

MUERTE, PESTE, HAMBRE Y MIEDO EN UNA VERSIÓN GALLEGA DE *ROMEO Y JULIETA*¹

Rubén JARAZO ÁLVAREZ
Universidade da Coruña

Elena DOMÍNGUEZ ROMERO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La crítica del noroeste peninsular español ha prestado atención durante décadas a las distintas manifestaciones que del Hamlet de Shakespeare se han producido, en especial después de la publicación y posterior representación de O Incerto Señor Don Hamlet, Príncipe de Dinamarca (1958) de Álvaro Cunqueiro. No obstante, pocos han incidido en la breve obra teatral Función de Romeo e Xulieta, Famosos Namorados publicada en As Crónicas do Sochantre (1956) del mismo autor. En este artículo profundizaremos en las características más salientables de la adaptación shakespeariana.

Palabras clave: Romeo, Julieta, Shakespeare, Cunqueiro, adaptación.

ABSTRACT

North-Western Spanish scholars have been focused on Shakespeare's Hamlet different adaptations and translations during several decades, especially after the publication and following performance of O Incerto Señor Don Hamlet,

¹ Este artículo ha sido posible gracias al proyecto de investigación "Música y literatura en Irlanda y su correlato en Galicia" y el Programa de Recursos Humanos Ángeles Alvariño 2009, ambos de la Xunta de Galicia.

Príncipe de Dinamarca (1958) by Álvaro Cunqueiro. However, few critics have analysed the concise adaptation *Función de Romeo e Xulieta*, Famosos Namorados published in *The Chroniles of the Subchantor (1956)* by Cunqueiro himself. In this article, we will try to decipher some of the main Shakesperian characteristics in the Galician adaptation.

Key words: Romeo, Juliet, Shakespeare, Cunqueiro, adaptation.

ARTÍCULO

Álvaro Cunqueiro (Mondoñedo, 22 de diciembre de 1911—Vigo, 28 de febrero de 1981) hace una versión del *Romeo y Julieta* de Shakespeare titulada *Funcion de Romeo e Julieta, famosos namorados* (1956). Esta versión de la obra de Shakespeare forma parte de sus *Crónicas do Sochantre* (1956), donde los cadáveres que acompañan al sochantre se hacen pasar por los actores que deben representar la *Función de Romeo y Julieta* en la plaza del pueblo, con tan mala fortuna que, a la caída de la tarde -y sin que haya terminado la *Función* aún- empiezan a perder su apariencia humana, a recobrar su estado cadavérico, provocando el pánico absoluto entre los que presencian la representación. Ahora bien, la *Función* en sí resulta ya suficientemente macabra como para que el mencionado final no parezca desproporcionado. No en vano, Cunqueiro se recrea en aspectos tales como la peste, la muerte, el hambre y el miedo en su adaptación de la obra de Shakespeare.

Así nos muestra desde el comienzo una Verona que ha estado sitiada y hundida en la desesperación más absoluta durante once años: “SOLDADO. ¡Once años sudándoos! Al fin, tras once años de sitio, esos tristes suizos levantaron el cerco de Venecia. Fueron como niebla cenicienta pegada a las murallas de nuestra villa (Cunqueiro, 1970: 119).” Como consecuencia, uno de los personajes explica:

No hay una hierba en Verona, porque fue comida por las madres para amamantar a los niños. No hay un ruiseñor en la pineta, porque fue comido por las mozas para poder guardar para sus enamorados algo más que el esqueleto. Y no había

quien pudiese cantar en Verona, pues no había aire, porque nuestras puertas estuvieron cerradas durante once años. Se van los suizos, y nosotros estamos despertando poco a poco, como alba rosada después de una larga noche de invierno. Cuanto haya de verdad en esta marcha de los suizos, los sabremos ahora, que nos anuncian un correo de Siena por los pasos del río. (Cunqueiro, 1970: 120-1).

La macabra adaptación de Cunqueiro puede parecer descabellada en un principio. No obstante, hay que considerar que la situación de la cultura gallega durante la dictadura franquista en la que esta Función se enmarca no resulta menos descabellada. Una de las mayores incongruencias del franquismo en la Galicia de la época reside no en vano en el hecho de que los gallegos podían sintonizar en canales de radio extranjeros como la BBC de Londres y escuchar programas culturales en su propia lengua, reprendida en el marco peninsular. En la década de los cuarenta y cincuenta, por tanto, el pueblo gallego podía escuchar en lengua gallega noticias de muy diversa índole que acaecían en su región desde el exilio londinense. Esto, muy a pesar del régimen de Franco, que siempre utilizó los medios con fines propagandísticos, y contra las lenguas y culturas periféricas. Si bien es cierto que peste, muerte, hambre y miedo rodean cualquier guerra y permanecen siempre latentes durante la posguerra, también lo es el hecho de que las consecuencias negativas de cualquier guerra se acentúan mucho más cuando la posguerra toma la apariencia de una dictadura represora.

