

La crítica feminista poscolonial de las obras de William Shakespeare

Verónica Storni Fricke

UBA, FFyL. IES en Lenguas Vivas, “J.R. Fernández”. I.S.P “Joaquín V. González”

veronicastorni@yahoo.com.ar

Resumen

El enfoque poscolonial se injerta en la crítica feminista de Shakespeare a partir del año 2000: se escribe con la conciencia de que no se puede ignorar la variable raza en la investigación feminista (Mohanty, 1991). Las estrategias metodológicas utilizadas son la deconstrucción del discurso imperialista patriarcal, la visibilización de lo/as excluido/as por su raza y género, por ejemplo de Sycorax en *La Tempestad* (Chedgzoy 1995), y la historización y crítica de las prácticas discursivas. Callaghan (2000) interrelaciona el género y la raza enfatizando la invisibilidad de las mujeres y de los negros en el teatro isabelino: la representación de lo femenino y de la negritud se lograba con el uso de maquillaje blanco y negro respectivamente, es decir tanto Otelo como Desdemona eran representados por un actor blanco. La autora acota que, como se comprueba en el siglo XVII, la presencia de mujeres y actores negros en el escenario no garantiza la inclusión: se los sigue limitando a objetos de exhibición. Loomba (2002) habla de la asimilación del discurso colonialista y misógino en *Otelo*. La crítica feminista poscolonial de las obras de Shakespeare es todavía una perspectiva emergente: se observa cómo refleja el pensamiento de Fanon (1962), Spivak (2011), Said (en Ashcroft, Griffith and Tiffin (eds.), 1995), entre otros; por otro lado, hay preguntas teóricas aún inexploradas con respecto a la articulación de la raza y el género. Se ofrece, por último, un análisis de la asimilación del discurso racista y colonialista en *Otelo* y *La Tempestad*.

Abstract

The postcolonial approach is evinced in the feminist criticism of Shakespeare's plays from the year 2000: researchers seem to be aware that the variable of ethnic identity can no longer be ignored (Mohanty, 1991). The methodological strategies used are the deconstruction of the imperialistic and patriarchal discourse, the visibilization of those excluded for their ethnicity or gender, for example Sycorax in *The Tempest* (Chedgzoy, 1995), and the historization and criticism of the discursive practices at the time. Callaghan (2000) interrelates gender and race: she stresses the invisibility of both women and black men on the Elizabethan stage: the representation of femininity and negritude was achieved through the use of white and black cosmetics (“blackface”) respectively, i.e. both Othello and Desdemona were represented by white male actors. The author remarks that, as shown in the XVII century, the presence of women and black men on stage does not guarantee actual inclusion: they are restricted to objectification through exhibition. Loomba (2002), on the other hand, speaks about the assimilation of the colonialist and misogynist discourse in *Othello*.

Postcolonial feminist criticism is still an emergent field: it may be said to reflect Fanon's thinking (1962), as well as Spivak's (2011) and Said's (in Ashcroft, Griffith and Tiffin (eds.), 1995), among others; conversely, there are pending unexplored theoretical questions to answer with respect to the articulation between the notions of race and gender. Last but

not least, in this paper the assimilation of the racist and colonialist discourses will be analysed in *Othello* and *The Tempest* to find a “faultline” out of oppression.

Este trabajo pretende explorar el recorrido de la crítica feminista poscolonial, un campo emergente en las lecturas alternativas de Shakespeare. Se observa que la conciencia étnica aparece claramente en la crítica después de 2000, cuando los estudios poscoloniales se injertan en el feminismo en una forma tan marcada que, al igual que la teoría marxista en la década anterior, la investigación resulta ecléctica; crítico/as asociada/os con la teoría Queer o feminista incorporan en su discurso la terminología y metodología del enfoque poscolonial. Sin embargo, este es un terreno virgen donde esta articulación sigue siendo un proyecto pendiente.

En las décadas anteriores al año 2000, y especialmente antes de 1990, lo/as investigadores feministas parecen ignorar la raza como variable en sus lecturas. Se menciona sin detenimiento la raza negra de Otelo y de Cleopatra, pero se procede luego a enfocarse en el análisis temático dejando este aspecto de lado (Dash, 1981; Dusinger, 1975).

