

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024  
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)



FITM  
Edición

56



# 6<sup>to</sup> MEMORIAS

## CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,  
género, naturaleza, tecnología.**

**Encuentro Mixto. Virtual y presencial  
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024**



Culturas



FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE TEATRO  
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL  
DE ESPECTADORES  
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE

IAE

Instituto de Artes del Espectáculo



FILO:UBA  
Facultad de Filosofía y Letras



centro cultural  
MANIZALES



VICERRECTORÍA  
DE PROYECCIÓN  
UNIVERSITARIA



ICETEX  
Invertimos en el talento de los colombianos

[WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM](http://WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM)

**6<sup>to</sup>**

**CONGRESO  
IBEROAMERICANO  
DE TEATRO**

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,  
género, naturaleza, tecnología.**

**MESA 3**

**WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM**



**FITM**  
Edición  
**56**



# Hacer del cuerpo objeto: la escenificación de la muerte femenina en el teatro del Siglo de Oro

Guadalupe Sobrón Tauber

Universidad de Valladolid



La representación de la muerte en el teatro áureo se ha dado de diferentes modos. En la búsqueda del equilibrio del decoro escénico, oscilando entre lo narrable, lo representable o aquello que no cabe en las tablas, la muerte y su dramatización aparecen con frecuencia en numerosas obras. En referencia a esto, proponemos hacer un recorrido por algunas obras en las que la muerte se escenifica y se “espectaculariza” en los cuerpos femeninos. Esto no quiere decir que no haya muertes masculinas o que los casos que se abordaran fueran los únicos, pero sí nos permite reflexionar sobre algunos patrones que aparecen sobre el cuerpo femenino como tal. Para ello se retomarán cuatro piezas teatrales que desde diferentes prismas culminan con la muerte de una mujer y su cadáver aparece en escena: *La serrana de la Vera* (1613) de Luis Vélez de Guevara, *La cisma de Inglaterra* (1627) y *El médico de su honra* (1635) de Pedro Calderón de la Barca y *El castigo sin venganza* (1631) de Lope de Vega.<sup>1</sup>

Como punto de partida, no es menor recordar que el teatro español de los siglos XVI y XVII contaba con actrices en escena. Es decir, que a diferencia del isabelino, los personajes de mujeres eran representados por mujeres, que aunque contaran con una reputación cuestionable y fueran tratadas de ser desplazadas de

---

<sup>1</sup> Para la datación de las piezas se ha seguido los respectivos estudios críticos de Bolaños (2001), Ruiz Ramón (1981), Antonucci (2021) y Carreño (2019).

esas prácticas, como indica Ferrer Valls (2002), efectivamente formaron parte de aquel acontecimiento dramático. Por lo tanto, es preciso tener en cuenta que las escenas que comentaremos en aquel entonces fueron representadas por cuerpos femeninos.

Dentro del corpus que hemos elegido para trazar el recorrido, se distinguen dos tipos de muertes, unas resultantes del castigo ejemplarizante y otras, que aunque también como modo de castigo, son la demostración física de finales trágicos de dramas de honor. Este matiz es pertinente para observar diferentes cuestiones que atienden a cómo se configuran las apariciones de los cadáveres en la escena.

Comenzaremos entonces por abordar la representación más “espectacular” en términos escénicos: la muerte truculenta de Gila, protagonista de *La serrana de la Vera*. La escena final es la siguiente:

(Entre don Fernando y doña Isabel, y el Maestre y los que pudieren de acompañamiento y corren el tafetán y parezca Gila en el palo, arriba, llena de saetas y el cabello sobre el rostro, y salgan abajo Giraldo y don Juan.)

*FERNANDO: Ha sido/ justo castigo.*

*MADALENA: Bizarra/quedó en el palo también.*

*ISABEL: A mí me enternece el alma.*

*D. JUAN: Este es su padre, señor.*

*FERNANDO: No sé qué merced os haga,/ don Juan, por este servicio,/ si no es que tengáis la vara/ perpetua en Plasencia.*

*D. JUAN: Beso/ vuestras generosas plantas.*

*FERNANDO: Y a vos, que luego os entreguen/ el cuerpo para enterrarla, / quedando allí una memoria/ que de ejemplo sirva a España,/ haciéndoos franco*



también.

