contiene un giro (“twist”) o antítesis, que reorienta el sentido del poema. No posee métrica regular como la poesía inglesa, sino fluidez rítmica basada en las frases. Las imágenes naturales —estaciones, paisajes, fenómenos climáticos— son esenciales y suelen acompañar ese giro final.

Una de las composiciones atribuidas a mujeres *gisaeng* es este ejemplo que se presenta a continuación con su traducción en inglés:

Songs of the Kisaeng: Courtesan Poetry of the Last Korean Dynasty

동지돌 지나긴 밤을 한 허리를 버혀내여
춘풍 니블아레 서리서리 너헛다가
어론님 오신날 밤이여든 구뵈구뵈 퍼리라

황진이

At Cold Solstice

At cold solstice I cut
the night, take its long waist
to my quilted bed,
curl up the dark under
broderies of spring, to wait
a night spread out again for you.⁷⁰

⁷⁰ Fragmento de *Songs of the Kisaeng: Courtesan Poetry of the Last Korean Dynasty*
Hwang Jini et al. <https://itunes.apple.com/WebObjects/MZStore.woa/wa/viewBook?id=0>

Otro ejemplo significativo de la escritura del *sijo* es el siguiente poema, también atribuido a *Hwang Jini*, que se presenta primero en hanja (ideogramas de origen chino) localizado mediante rastreo en fuentes digitales, seguido de su versión en *hangul* (silabario coreano).

一派長天噴壑壟 龍湫百仞水叢叢

飛泉倒瀉疑銀漢 怒瀑橫垂宛白虹

電亂霆馳彌洞府 珠聳玉碎徹晴空⁷²

한 줄기 긴 물줄기가 바위 끝에서 하늘을 뿜어내니

백 리를 울리는 폭포 소리가 우렁차네.

거꾸로 쏟아지는 물줄기는

은수리의 달빛 아래 흰 무지개를 만들고,

아찔한 물의 기세가 골짜기를 가득 채우며

깨진 바위틈마다 맑은 물이 흐르네.

내가 살아있다고 말하지 말게,

하늘을 달리는 신이여.

이곳은 해동에서 으뜸가는 곳이니,

Traducción del inglés al español:

En el solsticio frío

En el solsticio frío corto

la noche, tomo su larga cintura

hasta mi lecho acolchado,

envuelvo la oscuridad bajo

los bordados de la primavera, para esperar

una noche extendida de nuevo para ti.

⁷¹ *Hwang Jini* fue una célebre *gisaeng* y poeta coreana del siglo XVI, activa durante el reinado de *Myeongjong* de Joseon en la Dinastía *Joseon*. Reconocida por su extraordinaria belleza y por su refinamiento intelectual, destacó especialmente como autora de *sijo*. Las crónicas y compilaciones literarias de la época la describen como una artista de notable ingenio, capaz de sostener diálogos poéticos con eruditos *yangban*, lo que contribuyó a consolidar su reputación como una de las *gisaeng* más cultas de su tiempo. Su figura ha adquirido un lugar emblemático dentro de la memoria cultural coreana, pues encarna la paradoja social de las *gisaeng*: mujeres de bajo estatus legal pero dotadas de una educación artística y literaria comparable a la de los letrados. Su obra poética, conservada en diversas antologías, continúa siendo estudiada como testimonio del papel de estas artistas en la vida cultural del periodo *Joseon*.

⁷² 건방진방랑자 (El vagabundo descarado). 2021, 9 de abril. 황진이 - 박연폭포(朴淵瀑布) (Hwang Jin-i - Cascada Park Yeon). <https://leeza.tistory.com/5732>

나와 함께 머물러 주게나.⁷³

Como se puede observar en el *hanga* se conserva la estructura que se menciona al inicio de este apartado, pero en la traducción al *hangul* esta se pierde, por lo tanto, se refuerza la idea de que las composiciones del *sijo* abarcaron ambos idiomas.

Por otro parte el *sijo* no se escribió originalmente para ser leído, sino para ser cantado. Era una forma poética oral, transmitida a través de la voz y acompañada por melodías de cuerda o viento. Su nombre mismo, que une los caracteres de “tiempo” (時, *si*) y “canción” (調, *jo*), revela esa naturaleza musical. “El *sijo* se cantaba en los banquetes cortesanos, en los salones aristocráticos y, más tarde, en los espacios populares, convirtiéndose en una de las expresiones más extendidas de la sensibilidad coreana” (Stoltenberg, 2010).

A diferencia de las formas poéticas en chino clásico, el *sijo* se compuso en lengua vernácula también⁷⁴, lo cual marcó un gesto de afirmación cultural para la península coreana. En su brevedad, el *sijo* condensa una experiencia completa: el fluir del tiempo, el sentimiento contenido, la reflexión moral o la nostalgia amorosa. Cada pausa —cada respiración— participa del sentido poético. Por eso Hwang Tong-gyu en su texto “La poesía clásica coreana *shijo*” (2001), lo define como “poesía de respiración”, donde la cadencia y el silencio poseen el mismo valor expresivo que las palabras. Esa naturaleza respirada, oral y musical lo vincula directamente con el ámbito de la interpretación escénica, donde cuerpo, voz y emoción forman una misma unidad estética.

Durante los siglos XV y XVI, el *sijo* se consolidó como un arte propio de los *yangban*, la clase letrada confuciana. Su dominio se consideraba signo de educación moral y refinamiento intelectual. Los temas predominantes —la fidelidad al soberano, la observancia del deber, la armonía con la naturaleza— reflejaban los valores de una sociedad guiada por la ética confuciana. En el *sijo*, la belleza se asociaba a la medida, a la palabra justa que equilibra emoción y razón. La poesía se convertía así en extensión del comportamiento virtuoso.

El *sijo* encarnaba el ideal de equilibrio que el pensamiento confuciano exigía: sentir profundamente, pero sin desbordar; desear, pero contener el deseo en la elegancia de la

⁷³ Traducción automática de la web:

Cascada de *Jeongbang*

Un largo chorro de agua se eleva hacia el cielo desde la punta de la roca.

El sonido de la cascada resonando a cien millas es fuerte.

El chorro de agua cayendo hacia atrás.

Creando un arco iris blanco bajo la luz de la luna de un águila plateada,

La fuerza vertiginosa del agua llena el valle.

De cada grieta en la roca rota fluye agua clara.

No me digas que estoy vivo

Dios corriendo por el cielo

Este es el mejor lugar en Haedong,

por favor quédate conmigo.

⁷⁴ Cuando se dice que el *sijo* se compuso en “lengua vernácula”, se refiere a que se escribió y circuló en coreano (o en formas de habla coreana) y no únicamente en chino clásico (漢詩 / Hanja). Es decir: aunque el chino era el idioma de la élite letrada de la dinastía *Joseon*, el *sijo* se redactó en la lengua que hablaba el pueblo, lo que le permitió mayor accesibilidad y conexión cultural local.

forma. Este principio estético, que Hwang denomina *jeong*, expresa una emoción armonizada, un sentimiento que vibra sin estallar. Los *sijo* de la élite no buscan la exaltación, sino una claridad interior, una emoción intelectualizada que se desliza entre la palabra y el silencio.

A la vez, el *sijo* fue una forma de sociabilidad culta. Los *yangban* componían y recitaban poemas en reuniones literarias, donde el ingenio verbal y la musicalidad se convertían en vehículos de prestigio. La poesía operaba como un lenguaje del poder, un modo de pertenecer al mundo letrado. Sin embargo, su naturaleza musical facilitó que estas composiciones traspasaran los límites de la aristocracia. Hacia el siglo XVI, la difusión del alfabeto *hangul* permitió su circulación en lengua popular, abriendo la posibilidad de que otras voces —particularmente femeninas— lo apropiaran.

En ese tránsito del *sijo* hacia lo popular y lo performativo se sitúan las *gisaeng*, pues era parte esencial de su formación saber interpretarlo y componerlo, esto implicaba dominar una de las expresiones más refinadas del arte cortesano.

Pero las *gisaeng* no se limitaron a reproducir la tradición, la transformaron. A través del *sijo* adquirieron una voz propia, capaz de articular sentimientos y experiencias que la sociedad confuciana relegaba al silencio. En sus composiciones se percibe un desplazamiento del eje moral hacia el emocional: el amor, el deseo, la espera o la pérdida se expresan desde un yo que reivindica su cuerpo y su sensibilidad. Estas poetisas insertaron la intimidad en una forma que había nacido para la reflexión moral, convirtiendo la contención confuciana en vehículo de subjetividad femenina.

Podemos observar a la figura de *Hwang Jini* como emblema de este proceso. Poeta, música y *gisaeng*, se dice que transformó el *sijo* en un territorio donde el amor y la inteligencia se funden. No hay rebeldía abierta, sino una sutileza que subvierte desde dentro la retórica confuciana. Otras *gisaeng*, como *Hongnang* o *Maechang*⁷⁵ siguieron ese camino: sus *sijo* evocan la fidelidad, la espera o el anhelo a través de símbolos naturales —el sauce, la luna, el río— que encarnan la persistencia del sentimiento.

Estas voces femeninas resignificaron el *sijo* como un espacio de libertad interior. Allí donde la sociedad las reducía a su función de entretenimiento, ellas desplegaron una escritura sensible y lúcida. En la frontera entre lo público y lo íntimo, su poesía fue también un acto performativo: una manera de afirmar existencia, conocimiento y arte. Al cantar o recitar sus *sijo*, las *gisaeng* transformaban la palabra en cuerpo, el verso en respiración y la emoción en presencia escénica.

El *sijo*, en manos de estas mujeres, deja de ser solo un arte de la élite para convertirse en un lenguaje de resistencia y deseo. Su musicalidad permite pensar la voz como materia viva, y su brevedad, como intensidad condensada. En ellas, la poesía se une a la escena: palabra, gesto y melodía se articulan en un mismo acto de creación. Desde esa perspectiva, las

⁷⁵ Además de *Hwang Jini*, la antología *Songs of the Kisaeng*, recopila *sijo* de otras *gisaeng* —entre ellas *Hongnang* y *Yi Maechang* (también citada como *Maechang*)—. La documentación sobre muchas de estas autoras es fragmentaria; las entradas disponibles indican que *Maechang* vivió en *Buan* (provincia de *Jeolla*) durante fines del siglo XVI–principios del XVII (e.c. 1573–1610), mientras que *Hongnang* aparece asociada a la región de *Gyeongseong* en *Hamgyeong* en el siglo XVI. Para datos y textos primarios véase la edición traducida *Songs of the Kisaeng* y los catálogos de la Digital Library of Korean Literature: https://archive.org/details/KLTI18?utm_source=chatgpt.com

gisaeng no son únicamente intérpretes del arte cortesano, sino autoras de una poética del cuerpo, donde la emoción, la medida y el canto configuran una forma de pensamiento artístico profundamente coreana.

4.2.5 El arte dramático musical del *pansori*

La relación entre las *gisaeng* y el canto narrativo-dramático del *Pansori* se establece en sus circuitos de transmisión y recepción durante el periodo tardío de la Dinastía *Joseon*. Diversos estudios —como los trabajos de Keith Howard (2016) sobre la formación histórica del *pansori*, la revisión de tradiciones vocales realizada por Younhee Kim (2013), así como las síntesis históricas de Peter H. Lee, señalan que, aunque el *pansori* surgió como una forma de narración cantada asociada a intérpretes populares itinerantes, su circulación posterior involucró redes culturales más amplias donde participaron músicos, maestros regionales y audiencias especializadas. En este contexto, las *gisaeng*, debido a su formación musical y a su presencia en banquetes oficiales, casas de entretenimiento y reuniones de funcionarios, pudieron actuar como mediadoras culturales capaces de reconocer, valorar y difundir repertorios vocales complejos. Así, más que como creadoras originarias del género, las *gisaeng* pueden entenderse como agentes de transmisión estética, cuya sensibilidad artística contribuyó a la legitimación del *pansori* en ciertos espacios urbanos y letrados y favoreció su posterior transformación hacia formas escénicas más estructuradas.