En la década de los '90 quien marca un sendero en este terreno es Kate Chedgzoy. En su *Shakespeare's Queer Children* (1995) la autora busca visibilizar a la madre de Caliban, la bruja Sycorax, quien reinaba en la isla antes de la llegada de Prospero. Según Chedgzoy, la disociación entre la opresión de Caliban y de Miranda hablan de una polarización de temas de género y de raza. La lectura de Chedgzoy se inscribe en los inicios de una tradición a partir de 2000 de enfocarse en Sycorax como representante de la alteridad femenina y étnica.

La crítica a partir de 2000: el comienzo de los entrecruzamientos

Si en los '90 se empieza tímidamente a sugerir analogías y entrecruzamientos entre raza y género, en la década de 2000 es cuando este enfoque feminista poscolonial se transforma en discurso académico dominante. Esto responde claramente a intereses políticos, ya que el feminismo sufre lo que se podría llamar un giro epistemológico a partir de la concientización de lo que se entiende por mujeres y de la deconstrucción del eurocentrismo. Surgen mayor número de voces en el mundo académico feminista provenientes del hemisferio Sur, India, África y pensadoras afroamericanas. Por ejemplo, Mohanty (en Ashcroft, Griffith and Tiffin (eds.), 1995) invita a descentrar el feminismo occidental y cuestiona la categoría “las mujeres”; Spivak denuncia la violencia epistémica del discurso colonialista (2011) y se pregunta: “¿puede hablar el subalterno (en tanto mujer)?” (2011: 77).

En este contexto es Callaghan quien produce crítica de Shakespeare desde este nuevo enfoque poscolonial feminista: en su análisis de *Otelo*, la autora (2000b) interrelaciona el género y la raza como ausencias en el teatro isabelino. Callaghan habla de un teatro de Shakespeare sin mujeres ni otro/a étnico/a ya que es altamente improbable que actores negros hayan aparecido en escena a pesar del número considerable de población negra que habitaba las calles de Londres. La investigación histórica demuestra que el cosmético facial (*blackface*) era utilizado para representar la raza negra.

Callaghan avanza claridad teórica y metodológica cuando distingue presencia de representación, y a su vez de inclusión. A pesar de que las mujeres aparecían en las mascaradas de la corte y los negros eran mostrados como sujetos exóticos en lugares públicos, ni las mujeres ni los negros podían actuar en el teatro inglés. En el Renacimiento inglés, las mujeres eran representadas en el teatro en términos de igualdad con el hombre, pero no tenían visibilidad o tal poder en la vida pública real.

Por otro lado, la autora enfatiza las diferencias entre exhibición y representación. En la primera, el cuerpo es objeto pasivo: el poder yace en el espectador; en la representación, en cambio, el cuerpo del actor se empodera en la interpretación del rol. Callaghan demuestra que en el caso de las mujeres y de los actores negros, la actuación se entrecruza con la exhibición ya que el cuerpo del actor se concibe como objeto privándolo/a de esta manera del aspecto creativo del rol.

De hecho, en el Renacimiento la raza no se definía por el color de piel como en siglos posteriores sino por prácticas sociales y discursivas, entre las cuales figura, por ejemplo, la exhibición de lo/as sujeto/as negros. En este sentido, se puede ver claramente la analogía entre la concepción del género fuera de la diferencia sexual de acuerdo al determinismo biológico (Lacqueur, 1990) y la de la raza independientemente del color de la piel. Las teorías de la época describían a la negritud como superficial “negro sobre blanco” y al mismo tiempo, como una cualidad indeleble que no se puede lavar o borrar (Callaghan, 2000b). Una gama de teorías coexistían para explicar la raza, desde las teológicas hasta las empíricas, entre las cuales figuraba la del cambio climático que explicaba el color de la piel como algo superficial.

