

**UNA PASIÓN COMÚN: REFERENCIAS BOTÁNICAS  
EN EL *HAMLET* DE WILLIAM SHAKESPEARE  
Y ÁLVARO CUNQUEIRO**

Rubén **JARAZO ÁLVAREZ**

Instituto Universitario de Estudios Irlandeses *Amergin*  
Universidade da Coruña

Quizás una de las complicaciones patentes a la hora de trabajar el apasionante mundo de las relaciones intertextuales en un determinado género, autor u obra reside en la dificultad a la hora de seguir, analizar y comparar fenómenos como la intertextualidad. En el lugar que nos ocupa, el análisis de los diversos usos que de la botánica hacen tanto William Shakespeare en *Hamlet* (1603) y, a su vez, Álvaro Cunqueiro en la reinterpretación del mito vikingo *O incerto Señor D. Hamlet príncipe de Dinamarca* (1959) es mucho más complicado debido a dos causas principales: la complejidad y la genialidad que ambas obras profesan.

Pues bien, el estudio y significación de la flora han sido particularmente estudiados en el caso del autor anglosajón en obras clásicas como *The Winter's Tale* (1623) en el personaje de Perdita, *King Lear* (1608), *A Midsummer Night's Dream* (1600), *The Tempest* (1623) o *Titus Andronicus* (1594). Sin embargo, el estudio de las flores y su representación simbólica en la obra de Álvaro Cunqueiro, se restringe al análisis en piezas como *Escola de Menciñeiros* (1960) y *Tertulia de boticas prodigiosas* (1976). Fenómeno que no deja de ser sorprendente debido a la conocida tradición botánica familiar de la que el autor mindoniense fue partícipe durante su infancia y juventud.

El que se haya discutido y analizado en el corpus literario de William Shakespeare el mundo de la botánica no supone una apuesta segura a la hora de tratar el tema ya que, como apuntan algunos autores, supone una complicación añadida el abordar con especies florales de la época isabelina inglesa, y que en la actualidad no existen o su conocimiento se limita a subespecies locales, lo cual dificulta el estudio riguroso a la hora de embarcarse en un análisis para especialistas. Por consiguiente, este trabajo se limitará a categorizar las especies de las que ambos autores señalan en sus obras desde una perspectiva literaria y, en contrapartida, con muy breves consideraciones específicas al campo de la ciencia botánica.

A pesar de todo ello, los críticos y directores teatrales no se han detenido, en ningún caso, a la hora de estudiar el papel de las flores en la obra shakesperiana, para la que supone una parte importante en estudios como *Shakespeare's Garden* (1903), *The Shakespeare Flora* (1883) o *The Dictionary of English Plant Names* (1915). Llegando la culminación en el estudio de la botánica inglesa durante el siglo XIX con la oda a la flor del opio, *Confessions of an English Opium-Eater* (1823), escrita por Thomas DeQuincey.

Quizás es el *Hamlet* de Shakespeare, uno de los más apasionantes casos de estudio, en cuanto al análisis de la significación que el autor isabelino aporta a la flora, debido en parte a la complejidad y hermetismo de la obra, la que otorga un halo de misterio sobre toda aquella connotación que una línea puede albergar. En la interpretación que del mito realiza Shakespeare debemos resaltar el papel que realizan las flores en dos escenas muy concretas: la locura y la posterior muerte de Ofelia.

En una de las apariciones de Ofelia en escena –esta será su última aparición–, nos encontramos a una cortesana destrozada por la pérdida de su padre y alienada por el asesinato de éste: su amado Hamlet. En el clímax final esta escena representa la locura de Ofelia puesta de manifiesto por parte del resto de los personajes: su propio hermano Laertes, y el rey y reina de Dinamarca. Es en esta última aparición donde las diversas referencias botánicas se disipan en la pieza teatral en un segundo plano, y dejan paso a la importancia que el significado de las flores adquiere en el acto IV, escena V:

Ophelia.

Aquí traigo romero<sup>1</sup>, que es bueno para la memoria. Tornad, amigo, para que os acordéis... Y aquí hay trinitarias, que son para los pensamientos.

Laertes.

Aun en medio de su delirio quiere aludir a los pensamientos que la agitan, y a sus memorias tristes.

Ophelia.