Descabellada puede resultar también la presencia de la peste y el hambre en la adaptación del *Romeo y Julieta* de Shakespeare, pero no la de la muerte, el odio y el miedo. De hecho, el odio de las viejas generaciones, de los padres prejuiciosos, conlleva la separación, el miedo, y la muerte posterior de los jóvenes amantes Shakesperianos que se atrevieron a luchar inútilmente contra lo establecido con la ilusión de imponer el amor y la unión por encima del odio.

La rivalidad de las familias favorece en la obra de Shakespeare una trama plagada de aventuras y azarosos avatares constantemente, con el fin fundamental de separar y alejar físicamente a los enamorados cada vez que se encuentran, los cuales permanecen

siempre castos y fieles, incluso en las más adversas circunstancias, hasta que el suceso concluye. Sin embargo, en este caso la conclusión no tiene lugar gracias a la muerte conjunta de los protagonistas y no la definitiva unión matrimonial que suele dar cima al peregrinaje a la vez físico y espiritual. Se mantiene no obstante con esta excusa el modelo argumental que defiende Antonio Rey Hazas para la novela bizantina:

La construcción de la fábula como búsqueda afanosa de la amada, frecuentemente dada por muerta, a menudo desaparecida, de continuo distanciada físicamente, que da lugar a reencuentros fugaces y nuevas separaciones, hasta el advenimiento de la apoteosis final, ofrece la posibilidad de integrar numerosas historias secundarias y episodios ajenos a la trama central. (Rey Hazas, 1982: 100).

Romeo es un hombre culto, un hombre de letras y buenos modales que escribe poesía y no tiene ninguna dificultad a la hora de conquistar el amor de una Julieta perfectamente deificada con apelativos tales como “santa querida”, “santa encantadora”, “ángel resplandeciente”, o “celeste y alado mensajero a la atónita vista de los mortales” predispuesta a sucumbir rápidamente a un discurso en el que se recogen todos los tópicos y motivos amorios de la Antigüedad Clásica. En su primer encuentro con Julieta, de la que se enamora a primera vista porque ya desde la tradición clásica se estableció que el amor entraba por los sentidos, Romeo demuestra sus artes al ser capaz de utilizar un discurso amoroso de temática religiosa con el que deifica y eleva a la dama hasta la posición de santa con la intención única de conseguir una recompensa amorosa en forma de beso. Partiendo de la falsa modestia, dice de su Julieta ser relicario divino para ser tocado por su mano profana, se erige peregrino de amor, llama santa a su dama, y califica su discurso amoroso de oración, hasta que finalmente consigue la gracia de Julieta en forma de beso con la consiguiente aprobación de la dama, quien inmediatamente lo erige en su maestro, *magister* para los clásicos.

Una vez conseguida esta primera recompensa, Romeo vuelve a visitar a Julieta dando lugar a un segundo encuentro en el que demuestra su perfecto conocimiento de Ovidio y sus *Artes de amar*, obra maestra en la que se recogen los códigos amorios que cualquier

cortesano de la época debía conocer. Así se muestra como un amante capaz de enfrentarse tanto a la noche como a cualquier tipo de peligros con tal de conseguir el favor de su dama. Dice preferir la muerte a la falta de correspondencia amorosa de Julieta, y no duda en jurar por la luna que, como el candil, ha sido testigo de los encuentros secretos de los amantes desde la Antigüedad.

Como no podía ser de otro modo, Julieta se rinde al discurso de Romeo y, antes de que concluya su segundo encuentro, no duda en jurar su amor. Ya había reconocido su amor al romper con todas las normas de conducta de su época, e incluso justificándose por ello diciendo: “mi pasión es extrema y por esta razón te puedo aparecer de ligera conducta; pero fía en mí, hidalgo: más fiel me mostraré yo que ésas que saben mejor afectar el disimulo”. Pero Romeo sigue los preceptos del buen cortesano y va mucho más allá de la mera conquista de los sentidos porque parece saber que, como afirma Castiglione: “los ojos del cuerpo pronto se enflaquecen y empiezan pronto a perder su flor y su lozanía” (Castiglione, 1942: LVII).

