

## REVIEW

**WILLIAM  
SHAKESPEARE.  
EDUARDO III. [1592-93]  
ED. Y TR. ANTONIO  
BALLESTEROS. SERIE  
LITERATURA  
DRAMÁTICA. MADRID:  
PUBLICACIONES DE LA  
ASOCIACIÓN DE  
DIRECTORES DE  
ESCENA DE ESPAÑA.  
2005**

*Jesús Tronch i Pérez  
Universitat de València*

¿*Eduardo III* de Shakespeare? No es un error. Es toda una afirmación que Antonio Ballesteros, profesor de literatura inglesa en la Universidad de Castilla-La Mancha, defiende en el estudio introductorio de este libro y hace bien patente en con su publicación por la Asociación de Directores de Escena. En el ejemplar que tengo en mis manos, una conspicua faja gualda sobre la cubierta rojinegra destaca que se presenta “por primera vez en castellano una obra desconocida de W. Shakespeare”. Que es obra de Shakespeare, se comentará más adelante. Que es desconocida, es evidente: incluso en el mundo anglohablante, los contribuyentes de a pie pueden recordar como dramas históricos un *Edward II* de Marlowe, o de Shakespeare un *Henry* o un *Richard*, pero no un *Edward*; y si esta obra ha recibido interés en los últimos años es por su aparición en ediciones shakespearianas recientes (Evans 1997, Melchiori 1998, Wells y Taylor 2005) o por su puesta en escena por compañías de reconocido prestigio como la Royal Shakespeare Company en 2002. Que es la primera traducción en castellano, conociendo la meticulosidad con la que trabaja Antonio Ballesteros y tras algunas pesquisas en el continente americano

(mi agradecimiento aquí a Alfredo Modenessi), no hay motivos para dudar de tal afirmación (Ballesteros 2005: 111). El libro contiene, por tanto, expectativas interesantes. A estas se añade el hecho de que esta primicia de traducción está anotada y viene precedida por un trabajado y copioso estudio preliminar.

A pesar de su desconocimiento, *Edward III* merece ser traducida y comentada no sólo por ser testimonio de la actividad teatral de época tan singular y relevante, sino por virtudes intrínsecas. Si bien es una obra menor en el contexto del teatro isabelino –a la que Brook y Shaaber dedican una escueta mención en la sección de los "English Chronicle Plays" (1989: 468)– no deja de ser una "highly sophisticated history play", en palabras de G. K. Hunter, quien le dedica tres páginas de su magisterial volumen (1997: 201-3). En el momento de su primigenia publicación en la última década del siglo dieciséis, *The Reign of King Edward the Third* contribuía al desarrollo del drama histórico entonces en boga, género que, recurriendo a las crónicas del país en busca de material escénico para consumo del relativamente incipiente teatro comercial, se alimentaba de, y a la vez nutría, el fervor nacionalista que Isabel I fomentó y que se acentuó tras la derrota de la Armada Invencible en 1588. Dentro de este género, *Edward III* incidía en la muestra complaciente de las proezas de un "glorioso" monarca inglés de antaño, centrándose en episodios victoriosos sobre escoceses y franceses de la primera fase de la Guerra de los Cien Años entre 1337 y 1356. Además, a la trama histórica se le añadía el elemento romántico del intento de seducción de la condesa de Salisbury por parte del héroe-rey, desarrollado en las cuatro primeras escenas de la obra. Hoy en día, la lectura o la vivencia en el teatro de esta obra, obtiene mayor satisfacción en la tensión casi trágica de la anécdota romántica que en las bravatas guerreras del rey Eduardo III y su hijo, el Príncipe Negro, que sólo son tolerables si se guarda cierta distancia ante tanto chovinismo. Con todo, es una pieza verdaderamente emocionante para el espectador o el lector, y singularmente fructífera para el filólogo o el historiador de teatro, tanto en cuestiones de autoría o genéricas, como de puesta en escena.

Antonio Ballesteros funde ambas aproximaciones en este valioso libro. Casi la mitad de sus páginas está dedicada al estudio preliminar, un estudio sólido, fruto de un ingente trabajo de examen de la obra en sí misma y de fuentes secundarias pertinentes y actualizadas. El estudio cubre las áreas de rigor en una introducción crítica: la autoría de la obra, ediciones y datación de la obra, sus fuentes, su relación con la Orden de la Jarretera, y un análisis de la obra.