Aquí hay hinojo para vos, y palomillas y ruda... para vos también, y esto poquito es para mí. Nosotros podemos llamarla yerba santa del Domingo,... vos la usaréis con la distinción que os parezca... Esta es una margarita. Bien os quisiera dar algunas violetas; pero todas se marchitaron cuando murió mi padre. Dicen que tuvo un buen fin.

[Shakespeare, 1997: 359, IV, v]

En este inocente diálogo Ofelia ofrece un ramo de flores a cada uno de los personajes en escena, dando así un posible significado a cada una de las especies florales que otorga, como veremos a continuación. En el caso del romero (*rosemary*), que Ofelia regala a su hermano Laertes, su significado oculto puede inducirnos a pensar en la flor de la memoria y el pensamiento. Es comúnmente asociada con los funerales y los seres queridos que han fallecido. Irónicamente, entregándosela a Laertes, Ofelia juega el mismo papel de *anticipación narrativa* que el fantasma del difunto rey Hamlet, ya que recuerda no sólo la muerte de su difunto padre Polonio, sino también su muerte venidera, y por qué no, las funestas consecuencias que para los personajes traerá la tragedia al final de la pieza teatral. Sin embargo, como bien apunta Harold Jenkins en la edición *The Arden Shakespeare* (1997) del *Hamlet*, el romero también rememora una cierta nostalgia por los amores pasados:

Rosemary is for remembrance  
Between us day and night;

---

<sup>1</sup> Salvo indicación contraria, el énfasis no pertenece al original.

Wishing that I might always have  
You present in my sight<sup>2</sup>.

Como consecuencia, el *possible* equívoco que Ofelia sufre al confundir a su hermano Laertes con su amado Hamlet puede ser entendido bajo los parámetros que ensalzan la locura de Ofelia, que previamente ya confundía a su propio padre con Hamlet en el acto V. De forma similar, los pensamientos que también entrega a su hermano –inglés *pansies*– vuelven a intensificar el significado del romero, atribuyéndole un trasfondo trágico mayor al intercambio floral entre los dos hermanos.

De modo similar, y aunque no existe ningún tipo de acotación original por parte del autor, el personaje de Ofelia, a través de la fórmula *for you*, distribuye las flores entre los distintos destinatarios en el escenario, y en consecuencia, entre el rey y la reina de Dinamarca. Siempre se ha asumido por parte de los críticos que el hinojo (*fennel*) es sintomático de adulación, y por tanto de malas intenciones. Lo cual nos lleva a las aguileñas o palomillas (*columbines*), flor conocida por su sinuosidad en forma de cuerno, asociada popularmente con la infidelidad marital. Asociamos por tanto ambas especies a la reina de Dinamarca, la que tras planear y ejecutar la muerte de su marido, el padre de Hamlet, se casa con su hermano. No olvidemos tampoco, que ya Álvaro Cunqueiro considera la interpretación de la paternidad del héroe de la pieza teatral como ambigua, lo cual refuerza la adjudicación de dichas especies florales a la reina.

Todo ello nos lleva a adjudicar al rey como el destinatario de la ruda (*rue*). El significado de esta planta lo ofrece el propio Shakespeare cuando lo denomina *herb of grace*, o hierba de gracia o perdón, connotando así el arrepentimiento del rey de Dinamarca por el asesinato de su propio hermano, el padre de Hamlet.

---

<sup>2</sup> Robert Greene *A Quip for an Upstart Courtier* (1592) citada en Shakespeare, W. (1997) *Hamlet*, edición de Jenkins, H. The Arden Shakespeare, Walton-on-Thames Surrey, pp. 537.

En cuanto a la margarita (*daisy*), la obra de Greene también hace referencias significativas:

The dissembling daisy, to warn such light of love wenches not  
to trust every fair promise that such amorous bachelors make  
them, but sweet smells breed bitter repentance (Shakespeare,  
1997: 540).

Tradicionalmente la margarita ha sido considerada como la flor del amor, con la ambivalencia añadida; de la posible infidelidad o traición que viene con la pasión amorosa. Esta es, por tanto, la flor que representa a Ofelia. Del mismo modo, Ofelia al mencionar las violetas introduce un nuevo destinatario, esta vez ausente en escena: al príncipe Hamlet, su objeto de deseo. Como se puede leer en un poema de la época isabelina “A Nosegay always sweet, for Lovers to send for Tokens<sup>3</sup>...”.