*GIRALDO: Vuestra piedad nos ampara,/ que ésta fue desdicha mía.*

*D. RODRIGO: Ya puesto en orden, aguarda/ de Plasencia el regimiento.*

*FERNANDO: Vamos, señora.*

*D. RODRIGO: Aquí acaba/ La serrana de la Vera,/ que fue prodigio de España.* (Vélez de Guevara, 2001, pp. 302-303)

La escena funciona como el cierre a la historia de Gila, una villana, es decir campesina, que es abandonada por su prometido noble luego de acceder a tener relaciones sexuales premaritales. Tras ello, Gila jura venganza a todos los hombres, se va a vivir al monte y desde allí termina por ejecutar a quien la deshonor. Pero su actitud salvaje y amenazante, de la cual es eximido solo el rey Fernando, evidentemente merece un castigo ejemplar. Castigo que contrasta, con cómo se representa la muerte del Capitán y con los espacios verbales que se le otorgan a Gila para explicarse.

Respecto de lo primero, recordemos que don Lucas vuelve a encontrarse con Gila luego de su traición. Y aunque vuelve a proponer matrimonio tras hallarse pronto a la muerte, la serrana no lo perdona y lo arroja al vacío. Esta muerte, que se expone escénicamente, a diferencia de lo que sucede luego con ella, no culmina en la exposición del cadáver. Es decir, que en el escenario ocurre lo contrario, ya que la forma de muerte de Gila, por su nivel de truculencia no se lleva a cabo en escena<sup>2</sup>, pero si se muestra su cuerpo intervenido por el castigo, a pesar del nivel de brutalidad que demuestra.

---

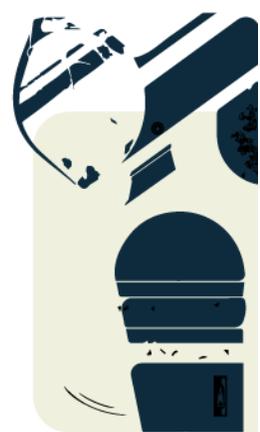
<sup>2</sup> Couderc (2009) comenta que en el teatro áureo términos de decoro la ejecución de ciertas muertes, especialmente de mujeres, eran veladas aunque no sus cuerpos.



Aun así, hay un resultado paradójico en esta exposición. Ya que como se observa en lo citado, el personaje femenino autorizado, es decir, la reina Isabel, se conmueve tras su muerte. Además, Gila no es ejecutada bajo un silencio sumiso. Vélez configura una escena en la que puede explicarse y justificar ante el resto de los personajes su posicionamiento:

*GILA: Nadie de mí se lastime,/ los que me ven tan amarga / muerte morir, porque yo/ no la tengo por desgracia; /contenta muero por ver/ que el cielo con ésta traza/ de mi predestinación/ el bien que mi muerte aguarda; /que de otra suerte parece/ que fuera imposible a causa/ de los delitos que he hecho /sólo por tomar venganza,/ que sin robos y salteos, / por estas manos ingratas /tengo a cargo dos mil vidas /de que pido perdón. [...]/ Padre, sí,/ que esto merece quien pasa/ por las libertades todas/ de los hijos. Si tú usaras/ rigor conmigo al principio/ de mi inclinación gallarda, /yo no llegara a este extremo:/ escarmienten en tus canas/ y en mí los que tienen hijos. (Vélez de Guevara, 2001, pp. 297-299)*

En los parlamentos precedentes, Gila reconoce la legitimidad del castigo, pero expone una culpabilidad general a lo que la rodea, especialmente a la crianza paterna. Del mismo modo, lo que decide hacer Vélez con el mito del romance, como indica Nieto Nuño (2020), humaniza la figura de la serrana seductora y asesina a una mujer labradora deshonrada y configura una dimensión que traza puentes hacia el público. Del mismo modo lo hace la elección de la actriz popular Jusepa Vaca, a la que se hace referencia explícita en varias didascalías. A su vez, la escenificación misma, del cuerpo elevado, casi crucificado, atravesado por saetas establece, al decir de Stroud (2000) y Sosa (2020), un paralelismo con la muerte de San Sebastián, referencia también posiblemente reconocida en el público.