Callaghan observa las analogías que se han encontrado entre Otelo y Desdemona como oprimidos por el sistema patriarcal. Callaghan cita a Singh para aclarar la diferencia:

Históricamente sabemos que el tabú del matrimonio interracial no se basaba tanto en el temor de la feminidad de la mujer blanca como en la amenaza potencial fálica de los hombres negros, quienes por cierto, cargaban con el castigo de violar este tabú. (Singh in Callaghan, 2000b: 94, mi trad.¹)

Es decir, la crítica no sostiene la igualdad entre el género y la raza, pero no se adentra a definir la diferencia entre ambas más que desde un aspecto de la práctica discursiva histórica. Esta observación la lleva a concluir que hay “debates urgentes” acerca de la relación entre estas dos variables. Su valiosa contribución, según se entiende en este trabajo, es encontrar un punto en común en el teatro isabelino: tanto Desdemona como

¹ “Historically we know the taboo of miscegenation was not so much based on fear of the femininity of the white woman as it was on the potential phallic threat of black men, who, incidentally, bore the brunt of the punishment for violating this taboo.” (Singh in Callaghan, 2000b: 94)

Otelo eran representados por hombres blancos, uno usaría maquillaje negro y el otro, maquillaje blanco, para significar lo femenino.ⁱⁱ

Mientras que en su crítica de *Otelo* el procedimiento metodológico de Callaghan consiste en visibilizar la subjetividad de lo/as excluido/as racializado/as a través de la historización, Ania Loomba (2002) a su vez explica cómo las ideologías de raza, religión y origen estaban entrelazadas con las de género y sexualidad; la asimilación del discurso no sólo misógino y patriarcal sino también racista es lo que hace al héroe proclive a caer en la trampa de Iago:

Las ideologías, como nos cuenta la obra, simplemente funcionan porque no son del todo externas a nosotros/as. Otelo es una víctima de creencias raciales precisamente porque se convierte en agente de creencias misóginas. (Loomba, 2002: 91, mi trad.ⁱⁱⁱ)

Otra estrategia de historización digna de mención se evidencia en la crítica de Mac Donald sobre *Otelo* (en Callaghan, 2000), quien injerta en su lectura referencias históricas sobre las leyes de concubinato interracial en Estados Unidos. Se sexualiza a la mujer negra y se la asocia con lo salvaje y lo promiscuo: Mac Donald demuestra cómo Cassio idolatra a Desdemona y fetichiza el pañuelo con fines masturbatorios y luego descarga su sexualidad en Bianca a quien desprecia por sus supuestas pretensiones de matrimonio o movilidad social.^{iv} Sachdev, en cambio, habla sobre las prácticas de clitoridectomía que se asociaban con África a través de narrativas de viaje. Estas “aberraciones” eran parte de un discurso que construía no sólo el cuerpo de la mujer negra sino también el de la mujer inglesa como oposición a esta.^v En *La Tempestad* la racialización de Sycorax sirve el propósito de reafirmar la virginidad de Miranda por oposición.

ⁱⁱ “While culturally blackness and feminity become identified with one another, literally, as I have argued before, it is not blackness and feminity that are the same but the extradiegetic white masculinity that underlies them both” (Callaghan, 2000b: 92). (“Mientras que, culturalmente la negritud y la femineidad se identifican entre sí, literalmente, como expuse anteriormente, no es la negritud y la femineidad que es lo mismo, sino la masculinidad extradiegética que subyace a ambos”; mi trad.)

ⁱⁱⁱ “Ideologies, the play tells us, only work because they are not entirely external to us. Othello is a victim of racial beliefs precisely because he becomes an agent of misogynist ones.” (Loomba, 2002: 91).

^{iv} “[Bianca] is racialized as black, assigned a set of negative characteristics associated with Africa and Africans” (Mac Donald en Callaghan, 2000: 196): “[Bianca] es racializada como negra, se le asigna un conjunto de características negativas asociadas con África y los africanos.” (mi trad.)

^v “[T]he medical experts felt compelled not only to use this new knowledge about female circumcision to control gender boundaries, but also to distinguish between English and non- English female bodies. Hence, cultural knowledge of other nations provided the

Los silencios de la teoría

Se observa cómo los procedimientos metodológicos y el marco teórico de la crítica analizada reflejan el pensamiento poscolonial de su contexto de producción. Callaghan representa la identidad racial en el teatro isabelino como una interface entre la práctica discursiva y los cuerpos de lo/as sujeto/as históricos. Además, invita a reflexionar sobre cómo interpreta la audiencia ese cuerpo en el escenario, es decir es consciente de las relaciones de poder que se generan, y finalmente admite no poder responder las preguntas teóricas sobre las interrelaciones de raza y género. En las palabras de Spivak,