Violet is for faithfulness,  
Which in me shall abide:  
Hoping likewise that from your heart,  
You will not let it slide,  
And will continue in the same,  
As you have now begun,  
And then for ever to abide:  
Then you my heart have won.

El significado de las violetas en este caso no deja de ser irónico a la vez que complejo. El propio Laertes nos advierte, en actos anteriores, de las vagas expectativas que puede albergar del amor que el príncipe siente por ella, comparándolas con el volátil perfume de una violeta (I, iii, 7-9). Como vemos, se muestra difícil y a la vez atractiva, la complicada red de significados que alberga el juego floral en esta escena shakesperiana, dificultando su interpretación si tenemos en cuenta que cada flor no evoca un único significado, y la ausencia de acotaciones por parte del autor sobre la disposición de las flores en el escenario, interpretado por algunos críticos como una ausencia

---

<sup>3</sup> Poema incluido en la obra de Clement Robinson *A Handful of Pleasant Delights* (1584) de la que también nos da noticias Jenkins (1997:537).

“real” de flores en el escenario y su única existencia en la fantasía de la joven.

Menos significativa pero más intensa es el juego floral en la muerte de Ofelia, cuando ésta es relatada por la reina de Dinamarca:

Reina.

Una desgracia va siempre pisando las ropas de otra;  
tan inmediatas caminan. Laertes tu hermana acaba de ahogarse.

Laertes.

¡Ahogada! ¿En dónde? ¡Cielos!

Reina.

Donde hallaréis un sauce<sup>4</sup> que crece a las orillas de ese arroyo, repitiendo en las ondas cristalinas la imagen de sus hojas pálidas. Allí se encaminó, ridículamente coronada de ranúnculos, ortigas, margaritas y luengas flores purpúreas, que entre los sencillos labradores se reconocen bajo una denominación grosera, y las modestas doncellas llaman, dedos de muerto. Llegada que fue, se quitó la guirnalda, y queriendo subir a suspenderla de los pendientes ramos; se troncha un vástago envidioso, y caen al torrente fatal, ella y todos sus adornos rústicos. Las ropas huecas y extendidas la llevaron un rato sobre las aguas, semejante a una sirena, y en tanto iba cantando pedazos de tonadas antiguas, como ignorante de su desgracia, o como criada y nacida en aquel elemento. Pero no era posible que así durarse por mucho espacio. Las vestiduras, pesadas ya con el agua que absorbían la arrebataron a la infeliz; interrumpiendo su canto dulcísimo, la muerte, llena de angustias.

Laertes.

Por dios misericordioso, se ahogó (Shakespeare, 1997: 373-375, IV, vii).

En esta escena el sauce, que en la tradición popular inglesa es “a sad tree, whereof such who have lost their love make their mourning garlands” (Fuller, 1662: 144), cobra vida como un personaje más, intensificando el efecto dramático de la imagen estática que la reina

---

<sup>4</sup> Salvo indicación contraria, el énfasis no pertenece al original.

está describiendo. Buena prueba de ello es la escena en la que Benedick invita a Claudio “to a willow tree... to make him a garland, as being forsaken” en *Much Ado About Nothing* (Shakespeare, 1997: 166-70, 193-4, II, I). Circunstancialmente, el simbolismo se combina a la perfección en esta escena con el realismo, ya que el sauce blanco o *salix alba* es conocido por su languidez ante la corriente de los ríos. Imagen que sugiere el cuerpo sin vida de Ofelia flotando a la deriva en el agua.

En conclusión, la distribución de las flores en el *Hamlet* de Shakespeare supone más un acto de sugestión, de fe o libre interpretación que una firme apuesta simbólica por parte del autor. Mas como prueba de ello, su estudio aporta una perspectiva distinta y supone una introspección dentro de la naturaleza de los personajes y su interacción en el drama.

Por su parte, el tratamiento de las flores en la interpretación del mito hamletiano en la obra de Álvaro Cunqueiro *D. Hamlet ou o incerto príncipe de Dinamarca*, ha sido pasada por alto tanto por los directores teatrales como por los críticos, quienes a pesar de dotar de respetabilidad a la obra cunqueiriana gracias a su “valor” como reinterpretación del mito, no prestan atención a este hecho fundamental.