Estos elementos establecen la paradoja de alimentar un final trágico, como señala el propio autor al firmar el cierre de la obra como una tragedia, pero que en términos prácticos se sostienen en la objetivación de ese cuerpo femenino final como forma de un espectáculo. De hecho, lo último que hemos mencionado establece un paralelismo en esa muerte ejemplar con la de los santos y mártires, que refuerza la dimensión de víctima de Gila a pesar de sus supuestos crímenes. Aun así, es pertinente recordar lo que reflexiona Couderc frente a este tipo de representaciones:

*La muerte ejemplar del santo constituye buena parte del interés de la fábula que cuenta la vida del santo y exalta su figura. Cuando el santo, o la santa, es también mártir, la representación de su muerte contribuye a enaltecer su valor excepcional, al tiempo que satisface el gusto del público, pues el uso y abuso de las apariencias en las comedias de santos no dejó de despertar en todo el Siglo de Oro polémicas y críticas virulentas. (2009, p. 72).*

Es decir que, aunque aporte a leer la muerte de Gila con un manto de piedad, también es preciso recordar que establece un trabajo con el cuerpo que refuerza la crueldad y el gusto del público por ella. Una contradicción entre la premisa y la práctica escénica.

Una contracara de este uso matizado en Vélez, es *La cisma de Inglaterra*. Observemos la didascalía con la que inicial el cierre de la escena final de Calderón: "Tocan chirimías y clarines y salen a la jura los que pudieren, el Rey y la Infanta, que suben en un trono, a cuyos pies, en lugar de almohada, ha de estar el cuerpo de Ana Bolena, cubierto con un tafetán, y, en estando sentados, la descubren." (Calderón, 1981, p. 190)

*La cisma de Inglaterra*, pieza que reconstruye el conflicto amoroso, religioso y político que se condensa en la tríada Enrique VIII, Catalina de Aragón y Ana Bolena,

hace una reconstrucción histórica que irónicamente narra las muertes de ambas mujeres desde una cosmovisión católica. Este contraste que signa a las dos se mantiene hasta en la forma en la que se manifiesta la muerte. La escena referida, que Ruiz Ramón (1981) señala como irónica para el espectador de aquel entonces que está al tanto del verdadero devenir político inglés, expone lo mismo. Mientras que a lo largo de la obra, la muerte de Catalina se da fuera de escena y se la construye como una mujer casta, fiel y consejera de un rey evidentemente perdido; Ana, manipuladora y ventajera, remarcada en su postura protestante, morirá y su cuerpo se convierte en material escénico. El símbolo de su cadáver, que se descubre al espectador como una señal de la inclinación del rey hacia la heredera española, además de lejos de la realidad histórica, refuerza la espectacularidad del cuerpo afectado.

Pero Ana, en su condición de mujer amoral y cuestionada, no sólo por la visión histórica que busca simbólicamente reforzar Calderón, sino también por su rol en tanto que tramoyera y seductora, deviene en un objeto que no es matizado en su castigo.<sup>3</sup> La imagen final es dramáticamente potente en tanto que ese cuerpo espectacularizado representa, además de la tragedia de Bolena, el deseo frustrado del proyecto católico en Inglaterra. Por lo tanto, a diferencia de lo que ocurre con Gila, aunque Ana cuenta con una construcción interesante, no tiene lugar de réplica. Será ejecutada por su padre y ninguno de los otros personajes se muestra empático ante ese desenlace. Incluso en sus palabras finales el lamento se orienta no es reflexivo respecto de su comportamiento.

Lo señalado no implica que la escenificación de la muerte femenina en Calderón deba simplificarse. De hecho, al adentrarse en las cuestiones de honor y honra, donde el uxoricidio es un patrón reiterado, en la dramaturgia calderoniana hay

---

<sup>3</sup> Escudero Baztán (2018) comenta que la supuesta distorsión histórica de Calderón se debe principalmente a las necesidades dramáticas y no exclusivamente a la posible visión nacionalista.

estrategias que se acercan a las desplegadas en *La serrana*. Es el caso de *El médico de su honra*.

El drama de honor calderoniano, obra paradigmática para la concepción que la crítica ha configurado sobre este subgénero, posee una interpretación controvertida, como demuestra el trabajo introductorio que realiza Fausta Antonucci (2021). La polémica propiciada por la obra refiere a sí se trata de una pieza que avala, o no, el uxoricidio que lleva a cabo Gutierre sobre Mencía al considerarla falsamente infiel. Esta discusión nace producto por el despliegue polifónico y el espacio dramático que se le da a los diferentes actores involucrados.<sup>4</sup> En dicho marco, ingresa la aparición del cadáver de Mencía tras haber sido ejecutada por su marido. Reza la didascalia: “[Gutierre] Descubre a Doña Mencía en una cama, desangrada”.