El trabajo de archivo, el historiográfico, el crítico-disciplinar e, inevitablemente, también el intervencionista implicados en este movimiento son, por cierto, una tarea de ‘medir los silencios’. Esta metodología podría consistir en una descripción de cómo ‘investigar, identificar, y medir (...) la *desviación*’ respecto de un ideal que es irreductiblemente diferencial. (2011: 50)

Ese “ideal diferencial” es el producto de los discursos sobre la identidad, ya sea el producido por el colonialismo como por los académico/as, y la presencia de lo/as sujeto/as reales, aunque esta concepción misma nos demuestra que lo/as subalterno/as no podrían hablar, como plantea Spivak, sino a través de esta representación (*Vertretung*) de los intelectuales.

Loomba, por otro lado, desde un lugar situado de mujer hindú, se enfoca en las prácticas discursivas asimiladas por los sujetos colonizados/as. Se observa la influencia de Fanon en sus lecturas: este pensador enfatiza la dificultad de ver su cuerpo negro fuera de la cadena de discriminación; su color de piel lo lleva a constantemente tener que desarticular las asociaciones de raza negra con la maldad, fealdad, etc., a lo cual el autor se refiere como “una real dialéctica entre mi cuerpo y el mundo”^{vi} (en Ashcroft, Griffith and Tiffin (eds.), 1995: 290, mi trad.).

Me pregunto si la identidad étnica es producto de la estilización y ritualización de prácticas discursivas. Según las palabras de Fanon, se podría pensar que la alteridad étnica se corporiza de manera “performativa” en los cuerpos que se racializan. Estas reflexiones me llevan a la observación de que hay un tema teórico que parece ser deuda pendiente en la

impetus for the medical creation of a specifically ‘English’ female body.” (Sachdev en Callaghan, 2000: 209): “[L]os expertos médicos se sentían obligados no solamente a usar este nuevo conocimiento acerca de la circuncisión femenina para controlar las líneas divisorias de género, sino también para distinguir entre los cuerpos femeninos ingleses de los no-ingleses” (mi trad.).

^{vi} “a real dialectic between my body and the world” (Fanon en Ashcroft, Griffith and Tiffin (eds.), 1995: 290).

teoría poscolonial: ¿cómo se define la raza? Mientras que en los '90 la teoría feminista da un giro epistemológico con el pensamiento de Judith Butler y su definición del género desde la noción de “performatividad”, la teoría poscolonial parece concentrar sus energías en la deconstrucción del discurso imperialista, la visibilización del/a otro/a étnico/a y la posibilidad de resistencia, pero avanza lentamente con respecto a estos interrogantes de orden más teórico. Es necesario aclarar que este tema excede las expectativas de este trabajo, pero se observan las dificultades metodológicas originadas por esta carencia.^{vii}

El auto-odio como *hamartia*

Por último, quisiera detenerme por unos instantes para explorar en el texto esta apropiación del discurso del colonizador mencionada por Loomba. Me interesa en particular el tema del auto-desprecio de las minorías étnicas y los procesos de asimilación descritos por Fanon (1962). De hecho, este autor habla de trastornos mentales causados por la colonialización que atacan al yo y causan gran debilidad psíquica y física. En *La Tempestad* en la primera aparición de Caliban en escena, el personaje reclama sus derechos de posesión de la isla,^{viii} Caliban relata sobre la traición de Prospero quien lo hechizó con muestras de amor, le enseñó el lenguaje y de esta manera lo usó para conocer la isla y finalmente someterlo: “Cuando viniste me acariciabas [...] me enseñabas a nombrar la lumbrera mayor y la menor. Entonces te quería y te mostraba las riquezas de la isla” (I, ii). Lo que se puede leer en los silencios es la vulnerabilidad de Caliban: huérfano al morir Sycorax y encantado con el padre europeo que le da la palabra. Ahora usa el colonizado el lenguaje del colonizador para maldecirlo y vengarse de la traición: “la decolonización es siempre un fenómeno violento” (Fanon, 1962: 35, mi trad.^{ix}). Esta apropiación de la lengua del colonizador se puede decir que simboliza el “writing back” de los/as escritores/as poscoloniales, quienes también escriben en inglés para acceder a un público lector más amplio en el mundo globalizado.