Como es propio de un libro que anuncia "una obra desconocida de W. Shakespeare", Ballesteros comienza su estudio defendiendo la autoría shakespeariana de la obra y su incorporación reciente al canon de tan idolatrado autor. Por situar al lector de esta reseña en este debate, cabe tener en cuenta

varios elementos. No se conserva manuscrito de la obra, como en la gran mayoría de piezas dramáticas en aquella época. La obra se publicó en cuarto en 1596 sin nombre de autor, cosa común (tampoco aparece Shakespeare en la edición en cuarto de *Titus Andronicus* de 1594) ni de la compañía teatral (verdadera poseedora de los derechos). La segunda edición en cuarto de 1599 continúa siendo anónima, cuando el nombre de Shakespeare ya ha aparecido en el *in-cuarto* de *Love's Labour's Lost* de 1598. Francis Meres no menciona *Edward III* entre las obras de Shakespeare en su *Palladis Tamia* de 1598, aunque sus listados de obras de la época no son exhaustivos. Y no se incluyó en el llamado *First Folio* de 1623, la primera compilación de obras dramáticas completas de Shakespeare, como tampoco *Pericles* ni *Two Noble Kinsmen*, ésta escrita en colaboración con John Fletcher, con quien Shakespeare escribió *Henry VIII* que sí se incluye en el *First Folio*.

Con respecto a este debate, se pueden distinguir diversas posturas en la crítica especializada: los que atribuyen toda obra a la mano de Shakespeare, desde Edward Capell en 1760, hasta Eric Sams en 1996, pasando por Lapidés (1980) y Slater (1988); los que admiten su autoría en las escenas de la condesa de Salisbury (1.2, 2.1 y 2.2) y la escena cuarta del acto cuarto (Muir 196; Metz 1989:6-20, Proudfoot 1986; Melchiori 1998: 9-17), y los que, sin precisar el grado de intervención shakespeariana, aceptan que la obra merece ser “canonizada” o aparecer en una edición de las obras completas de Shakespeare (Smith 1991; Hope 1994: 137; Tobin 1997). Ballesteros se sitúa en los primeros mencionados, convencido por los argumentos de Eric Sams, de los que se hace eco (2005: 25-28, 35), aunque reconociendo también que opiniones como las de Melchiori se han de tener en cuenta (35). Sin pretender incidir en este debate, sí que observaría que Ballesteros acepta con demasiada facilidad las razones de Eric Sams (no sólo con respecto a *Edward III* sino también a los “años perdidos” en la biografía de Shakespeare y a otras obras, como el drama histórico *Edmund Ironside*), calificando de “indiscutible” lo que, a mi entender, sigue siendo discutible. Por poner un ejemplo, es bastante problemático entablar conexión entre el hecho de que predominen ciertos campos semánticos y el que Shakespeare haya tenido supuestas experiencias laborales o vitales en actividades relacionadas con esos campos (como ayudante de abogado) cuando no se tiene evidencia de estos datos biográficos del autor. Si para Ballesteros los argumentos de Sams establecen “de manera casi apabullante” que Shakespeare fue el autor de todo *Edward III*, antes me inclino a considerar, como hace John Jowett en la reseña a la edición de Sams (1996), que el método y las conclusiones de este son cuestionables (1998: 316). El listado de 29 elementos identificadores en los que Sams funda su razonamiento y que Ballesteros resume (25-28) es abrumador, pero la fuerza de esta argumentación reside en el efecto acumulativo de los detalles que, sin embargo, se diluye cuando los distintos elementos tienen explicaciones alternativas por separado. Por otra

parte, hay que darle la razón a Ballesteros cuando expone de qué manera el hecho de que Shakespeare y su obra se ha establecido como valor cultural de prestigio constituye un obstáculo para apreciar su obra a la luz de las condiciones de producción de la actividad teatral en las que se ha centrado parte de la crítica reciente (9-11). Pero creo que Ballesteros carga demasiado las tintas contra los académicos que no son receptivos a las consideraciones de Sams (que no es estadounidense [23] sino británico), a los que califica de “fanáticos y exaltados” (11) y de tener “prejuicios ajados y obsoletos” (23). Observo también un problema, ahora de carácter más puntual, cuando Ballesteros critica la propuesta de autoría en colaboración de Melchiori (1998) porque se basa en “la arriesgada hipótesis generalizada de que muchas obras isabelinas (el número sería indeterminado) fueron compuestas en colaboración, extremo no probado excepto en algunos casos concretos y reconocidos” (35). Me resulta sorprendente esta afirmación cuando no sólo la crítica, como muestra J. Masten (1997), considera la escritura en colaboración una práctica extendida en la época, sino que el propio Ballesteros se ha referido anteriormente a esta práctica de dramaturgos colaborando con otros autores y hasta con los actores de las compañías teatrales (16-7).