Si en las dos piezas anteriores, las indicaciones escénicas contemplaban al descubrimiento del cadáver como la configuración de una imagen total, en esta obra y en la de Lope, los cuerpos son puestos en escena por la voluntad directa de otros personajes. Gutierre descubre a Mencía desangrada como una prueba de que ha muerto por una sangría y con ello convencer al Rey de que no ha matado a su mujer, hecho que no sólo el Rey, sino toda la audiencia sabe que es falso. De esta manera, en la obra aunque se elide el momento exacto de la ejecución, la esposa se convierte, además de una inocente castigada, en un objeto que contribuye al enmascaramiento de la naturaleza de su muerte.

Y si bien, como sostiene Arellano (2013; 2015) puede leerse en Gutierre la dimensión trágica del hombre que actúa en favor del honor a pesar de su amor, y para el cual la ejecución conmueve, también se expone la impunidad con la que dispone de

---

<sup>4</sup> Véase un análisis pormenorizado de esto en Sobrón Tauber (2023).



su esposa. Impunidad que se reafirma en la forma del tratamiento del cadáver y con la espectacularización de su muerte.

Pero aunque en términos físicos ocurre eso, en este caso Calderón ofrece una segunda mirada. Tanto Mencía como el criado, refuerzan la idea de que la ejecución es injusta. Incluso el rey, que restituye el orden con un nuevo matrimonio para Gutierre, aunque no realiza un castigo ejemplar hacia su vasallo, sí le impone unas nupcias que él rechaza. Es decir, que frente a la objetivación que ocurre en la lógica de lo que hoy llamamos femicidio, las voces subalternas son las replican y cuestionan. Aun así, escénicamente, se sigue disponiendo del cuerpo femenino como objeto.

En esta línea, es interesante observar lo que ocurre en *El castigo sin venganza*. Menos direccionado respecto de la muerte de la dama, ya que concluye en la ejecución de la pareja infiel, el hijo y la esposa del Duque, hay detalles que son útiles para su contraste. Así culmina la obra:

MARQUÉS: *Ya/ queda muerto el Conde.*

DUQUE: *En tanta/ desdicha aún quieren los ojos/ verle muerto con  
Casandra.*

*(Descúbralos.)*

MARQUÉS: *Vuelve a mirar el castigo/ de su culpa.*

DUQUE: *Tente, aguarda/ Marqués, porque para verle/ llanto sobra y  
valor falta;/ pagó la maldad que hizo/ por heredarme.*

BATÍN: *Aquí acaba,/ senado, aquella tragedia/ del castigo sin  
venganza,/ que, siendo en Italia asombro,/ hoy es ejemplo en España. (2019, pp.  
275-276)*

En primer lugar, las didascalias de Lope son más escuetas respecto de la representación. Esto nos señala que la muerte planificada por el Duque, en la que ata y amordaza a su esposa, la cubre con un tafetán y envía a su amante a ciegas a matarla como si fuese alguien más fuera de escena para luego descubrirlo, era truculento y rebuscado. Más aun cuando a lo largo de la pieza se desarrolla el enamoramiento y las contradicciones que este genera a dos sujetos honrados pero que, a diferencia de Gutierre, eligen el amor.

La muerte femenina se hace interesante en los pequeños matices que ocurren con la masculina. Primero, que sucede en manos de quien ama. Patrón que se reitera en *La cisma*. A su vez, a diferencia de Federico, que es ejecutado, aunque fuera de escena, al descubierto y con conciencia; Casandra muere ya cubierta y silenciada. Deviene en cuerpo antes de morir. De este modo, cuando los dos cadáveres se despliegan, dando libertad a la forma de mirarlos, si bien se muestran ambos géneros, en el tratamiento previo ya hay una objetivación de la corporalidad femenina. Es el personaje del Duque quien manda a descubrir los cuerpos y se hace de ellos una escena útil a lo que se muestra. Es ejemplificadora pero intencionada al interior de la pieza. El honor funciona como fundante de la lógica que permite la objetivación en el ambiente de lo privado.