El auto-odio de Caliban se relaciona con su búsqueda del amor de un padre blanco, que luego proyecta en Stephano y Trinculo, quienes lo alcoholizan y abusan de él. Su arrepentimiento al final de la obra y la aceptación de su sometimiento demuestran que en vez de encontrar su independencia en su valor propio, simplemente adopta el padre menos abusivo: “Seré más sensato, y pediré clemencia – Si fui tonto de remate al tomar este borracho por un dios y adorar a este payaso!” (V, i). Los tonos bíblicos y religiosos que sugieren la alusión a adorar falsos dioses y la palabra *grace* en el texto original hacen referencia al rol de la cristianización en el sometimiento de los nativos en la colonización.^x

^{vii} “La teoría poscolonial nunca se terminó de constituir como un espacio disciplinar estable y sistemático, con objetos y metodologías claramente delimitados, como puede hacer suponer hoy su inclusión en programas y manuales académicos que pretenden dar cuenta del ‘mapa’ de la teoría en los últimos años.” (Topuzián en Spivak, 2011: 112)

^{viii} “This island’s mine by Sycorax my mother./ Which thou tak’st from me.” (I, ii, 333-334)

^{ix} decolonization is always a violent phenomenon.” (Fanon, 1962: 35)

^x “The Church in the colonies is the White people’s Church, the foreigner’s Church. She does not call the native to God’s ways but to the ways of the white man, of the master, of the oppressor. And as we know, in this matter many are called but few are chosen.”

Ese auto-desprecio se ve aun más claramente en Otelo, quien se apropia prontamente del discurso racista de Iago. Cuando este envenena su mente con la sospecha de que Desdemona le es infiel con su comandante Cassio, en un soliloquio, Otelo piensa: “Quizá porque soy atezado [*black* en el original] y carezco de esos dones melosos de conversación que poseen los pisaverdes” (III, iii).^{xi}

El racismo es mucho más explícito en esta obra y se evidencia en distintos personajes: se llama a Otelo “su señoría moruna”, “el diablo”, “el de los labios gordos”, “un viejo morueco negro”, “un caballo berberisco”, “el lascivo Moro”, entre otros (I, i); Brabantio lo acusa de usar “el auxilio de la brujería” para seducir a Desdemona, su hija, y describe la unión como contranatural. Es importante observar que al responder a esta acusación en el senado, Desdemona declara “En su alma es donde he visto el semblante de Otelo”: la heroína se enamora de su mente, de su personalidad (*mind* en el original) y no de su aspecto físico (*visage*); se puede leer un tono de discriminación étnica en este tipo de amor platónico. ¿Por qué necesita Desdemona defender su amor reproduciendo el discurso racista según el cual se anula la posibilidad de la atracción erótica interracial? El amor de la heroína es ciertamente sensual ya que ella insiste en que la dejen acompañar a su marido a la guerra en Chipre para poder gozar de su compañía.^{xii} ¿Hasta qué punto esta asimilación del discurso racista en Desdemona juega un rol en la tragedia? Una mayor conciencia de su propio estilo erótico podría haber evitado su auto-inmolación en el final de la obra.

Finalmente, cuando Otelo se suicida para ajusticiar al asesino de Desdemona, pronuncia las palabras: “una vez, en Alepo, donde un malicioso turco en turbante golpeaba a un veneciano e insultaba la República, agarré de la garganta al perro circunciso y dile muerte... ¡así!” (V, ii). Es decir, él desprecia su etnia porque se apropia del discurso según se asocia la alteridad con lo maligno que debe ser eliminado en pos de una cultura y religión superior. La cultura europea cristiana convive en él de una manera híbrida: finalmente termina con su vida al fomentar el odio por sus orígenes. Fanon habla de “[un] mal de la conciencia moral, que es siempre acompañado de la auto-acusación y tendencias auto-destructivas” (1962: 299, mi trad.^{xiii}) para describir los trastornos que sufren los

(Fanon, 1962: 42): “La Iglesia en las colonias es la Iglesia de la gente blanca, la Iglesia del/la extranjero/a. Ella no llama al/la nativo/a a los caminos de Dios sino a las formas del hombre blanco, del amo, del opresor. Y como sabemos, en este sentido muchos son llamados pero pocos elegidos.” (mi trad.)