Para el desarrollo de este apartado se toma como fuente principal la “Enciclopedia de la Cultura Coreana” (한국민족문화대백과사전), obra de referencia elaborada por la *Academy of Korean Studies*. Este compendio reúne investigaciones históricas, literarias y culturales realizadas por especialistas, y constituye uno de los repositorios más amplios y sistemáticos sobre el patrimonio histórico y artístico de Corea.

El *pansori* es una de las manifestaciones escénicas más singulares de Corea, un arte que entrelaza música, narración y gesto para transmitir, de generación en generación, la memoria emocional de una comunidad. Surgido entre los siglos XVII y XVIII, su desarrollo se vinculó a ámbitos populares donde confluyeron relatos orales, prácticas rituales y cantos transmitidos en celebraciones aldeanas. Esta mezcla dio lugar a una forma expresiva en la que un cantante —*sorikkun*⁷⁶— alterna pasajes cantados, secciones narradas y movimientos codificados, acompañado por un tamborilero —*gosu*— cuya percusión sostiene el pulso dramático de la interpretación. Según señalan fuentes, esta estructura conserva su antigua función pedagógica y comunitaria, reforzada por la participación del público mediante exclamaciones de ánimo (*chuimsae*), gesto que convierte la función en un acto compartido más que en un espectáculo unilateral.⁷⁷

⁷⁶ En este apartado, en algunos casos no se incluye la escritura en *hangul* debido a que las fuentes consultadas se encuentran únicamente en ese sistema y su lectura se realizó mediante traducción automática en línea. Por esta razón, y con el fin de evitar errores en la representación de los términos coreanos, se ha optado por emplear las formas transliteradas tal como aparecen en la traducción.

⁷⁷ El desarrollo del *pansori* se suele describir a través de cuatro grandes etapas históricas. La primera, su era de formación, cristaliza el proceso de fusión entre canto ritual y relato popular. La segunda, su era de esplendor durante el siglo XIX, coincide con el reconocimiento del género por parte de públicos aristocráticos y con el surgimiento de maestros intérpretes que perfeccionaron su estética vocal y narrativa. La tercera etapa, marcada por el declive a inicios del siglo XX, estuvo profundamente

En el pansori, la melodía se construye sobre tres escalas principales, o modos o *Jo* tradicionales — *gye-myeonjo*, *u-jo* y *pyeongjo* —, que se seleccionan en función de la tensión dramática del relato: por ejemplo, la *gye-myeonjo*, con su carácter doliente, se usa en escenas más trágicas y se asocia con la melancolía, el *U-jo ujo* es de carácter majestuoso y se usa en momentos sumamente dramáticos, mientras que la *pyeongjo* aporta un tono más sereno.

En cuanto al ritmo, el acompañamiento del tambor varía según el momento de tensión o emocional de la narración: el *jinyang* (muy lento) imprime serenidad, el *jung-mori* y el *jungjung-mori* ofrecen una base media, y ritmos más acelerados como el *jajin-mori* o el *hwimori* cierran con vigor las escenas más intensas.

Con respecto a la voz y el virtuosismo vocal de los intérpretes se conocen como accesorios melódicos (llamados *butimsae* o 불임새) permiten que el cantante apoye el texto narrativo con variaciones ornamentales: desde estructuras regulares que alinean texto y ritmo hasta formas más libres e improvisadas, donde la flexibilidad expresiva es clave para dar vida al relato.

A lo largo del periodo *Joseon*, el pansori desarrolló un repertorio que tradicionalmente se describe como compuesto por doce historias o *madang*. Sin embargo, algunas fuentes como las fichas de patrimonio de la UNESCO⁷⁸ y los textos introductorios del AKS⁷⁹, coinciden en que solo cinco de ellos se mantuvieron en la práctica viva contemporánea. Cada uno encarna un aspecto fundamental de la sensibilidad coreana tradicional. A continuación, se presenta una breve descripción de cada una de ellas, tomando en cuenta las fuentes mencionadas y sumando la Enciclopedia del folclore y la cultura tradicional coreana.⁸⁰

Chunhyangga (춘향가) — La canción de Chunhyang

Es uno de los relatos clásicos del pansori que cruza las fronteras sociales al relatar el vínculo amoroso entre *Yi Mongryong* —hijo del magistrado de *Namwon*— y *Chunhyang*, descendiente de *Wolmae*, un funcionario retirado. La obra, cuyo origen se encuentra en

influenciada por la modernización forzada, la introducción de las artes occidentales y el impacto del período colonial japonés, que desplazó prácticas tradicionales y alteró los modos de aprendizaje. Finalmente, la era de revitalización en la segunda mitad del siglo XX estuvo acompañada por políticas de preservación cultural que reconocieron al pansori como un bien patrimonial y lo impulsaron nuevamente hacia la esfera pública.

⁷⁸ UNESCO. (s. f.). Pansori epic chant. Intangible Cultural Heritage. Recuperado el 16 de noviembre de 2025, de <https://ich.unesco.org/en/RL/pansori-epic-chant-00070>

⁷⁹ La Enciclopedia de Cultura Coreana consta de 579 entradas con respecto al *Pansori*, es una recopilación basta y general de estas representaciones, por lo tanto, es importante recordar que en este trabajo solo hablaremos de lo esencial sin mucha profundización del tema, pues el enfoque es seguir mostrando las diferentes artes en las que las *gisaeng* fueron formadas. Si se desea consultar más información, se comparte el enlace a la fuente: 한국학중앙연구원 [Academy of Korean Studies].

(s. f.). 판소리. 한국민족문화대백과사전. <https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0059663>
<https://encykorea.aks.ac.kr/Article/Search/%ED%8C%90%EC%86%8C%EB%A6%AC?field=&type=&alias=false&body=false&containdesc=false&keyword=%ED%8C%90%EC%86%8C%EB%A6%AC>

⁸⁰ National Folk Museum of Korea. (s. f.). 한국민속대백과사전 [Encyclopedia of Korean Folk Culture]. <https://folkency.nfm.go.kr/topic>

tradiciones narrativas populares, empezó a representarse entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, y desde entonces ha ido transformándose gracias a la intervención artística de distintos intérpretes a lo largo del tiempo. Se trata de una pieza compleja que amalgama varios relatos folclóricos: la primera sección se inspira principalmente en la historia de la “Dama Casta”, mientras que la segunda retoma elementos del Cuento del “Inspector Real Secreto”, que permite cerrar las tensiones presentadas al inicio de la trama.

La narración sigue el encuentro de los protagonistas en el pabellón *Gwanghallu*, donde surge entre ellos una profunda atracción. La separación forzada ocurre cuando el padre de Yi *Mongryong* es trasladado a Seúl tras recibir un ascenso, dejando a los jóvenes con la promesa de reencontrarse. En su ausencia, un nuevo magistrado llega a *Namwon* e intenta someter a *Chunhyang* por medio de presiones y amenazas; ante su resistencia, ordena golpearla con brutalidad y encarcelarla, dejándola al borde de la muerte. Entretanto, Yi *Mongryong* destaca en la capital al obtener el primer lugar en los exámenes estatales y ser nombrado Inspector Real de *Honam*. Con este cargo regresa a *Namwon*, destituye al magistrado corrupto y libera a *Chunhyang*. Finalmente, ambos viajan juntos a Seúl, donde consolidan su vida en común.

Considerada la pieza más refinada entre los cinco *madang* de pansori que se interpretan en la actualidad, *Chunhyangga* es vista como una obra emblemática del género. Su estructura combina momentos serenos, melancólicos, solemnes e incluso humorísticos, y organiza ritmo y tonalidad de modo que potencien la progresión narrativa. A lo largo del tiempo, distintos *deoneum* —variaciones personales de cantantes célebres— se han incorporado a la pieza, enriqueciendo su textura musical. Además, la historia ofrece un testimonio vívido de las realidades sociales del periodo en que se consolidó, mostrando de manera franca sus tensiones y padecimientos. La minuciosidad de las escenas y la verosimilitud de los personajes permiten acercarse a la vida cotidiana de la época, y su trasfondo ideológico refleja las transformaciones impulsadas por el pensamiento *Silhak* y por los primeros impulsos modernizadores de finales de la dinastía *Joseon*. Es la historia más famosa del pansori y exalta la fidelidad, la resistencia ante la injusticia y la virtud femenina (National Folk Museum of Korea, s. f.).⁸¹

***Simcheongga* (심청가) — La canción de Sam Cheong**

Narra el sacrificio de *Sim Cheong*, una joven que se ofrece al mar para devolverle la vista y la dignidad a su padre ciego. En *Simcheongga*, es el episodio en el que *Sim Bong-sa* (el padre) promete entregar trescientos *seok* de arroz⁸² a un monje, junto con la secuencia en la que *Sim Cheong* (la hija) consigue reunir esa ofrenda —conocida como *Gongyangmi* *sambaekseok* (供養米三百石)— constituye el eje dramático del relato: es el motivo que impulsa a la protagonista a ofrecerse en sacrificio a las aguas de *Indangsu*.

⁸¹ Para una mejor apreciación del pansori se comparte el enlace de una interpretación de una escena de *La canción de Chunhyang*: <https://youtu.be/bSTms9qkcl4?si=ojneSq7lidKVU5qy> La información de este apartado fue posible a través de la traducción simultánea por el buscador de *google*.

⁸² En la antigüedad, el *seok* (석) era una unidad de medida coreana para cantidades grandes. Un *seok* de arroz equivalía a aproximadamente 114 kilogramos. Hoy en día, esta unidad se utiliza sobre todo en contextos históricos o rituales.

Aunque los detalles pueden variar según el intérprete, la narración suele desarrollarse siguiendo un patrón reconocible: *Sim Cheong* vuelve tarde tras visitar la residencia del ministro *Jang*; su padre la aguarda ansioso; luego sale a buscarla y cae accidentalmente a un arroyo, pero es rescatado por un monje (*Hwajuseung*); tras ello expresa su pesar y formula la promesa de donación. *Sim Cheong* intenta consolarlo y ambos comparten la comida que ella ha logrado obtener. En la sección del rescate suele incluirse el canto *Jungtaryeong*, que anuncia la aparición del monje.

Las versiones de *Jungtaryeong* difieren de un cantante a otro. La relevancia de *Jungtaryeong* radica en su origen pues se trata de un canto procedente de tradiciones chamánicas que fue incorporado al repertorio del pansori y que, con el tiempo, se consolidó como *deoneum*. La respuesta de *Sim Cheong* ante la promesa de su padre también presenta variaciones según la versión transmitida.

Este canto es un ejemplo claro del valor confuciano del amor filial y del sufrimiento redentor en la figura de una hija.⁸³

Heungbuga (흥부가) — La canción de Heungbu

En la versión de Shin Jae-hyo (신재효본)⁸⁴ de este *madang* presentada en Wikisource (una de las pocas fuentes que se pudieron encontrar) la narración se centra en el contraste moral entre dos hermanos: *Heungbo*, cuya conducta se caracteriza por la humildad y la disposición a ayudar a otros, y *Nolbo*, que actúa con dureza y avaricia. El texto describe a *Heungbo* ofreciendo apoyo a personas vulnerables —como ancianos, huérfanos o necesitados— aun cuando él mismo carece de recursos. En oposición, *Nolbo* se mantiene distante y hostil, llegando a expulsar a su hermano y a su familia del hogar, lo que marca el inicio de la desgracia de *Heungbo*.