En su estudio sobre la muerte en la obra de *Lope de Vega*, Couderc, aborda distintos tipos de muertes en escena que se permiten en el decoro, desde las cómicas hasta las trágicas y ejemplarizantes. Respecto de la obra de Lope, comenta:

*todo esto prepara el descubrimiento, o apariencia, pues la doble muerte sustraída a la vista del público es en realidad la preparación a una última e impactante imagen, el descubrimiento de los dos cadáveres, que un director de escena con alguna inspiración puede fácilmente mostrarnos como enlazados en una 'escena interior', como llama la crítica del teatro isabelino esta utilización del*





*compartimento que suele ocultar una cortina en el fondo del escenario. La apariencia es un recurso habitual en el teatro aurisecular, como mostraron los especialistas de la puesta en escena en el Siglo de Oro, como Ruano y Allen.* (2009, p. 67)

Esta reflexión en torno a cómo funciona el decoro y la espectacularidad puede proyectarse a las piezas anteriores. Las cuatro muertes funcionan por descubrimiento, y aunque en alguna de las obras se acerque al momento de la ejecución el cadáver en realidad es un símbolo estático y potente dentro del espesor semiótico dramático. Y, cabe observar, que aunque hay en múltiples piezas ejecutados masculinos, la configuración que se observa de los cuerpos femeninos es llamativa. Especialmente si se contrasta con el caso referido de Octavio, ya que aunque en la imagen final se iguala a Casandra, la muerte de la mujer es escenificada de forma similar a la del cadáver: a ella se la priva de su condición de sujeto antes de morir al taparla y amordazarla. Las otras tres muertes, con mayor o menor grado de patetismo y ejemplaridad, configuran también escenas: la imagen de San Sebastián de *La Serrana*, la de país y religión subyugada en Ana y la de esposa enferma en Mencía. En los tres casos las didascalías son plásticas y evocan disposiciones espaciales y materiales: el cadáver se hace parte. El cuerpo de la actriz deviene objeto escénico, en signo teatral (Kowzan, 1997).

A riesgo de ser juzgadas anacrónicas, pero confiando en que hay cuestiones que trascienden las temporalidades, creemos que puede hallarse una relación más cercana que lejana entre estas representaciones y la siguiente afirmación que realiza Rita Segato sobre algunas coyunturas actuales:

*El cuerpo inscrito como territorio y su afinidad con el biopoder es la forma última de control. [...] Esta nueva territorialidad no es otra cosa que el hidden script (guión oculto) y la precondición de las guerras no convencionales, las*

*nuevas formas de la guerra: el poder actúa en este estadio directamente sobre el cuerpo y es por eso que, desde su perspectiva, es posible decir que los cuerpos y su ambiente espacial inmediato constituyen tanto un campo de batalla de los poderes en conflicto [...] Como he dicho, el cuerpo femenino o feminizado se adapta de forma más efectiva a esa función enunciativa porque es y siempre ha estado imbuido de significado territorial. (2020, p. 75)*

Si bien Segato habla de la muerte en la guerra y sus variaciones en el tiempo, la afirmación esconde algo que nos es útil. El cuerpo femenino es a fin de cuentas el espacio de la comunicación. Producto de la objetivación en una época donde no hay independencia jurídica y donde la sexualidad está atada de forma inseparable del honor familiar, la mujer como objeto donde se proyecta la imagen social es el espacio de la comunicación. La mujer como cuerpo puro, como sensualidad, como impulso – aspectos que se desprenden de los discursos hegemónicos de la época (Vijarra, 2018) – es susceptible de objetivarse. No se puede exponer la violencia, pero sí su producto y es tolerable. Aunque sea para propiciar empatía, la plasticidad de las muertes analizadas habla de una disposición estética del cadáver que se refuerza en la representación de las actrices. Se ponen en juego las tensiones entre el decoro moral y escénico (Couderc, 2006), lo que lleva a preguntarse por las implicancias de dichas licencias en un fenómeno masivo como fue el teatro en el Siglo de Oro.

## **Referencias**

Antonucci, F. (2021). Estudios y anexos. En P. Calderón de la Barca. *El médico de su honra. El alcalde de Zalamea* (pp. 119-209). Colección Real Academia Española, Editorial Planeta.





Arellano, I. (2013). El honor calderoniano en las comedias de capa y espada. *Romanische Forschungen* 3 (125), pp. 331-352.