Cabe reconocer, sin embargo, que el espacio de una sección en un estudio preliminar no es el adecuado para desarrollar minuciosamente cuestión tan peliaguda como la atribución de la autoría de una obra, y que Ballesteros ofrece en este espacio una defensa que, aun sin compartir la “shakespeareanidad” exclusiva de *Edward III*, sí que se une –y en castellano– al creciente reconocimiento de la necesidad de rescatar este drama histórico de lo apócrifo (véase comentarios en Tobin 1997, Warren 1998: 343, Dobson 2001: 124). En el ámbito editorial actual, mientras antes de los 90 un texto de referencia de *Edward III* era la edición *Shakespeare Apocrypha* de C. B. Tucker Brooke (1908), hoy se puede encontrar en la serie New Cambridge Shakespeare y en ediciones de obras completas, como la *Riverside* (Evans 1997) y la *Oxford* (Wells y Taylor 2005). Estas dos últimas compilaciones, además, son segundas ediciones que han añadido *Edward III* (en *Oxford* atribuida a “William Shakespeare and Others”) cuando sus primeras ediciones, impresas en 1974 y en 1986 respectivamente, la excluían. La quinta edición de *Complete Works* al cuidado de David Bevington, publicada en 2004, continua sin incorporarla, aunque reconoce su posible inclusión, como también lo hace la edición *Norton Shakespeare* (Greenblatt 1997). En próximas publicaciones, aparecerán ediciones individuales en las series Arden Shakespeare y Oxford Shakespeare, pero está excluida en las obras completas de la Royal Shakespeare Company editada por Jonathan Bate y Eric Rasmussen, anunciada para abril de 2007. Curiosamente, esta compañía incluye *Edward III* en su portal web, en la sección “Learning”, pero no la ha programado en su macro-festival de las “Complete Works”, en escena desde abril de 2006 a marzo de 2007. Conviene advertir que

decisiones para incluir o excluir una obra tienen que ver más con cuestiones materiales y económicas que con posicionamientos sobre la autoría shakespeariana.

En la sección del estudio preliminar dedicada a las ediciones y datación de la obra (35-41), Ballesteros da cuenta rigurosa de la historia de la publicación del texto, así como de las condiciones en la que se encuentra el texto en las dos primeras ediciones en cuarto (39-41), y se inclina por acotar la fecha de composición con posterioridad al episodio de la Armada Invencible y situarla en 1592 ó 1593, en sintonía con la propuesta de Richard Proudfoot (38). El apartado dedicado a las fuentes de *Edward III* (41-3) ofrece en primer lugar un buen resumen de la historia “oficial” redactada por los cronistas Holinshed y Froissart. La lectura –amena, por cierto– de estas páginas permite al lector realizar su propia comparación con el tratamiento de los hechos en la obra (“por parte de Shakespeare”, añadiría Ballesteros), a la que también ayuda un acertado apéndice con una tabla comparativa entre el orden cronológico en las crónicas, y el orden dramático en *Edward III* (101-3). Posteriormente, Ballesteros destaca lo relevante de la recepción de *Edward III* para los isabelinos y pasa a analizar la manipulación de las fuentes en aras del efecto dramático y de cierta crítica ideológica. Para Ballesteros, aunque la obra rebosa de triunfalismo condescendiente con el poder, también contiene elementos perturbadores que, al igual que en el conjunto de la obra shakespeariana, representan y proyectan “la precariedad última de las ideologías oficiales” (59). Aquí Ballesteros deja caer sin reparos el comentario moralista –en el buen sentido de la palabra– que relaciona tal actitud crítica ante la imagen de orden sin fisuras que proclama la ideología dominante con nuestra época, “en nuestro autocomplaciente contexto occidental” que consigue acallar a los discrepantes bajo el mensaje de que “vivimos en el mejor de los mundos posibles” (59). Conexión similar que implica una toma de posición ante temas contemporáneos la hará Ballesteros más adelante al tratar cuestiones sobre la igualdad de la mujer (93). Es interesante el capítulo dedicado a la relación de *Edward III* con la Orden de la Jarretera y a los orígenes y motivos del asunto de la condesa de Salisbury (63-73), en el que Ballesteros destaca la ambigüedad ideológica de la Orden y su contribución a la vasta complejidad de la obra, y presenta estimulantes preguntas sobre cómo interpretar la posición moral e ideológica no sólo de *Edward III* sino también de la Orden y de la caballería en general (71-3). De nuevo, la estrategia de Ballesteros es ofrecer un adecuado resumen de evidencias antes de dar a conocer su análisis, para de este modo permitir al lector interesado discurrir por cuenta propia.