Tras un periodo de pobreza y trabajos esporádicos, la historia da un giro cuando Heungbo auxilia a una golondrina lastimada. Este acto de compasión desencadena la recompensa: tiempo después, la golondrina le trae la semilla de una calabaza que, al crecer, produce frutos cuyos contenidos le permiten recuperarse económicamente. La noticia de esta prosperidad provoca que *Nolbo* intente copiar el acto, pero su imitación interesada deriva en perjuicios y calamidades, subrayando el contraste ético que estructura el relato.

Finalmente, Heungbo vuelve a mostrar generosidad al perdonar a su hermano y acogerlo aun después de su conducta injusta. La historia, tal como se presenta en esta versión, refuerza la idea de que la rectitud y la compasión generan efectos positivos, mientras que la codicia y la

⁸³ En este video que se comparte se puede apreciar una versión extendida de la historia con una compañía moderna de Pansori, si bien el canto tradicional es representado por un solo intérprete, en esta versión se observa distintos matices y posibilidades del Pansori contemporáneo: <https://youtu.be/9yLMiKoO680?si=0HSDbQ3piTIUkzyM>

⁸⁴ Shin Jae-hyo (1812–1884) fue un erudito y compilador coreano que desempeñó un papel fundamental en la sistematización del pansori durante el siglo XIX. Aunque no fue intérprete profesional, reunió y fijó por escrito versiones canónicas de varios relatos tradicionales —entre ellos *Chunhyangga*, *Simcheongga* y *Heungboga*—, lo que permitió su preservación más allá de la tradición oral. Las versiones atribuidas a Shin Jae-hyo constituyen hoy una referencia central en el estudio comparado de las distintas narraciones del Pansori.

crueldad conducen al deterioro personal y social. Aunque forma parte de la tradición más amplia del pansori *Heungbuga*, la versión atribuida a *Shin Jae-hyo* acentúa un tono moralizante que guía la lectura hacia la restauración de la armonía familiar.

A través de humor, exageración y crítica social, enseña que la virtud trae prosperidad y la avaricia destruye. Contrapone la bondad sencilla del hombre común frente a la avaricia desmedida.⁸⁵

***Sugungga (수궁가)* — La canción del palacio del mar**

En *Sugungga*, uno de los grandes relatos del pansori, se narra la enfermedad del Rey Dragón y la misión desesperada de obtener el hígado de un conejo como remedio. Para lograrlo, una tortuga asciende al mundo de los humanos y convence a un conejo para acompañarla al Palacio del Dragón; sin embargo, allí el conejo despliega su astucia, engaña al monarca y escapa ileso. Esta historia, transmitida con diversos títulos tradicionales —como *Tokki Taryeong*, *Byeoljubu Taryeong* o *Tobyeolga*⁸⁶— combina fábula y sátira. Aunque su atmósfera alegórica y la presencia de animales podrían sugerir una interpretación ligera, la jerarquía entre el rey y sus vasallos tiñe el canto de un tono solemne, lo que llevó a que algunos la llamaran *Sojeokbyeokga* y a que intérpretes destacados la abordaran con gran seriedad.

Si bien se supone que *Sugungga* circulaba ya en la mitad del periodo Joseon, sus primeras menciones escritas aparecen hacia el final de la era, su organización varía según la línea de transmisión de cada cantante como todos las demás narraciones en su conjunto, se interpreta con una mezcla de ingenio y humor que surge de la combinación de timbres juguetones, breves episodios narrados sin melodía (*aniri*) y movimientos expresivos (*balim*), recursos que juntos construyen la vivacidad y el carácter satírico que distinguen a este clásico del pansori. Mezcla sátira e ingenio criticando a las jerarquías sociales y al uso arbitrario del poder.⁸⁷

***Seokbyeokga (적벽가)* — La canción de la batalla del Acantilado Rojo**

Entre las piezas de pansori recopiladas y sistematizadas por *Shin Jae-hyo* se encuentra una obra conocida también bajo el título de *Hwayongdo* (華容道, *Camino de Huarong*). Aunque circulan diversas versiones del texto, las diferencias entre ellas son mínimas y se concentran en matices de redacción. En el contexto del pansori, *Hwayongdo* no es una obra independiente, sino una versión o variante textual asociada a *Jeokbyeokga* (la “Canción del Acantilado Rojo”), ya que ambos relatan episodios derivados de este mismo acontecimiento histórico-literario. En algunas fuentes, *Hwayongdo* funcionaba más como texto de lectura narrativa, mientras que *Jeokbyeokga* era su adaptación performativa en pansori.

⁸⁵ En esta versión que se comparte se puede observar a una intérprete joven y sus variaciones de una voz en formación: <https://youtu.be/LPt7evfuWnU>

⁸⁶ Canción del conejo, *Byeoljubu Taryeong* (Canción de la tortuga), *Tobyeolga* (Canción del conejo y la tortuga).

⁸⁷ En esta versión de *La canción del palacio del mar*, se aprecia una interpretación más elaborada por una intérprete experimentada, también se escucha las reacciones del público asistente y las diferentes emociones por las que puede transitar la narración: https://youtu.be/UqiMuBTmSes?si=rZMuM2_vb90vGkIU

Es la versión coreana de un episodio del *Romance de los Tres Reinos*⁸⁸. Exalta heroísmo, estrategia militar y valores de lealtad. Es el *madang* más épico y cercano al relato histórico chino. Dado que el pansori construye historias extensas mediante la fuerza expresiva de la voz y la palabra, su capacidad para sostener la atención del público depende en gran medida de los recursos cómicos. En “La Canción del Acantilado Rojo”, las intervenciones verbales y gestuales de los soldados rompen la solemnidad épica propia de *El romance de los Tres Reinos* y crean un flujo narrativo marcadamente cómico, *Shin Jae-hyo* en su escrito refuerza este elemento. Es una de las narraciones con menos registros interpretativos, pero sigue siendo de las principales representaciones en este repertorio.⁸⁹

Juntos, estos cinco *madang* condensan nociones esenciales para el pensamiento moral confuciano: la fidelidad que sostiene los lazos afectivos, el amor filial como centro de la organización familiar, la virtud como guía de la conducta, el humor como herramienta para desnudar la injusticia y el heroísmo épico como modelo de rectitud y coraje.

La supervivencia de estos cinco relatos se entrelaza directamente con la política de la memoria del periodo Joseon, donde las élites letradas valoraron las historias que reforzaban virtudes consideradas ejemplares. En ese proceso, los *madang* que no se ajustaban a los ideales morales dominantes fueron relegados, mientras que estos cinco lograron permanecer y consolidarse como el corazón del pansori. La selección evidencia que la tradición es un terreno moldeado por decisiones culturales y jerarquías sociales: aquello que se preserva responde tanto al gusto de quienes tenían el poder para dictar legitimidad como a la necesidad de transmitir valores que sostenían el orden moral de la época.

Sus historias enseñan lealtad, resiliencia, virtud y crítica social; sus gestos y su voz encarnan un linaje que todavía marca la sensibilidad coreana. Para esta investigación el pansori brinda un punto de referencia fundamental. Su estudio muestra cómo la tradición se construye mediante procesos de selección, cómo el cuerpo y la voz son guardianes de memoria y cómo ciertos relatos sobreviven porque dialogan con los valores que la sociedad decide resguardar. En ese sentido, este repertorio es la huella viva de un modo de sentir y de organizar el mundo, eco profundo de una ética que continúa marcando la cultura coreana actual.

Si bien el pansori quedó históricamente consolidado como un arte predominantemente masculino, su vínculo con el universo de las gisaeng es más profundo de lo que suele admitir la historiografía tradicional. Aunque no existe evidencia concluyente que permita situarlas como fundadoras directas del género, sí se han identificado indicios de su participación en

⁸⁸ El *Romance de los Tres Reinos* es una epopeya literaria ambientada en los últimos años de la dinastía *Han*, en China y en el surgimiento de los tres reinos rivales: *Wei*, *Shu* y *Wu*. La obra comienza con la rebelión de los Turbantes Amarillos, un levantamiento que precipita la caída de la dinastía *Han*, y a partir de ahí sigue las tensiones políticas, las alianzas estratégicas y las batallas decisivas entre los poderosos señores de la guerra. Personajes como *Cao Cao*, *Liu Bei* y *Sun Quan* emergen como figuras centrales, cuyas ambiciones y lealtades configuran un conflicto en el que la traición, el honor y la inteligencia militar se entrelazan profundamente. A lo largo de su relato —una mezcla de hechos históricos y ficción— se revela la complejidad moral y estratégica de una era en la que las alianzas temporales y la astucia política son tan decisivas como las armas en el campo de batalla.

⁸⁹ Se comparte el siguiente enlace a una versión de *La canción de la batalla del Acantilado Rojo*, en él se aprecia la interpretación varonil del Pansori y el dramatismo de la narración:
<https://youtu.be/kwLbz77f7Lw?si=IFFJNepAXxSEyq97>

prácticas narrativas y musicales que anteceden al pansori, además de testimonios que sugieren que algunas de ellas pudieron interpretarlo antes de que se profesionalizara bajo dominio masculino.



Cantante coreana, *Hiya*.⁹⁰

No es casual que *Chunhyangga*, cuyo personaje principal es la hija de una gisaeng, se haya convertido en el *madang* más emblemático del repertorio: la historia encarna el cruce entre marginalidad femenina, virtud confuciana y agencia emotiva, un triángulo temático estrechamente ligado a las experiencias simbólicas que las gisaeng articulaban en sus actuaciones.

En este sentido, la relación entre pansori y gisaeng no debe pensarse en términos de filiación directa, sino como un diálogo histórico donde ambas tradiciones compartieron públicos, repertorios emocionales y espacios de circulación cultural. Mientras el pansori se consolidó como un arte nacional y masculino, las gisaeng permanecieron como depositarias de sensibilidades estéticas fundamentales: inflexiones vocales, modos de narrar, y un entendimiento profundo de la escena. Reconocer esta intersección permite reabrir la discusión sobre los aportes femeninos a las artes performativas coreanas y cuestionar las narrativas que invisibilizaron su papel en la formación de géneros que, como el pansori, hoy representan emblemas de la identidad cultural de Corea.

En suma, este capítulo ha mostrado que, en medio de un sistema educativo confuciano que reservó el saber para los varones y confinó a las mujeres al silencio doméstico, las *gyobang* surgieron como un resquicio inesperado donde el arte se volvió destino y disciplina. Allí, las *gisaeng* aprendieron a gobernar el cuerpo, la voz y la palabra con un rigor que no desafiaba abiertamente al orden, pero sí lo iluminaba con otro pulso: el del refinamiento, la memoria ritual y la belleza puesta al servicio del hombre. Su formación —hecha de música, danza,

⁹⁰ En la ficha de esta imagen se leen dos títulos, por un lado, en japonés “Dama de la corte coreana *Hiya*” y en inglés “Una cantante de la corte coreana”, por eso se ha decidido tomar esta imagen como acompañamiento al apartado del *pansori*, por su relación con el canto. Copyright ©2017 Centro Internacional de Investigación de Estudios Japoneses, Kioto, Japón.

caligrafía y poesía— no sólo dio lugar a intérpretes virtuosas, también forjó mediadoras culturales capaces de unir lo popular y lo cortesano, lo íntimo y lo ceremonial. Así, en la grieta de un sistema que las relegaba, estas mujeres tejieron una tradición que perdura, demostrando que el arte, aun en los márgenes, puede convertirse en un territorio de dignidad y continuidad histórica.