Si el tratamiento de las flores en Shakespeare tiene una base en la cultura popular anglosajona, en Cunqueiro las connotaciones florales rezuman cristianismo. Por otro lado, existe un tratamiento floral diferenciado en el mito cunqueiriano, como diferenciado es el tratamiento que recibe el personaje de Ofelia. Frente al papel que le asigna el bardo inglés, en Cunqueiro la cortesana es tan pura e inocente que no merece la muerte, y así lo deja patente al final de la obra, cuando ésta última se retira sana y salva tras conocer la muerte de la madre de Hamlet a manos de su hijo. Como consecuencia, si Ofelia no se vuelve loca y no fallece en la versión cunqueiriana, el valor que las flores ocupaban en la versión shakesperiana no puede ser trasladado a la pieza gallega. Es decir, al reinterpretar el mito tiene – lógicamente– que atribuir una valoración distinta a los elementos que conforman la pieza dramática.

A pesar de todo ello, el número de referencias a flores y plantas en la pieza de Cunqueiro es tan elevado, que merece una mayor atención. Desde las referencias de carácter menor,

Hamlet.

Por agora soamente semento con verbas, Alertes (Cunqueiro, 2003: 40, I, iv).

reminiscencias clásicas,

Escaramuza.

E a alma quedaría libre para un só galán, revestido de rosas (Cunqueiro, 2003: 76, III, iii).

hasta el uso de venenos y las artes botánicas,

Hamlet.

El Rei vello non voltou de Bohemia. ¡Entre a súa boca e a copa de veneno asasino debía de estar presta a man do príncipe real! (Cunqueiro, 2003: 25, I, ii).

Sin embargo, y en cuanto al mundo de la botánica, que el autor mindoniense se apropie de reminiscencias clásicas o tradicionales arquetipos simbólicos, no implica un afianzamiento de dichos arquetipos gratuitamente. Como podemos observar a continuación, el autor desvirtúa el modelo de la *rosa - pasión amorosa - romanticismo* gracias al uso inteligente de su agudo sentido del humor:

Escaramuza.

...Agárdame no teu leito sen temor. Distingo unha cerva dunha vaca. Levarei unha rosa na man... (Cunqueiro, 2003: 76, III, iii).

No obstante, el papel que realiza la flora y, por ende, la madre naturaleza va mucho más allá de los meros juegos arquetípicos en la construcción del mundo literario de Cunqueiro. Como el propio autor nos hace referencia al comienzo de la obra,

Unha noitiña de inverno, quentándome ó lume no adro cuberto, póñome a contar a traxedia que alí, onde son as altas



paredes que afalagan a hedra vizosa, aconteceu... (Cunqueiro, 2003: 11).

Ya desde un comienzo, podemos intuir que el papel que la naturaleza juega en oposición al *topos* en el que se desarrolla la acción dramática será primordial para entender tanto el desarrollo como el desenlace de los acontecimientos en la tragedia del príncipe Hamlet. El lector puede intuir inicialmente cómo la naturaleza salvaje, personificada en la “hedra vizosa”, acecha las paredes del castillo, dispuesta a invadir la vida en la corte de Dinamarca.

Igualmente importante es el papel que juega la naturaleza ausente como torrente salvaje supeditado a los instintos naturales, a la pasión, a la venganza,... que, sobre el *topos* de la torre real de Elsinor, Cunqueiro (2003: 15) recalca,

Esta peza ten por escenario o castelo que chaman de Elsinor, no reino de Dinamarca, que é unha floresta salvaxe que se mete mar adiante deica onde o pulo das ondas. [...] No peito penedoso da máis avesía, alí está Elsinor, a torre real. Nas illas, e é polas xistras salobres, non hai árbore nin rosa, nin se escoitan cantar outros paxaros que os que están en gaiolas...

Una profundidad simbólica mucho más compleja reside en el contraste marcado entre la naturaleza incontrolable que acecha desde el exterior y la naturaleza domesticada que el jardín interior del castillo representa,

Non hai no mundo lugar máis venteado que Elsinor. Todo ten que estar dentro: a xente, o gando, o xardín. E é por culpa do vento irado” [...] “Por iso os de Elsinor somos xentes de pálida pel. ¿Quén sae ó campo en Elsinor? (Cunqueiro, 2003: 20, I, i).

O patio cuberto de Elsinor. A deente, por entre unha arcadas, vese o xardín: crisantemos, begoñas, hedra [...] O Sol entra pola esquerda e aluma parte do muro do fondo e as escaleiras da dereita e o xardín (Cunqueiro, 2003: 65, III, i).