El otro gran bloque del estudio preliminar es el análisis de la obra en sí (73-101). Siguiendo la secuencia diégetica de la obra, veintisiete páginas dan cuenta de su construcción dramática y su articulación de varios temas como la lealtad,

el cumplimiento de la palabra dada, o los límites del poder real. Ballesteros señala conexiones temáticas oportunas con piezas dramáticas shakespearianas como *Measure for Measure*, *Henry V* o *Hamlet*, y con otras producciones literarias de la época, como poemas de John Donne. Y oportunas son también algunas de las hipótesis de interpretación que deja caer, como en el caso del pelícano grabado en el escudo del Príncipe Negro, símbolo del sacrificio por los que están bajo protección de uno, en el que Ballesteros se atreve a ver una referencia indirecta a la actitud que Isabel I debiera adoptar ante sus súbditos, los cuales esperarían de ella el sacrificio de “buscar la mejor sucesión para el trono”(91). Parte del análisis y comentario de Ballesteros también se encuentra en las notas a pie de página que acompañan a la traducción. No son escasas; en concreto, doscientas veintiséis. Rara es la página sin alguna nota. Ballesteros se sirve de ellas para múltiples propósitos: aclaración de referencias culturales como personajes y hechos históricos (nota 19), mitos (nota 91), obras, motivos y personajes literarios (nota 119), costumbres de la época (nota 48); glosas de metáforas o expresiones figurativas (nota 186); usos lingüísticos que Sams aduce como indicios de la autoría shakespeariana (nota 30); comentarios sobre imágenes o rasgos de estilo, en los que cabe destacar los que se identifican con los propios de las primeras obras de Shakespeare (nota 50); relación y divergencias con las fuentes de la obra (nota 208); localización de la acción en cada escena (nota 211); observaciones sobre actitudes o tonos interpretables en el diálogo y sobre movimientos sobre el escenario (nota 24); referencias cruzadas con otras obras, sobre todo shakespearianas (nota 27) pero también de otros autores, como Marlowe (nota 219); y problemas de traducción, como los casos de retruécanos (nota 89), galicismos y estructuras sintácticas del francés y soluciones alternativas (nota 106). Todas dan cuenta del trabajo consciente y meticuloso de Ballesteros en interpretar la obra y transmitir su interpretación mediante el aparato crítico y la traducción.

Centrándome en la traducción, que constituye el grueso de libro (aunque sin la útil indicación de acto y escena en cada página) y su principal contribución, me adelanto a concluir que Ballesteros, que con esta ya tiene en su haber seis traducciones de piezas teatrales inglesas de los siglos XVI a XVIII, ha realizado una versión notabilísima atendiendo a los propósitos y estrategias que él menciona en la introducción (113-4). El declarado objetivo (no extento de vaguedad) de conseguir “la mayor fidelidad posible con respecto a la obra original” (113) se ve plasmado en esta traducción directa, integral, respetuosa con el contenido de los enunciados originales sin aventurarse a iniciativa propia por otros derroteros semánticos o formales, exacta (salvo algún error, como al traducir “want’st” en 1.2.3 por “queráis” [129]), y respetuosa con el carácter poético y su expresión en verso. Me inclino a categorizar el método de Ballesteros como próximo al “semántico”, tal como lo define Peter Newmark, es decir, el que busca reproducir el sentido de las palabras en su contexto y al

mismo tiempo atender a su valor estético. Diría que su forma de traducir es comparable a la de J. M. Valverde traduciendo a Shakespeare –con la salvedad de que Ballesteros traduce en verso– en tanto que ambos se ciñen a procedimientos literales, y son poco dados a mecanismos más “libres” como la modulación o la adaptación. A veces se observa un propósito de no dejar ninguna unidad léxica sin su equivalente, lo que podría explicar un estilo que a veces resulta algo prolijo, falta de la concisión que le daría más empaque, más aún cuando las unidades léxicas del original están de relleno por razones métricas o por mero convencionalismo. En 2.2.103, “de ella” en la frase “esa mismísima sonrisa de ella” (164) traduciendo “that very smile of hers” es una solución literal que suena innecesaria cuando dos versos antes se lee “the countess with a smiling cheer”.