4.3 Las gisaeng durante la ocupación japonesa y la desaparición de las gyobang

La ocupación japonesa (1910–1945) marcó un quiebre profundo en la trayectoria histórica de las gisaeng y en la existencia misma de las gyobang. Estas instituciones, que durante *Goryeo* y *Joseon* habían sido espacios formales de educación artística, fueron desmanteladas gradualmente por la administración colonial. En su lugar surgieron las *gwonbeon*, escuelas modeladas según el sistema japonés para geishas, pero adaptadas a las necesidades culturales y políticas del imperio. Este tránsito no sólo modificó la estructura pedagógica, sino que alteró radicalmente la percepción social de las artistas coreanas.

Las *gwonbeon* conservaron parte de la enseñanza tradicional—canto, danza, poesía—pero la lógica colonial las desplazó hacia un sistema más comercial, más orientado al entretenimiento para oficiales japoneses que a la preservación ritual o ceremonial de la tradición coreana. Lo que había sido un repertorio construido para la corte, los rituales estatales o la transmisión estética, se convirtió en un servicio sometido a las demandas del mercado colonial. En ese desplazamiento, la frontera entre arte escénico y transacción se volvió cada vez más difusa.

La política colonial de registro y vigilancia profundizó el deterioro de la imagen pública de las *gisaeng*. Clasificadas burocráticamente como “trabajadoras del entretenimiento”, quedaron sujetas a un control estatal que reducía su compleja formación a una categoría funcional y estigmatizada. Este cambio administrativo, unido a las transformaciones urbanas aceleradas por el capitalismo colonial, empujó a muchas gisaeng hacia circuitos de entretenimiento comercial donde sus habilidades tradicionales se volvían innecesarias o secundarias.

A partir de este contexto, la sociedad coreana del siglo XX comenzó a mirarla con creciente desconfianza. El trauma de la ocupación, las huellas del control japonés y la moral confuciana tardía se sumaron para construir una imagen negativa que asociaba a las gisaeng con prácticas indignas o con la humillación nacional. Muchas de ellas eligieron ocultar su oficio o desaparecer de la vida pública para evitar la censura, el estigma o el rechazo comunitario. Este silenciamiento no sólo afectó a las artistas, sino también a las tradiciones que encarnaban.

Cuando la ocupación llegó a su fin en 1945, las *gyobang* ya habían desaparecido. Absorbidas por escuelas modernas de arte, compañías estatales emergentes o instituciones culturales reformadas, dejaron tras de sí una memoria fragmentada y vulnerada. Sin embargo, algunas maestras formadas en las últimas *gwonbeon* conservaron su repertorio y lo transmitieron de manera discreta, sosteniendo desde su propio cuerpo la continuidad de una tradición que el país, herido por la guerra y la colonización, prefería dejar atrás.

La desaparición de las *gyobang* y la distorsión de la imagen de las *gisaeng* no marcaron el final de su legado, sino su transformación. Desde esa sombra, su figura reaparece en la contemporaneidad como símbolo estético y político, resignificada a través de la memoria, la investigación histórica y la cultura popular. Su historia revela que su formación artística sigue siendo un territorio donde se negocian identidad, tradición y resistencia.

Capítulo 5 Las *gisaeng* como portadoras de patrimonio cultural

El análisis histórico desarrollado en los capítulos previos ha permitido situar a las *gisaeng* dentro de las estructuras políticas, sociales y educativas de *Goryeo* y *Joseon*, así como reconocer la amplitud y complejidad del repertorio que formó parte de su formación en las *gyobang*. A partir de ese marco, el presente capítulo propone un desplazamiento metodológico: del contexto a la acción, de la descripción del sistema a la comprensión de las prácticas escénicas como dispositivos de producción cultural.

Este tránsito implica considerar que las danzas, las formas musicales, la poesía cantada y los protocolos performativos no constituyeron únicamente expresiones artísticas, sino modos históricamente situados de transmisión de conocimiento. La reiteración de estas prácticas en espacios rituales, ceremoniales y diplomáticos hizo posible la continuidad de una memoria corporal que no puede ser comprendida exclusivamente a través del archivo escrito. En este sentido, el repertorio documentado, tanto en su dimensión técnica como en sus condiciones de ejecución, permite observar la manera en que el patrimonio cultural se sostuvo en procesos pedagógicos, en usos sociales específicos y en la formación sistemática del cuerpo.

El objetivo es, por tanto, demostrar que la continuidad del paisaje cultural coreano dependió en gran medida de la reiteración performativa de estos repertorios y que, en ese proceso, las *gisaeng* actuaron como mediadoras fundamentales entre institución, memoria y práctica.

El concepto de patrimonio cultural inmaterial permite comprender las prácticas escénicas de las *gisaeng* como sistemas complejos de transmisión de conocimiento que operan en múltiples niveles: técnico, social, espacial y simbólico. Su formación en las *gyobang* constituyó el dispositivo institucional que garantizó la continuidad mediante procesos pedagógicos estructurados, donde el aprendizaje corporal funcionó como mecanismo de preservación.

En términos de las categorías propuestas por la UNESCO, los elementos del repertorio se organizan como saberes, técnicas, usos sociales y espacios culturales. La memorización de repertorios poéticos y musicales, el dominio de las danzas cortesanas, el entrenamiento vocal e instrumental y la ejecución de protocolos performativos en banquetes y ceremonias oficiales configuran, por lo tanto, un sistema de transmisión que solo puede sostenerse en la repetición y en la presencia.

Desde esta perspectiva, la noción de repertorio elaborada por Diana Taylor permite afirmar que “El repertorio transmite conocimiento social, memoria y sentido de identidad a través de comportamientos reiterados” y que “la performance funciona como un acto de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y un sentido de identidad colectiva”.

El repertorio no es, por tanto, una colección de piezas, sino un proceso de incorporación mediante el cual el cuerpo deviene en archivo vivo. Es en este punto donde la noción de performatividad de Judith Butler permite profundizar la lectura patrimonial. Butler señala: “la performatividad no es un acto singular, sino una reiteración y ritualización de normas” además “la agencia [cultural] es la capacidad de variar la repetición”.

Estas afirmaciones permiten comprender que el entrenamiento de las *gisaeng* no consistió únicamente en la reproducción disciplinada de formas estéticas legitimadas por el orden neo-confuciano. La reiteración de los códigos corporales —postura, gesto, modulación de la voz, relación con el espacio y con la jerarquía— constituye el mecanismo mismo por el cual dichas normas se materializaron históricamente. Sin embargo, al mismo tiempo, en esa reiteración se abre la posibilidad de desplazamiento.

El cuerpo formado en las *gyobang* aparece, así como un espacio donde convergen preservación y variación. La continuidad del repertorio —condición fundamental para su lectura como patrimonio cultural inmaterial— depende de la repetición; pero esa repetición nunca es idéntica “no hay repetición sin desplazamiento” (Butler, 1993).

Esto permite reconocer la agencia de las *gisaeng* no como una exterioridad frente al sistema normativo, sino como una práctica situada dentro de él. Su dominio técnico y su capacidad de interpretación hicieron posible que los repertorios se mantuvieran vivos, y esa misma competencia abrió márgenes para la modulación expresiva, la adaptación a contextos específicos y la producción de sentido en cada presentación.

De este modo, la participación en ceremonias cortesanas y encuentros diplomáticos puede leerse simultáneamente como un uso social que reproduce el orden simbólico del Estado y como una práctica performativa en la que el repertorio se actualiza mediante decisiones corporales concretas.

La agencia no se opone a la función patrimonial; la hace posible. Solo un cuerpo capaz de reiterar con precisión puede introducir variaciones significativas y garantizar la continuidad de la tradición.

Así, el cuerpo entrenado se convierte en el punto de articulación entre archivo, repertorio y performatividad: un espacio de inscripción histórica donde la memoria cultural se conserva y se recrea al mismo tiempo. Esta lectura permite desplazar las interpretaciones que reducen a las *gisaeng* a su condición social subalterna y reconocerlas como mediadoras fundamentales en la producción, transmisión y transformación del patrimonio escénico.

La presencia de las *gisaeng* en los banquetes cortesanos constituye uno de los usos sociales donde su práctica escénica adquiere mayor densidad simbólica. No se trata únicamente de una presentación artística, sino de un acto regulado por protocolos espaciales, jerárquicos y temporales que organizan la representación del poder.

Ahora se desglosa un claro ejemplo de patrimonio cultural inmaterial es el *jeongjae* (정재) o danzas de la corte, en esta práctica convergen varias de las categorías del patrimonio cultural:

- Usos sociales y actos festivos

El banquete oficial funciona como un dispositivo ritualizado donde la danza forma parte del sistema de representación del Estado.

- Técnicas artesanales tradicionales

La ejecución coreográfica exige un entrenamiento corporal específico: control del eje, desplazamientos medidos, coordinación con el tempo musical y manejo preciso de las mangas y del vestuario.

- Saberes y modos de transmisión

La coreografía no se aprende en un soporte escrito, sino mediante repetición guiada dentro de la *gyobang*.

- Espacios culturales

El salón del banquete establece una arquitectura performativa: posiciones, distancias, direcciones de la mirada y trayectorias corporales.

En este sentido, la práctica cumple con la definición de la UNESCO como: “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural”. Cada danza es un sistema de transmisión de memoria cultural, no es solo una pieza estética.

Desde la perspectiva de Taylor, estas danzas pertenecen al repertorio como archivo vivo porque su continuidad depende de la incorporación corporal: “El repertorio transmite conocimiento social, memoria y sentido de identidad a través de comportamientos reiterados”.

Cada ejecución reactualiza una cadena de aprendizaje que no puede fijarse completamente en el archivo escrito. La precisión del gesto, el *tempo* compartido con los músicos y la relación con el espacio constituyen conocimiento encarnado. La danza existe solo en su actualización.

En cuanto a la performatividad como “una reiteración y ritualización de normas” (Butler, 193) la estructura del banquete de la clase *yanbang* impone normas claras: jerarquía de los asistentes, direccionalidad del movimiento, modos de entrada y salida, y contención expresiva del cuerpo

Estas normas no son externas a la danza, se materializan en el cuerpo que las ejecuta, haciendo de la danza un acto performativo de la comunidad. El entrenamiento en la *gyobang* produce un cuerpo capaz de reiterar esas normas con precisión manifestándose en formas en que el orden social se vuelve visible.

Sin embargo, la ejecución nunca es idéntica. La intérprete decide: la intensidad del gesto, la cualidad del movimiento, el matiz expresivo y la relación con la música en tiempo real. En ese margen se manifiesta lo que Butler define como: “la capacidad de variar la repetición”. Por lo tanto, la agencia no rompe el sistema ritual; lo mantiene vivo. Sin esa capacidad de modulación no habría transmisión efectiva del repertorio y la tradición depende de cuerpos capaces de repetir con precisión y de introducir diferencias significativas.

El repertorio del el *jeongjae* en el banquete oficial puede leerse simultáneamente como:

- práctica patrimonial
- repertorio incorporado
- reiteración normativa
- espacio de agencia situada

Así el cuerpo de la gisaeng se convierte en el punto donde: la memoria cultural, el orden social, la técnica artística y la variación performativa coexisten. Esto permite afirmar que su función no fue ornamental o de servicio sexual solamente, sino estructural en la producción y transmisión del paisaje cultural cortesano.