Arellano, I. (2015). Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro. *Boletín de la Real Academia Española* 95 (311), 17-35.

Bolaños, P. (2001). Introducción bibliográfica y crítica. En L. Vélez de Guevara. *La serrana de la Vera* (Ed. de P. Bolaños) (pp. 9-92). Editorial Castalia.

Calderón de la Barca, P. (1981). *La cisma de Inglaterra* (Ed. F. Ruiz Ramón). Editorial Castalia.

Calderón de la Barca, P. (2021) *El médico de su honra. El alcalde de Zalamea*. (Eds. F. Antonucci y J. M. Escudero Baztán). Colección Real Academia Española, Editorial Planeta.

Carreño, A. (2019). Prólogo. En L. de Vega. *El castigo sin venganza* (Ed. A. Carreño) (pp. 9-103). Ediciones Cátedra.

Couderc, C. (2006). Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro. Editorial Iberoamericana / Vervuert.

Couderc, C. (2009). El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega. En G. Serés., I. Arellano Ayuso y A. Blecua (coords). *El teatro del siglo de oro: edición e interpretación* (pp. 51- 77). Editorial Iberoamericana / Vervuert.

Escudero Baztán, J. M. (2018). Estudio preliminar. En P. Calderón de la Barca. *La cisma de Inglaterra*. Ediciones Cátedra.

Ferrer Valls, T. (2002). La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro. En F. Domínguez Matito y J. Bravo

Vega (eds.). *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*(pp. 139-160). Universidad de La Rioja.

Kowzan, T. (1997). El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo. En M. C. Bobes Naves (comp.), *Teoría del Teatro* (pp. 121-153). Arco Libros.

Nieto Nuño, M. (2020). *La serrana de la Vera: de heroína trágica a su compleja mitificación contemporánea*. En F. Domínguez Matito, J. M. Escudero Baztán y R. Lázaro Niso (comps.). *Mujer y sociedad en la literatura del Siglo de Oro*. Editorial Iberoamericana / Vervuert.

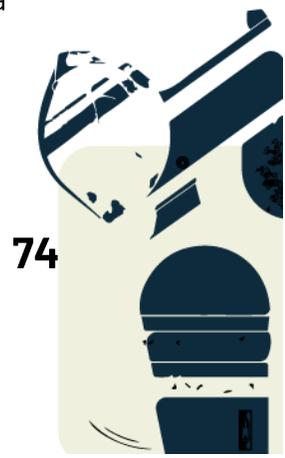
Ruiz Ramón, F. (1981). Introducción. En P. Calderón de la Barca. *La cisma de Inglaterra* (Ed. F. Ruiz Ramón)(pp. 7-72). Editorial Castalia.

Segato, R. (2020). *La guerra contra las mujeres*. Prometeo Libros.

Sobrón Tauber, G. (2023). La problemática representación del honor: un abordaje comparativo del *El médico de su honra* y *Cada cual lo que le toca*. *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 55, pp. 108-126.

Sosa, M. B. (2022). Mujer (salvaje y loca) que corre con lobos. «La serrana de la Vera» en su escenario natural y simbólico. *Jornaler@s: Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*, 5 (5), 246-256.

Stroud, M. (2000). Homo/hetero/social/sexualGila in Vélez de Guevara's «La serrana de la vera». *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 6 (1-2), 53-70.



Vega, L. (2019). *El castigo sin venganza* (Ed. A. Carreño). Ediciones Cátedra.

Vélez de Guevara, L. (2001). *La serrana de la Vera* (Ed. de P. Bolaños). Editorial Castalia.

Vijarra, R. (2018). Ingenio y mujer en el discurso hegemónico y heterónimo de la temprana modernidad española. *Esferas Literarias* 1, pp. 75-86.



# NUNCA SALES

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

  
FITM  
Edición  
56



PROMOTORA  
EVENTOS &  
TURISMO



Secretaría de  
CULTURA



la vida  
nos mueve



RON  
VIEJO DE  
CALDAS  
EL RON DE  
LOS QUE SABEN

EL EXCESO DE ALCOHOL ES PERJUDICIAL PARA LA SALUD  
PROHÍBESE EL EXPENDIO DE BEBIDAS EMBRAGANTES A MENORES DE EDAD.



centro cultural  
MANIZALES



# SIENDO el MISMO