El mantenimiento general del elemento extraño o extranjero en las referencias culturales –por ejemplo, “Star Chamber” (2.2.163) calcado como “Cámara Estrellada” (97)– revelarían una orientación o estrategia extranjerizadora (Venuti 1995), pero el tratamiento de sintaxis poco habitual (como la recurrente suavización de hipérbatos), de neologismos y peculiaridades léxicas acercaría la traducción a la domesticación. El propio Ballesteros declara que “para la mejor comprensión de la retórica shakespeariana, me he permitido diferentes licencias de índole fonológica, sintáctica, morfológica y léxico-semántica que me han parecido pertinentes, con la finalidad de derribar el mayor número de barreras posibles para el receptor español” (113). En este sentido, se explican soluciones como traducir “earnest penny” en “give earnest penny of a further wrack” (3.1.151) por el término general y explicativo “garantía” (177), que es en este caso equivalente de “guarantee” con el que se glosa el original (Melchiori 1998: 112; Crystal y Crystal 2002: 143).

Igual honestidad se aprecia al describir la solución adoptada para trasladar el “blank verse” o secuencia ilimitada de pentámetros yámbicos sueltos, la forma estrófica predominante en la obra, como es común en el teatro isabelino. Lejos del mimetismo de los primeros traductores shakespearianos (Fernández de Moratín 1798, en el parlamento de Pirro en *Hamlet* 2.2. 453-97; Clark 1873; Macpherson 1885-97) haciendo equivaler el endecasílabo castellano al pentámetro yámbico inglés y aumentando el número de versos para dar cuenta de la totalidad del contenido semántico de un parlamento, y lejos de la estrategia funcional de utilizar la polimetría típica del teatro español del Siglo de Oro (como Madariaga con *Hamlet*), Ballesteros trata el “blank verse” aparentemente como verso libre o irregular, tal como hicieron Gil de Biedma y Barral con *Eduardo II* y como ponen en práctica el Instituto Shakespeare (dirigido por M.A. Conejero) y A. L. Pujante con las traducciones shakespearianas. La pertinencia de esta opción ya ha sido explicada por

Conejero (1980) y Pujante (1989, 1995), pero la “libertad” de este esquema prosódico también permite que cualquier disposición de un texto en versos más o menos desiguales y sin rima se tenga por “verso libre”. No es este el caso de Ballesteros, puesto que en vez de mencionar el término “verso libre” describe honestamente que su “versión sigue una estructura lineal de traducción ‘verso por verso’, aspirando a mantener en la medida de lo posible un ritmo y una cadencia adecuados” (113). Las esporádicas formas rimadas del original (como los convencionales pareados al final de una escena o de un parlamento significativo, o la *stave of six* en rima *ababcc* de la profecía que lee Charles I en 4.3.68-73) están igualmente tratadas sin rima.

Ballesteros deja entrever una preocupación por la percepción del ritmo y cadencia impresos en la traducción por parte “del posible espectador de la obra” (113). Este objetivo se ve conseguido en momentos de la traducción cuando consigue frases de dicción ágil y a al vez rotunda (“no es sino montones polvorientos de quebradiza arena” [122]), o traslada con la adecuada fuerza ilocutiva parlamentos o ciertas frases, como marcadores del discurso: “How now?” (2.2.72) como “¿Qué diablos ocurre?” (162). Sin embargo, la dicción y percepción del diálogo traducido se ven algo entorpecidas por el mismo estilo a veces verboso que antes mencionaba y por la presencia de diversas rimas “internas” que despistan al espectador-oidor, pues la rima hace recaer la atención sobre palabras que no la recibían en el texto de origen.