Siguiendo la misma línea de análisis podemos hacer un segundo ejercicio con la práctica musical de las *gisaeng* como sistema de transmisión patrimonial —tanto en el canto como en el dominio instrumental aprendido en las *gyobang* y desplegado en banquetes, reuniones oficiales y encuentros con la élite letrada— constituye un espacio privilegiado para observar la articulación entre formación artística, memoria cultural y representación social. La música no aparece sólo como acompañamiento de la danza, también es un campo especializado de conocimiento que exige técnica, sensibilidad estética y comprensión del protocolo.

En esta práctica se identifican con claridad varias categorías patrimoniales cumpliendo así con la definición de patrimonio cultural inmaterial al articular:

- Saberes y modos de transmisión

El conocimiento de repertorios musicales específicos, de sus estructuras rítmicas, modos de ornamentación y relación con la poesía. Este saber implica formas de escucha y de temporalidad que se transmiten corporalmente.

- Técnicas artesanales tradicionales

El control de la emisión vocal, la digitación instrumental y la coordinación con otros intérpretes. Estas técnicas sólo pueden preservarse mediante repetición guiada.

- Usos sociales y actos festivos

La ejecución musical en banquetes y encuentros letrados, donde la música organiza el tiempo del ritual, modula las emociones y establece un espacio de sociabilidad.

- Espacios culturales

Las salas de presentación y las propias *gyobang* como lugares de formación y actualización del repertorio.

La música pertenece también al repertorio en el sentido propuesto por Taylor porque su continuidad depende del cuerpo entrenado. “La performance funciona como un acto de transferencia, transmitiendo conocimiento social, memoria y sentido de identidad”. La estructura melódica, el fraseo, los silencios y las variaciones ornamentales no pueden fijarse completamente en notación. Se transmiten en la relación directa entre maestra y discípula. El aprendizaje musical es, por tanto, un proceso de incorporación de memoria.

La performatividad y materialización de la norma se dan en el contexto de ejecución que determina la forma musical con la duración de las piezas, la intensidad sonora, la relación con los *yangban* y sus invitados y el momento preciso de intervención siendo modos en que el orden social se vuelve audible. Sin embargo, la interpretación musical nunca es mecánica. La intérprete decide el matiz dinámico, la ornamentación, la cualidad del timbre y la relación con el tempo. En ese margen se manifiesta lo que Butler define como “la posibilidad de una variación en la repetición”: La agencia cultural aparece como competencia técnica y sensibilidad interpretativa, gracias a ella el repertorio se mantiene vivo y significativo para cada contexto.

Por otra parte, en los encuentros con la élite letrada, la música establece un puente entre la cultura escrita y la corporal. La relación entre canto y poesía convierte la ejecución en un acto de mediación cultural. Así el cuerpo de la *gisaeng* activa la memoria poética, regula el ritmo del encuentro y produce una atmósfera estética compartida. La música funciona entonces como un dispositivo de producción de comunidad simbólica y memoria cultural..

La práctica musical permite observar con particular claridad que:

- el patrimonio no es un objeto, sino un proceso
- el repertorio es un sistema de transmisión corporal
- la norma se materializa en la técnica
- la agencia surge en la interpretación

La continuidad histórica de estos repertorios dependió de la existencia de intérpretes capaces de incorporar, ejecutar y recrear ese conocimiento en contextos socialmente significativos. Las *gisaeng* aparecen entonces como portadoras de memoria sonora del territorio, mediadoras entre formación institucional, ritual cortesano y comunidad.

A manera de cierre podemos observar a las *gisaeng* como agentes patrimoniales en la reiteración performativa del repertorio. El recorrido histórico, el análisis del repertorio y la lectura teórica realizada permiten afirmar que las prácticas escénicas de las *gisaeng* no constituyeron únicamente un sistema de entretenimiento cortesano, sino un dispositivo fundamental de producción, preservación y transmisión de memoria cultural en el territorio coreano. La hipótesis de esta investigación —que las *gisaeng* operaron como agentes patrimoniales cuya agencia se ejerció en la reiteración performativa del repertorio— encuentra su verificación en la convergencia entre formación institucional, práctica escénica y continuidad histórica de los saberes.

Desde la perspectiva del patrimonio cultural inmaterial, las danzas, músicas, formas poéticas y protocolos performativos analizados cumplen con los elementos que definen un sistema de transmisión vivo: conocimientos especializados, técnicas corporales, usos sociales y espacios culturalmente codificados. La enseñanza en las *gyobang* garantizó la reproducción de estos elementos mediante procesos pedagógicos sistemáticos que no solo formaron intérpretes, sino que aseguraron la permanencia de una sensibilidad estética compartida. En este sentido, el patrimonio no aparece como una categoría retrospectiva aplicada desde la contemporaneidad, sino como una práctica histórica sostenida por cuerpos entrenados en la repetición.

La noción de repertorio desarrollada por Diana Taylor permite comprender que dicha continuidad no dependió exclusivamente del archivo escrito, sino de la incorporación de la memoria en la práctica. Cuando Taylor afirma que el repertorio “transmite conocimiento social, memoria y sentido de identidad”, sitúa el cuerpo como un lugar de inscripción histórica. En el caso de las *gisaeng*, la técnica vocal, el fraseo musical, la precisión coreográfica y el dominio del gesto constituyen formas de conocimiento que solo existen en su ejecución reiterada. Cada presentación reactualizó el pasado en el presente y convirtió la escena en un espacio de transferencia cultural.

Esta repetición no fue mecánica ni pasiva. La performatividad, en el sentido propuesto por Judith Butler, permite comprender que la reiteración es también el lugar donde la norma se

materializa y, simultáneamente, donde puede ser modulada. Las *gisaeng* encarnaron los códigos del orden neo-confuciano (jerarquía, contención emocional, refinamiento técnico) a través de la disciplina del cuerpo y de la voz; sin embargo, la ejecución concreta de cada pieza implicó decisiones interpretativas, variaciones expresivas y formas de presencia escénica que no pueden reducirse a la mera reproducción de una estructura social.

La agencia cultural se manifiesta precisamente en esa zona de tensión entre regulación y creación. No se trata de una agencia entendida como ruptura frontal del sistema, sino como capacidad de operar dentro de él mediante el dominio del repertorio. La intérprete que controla el tiempo musical, que modula la intensidad del movimiento o que establece una relación específica con el espacio ritual produce sentido y reorganiza la experiencia estética de los participantes. En esa acción se configura su lugar como mediadora cultural.

Así, la reiteración performativa no debe entenderse como repetición inmóvil, sino como actualización constante. Cada ejecución reactiva la memoria, reinscribe el cuerpo en la tradición y reconfigura la relación entre arte, poder y comunidad. Gracias a este proceso, los repertorios coreográficos y musicales asociados a las *gisaeng* pudieron atravesar transformaciones políticas, cambios dinásticos y relecturas contemporáneas sin perder su coherencia estructural.

El análisis realizado permite desplazar definitivamente las interpretaciones que reducen a estas mujeres a su condición social subalterna. Su posición dentro del sistema cortesano, lejos de anular su capacidad de acción, las colocó en el centro de los mecanismos de representación cultural del Estado y de la sociedad coreana. Ellas fueron las portadoras de gran parte de la memoria corporal que hizo posible la continuidad de las artes escénicas tradicionales de la península.

En consecuencia, puede afirmarse que el patrimonio escénico coreano no se sostuvo únicamente en instituciones, textos o espacios arquitectónicos, sino en la práctica reiterada de cuerpos formados para encarnar una tradición. Las *gisaeng* no fueron figuras periféricas dentro de este proceso: fueron una condición de posibilidad.

Este reconocimiento transforma la lectura histórica y abre una comprensión distinta del paisaje cultural coreano. El patrimonio aparece entonces como una trama viva sostenida por la práctica, y la práctica como un acto de agencia que, en cada repetición, vuelve a fundar la memoria.

En la escena, el tiempo no avanza: vuelve. El espacio es el umbral entre "lo que fue" y "lo que será". Y en ese retorno del gesto, de la voz y del ritmo, las *gisaeng* continúan actuando como mediadoras de la historia.

Conclusiones

La presente investigación ha permitido reconfigurar de manera crítica la comprensión histórica y cultural de las *gisaeng* dentro del desarrollo de las artes escénicas en la península coreana. En diálogo con la historia cultural propuesta por Peter Burke y Roger Chartier, el estudio ha abordado las prácticas artísticas no como expresiones aisladas ni como reflejos pasivos de la estructura social, sino como acciones históricamente situadas, producidas dentro de sistemas de representación específicos. Esta perspectiva ha permitido desplazar lecturas moralizantes o anecdóticas, situando a las *gisaeng* como artistas escénicas formadas institucionalmente, cuya práctica tuvo un papel estructural en la vida ritual, ceremonial y cortesana de las dinastías *Goryeo* y *Joseon*.

Uno de los aportes centrales de esta investigación consiste en haber articulado las prácticas escénicas de las *gisaeng* con el concepto de patrimonio cultural inmaterial. Siguiendo la Convención de la UNESCO, el patrimonio ha sido entendido como un proceso activo de transmisión y resignificación, y no como un conjunto estático de expresiones heredadas. Las prácticas artísticas de las *gisaeng* se sostuvieron en sistemas pedagógicos institucionalizados y en la memoria corporal, lo que permite reconocerlas como portadoras fundamentales del patrimonio escénico coreano.

La evolución política y religiosa de Corea generó las condiciones para la institucionalización de las artes. Puede afirmarse que la reiteración ritual de ceremonias, protocolos y prácticas escénicas contribuyó a la estabilización de tradiciones que el Estado necesitaba legitimar como continuas y coherentes. La transición del budismo estatal al orden neo-confuciano no eliminó la centralidad del arte, sino que reorganizó su función simbólica. En este contexto, las *gyobang* adquirieron sentido como espacios educativos destinados a formar intérpretes capaces de encarnar el orden social mediante la música, la danza y el protocolo.

La estratificación social delimitó con claridad el lugar que las *gisaeng* ocuparon dentro del sistema confuciano. Esta investigación ha mostrado que la transformación confuciana de Corea no operó únicamente a través de la exclusión, sino mediante una redistribución funcional de los saberes y de los cuerpos. Las *gisaeng*, aunque confinadas a un estatus marginal, fueron incorporadas como especialistas en la representación simbólica del poder. Su formación respondió a las necesidades culturales de la élite, y su presencia permitió sostener el entramado ceremonial indispensable para la legitimidad del Estado.

Desde el marco teórico de Judith Butler, las *gisaeng* pueden comprenderse como figuras cuya identidad y presencia pública se construyeron a través de prácticas performativas reiteradas. Su labor artística no sólo reprodujo las normas de género de su tiempo, sino que introdujo modulaciones expresivas que revelan el carácter histórico y construido de lo femenino. Al encarnar repetidamente gestos, voces y protocolos, las *gisaeng* produjeron formas de agencia situada que ampliaron los márgenes de expresión corporal, aun dentro de un orden confuciano restrictivo.

La espiritualidad coreana imprimió una sensibilidad particular en la formación artística de las *gisaeng*. En diálogo con la interpretación simbólica de Clifford Geertz, este estudio ha comprendido las prácticas escénicas como acciones cargadas de sentido que no solo reflejan el orden social, sino que lo producen simbólicamente. El legado chamánico, la sofisticación

ritual del budismo y la ética confuciana confluyeron en una estética donde cuerpo, voz y gesto operan como vehículos de significado. La formación de las *gisaeng* se inscribe en esta tradición, entendiendo el arte como acto que ordena, acompaña y revela el mundo social.