Significativo al respecto es el uso que del viento, naturaleza incontrolable, hace el autor para inferir en el lector la sensación que de

represión existe dentro del castillo. Estamos por tanto, frente a una dinámica en la que se oponen la alienación representada por la naturaleza domesticada; y el viento, la hiedra o la naturaleza, que representan la pasión, la libertad absoluta y en parte la irracionalidad, siempre desde una perspectiva inicial negativa. Mas el propio Cunqueiro deja claro al final de la pieza que el viento que nos describía al comienzo logra finalmente hallar su sitio en Elsinor. La pasión desborda el universo de los personajes cunqueirianos como prueba del cruel desenlace del drama en las muertes de los personajes de los reyes de Dinamarca y el suicidio del príncipe Hamlet.

Hamlet.

Nunca deixaron entrar en Elsinor o vento. Unha medida real, Poloño. Un decreto supremo. Pono por escrito. Desea hoxe o vento pode entrar nas estancias de Elsinor. El Rei Hamlet non lle ten medo ó vento que oubea fóra. Dille a Ofelia que digo Ofelia ó morrer. ¡Fan agora tan ásperos espartos! (Cunqueiro, 2003: 97, III, ix).

El mundo floral en *D. Hamlet* cumple otras finalidades más allá de la representación de la oposición *topos* agreste o salvaje frente al domesticado. Entre otros, las flores se apropian de la vida e identidad tanto de Hamlet,

Coro.

¡Bos días, flor da mocidade (a Hamlet)! A brétema non deixa hoxe mira-lo teu reino (Cunqueiro, 2003: 22, I, ii).

como en el caso de Ofelia,

Entra Ofelia. Hai máis luz na escena. Algo, flor ou paxaro, miúdo, fermosísimo, tímido. Trae nunha man un papel (Cunqueiro, 2003: 35, I, iv).

Cierto es que en ocasiones, el uso de las referencias florales pueden recordarnos a la tradición clásica,

Laertes.

A primavera xa non é un decir, irmá querida. Deixas unha cámara, para pasar a outra, e na que abandonas, din os que

permanecen nos labrados escanos: ¡axiña chegou o inverno!  
(Cunqueiro, 2003: 35, I, iv).

Sin embargo, no por ello el simbolismo se queda en un simple adorno literario. Un claro ejemplo es la conexión que Cunqueiro realiza entre la naturaleza en Ofelia al compararla con un ya conocido *topos*, el jardín, dejando entrever la alienación que Ofelia vive al ser dominada por los personajes y las circunstancias que la rodean:

Laertes.

“Mirando para a brétema que hoxe emborralla o país e o mar, o príncipe real quere sorprenderse, cando se volva para ti, de ver nacer rosas e pombas nos xardíns de Dinamarca (Cunqueiro, 2003: 35, I, iv).

Por otro lado, la identificación de las flores con la identidad de determinados personajes, tiene una continuación simbólica por extensión semántica: la flor como proveedora de vida y protectora del orden natural,

Hamlet.

Morto El Rei, eu son Rei. É a lei, o costume, a orde. Son o primogénito, a flor do sangue, engendada na noite nupcial (Cunqueiro, 2003: 27, I, ii).

De modo muy similar y mucho más claro es el ejemplo siguiente, en el que la reina de Dinamarca, compara a la semilla de la procreación que dio lugar a Hamlet con una rara piedra preciosa, con un capullo:

Gerda.

¿Tes noxo do sangue dos Hardrada, Poloño?

Poloño.

Señora miña, nin sei de que falaba.

Gerda.

É un seme exquisito. Soamente dá un, dous capullos cada xeración. É raro coma unha pedra preciosa (Cunqueiro, 2003: 49, II, iii).

Siguiendo un discurso paralelo, la extensión del significado de las referencias florales en la pieza dramática sufre una corrupción o degeneración temática, en la que se desvía su significación desde flor como identidad, fuente de vida, procreación,

Hamlet.

...Ponte no meu lugar: ¿abondarame Ofelia? ¿Hei de ser sempre un estudante namorado? Madurecen os froitos nos hortos, o trigo chega a sazón e é segado, o polero brincador faise pesado palafren. ¿Pode unha alma estar sempre pendente dun sorriso?

Coro.

Casa con ela, faille parir novos sorrisos.

Hamlet.