Con respecto a la cuestión de traducir la variante diacrónica del inglés isabelino, Ballesteros señala que sigue “el modelo retórico” del teatro del Siglo de Oro, al ser “el patrón lingüístico paralelo y coetáneo” del original inglés (113). Es conveniente la precisión del adjetivo “retórico” para calificar qué aspectos del modelo del Siglo de Oro toma, porque Ballesteros no ha optado –acertadamente– por intentar escribir con el léxico, morfología y sintaxis del castellano del XVII, pero sí que evoca construcciones y fórmulas que evitan dar a su texto el aspecto de un lenguaje del siglo XXI y sí el de un idioma algo remoto que se asocia a lo clásico. Resulta un poco chocante, sin embargo, que en un diálogo en castellano contemporáneo –con expresiones como “Bueno, allá vamos” (164)– aparezca la fórmula “vuestas mercedes” (179), aunque Ballesteros la ha restringido para caracterizar el habla de uno de los ciudadanos franceses.

Finalmente, tal como indica Ballesteros, “para fijar, traducir y editar el texto” ha consultado las ediciones de Sams, Melchiori y Lapidés (111-2). Como su edición no es bilingüe, no se puede valorar con precisión de qué manera ha establecido el texto inglés de partida. Que haya usado un texto ya editado críticamente está en sintonía con el buen quehacer general de Ballesteros, pero como las ediciones críticas no están libres del todo de errores (al fin y al cabo son un acto de copia también, y todo acto de copia presupone el error), hubiera



sido deseable una lectura crítica del propio texto crítico que se utiliza. Así, como han observado algunas reseñas (Warren 1998: 346), la edición de Melchiori contiene errores, algunos de los cuales no trascienden a una traducción, pero otros sí. Melchiori edita erróneamente “Walled with flint and matchless fortitude” cuando el texto base dice “...flint of matchless fortitude” (3.1.15), y Ballesteros traduce la conjunción errónea: “amurallado con piedras e incomparable fortaleza” (190). Igualmente, Melchiori edita “this proffered mercy” en vez de “his proffered mercy”, que aparece en la traducción como “esta clemencia que se os ofrece” (213).

En definitiva, esta edición de *Eduardo III* (de Shakespeare o no del todo de Shakespeare), con un encomiable estudio de la obra y con una traducción correcta y fiable, es un texto que ha de formar parte de la biblioteca (personal, o de institución académica) del interesado en el teatro isabelino o shakespeariano. Es de agradecer que Antonio Ballesteros haya dirigido su afán erudito y traductor a esta obra, y de agradecer también que la Asociación de Directores de Escena se preocupe de publicar nuevas traducciones de obras dramáticas en inglés que son inéditas o con escasa difusión.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ballesteros, Antonio ed. y tr. *John Ford: Lástima que sea una puta*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2001.
- ed. y tra. *William Congreve: Así va el mundo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002.
- ed. y tr. *Aphra Behn: El exiliado*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2003.
- ed. y tr. *Henry Fielding: Don Quijote en Inglaterra*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2005.
- ed. y tr. *William Shakespeare: Eduardo III*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2005.
- ed. y tr. *Christopher Marlowe: La masacre de París*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2007.
- Bate, Jonathan y Eric Rasmussen eds. *The Royal Shakespeare Company Complete Works*. London: Macmillan [anunciado para abril 2007].
- Bevington, David ed. *The Complete Works of Shakespeare*. 5ª ed. Nueva York y Londres: Pearson Longman, 2004.
- Brooke, Tucker y Matthias A. Shaaber. *The Renaissance (1500-1660)*. Vol. 2 de *A Literary History of England*. Ed. gen. Albert C. Baugh. 2ª ed. Londres: Routledge, 1989 (1967).