El sistema educativo confuciano definió el marco institucional que hizo posible la existencia de las *gyobang*. Mientras las academias oficiales estaban reservadas a la élite masculina, estas instituciones funcionaron como un espacio paralelo donde el arte se convirtió en una vía legítima —aunque profundamente regulada— de participación femenina. En términos de Pierre Bourdieu, la formación de las *gisaeng* puede entenderse como la producción de disposiciones incorporadas que les permitieron actuar competentemente dentro del campo cultural cortesano. Su agencia no se situó fuera de la estructura, sino dentro de un sistema de reglas históricamente configurado.

El repertorio artístico transmitido en las *gyobang* respondió tanto a la tradición como a las necesidades del Estado. Este trabajo ha mostrado que prácticas como el dominio del *gayageum*, la danza ritual, la poesía *sijo*, la caligrafía y el *pansori* no ocuparon un lugar periférico en la cultura coreana, sino que formaron parte del paisaje sonoro, literario y escénico que sostuvo la continuidad cultural de *Joseon*. Cada disciplina cumplió funciones ceremoniales, diplomáticas o simbólicas específicas, reafirmando la centralidad del arte en la vida pública.

En diálogo con Diana Taylor, se observa que la transmisión cultural en la Corea dinástica no dependió exclusivamente del archivo escrito, sino del repertorio: del cuerpo que recuerda, ejecuta y actualiza el saber en cada acto performativo. El cuerpo de las *gisaeng* puede comprenderse como un archivo vivo en el que convergen técnica, ritual y memoria. Esta lectura desplaza interpretaciones que privilegian únicamente los registros textuales y permite comprender las artes escénicas tradicionales como formas históricas de conocimiento incorporado.

A partir de los objetivos planteados, la investigación ha confirmado la hipótesis inicial: las *gisaeng* de los periodos *Goryeo* y *Joseon* no pueden ser comprendidas únicamente como figuras marginales dentro de la jerarquía confuciana, sino como artistas escénicas formadas institucionalmente, cuya práctica contribuyó de manera significativa a la preservación, transmisión y resignificación de saberes culturales y performativos. Su práctica escénica constituyó un mecanismo central de transmisión cultural y no un fenómeno periférico dentro de la historia coreana.

Finalmente, este trabajo se inscribe en una reflexión crítica sobre la producción de conocimiento y la persistencia de desigualdades en el acceso a la formación artística y académica. La dificultad para acceder a fuentes amplias en lengua española y la tendencia a exotizar o moralizar la figura de las *gisaeng* evidencian los límites de una historiografía que ha sostenido silencios persistentes. Desde esta perspectiva, la investigación propone una lectura situada que devuelve complejidad, dignidad y agencia cultural a estas mujeres, y que invita a repensar la escena y la academia como territorios donde el cuerpo, la experiencia y la memoria puedan ser reconocidos como formas legítimas de saber.

Fuentes

Las fuentes utilizadas en esta investigación se presentan organizadas por capítulos, de acuerdo con los ejes temáticos desarrollados en cada apartado. Esta disposición busca facilitar la localización de las referencias y mostrar con mayor claridad el corpus bibliográfico que sustenta cada sección del estudio.

Capítulos 2 y 5

Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. Routledge.
Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En *Theatre Journal*, 40(4), 519–531. (Texto original publicado en inglés). <https://doi.org/10.2307/3207893>

Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Paidós Ibérica.

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación: Historia cultural; entre práctica y representación*. Gedisa. Recuperado de <https://archive.org/details/chartier-roger.-el-mundo-como-representacion-ocr-1992>

Deuchler, M. (1992). *The Confucian transformation of Korea: A study of society and ideology*. Harvard University Press.

Geertz, C. (2005). *La interpretación de las culturas* (A. L. Bixio, Trad.). Gedisa. (Obra original publicada en 1973)

Kendall, L. (2002). *Under construction: The gendering of modernity, class, and consumption in the Republic of Korea*. University of Hawai'i Press.

Rodriguez, N. L. (2015). *El campo de producción cultural en la sociología de las prácticas de Bourdieu*. Ponencia presentada en las XI Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. <https://cdsa.aacademica.org/000-061/398.pdf>

Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Routledge.

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.

Capítulo 3

Azúa García, A., Villagrán, G., Poox Martínez, D., Contreras, D., Incin, E., Hernández, E., Reyes Benz, A., Lopez Aymes, J., Acosta, E., & Hernandez Cueto, M. del C. (2024). *Historia de Corea* [PDF]. ResearchGate.
https://www.researchgate.net/publication/381515610_Historia_de_corea_pdf(https://www.researchgate.net/publication/381515610_Historia_de_corea_pdf)

Cartwright, M. (2016, 5 de octubre). *Período de los Tres Reinos en Corea* (R. Baranda, Trad.). World History Encyclopedia en español. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1->

[15203/periodo-de-los-tres-reinos-en-corea/](https://www.worldhistory.org/trans/es/1-15203/periodo-de-los-tres-reinos-en-corea/)(<https://www.worldhistory.org/trans/es/1-15203/periodo-de-los-tres-reinos-en-corea/>)

Silla Kingdom. World History Encyclopedia.

https://www.worldhistory.org/Silla_Kingdom/

Goryeo Dynasty. World History Encyclopedia.

https://www.worldhistory.org/Goryeo_Dynasty/

CHA – Cultural Heritage Administration of Korea. (s.f.). *Royal Ancestral Ritual in the Jongmyo Shrine and its Music*.

[https://english.cha.go.kr/cop/bbs/selectBoardArticle.do?ctgryLrcls=CTGRY210&nttId=58142&bbsId=BBSMSTR\ 1205&uniq=0&mn=EN\ 03\ 02\]\(https://english.cha.go.kr/cop/bbs/selectBoardArticle.do?ctgryLrcls=CTGRY210&nttId=58142&bbsId=BBSMSTR_1205&uniq=0&mn=EN_03_02\)](https://english.cha.go.kr/cop/bbs/selectBoardArticle.do?ctgryLrcls=CTGRY210&nttId=58142&bbsId=BBSMSTR\ 1205&uniq=0&mn=EN\ 03\ 02](https://english.cha.go.kr/cop/bbs/selectBoardArticle.do?ctgryLrcls=CTGRY210&nttId=58142&bbsId=BBSMSTR_1205&uniq=0&mn=EN_03_02)

Del Valle, V. (2023). “La cortesana y la mediadora: Dos dimensiones de expresión femenina en la tradición coreana”. En *Estudios Coreanos* (Cap. 11). TeseoPress.

[https://www.teseopress.com/estudioscoreanos/chapter/capitulo-11la-cortesana-y-la-mediadora-dos-dimensiones-de-expresion-femenina-en-la-tradicion-coreana/\]\(https://www.teseopress.com/estudioscoreanos/chapter/capitulo-11la-cortesana-y-la-mediadora-dos-dimensiones-de-expresion-femenina-en-la-tradicion-coreana/\)](https://www.teseopress.com/estudioscoreanos/chapter/capitulo-11la-cortesana-y-la-mediadora-dos-dimensiones-de-expresion-femenina-en-la-tradicion-coreana/](https://www.teseopress.com/estudioscoreanos/chapter/capitulo-11la-cortesana-y-la-mediadora-dos-dimensiones-de-expresion-femenina-en-la-tradicion-coreana/))

Flórez Flórez, A. S. (2021, 29 de julio). *Conoce la clasificación de clases sociales de la dinastía Joseon*. KOREA.net.

[https://spanish.korea.net/NewsFocus/HonoraryReporters/view?articleId=201621\]\(https://spanish.korea.net/NewsFocus/HonoraryReporters/view?articleId=201621\)](https://spanish.korea.net/NewsFocus/HonoraryReporters/view?articleId=201621](https://spanish.korea.net/NewsFocus/HonoraryReporters/view?articleId=201621))

Griffis, B. (2021, 18 de enero). *Sejong el Grande*. World History Encyclopedia.

[https://www.worldhistory.org/Sejong\ the\ Great/\]\(https://www.worldhistory.org/Sejong the Great/\)](https://www.worldhistory.org/Sejong_the_Great/](https://www.worldhistory.org/Sejong_the_Great/))

Kang, E. K., & Martín Casares, A. (2023). Introducción. *Revista Internacional de Estudios Asiáticos*, 2(1), 1–2.

[https://doi.org/10.15517/riea.v2i1.54050\]\(https://doi.org/10.15517/riea.v2i1.54050\)](https://doi.org/10.15517/riea.v2i1.54050](https://doi.org/10.15517/riea.v2i1.54050))

Kim, S. (2010). Buddhism and the state in Middle and Late Silla. In R. D. McBride II (Ed.), *State and society in Middle and Late Silla*. Harvard University / University of Hawai‘i Press.

Lee, P. H. (2003). *A new history of Korea*. Harvard University Press.

Mark, J. J. (2020, 7 de julio). *Confucianismo* (N. Cavaliere, Trad.). World History Encyclopedia.

[https://www.worldhistory.org/trans/es/1-10636/confucianismo/\]\(https://www.worldhistory.org/trans/es/1-10636/confucianismo/\)](https://www.worldhistory.org/trans/es/1-10636/confucianismo/](https://www.worldhistory.org/trans/es/1-10636/confucianismo/))

Montero Díaz, I. C. (2022). Joseon, la última dinastía de Corea. *Historia y Genealogía*, (12), 7–30. Universidad de Córdoba.

[https://journals.uco.es/hyg/article/view/16740\]\(https://journals.uco.es/hyg/article/view/16740\)](https://journals.uco.es/hyg/article/view/16740](https://journals.uco.es/hyg/article/view/16740))

Núñez Delgado, I. (2022). “La percepción de la edad de las mujeres gisaeng, según Han Jae-rak, en la Corea del siglo XIX”. *Revista Internacional de Estudios Asiáticos*, 2 (2), 77–97. <https://doi.org/10.15517/riea.v2i2.52444>(<https://doi.org/10.15517/riea.v2i2.52444>)

OpenAI. (2023). *ChatGPT* [Large language model]. <https://www.openai.com/chatgpt>

“Teatro de máscaras coreano: su reinterpretación y su transformación en el teatro contemporáneo”. (2023). *Estudios de Asia y África*, 58(2), 243–271. El Colegio de México. <https://www.redalyc.org/journal/586/58675267002/html/>(<https://www.redalyc.org/journal/586/58675267002/html/>)

Henrik H. Sorensen. (2009). An Investigation of Two Buddhist Tomb-Inscriptions from 12th Century Koryo. *International Journal of Buddhist Thought & Culture*, 12(0), 79-94. <https://kiss.kstudy.com/Detail/Ar?key=2807018>

UNESCO. (2019). Seowon, Korean Neo-Confucian Academies. Inscripción en 2019. Centro del Patrimonio Mundial.

Historic Villages of Korea: Hahoe and Yangdong. Inscripción en 2010. Centro del Patrimonio Mundial.

Royal Tombs of the Joseon Dynasty. Inscripción en 2009. Centro del Patrimonio Mundial.

<https://whc.unesco.org/es/list/>

Universidad de Málaga – Grupo de Estudios de Asia Oriental. (s.f.). *Historia de vida de las esclavas gisaeng de Corea*. <https://asiaoriental.uma.es/historia-de-vida-de-las-esclavas-gisaeng-de-corea/>(<https://asiaoriental.uma.es/historia-de-vida-de-las-esclavas-gisaeng-de-corea/>)

Fuentes capítulo 4

Academy of Korean Studies. (s. f.). *gyobang gayo* [교방가요]. En *Encyclopedia of Korean Culture* (한국민족문화대백과사전). <http://encykorea.aks.ac.kr/Contents/Item/E0003662>

Asia Society. (s. f.). *The history of Korean beauty part 4: gisaeng, forgotten artists*. <https://asiasociety.org/korea/history-korean-beauty-part-4-gisaeng-forgotten-artists>

Asia Society. (s. f.). *History of Korean Beauty Part 3: Joseon Dynasty*. <https://asiasociety.org/korea/history-korean-beauty-part-3-joseon-dynasty>

Carrasco, D. (1993). *Merriam-Webster's encyclopedia of world religions*. Merriam-Webster.