^{xi} “Haply for I am black, / And have not those soft parts of conversation / That chamberers have” (III, iii, 265-268).

^{xii} “si se me deja aquí como una falena de paz, mientras él marcha a la guerra, se me priva de participar en los ritos de esta religión de la guerra por la cual le he amado, y tendré que soportar por su ausencia un pesado íterin.” El original, “The rites for which I love him are bereft me” (I, iii, 254) es significativamente ambiguo y podría aludir a su derecho a una noche de bodas, y no a los ritos de la guerra.

^{xiii} [an] illness of the moral consciousness, which is always accompanied by auto-accusation and auto-destructive tendencies (1962: 299).

africanos de Algeria en el régimen colonial en el siglo XX. El autor explica que los argelinos desarrollan una pseudo-melancolía pero no se tienden a suicidar, a diferencia de los occidentales, porque no conocen la introspección: solucionan sus problemas de forma colectiva con la práctica comunitaria de la auto-crítica, por ello se tienden a abandonar a los otros (1962). De este modo, podemos concluir que Caliban representa esta cultura de modo más representativo que Otelo, quien no deja de comportarse como un europeo ni siquiera en la elección de su propia muerte.

Para finalizar quiero hacer mención a la afirmación de Maya Angelou: “Yo sé que Shakespeare es una mujer negra” (en Chedgzoy, 1995: 103, mi trad.^{xiv}). A pesar de que, como se ha demostrado en este trabajo, todavía hay temas teóricos por elaborar, la crítica feminista poscolonial ha logrado visibilizar las minorías étnicas en las obras de Shakespeare. Callaghan advierte sobre la búsqueda de la visibilidad aun a costa de una “mala representación” (2000b). Como lectora mujer del hemisferio Sur me busco en el texto como espejo, y me pregunto hasta qué punto mis lecturas hablan de inclusión. A pesar del tono idealista del comentario de Angelou, según mi parecer, las lecturas no reflejan una verdadera agencia del/la otro/a étnico/a excepto en el sueño de una presencia fuera del auto-odio, producto del discurso asimilado del padre blanco europeo. El avance de la teoría poscolonial, especialmente pensar qué se entiende por raza, podría ofrecer las líneas de fuga necesarias para esta inclusión.

Referencias

- Ashcroft, Bill; Gareth Griffiths y Helen Tiffin (eds.) (1995). *The Post-colonial Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble*. Londres: Routledge.
- Callaghan, Dymna (2000b). *Shakespeare Without Women. Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*. Londres: Routledge.
- _____ (ed.) (2000) *A Feminist Companion to Shakespeare*. Massachusetts: Blackwell.
- Chedgzoy, Kate (1995). *Shakespeare's Queer Children. Sexual Politics and Contemporary Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Dash, Irene (1981). *Wooing, Wedding and Power: Women in Shakespeare's Plays*. Nueva York: Columbia University Press.
- Dollimore, Jonathan y Sinfield, Alan (eds.) (1985). *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Nueva York: Manchester University Press.
- Dusinberre, Juliet (1975). *Shakespeare and the Nature of Women*. Londres: Macmillan.
- Fanon, Frantz (1963). *The Wretched of the Earth*. Nueva York: Grove Press.
- Loomba, Ania (2002). *Shakespeare, Race and Colonialism*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

^{xiv} I know that William Shakespeare is a black woman” (en Chedgzoy, 1995: 103)

_____ (2005). "Shakespeare and the Possibilities of Postcolonial Performance", en Hodgdon, Barbara y Worthen, W. B. (eds.), *A Companion to Shakespeare and Performance*. Londres: Blackwell.

Mohanty, Chandra Talpade (1991). "Bajo la mirada occidental: la investigación feminista y los discursos coloniales" (Tr. Pilar Cuder Domínguez U de Hueva). Original publicado en Mohanty, C. Russo, A. y Torres, L. *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington: Indiana UP.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* El cuenco de plata: Buenos Aires.

Edición de las obras de Shakespeare

Shakespeare, W. *Obras Completas* (2003). Trad. Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1965.