- Brooke, C. F. Tucker. *The Shakespeare Apocrypha*. Oxford: Clarendon Press, 1908.
- Capell, Edward ed. *Prolusions; or, select pieces of Antient Poetry II. Edward the third, an historical Play*. London: Tonson, 1760.
- Clark, Jaime tr. *Obras de Shakspeare*. 5 vols. Madrid: Medina y Navarro, [1873-4].
- Conejero, Manuel Ángel. "Translating the Translation." *En torno a Shakespeare, Homenaje a T.J.B. Spencer*. Ed. M. A. Conejero. Valencia: Instituto Shakespeare de la Universidad de Valencia, 1980: 249-72. Rpt. *Shakespeare Worldwide* 12 (1989): 94-113.
- *Rhetoric, Theatre and Translation*. Valencia: Fundación Shakespeare de España, 1991.
- Crystal, David y Ben Crystal. *Shakespeare's Words: A Glossary and Language Companion*. Londres: Penguin, 2002.
- Dobson, Michael. "Edward III." *The Oxford Companions to Shakespeare*. Ed. Michael Dobson y Stanley Wells. Oxford: Oxford UP, 2001.
- Evans, G. Blakemore ed. *The Riverside Shakespeare*. 2 vols. Boston y Nueva York: Houghton Mifflin Co., 1997.
- [Fernández de Moratín, Leandro] tr. *Hamlet. Tragedia de Guillermo Shakespeare. Traducida é ilustrada con la vida del autor y notas críticas por Inarco Celenio*. Madrid: Villalpando, 1798.
- Froissart, Jean. *Le premier volume de Froissart de Croniques de Frances*. Paris: Francoys Reynault, 1513.
- Gil de Biedma, Jaime, y Carlos Barral tr. *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra*. De Christopher Marlowe, adaptada por Bertolt Brecht. Madrid: Centro Dramático Nacional, 1983.
- Greenblatt, Stephen gen. ed. *The Norton Shakespeare*. Nueva York: W. W. Norton Co., 1997.
- Holinshed, Raphael. *The Third Volume of Chronicles*. [s.l.]: J. Harrison, 1587.
- Hope, Jonathan. *The Authorship of Shakespeare's Plays: A Socio-linguistic Study*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Hunter, G. K. *English Drama 1586-1642: The Age of Shakespeare*. Vol. 6 de *The Oxford History of English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Jowett, John. "Editions and Textual Studies." *Shakespeare Survey* 51 (1998): 302-22.
- Lapides, Fred ed. *The Raigne of King Edward the Third*. Nueva York, 1980.
- Macpherson, Guillermo tr. *Dramas de Guillermo Shakespeare*. 8 vols. Madrid: Luis Navarro, 1885-97.
- Madariaga, Salvador de. *El Hámlet de Shakespeare*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1949.
- Masten, Jeffrey. "Playwrighting: Authorship and Collaboration." *A New History of Early English Drama*. Ed. J. D. Cox y D. S. Kastan. Nueva York: Columbia UP, 1997: 357-82.
- Melchiori, Giorgio ed. *William Shakespeare: King Edward III*. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Meres, Francis. *Palladis Tamia*. Londres: Cuthbert Burbie, 1598.

- Metz, G. Harold. *Sources of Four Plays Ascribed to Shakespeare*. Columbia: U of Missouri P., 1989.
- Muir, Kenneth. *Shakespeare as Collaborator*. Londres: Methuen & Co., 1960.
- Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall, 1988.
- Proudfoot, G. Richard. "The Reign of King Edward III and Shakespeare." *Proceedings of the British Academy* 71 (1986/1985): 159-85.
- Pujante, Ángel-Luis. "Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare." *Cuadernos de teatro clásico* 4 (1989): 135-57.
- "Traducir Shakespeare: mis tres fidelidades." *Vasos Comunicantes* 5 (1995): 11-21.
- Royal Shakespeare Company. "Learning." <<http://www.rsc.org.uk/learning/Learning.aspx>> (accessed 14 Mar 2007)
- "Complete Works Festival." <<http://www.rsc.org.uk/content/completeworks.aspx>> (accessed 14 Mar 2007)
- Sams, Eric. *Shakespeare's Edmund Ironside: The Lost Play*. Aldershot, Hampshire: Wildwood House, 1986.
- *The Real Shakespeare: Retrieving the Early Years, 1564-1594*. New Haven y Londres: Yale UP, 1995.
- ed. *Shakespeare's Edward III: An Early Play Restored to the Canon*. New Haven: Yale UP, 1996.
- Slater, Eliot. *The Problem of The Reign of King Edward III: A Statistical Approach*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- Smith, M. W. A. "The Authorship of *The Raigne of King Edward the Third*." *Literary and Linguistic Computing* 6 (1991): 166-75.
- Tobin, J. J. M. "Edward III: Note on the Text." Gen. ed. G. Blakemore Evans. *The Riverside Shakespeare*. Vol. 2. Boston y Nueva York: Houghton Mifflin Co., 1997: 1732-4.
- Valverde, José María. *William Shakespeare: Teatro Completo*. 2 vols. Barcelona: Planeta, 1967.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995.
- Warren, Roger. "'Shakespeare's' Edward III." *The Cambridge Quarterly* 27:4 (1998): 342-6.
- Wells, Stanley, y Gary Taylor, gen ed., con John Jowett y W. Montgomery eds. *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*. 2ª ed. Oxford: Clarendon Press, 2005.