Centro Nacional de Gugak. (s. f.). *Enciclopedia de la música tradicional coreana*. Recuperado el 28 de septiembre de 2025, de <https://www.gugak.go.kr/ency/>

Chizhova, K. (2018). Women calligraphers and the elite vernacular culture in late Chosŏn Korea (1392–1910). *Journal of Asian Studies*, 77(1), 59–81. <https://doi.org/10.1017/S002191181700095X>

Choi, C. (1993). The discourse of decolonization and popular memory: South Korea. *Positions: Asia Critique*, 1(1), 77–102. <https://escholarship.org/uc/item/1r55b73c>

Choi, Hyaewol. (2009). *Gender and Mission Encounters in Korea*. University of California Press.

Coreano fluido. Gisaeng: ¿Las flores de Joseon? (2020, 20 de mayo). Fluent Korean: https://fluentkorean.com/gisaeng-the-flowers-of-joseon/?utm_source=chatgpt.com

Court Dances. (s. f.). *The Story of Culture and Arts* (Korean History Portal). https://contents.history.go.kr/play/view.do?levelId=tz_b55

Crown Prince Hyomyeong's life wasn't nearly as magical as depicted in the 2016 drama. (2019, 28 de julio). *Korea JoongAng Daily*. <https://koreajoongangdaily.joins.com/.../3066051.html>

Deuchler, M. (1992). *The Confucian Transformation of Korea: A Study of Society and Ideology* (1st ed., Vol. 36). Harvard University Asia Center. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1dnn8zj>

Du Chinese. (2024, julio 22). *Everything you need to know about Romance of the Three Kingdoms*. <https://duchinese.net/blog/2024/07/22/everything-you-need-to-know-about-romance-of-the-three-kingdoms/>

Hwang, J. (2012). Discourses on art collecting in the late Joseon Dynasty: Perceptions and practices. *Journal of Korean Art & Archaeology*, 6, 102–113. <https://www.ijkaa.org/assets/pdf/112/jkaa-6-102.pdf>

Ives, S. (2021, marzo 25). *Women in Late Joseon Korea – The Kisaeng*. My Floating World. <https://susannaives.com/wordpress/2021/03/women-in-late-joseon-korea-the-kisaeng/susannaives.com>

Ives, S. (2021, agosto 23). *Women in Late Joseon Korea – Fashion and Marriage*. My Floating World. <https://susannaives.com/wordpress/2021/08/women-in-late-joseon-korea-fashion-and-marriage/susannaives.com>

Ives, S. (2020, diciembre 28). *Women in Late Joseon Korea – Part One*. My Floating World. <https://susannaives.com/wordpress/2020/12/women-in-late-joseon-korea-part-one/susannaives.com>

KBS World Radio. (s. f.-a). *Sanjo, música solista improvisada*. <https://world.kbs.co.kr/.../45108&page=47>

KBS World Radio. (s. f.-b). *Gayageum*. <https://world.kbs.co.kr/.../348709&page=0>

KBS World Radio. (s. f.-c). *Variaciones del gayageum en la actualidad*. <https://world.kbs.co.kr/.../374444&page=0>

KBS World Radio. (s. f.). *Holgi, a precious heritage of the Joseon royal court dance*. Arts & Culture, National Gugak Center. <https://artsandculture.google.com/story/...>

Kendall, L. (1996). *Getting Married in Korea: Of Gender, Morality, and Modernity*. University of California Press.

Kim, H. (2022). *A study of Hwang Byungki's gayageum music: Tradition and creativity* (Tesis doctoral, Cornell University). eCommons@Cornell. <https://ecommons.cornell.edu/handle/1813/111737>

Kim, H. (2022). A study on "Noraeseojae" in gyobang, Pyongyang found in literature. ResearchGate. <https://www.researchgate.net/...>

Korea.net. (2020, septiembre 3). *Geommu: La danza de la espada coreana*. <https://spanish.korea.net/...>

한국학중앙연구원 [Academy of Korean Studies]. (s. f.). 판소리. *한국민족문화대백과사전*. <https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0059663>

Lee, C. H. (2020). *Kisaeng: A sociopolitical history of entertainment labor in Korea* (Tesis doctoral). Harvard University. <https://dash.harvard.edu/...>

Lee, H. (2000). *Contemporary Korean cinema: Culture, identity and politics*. Manchester University Press. <http://www.jstor.org/stable/ji.21996421>

Lee, E.-J., & Kim, Y.-S. (s. f.). *Salpuri-chum, a Korean dance for expelling evil spirits: A psychoanalytic interpretation of its artistic characteristics*. Academia. <https://www.academia.edu/110191905/...>

Lee Sang-rye. (s.f.) *Vestimenta de la dinastía Joseon. De pies a cabeza: los principios básicos de la vestimenta. Zapatos con estampado de nubes, Unhye (雲鞋)*. <https://ncms.nculture.org/traditional-clothes/introduction>

Maynes, Katrina (2012) "Korean Perceptions of Chastity, Gender Roles, and Libido; From Kisaengs to the Twenty First Century," *Grand Valley Journal of History*: Vol. 1: Iss. 1, Article 2. <https://scholarworks.gvsu.edu/gvjh/vol1/iss1/2>

Miyako-Odori. (2010). *Kisaeng: Korea's Geisha*. <https://miyako-odori.blogspot.com/2010/02/kisaeng.html>

Murrieta Ortega, R., & Serna Segura, S. (2024). Análisis de la educación en Corea del Sur: confucianismo, desarrollo económico y familia. *RIDE. Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo*, 15(29), e733. <https://doi.org/10.23913/ride.v15i29.2091>

Najar Marín, V. (2020). El rol de la mujer en Corea: Revisión de hitos históricos. *Revista Mundo Asia Pacífico*, 9(16), 95–104.

National Folk Museum of Korea. (s. f.). *춘향가 (Chunhyangga)*. En *한국민속대백과사전*. <https://folkency.nfm.go.kr/topic/>

National Folk Museum of Korea. (s. f.). *Hanbok femenino*. https://www.nfm.go.kr/k-box/ui/hanbok/female?lang=es_nfm.go.kr

NATIONAL PALACE MUSEUM OF KOREA. (s. f.). *Written compositions and calligraphy of the Joseon kings*. Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/story/>...

Pak, S. (2013). gisaeng and the state: Politics of entertainment labor in late Joseon Korea. *Korean Studies*, 37(1), 1–27.

Schneewind, S. (2013). The Queen Mother of the West. En *The encyclopedia of Taoism* (pp. 94–96). Routledge.

Seoul National University. (s. f.). *Record of gyobang gayo (교방가요)*. S-Space Repository. <http://s-space.snu.ac.kr/handle/10371/44572>

Song, H., Jeon, D., Lim, K., Kim, I., Lee, K., Choi, E., ... & Chung, C. (2019). *A history of Korea* (D. Kane, J.-C. An, & K. Seidel, Trans.). The Academy of Korean Studies.

Student thesis (Leiden). (s. f.). *Salpuri* [Tesis de licenciatura, Universiteit Leiden]. Leiden University Student Repository. <https://studenttheses.universiteitleiden.nl/>...

Szczepanski, K. (2025, mayo 21). *gisaeng: Korea's Geisha Women*. ThoughtCo. <https://www.thoughtco.com/who-were-koreas-gisaeng-195000>

UNESCO. (s. f.). *Pansori epic chant*. *Intangible Cultural Heritage*. <https://ich.unesco.org/en/RL/pansori-epic-chant-00070>

Universidad Complutense de Madrid. (s. f.). *Los “Cuatro Tesoros del Estudio” y la tradición de la escritura en Asia Oriental*. <https://www.ucm.es/estudiosasiaoriental/materiales-para-la-escritura>

Yang, J.-S. (2023). A study on the identity of gyobang deconstruction gisaeng art. ResearchGate. <https://www.researchgate.net/>...

Youn, L. S. (2023). A study on female calligraphers in the Joseon Dynasty of classification by class and the style characteristics of Mukjeok calligraphy (墨跡). *Religions of Korea*, 55, 125–162. <https://journal.kci.go.kr/krel/archive/>...

Videos

ArtsCorea TV. (2020, 9 de febrero). *봉래의 (Bongllaeui)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/2jsMe0-ATKc?si=j8BwxwNp3RWpvTMs>

Embajada de la República de Corea en Argentina. (2021, 27 de septiembre). *Gayageum Sanjo: una obra tradicional coreana que concentra la armonía entre el yin y el yang* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/sDNWAqj5LGk?si=2mZDrgiVj6ypYOil>

Global ImageWorks. (s. f.). *Korea – Library Footage*. Global ImageWorks. <https://www.globalimageworks.com/library/footage/korea>

국립국악원 [National Gugak Center]. (2009, octubre 10). *만수무 (Mansu-mu) — 꽃과 나비의 궁중향연 공연* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/xLp8PzWQvG8>

국립국악원 [National Gugak Center]. (2015, diciembre 5). *가인전목단 (Gainjeonmokdan)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/tKHadi2pvLQ>

국립국악원 [National Gugak Center]. (2016, 10 de junio). *근현대국악기록시리즈 5. 국립국악원 정재 I: 01. 현선도 [Modern & Contemporary Gugak Recording Series 5: National Gugak Center Jeongjae I: 01 Heonseondo]* [Video]. YouTube. https://youtu.be/TPu_e3ov70I

국립국악원 [National Gugak Center]. (s. f.). *[Título del video]* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/55TvDX1nL-k>

국립국악원 정재연구회 [National Gugak Center Jeongjae Research Association]. (2015, septiembre 16). *수요춤전: 김영숙과 정재연구회 — 판굿 / Pan-gut* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/i8suahFxBWY>

국악방송 TV. (2018, 28 de junio). *[한국음악의 향연] 판소리 적벽가(Jeokbyeokga) 중 ‘적벽대전(赤壁大戰, Jeokbyeokdaejeon) 대목’* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/kwLbz77f7Lw>

임사랑. (2023, noviembre 28). *판소리 흥보가 ‘흥보 뺨맞고 탄식하는 대목~ 가난타령’ / Pansori Heungboga – Performed by Im Sarang* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/LPt7evfuWnU>

National Changgeuk Company of Korea. (2025, abril 25). *국립창극단 ‘심청가’ 공연 실황 | National Changgeuk Company of Korea ‘SIMCHEONG-GA’* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/9yLMiKoO680>

Ombrosi, O. (2024). *There Is Worse: The Serpent's Curse Compared to That of Eve. For a New Order. Religions*, 15(8), 1021. <https://doi.org/10.3390/rel15081021>

박창범의 순간들 [Los momentos de Park Chang-beom]. (2023, 26 de marzo). [*Sound on Earth*] Mitdodeuri, Jeongak, Korean classical music. Apricot and Sansuyu blossom [Video]. YouTube. <https://youtu.be/avtfKnsy9vE?si=Vo4Lfkrc-5HQxWbt>

Epílogo

El conocimiento como patrimonio o de cómo llegué al doctorado.

“En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?