¿Sementar aí, nesa pruma que o vento revoa? ¿E que semente?... (Cunqueiro, 2003: 24, I, ii).

hasta su identificación final con el acto sexual. En la siguiente escena, la flor de la manzanilla, simbólica representación de los blancos pechos de Ofelia, en este caso representa tanto la pureza de la cortesana, como la *agresión* que Hamlet quiere llevar a cabo.

Hamlet.

¡Ouh Ofelia, prepárate a bicar sangue, esterco, dados, medo! Deixarei quizais unha traición. Bicarás. Descubre o teu seu. Déixame rachar coas miñas mans esa seda marela do teu xubón no que vexo felices manzanillas. Amósame os teus peitiños. ¿Son máis brancos ca qué neve? (Cunqueiro, 2003: 41, I, iv]).

No obstante, el uso de las referencias florales en *D. Hamlet* nos conduce hacia derroteros más filosóficos. La flor, símbolo de la belleza etérea y, a su vez, de la superficialidad y de las falsas apariencias, también se apodera de la obra dramática. Un claro ejemplo reside en la conexión que Cunqueiro adjudica a los engañosos *argumentos* del tío de Hamlet, asesino de su padre:

Hamlet.

...¿Miras como a pouxa, ben aberta, sobre do peito, e como unha moxena xa está a man na cadea de ouro que leva ó colo, e a seguido no empuño da espada, ou vén cara a ti, pechada,

apoiando un argumento, e abre no áer como unha flor?... (Cunqueiro, 2003: 33, I, iii)).

De la belleza temporal de las flores el autor mindoniense también nos recuerda a Shakespeare en cuanto a su identificación de la temática floral con la fragilidad y brevedad característica de las relaciones entre los seres humanos:

Hamlet.

¡Teu señor! ¡Dono eu de ti, Ofelia! Non dono de min, nin de min sequera e xa dono de ti. Dono dun caravel e dunha pinga de orbillo que a evapora o sol que amence... (Cunqueiro, 2003: 40, I, iv).

Y, finalmente, en conexión con la disyuntiva hamletiana entre vivir y morir, la racionalidad y la locura, entre el sueño y la vigilia:

Poloño.

Un home é unha flema, o sangue que lle rega o corpo ten a calidade que lle dá a flema que eslíe. Podedes aprofundar na melancolía. Dígovolo en segredo: os Hardrada son mercuriais. Priva neles a flema hepática. Son preguizosos, e no leito fadíganse de soñar [...] Leda a historia de Dinamarca: non hai un Hardrada que non teña visto unha fantasma e descuberto unha conspiración (Cunqueiro, 2003: 44, II, i).

En relación con el mundo floral y los sueños, bajo la metonimia de la almohada que Ofelia prepara para su amado, Cunqueiro nos recuerda a la escena homónima de la locura de la cortesana en el *Hamlet* de Shakespeare:

Acotación.

Entra Ofelia. Trae un brazado de margaridas no colo (Cunqueiro, 2003: 72, III, iii).

Ofelia.

...Namentras falas e vas e vés (a Hamlet), podería facerche unha almohada con esas margaridas... (Cunqueiro, 2003: 73, III, iii).

En conclusión, y tras observar el complejo uso que de las referencias florales hacen William Shakespeare y Álvaro Cunqueiro, podemos concluir que el mundo de la botánica y su simbolismo aportan al universo literario en ambas piezas teatrales, en las que este etéreo objeto de culto y belleza insinúa no sólo los rasgos más ocultos de la personalidad de Ofelia, Hamlet o alertes, sino también la compleja interacción que sus trágicas vidas sufren a manos del caprichoso destino. Un destino trágico ya pactado, que deja de manifiesto la fragilidad de sus breves existencias.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CUNQUEIRO, A. (2003). *Don Hamlet ou o incerto príncipe de Dinamarca*. Galaxia: Vigo.
- FULLER, T. (1662). *The Worthies of England*, John Nichols (ed.), vol. II, [1811].
- LEVER, J.W. (1952). “Three Notes on Shakespeare’s plants”. En *The Review of English Studies*, n.s.III,123-9.
- ROBINSON, C. (2005). *A Handful of Pleasant Delights* [1584]. En Lindahl, Greg, “Sixteenth Century Ballads: A Work in Progress”. 6 de diciembre. <http://www.pbm.com/~lindahl/ballads/handful.html>
- SHAKESPEARE, W. (1997). *Hamlet*. Edición de Harold Jenkins. Surrey: The Arden Shakespeare.