Yo no estimo tesoros ni riquezas;
y así, siempre me causa más contento
poner riquezas en mi pensamiento
que no mi pensamiento en las riquezas.

Y no estimo hermosura que, vencida,
es despojo vil de las edades,
ni riqueza me agrada fementida,

teniendo por mejor, en mis verdades,
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades”.

Sor Juana Inés de la Cruz

He llegado hasta aquí siguiendo un camino que comenzó mucho antes de que yo pudiera nombrarlo. Soy hija de Eustaquio Rebollo y Juana Hernández, migrantes que buscaron en la Ciudad de México lo que sus lugares de origen les negaron: oportunidades, estabilidad y una vida menos incierta. Mi padre, hijo menor de una madre viuda y cocinera al servicio de familias acomodadas, creció entre lujos ajenos y relatos de un mundo académico que parecía reservado para otros. Mi madre, hija de una migrante japonesa y un mayo prófugo, concluyó la primaria tardíamente y encontró en la mecanografía una vía para sostenerse por sí misma. Aunque ambos soñaron con formarse más allá de la educación básica, la vida los obligó a elegir el patrimonio material sobre el intelectual. Para sus tres hijos, en cambio, siempre procuraron educación y posibilidades.

De los tres, fui la única que continuó más allá de la secundaria. Mi tránsito por el bachillerato, la licenciatura, la maestría y ahora el doctorado no ha sido una línea recta, sino una ruta marcada por esfuerzos sostenidos, renunciaciones y trabajos simultáneos. Nunca brilló sobre mí el reconocimiento institucional que otorga becas o distinciones de excelencia; sin embargo, avancé. Elegí programas nuevos, menos ortodoxos, porque ahí vi la oportunidad de construir una academia distinta, más abierta a la investigación situada y al cruce entre creación y teoría. Y aunque el tiempo dedicado al estudio fue, por necesidad, el que dejaba libre la jornada laboral, hoy sé que esa precariedad compartida con tantas compañeras forma parte de la realidad de quienes sostenemos la academia desde márgenes que a menudo no se nombran.

Pienso entonces en el valor real de este esfuerzo. Si monetizara las horas invertidas —como cualquier trabajo—, el costo del doctorado equivaldría a buena parte de una vivienda sencilla en México. Esa comparación no busca reducir la formación a cifras, sino preguntar qué tipo de patrimonio construimos las mujeres que, sin herencias ni privilegios, apostamos por un saber que no siempre garantiza estabilidad material. ¿Qué heredaríamos si tuviéramos hijos? ¿Qué permanece de nosotras cuando lo que acumulamos no es tangible?

En este recorrido comprendí que investigar no es un acto neutral, sino una posición política. La autoetnografía, como señalan Ellis, Adams y Bochner, abrió la posibilidad de pensar el conocimiento desde la experiencia personal, cultural y creativa; permitió que cuerpos históricamente silenciados tomarán la palabra. Ese giro, que cuestiona la hegemonía de metodologías rígidas y eurocentradas, me permitió hablar desde mi lugar: directora escénica para unos, académica para otros, mujer que habita un sistema androcéntrico que condiciona cada paso. Reconocer ese lugar no fue inmediato, durante años creí que caminar junto a un académico prestigioso aseguraría mi futuro. Ese camino me dio trabajo, sí, pero también me enseñó a mirar críticamente las estructuras que sostienen nuestras decisiones.

Llegué al doctorado cansada, como llegan tantas mujeres, con jornadas dobles, sin ahorros, sostenida por la sororidad. Llegué también gracias a otra mujer, Macaria, cuya fuerza y persistencia contravienen cualquier protocolo académico, me sostuvieron todas mis compañeras que día con día compartían una misma historia. Estoy llegando aquí gracias a la escucha y acompañamiento de Claudia, Araceli, Mariel...

En ese tránsito me he preguntado cómo, pese a tantos obstáculos, mujeres como Sor Juana, las *geishas* en Japón, las *gisaeng* en Corea y muchas otras encontraron espacios para expresarse a través del arte y del cuerpo. Ese eco me acompaña, sobre todo cuando escucho frases como “no te toca todavía”, repetidas en instituciones que siguen distribuyendo legitimidad desde jerarquías masculinizadas.

Las cifras lo confirman: las brechas en el Sistema Nacional de Investigadores continúan, como evidencia Estela Casados al describir la desigual distribución de mujeres en los niveles superiores del SNII. Incluso cuando la OCDE reconoce paridad en estudios superiores, el mercado laboral se mantiene profundamente desigual. Acceder al conocimiento, sostenerlo y transformarlo sigue siendo un ejercicio de resistencia. ¿Cómo garantizar, entonces, un patrimonio intelectual para las mujeres? ¿Cómo hacerlo visible? ¿Cómo asegurar que nuestras trayectorias no se diluyan en las estadísticas del olvido?

No tuve hijos. Vendí mi única casa para financiar un festival de teatro. A veces me pregunto si es posible una vida digna para mí y cómo será mi vejez. A veces, también, me pregunto a dónde irá todo lo que he aprendido y descubierto. En mis estudiantes encuentro una posible respuesta: son ellos mi vínculo con un futuro que no alcanzo a imaginar.

Si hace veinte años me hubieran dicho que estaría cursando un doctorado, no lo habría creído. Soy parte de una generación educada bajo la promesa del progreso lineal: trabajar, avanzar, llegar. Hoy sé que no es así. No estoy sola; cada día somos más las mujeres que investigamos, escribimos, dirigimos, enseñamos y abrimos camino. Por eso me sumo a las voces de Paloma López Medina, María Leticia Rodríguez, Edith Ibarra y Audre Lorde: no

desmontaremos la casa del amo con las herramientas del amo. Necesitamos otros marcos, otros métodos, otros lenguajes.

Este epílogo es, entonces, un acto de complicidad. Un llamado a abandonar el silencio, a dejar de escribir cada una en soledad, a romper la invisibilización que sostiene la academia tradicional. Queremos que nuestra mirada acompañe a otras, que nuestras experiencias tejan nuevas formas de pensar y hacer investigación. No buscamos prestigio; buscamos aparecer. Queremos nombrarnos, escribirnos, inventarnos, investigarnos. Queremos una academia que reconozca el cuerpo, que permita la desubjetivación, que haga espacio para la existencia plena de quienes la habitamos. Queremos rescatar el patrimonio cultural de las mujeres, reconocer que somos todas nuestras mujeres y que nos pertenecemos.

Hoy, en este espacio donde convergen nuestras historias, deseos y tensiones, afirmo que no queremos verdades unívocas ni cánones que nos silencien. Queremos construir nuevas fuentes, nuevos paradigmas, nuevas lecturas. Queremos que el conocimiento que producimos no desaparezca en el vacío. Queremos que nuestras huellas permanezcan.

Este es mi manifiesto final:

Hacer de la academia un lugar donde podamos reconocernos.

Hacer de las artes un espacio para habitar(nos).

Hacer de este camino un patrimonio que sí vale la pena heredar.

Gracias.



Guanajuato, Gto., a 5 de enero de 2026

Dra. María Isabel de Jesús Téllez García
Directora de la División de Arquitectura, Arte y Diseño
Campus Guanajuato de la Universidad de Guanajuato

Por este medio me refiero al trabajo de tesis de Araceli Rebollo Hernández, egresada del Doctorado en Teorías Estéticas, cuya dirección me fue asignada y que lleva por título “Formación, escena y patrimonio: estudio histórico-cultural del legado artístico de las *gisaeng* (가사생)”. Dicho trabajo que se encuentra concluido y puede ser turnado para su lectura y observaciones a los siguientes lectores que propongo a su distinguida consideración:

Dra. Nallely López Rocha (Codirectora)
Dra. Claudia Elizabeth Posadas Estrada
Dr. Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar
Dr. Óscar Abenojár Sanjuan

Atentamente

Una firma manuscrita en tinta azul que dice "Gabriel Medrano".

Dr. Gabriel Medrano de Luna
Director del trabajo de titulación y Profesor
del Núcleo Académico Básico del Posgrado en Artes



Ciudad Universitaria a 10 de marzo de 2026

Dra. María Isabel de Jesús Téllez García
Directora de la División de Arquitectura, Arte y Diseño
Campus Guanajuato de la Universidad de Guanajuato

Por la presente le comunico que he revisado el trabajo de titulación de Araceli Rebollo Hernández, quien opta por el grado de Doctora en Teorías Estéticas, encontrando que el trabajo "Formación, escena y patrimonio: estudio histórico-cultural del legado artístico de las *gisaeng* (가사생)", cumple con los requisitos mínimos para ser presentado para su defensa en el examen de grado correspondiente y, por lo tanto, cuenta con mi voto aprobatorio.

(X) sin observaciones. () con las observaciones que se anexan.

Una firma manuscrita en tinta negra, que parece ser la de Nayelli López Rocha.

Dra. Nayelli López Rocha (Codirectora)
Codirectora y lectora del trabajo de tesis



Guanajuato, Gto., a 22 de enero de 2026

Dra. María Isabel de Jesús Téllez García
Directora de la División de Arquitectura, Arte y Diseño
Campus Guanajuato de la Universidad de Guanajuato

Por la presente le comunico que he revisado el trabajo de titulación de Araceli Rebollo Hernández, quien opta por el grado de Doctora en Teorías Estéticas, encontrando que el trabajo "Formación, escena y patrimonio: estudio histórico-cultural del legado artístico de las *gisaeng* (기생)", cumple con los requisitos mínimos para ser presentado para su defensa en el examen de grado correspondiente y, por lo tanto, cuenta con mi voto aprobatorio.

(X) sin observaciones. () con las observaciones que se anexan.

Dr. Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar
Lector del trabajo de tesis



Guanajuato, Gto., a 20 de enero de 2026

Dra. María Isabel de Jesús Téllez García
Directora de la División de Arquitectura, Arte y Diseño
Campus Guanajuato de la Universidad de Guanajuato

Por la presente le comunico que he revisado el trabajo de titulación de Araceli Rebollo Hernández, quien opta por el grado de Doctora en Teorías Estéticas, encontrando que el trabajo “Formación, escena y patrimonio: estudio histórico-cultural del legado artístico de las *gisaeng* (거|쟁)”, cumple con los requisitos mínimos para ser presentado para su defensa en el examen de grado correspondiente y, por lo tanto, cuenta con mi voto aprobatorio.

(X) sin observaciones. () con las observaciones que se anexan.

Una firma manuscrita en tinta negra, que parece ser la de Claudia Elizabeth Posadas Estrada. La firma es fluida y estilizada, con una gran 'C' inicial y una 'E' prominente.

Dra. Claudia Elizabeth Posadas Estrada
Lectora del trabajo de tesis



Guanajuato, Gto., a 21 de enero de 2026

Dra. María Isabel de Jesús Téllez García
Directora de la División de Arquitectura, Arte y Diseño
Campus Guanajuato de la Universidad de Guanajuato

Por la presente le comunico que he revisado el trabajo de titulación de Araceli Rebollo Hernández, quien opta por el grado de Doctora en Teorías Estéticas, encontrando que el trabajo “Formación, escena y patrimonio: estudio histórico-cultural del legado artístico de las *gisaeng* (가사생)”, cumple con los requisitos mínimos para ser presentado para su defensa en el examen de grado correspondiente y, por lo tanto, cuenta con mi voto aprobatorio.

(X) sin observaciones. () con las observaciones que se anexan.

Una firma manuscrita en tinta oscura, que parece ser la del Dr. Óscar Abenojár Sanjuan, con una caligrafía fluida y estilizada.

Dr. Óscar Abenojár Sanjuan
Lector del trabajo de tesis