Romeo va mucho más allá en su relación con Julieta de lo que sus amigos y su familia alcanzan a comprender. Por eso no duda en contraer un matrimonio secreto con el que Julieta pudiera salvaguardar su honra. Este tipo de casamiento tuvo mucha fuerza en Francia, Italia, Alemania e Inglaterra sin que la Iglesia pusiera en duda la validez de las uniones clandestinas hasta el Concilio de Trento. Permitía salvaguardar los principios religiosos más esenciales y aportaba un tono moralizante al amor cortés necesario para la mujer de la época, que era la depositaria de la honra de toda la familia. Probablemente por ello, abundaba en la literatura. Así lo explica al menos Justina Ruiz de Conde, quien además defiende esta misma idea apuntando al matrimonio secreto como medio para resolver la antinomia honra-amor cortés:

¿Cómo solucionar la antinomia? La respuesta está dicha: echando mano de una institución religioso-moral que, aunque no completamente recomendable ni recomendada, permitía tranquilizar a las conciencias escrupulosas. Esta institución era el matrimonio clandestino, por el cual la mujer y el varón legalizaban sus relaciones ante Dios. El honor de ella quedaba

así a salvo frente a su compañero y frente a ella misma. En cuanto a lo social, teniendo en cuenta que el amor era obligación del amor cortés, se evitaba la ofensa por medio del silencio y la discreción. Pocos o ninguno estaban enterados de los amores del caballero y la dama; por tanto no había ataque a la moral colectiva, ni mucho menos escándalo. Incluso el “confidente”, que era necesario para traer y llevar mensajes o para consolar al afligido enamorado, sabía poco o nada del verdadero carácter de las relaciones entre su amo y su señora. (Ruiz de Conde, 1948: 275-6).

Una vez en el exilio, tras su unión clandestina con Julieta, Romeo no duda tampoco en volver para rescatar a su amada ante el peligro que supone un matrimonio forzado por el padre de ésta, que no atiende a su negativa:

¿Qué significa eso? Orgullosa y agradecida desobligada, y sin embargo, no orgullosa. Oíd, señorita remilgada: no me vengáis con afables agradecimientos, con hinchazones de orgullo; antes bien, aprestad vuestras finas piernas para ir el jueves próximo a la iglesia de San Pedro, en compañía de Paris o te arrastraré hacia allí con un zarzo. (Shakespeare, 2003: III, V).

Su único objetivo en la obra de Shakespeare coincide con el de cualquier protagonista de una novela bizantina: tratar siempre de alcanzar un final feliz que le permita la unión definitiva con su esposa, llegando incluso al suicidio tras creerla muerta con tal de estar a su lado y cumplir con la máxima del “amor más allá de la muerte”. Ya que no consigue el amor de Julieta más allá de las dificultades y los sacrificios que conllevan la oposición paterna, los malentendidos y el exilio, Romeo decide reunirse con su amada tras la muerte.

Esta trágica historia de tintes bizantinos, la historia de Romeo y Julieta, ha sido contada en infinidad de lenguas y adaptada prácticamente a todas las culturas del mundo. Forma parte de la cultura colectiva del pueblo y por eso ha salido siempre airosa de las dificultades que cualquier aproximación multicultural hubiera podido representar. No en vano, esta tragedia legendaria se evocaba ya en ciertos episodios de la mitología clásica como *Hero y Leandro* o

Píramo y Thisbe, siendo el largo poema narrativo de Arthur Brooke titulado *Historia de Romeo y Julieta* (1562) la fuente más directa de Shakespeare. A su vez, no obstante, el poema de Brooke estaba basado en la traducción que Boaistuau hiciera de la novela de Bandello (1554).

Shakespeare retoma el poema de Brooke y, como Cunqueiro, introduce ya sus propios cambios y aporta sus propios matices. De hecho, lo que más destaca de su versión es la importancia que da a los personajes secundarios porque, con este gesto, el autor inglés enfatiza el trasfondo realista de la obra y subraya las diferencias sociales de su tiempo. Como especifica Ángel Luis Pujante, *Romeo y Julieta* es la obra de Shakespeare que refleja una mayor relación entre lenguaje y acción: “Los contrastes dramáticos abundan en la obra gracias a un estilo rico en el coexisten el verso y la prosa” (Pujante, 2002: 10).

Según explica también Purificación Ribes, este hecho ha sido apuntado previamente por autores como H. B. Charlton, M. C. Bradbrook, I. Evans, D. Cole o H. Levin, siendo G. Melchiori el primero que identificara la variedad estilística de la obra como una consecuencia directa de la situación política del momento en Inglaterra. En efecto, William Shakespeare nació ya en una cultura moribunda, y para cuando escribió sus obras, la nación estaba sometida a cambios sociales, políticos, económicos y religiosos. La situación sociopolítica en la que Shakespeare enmarcó su obra, era pues de una convulsión tan absoluta como la de la Galicia de Franco o la Verona de la Función. Y si Cunqueiro endurece la fuente Shakesperiana añadiendo conceptos como el hambre y la peste, también se ha especificado más arriba que Shakespeare enfatiza el trasfondo realista de la obra y subrayó las diferencias sociales de su tiempo. Para ello enfrenta permanentemente realismo a ficción, comedia a tragedia y juventud a madurez.

Especialmente, debemos resaltar la distancia moral que separa a la joven pareja del mundo de los adultos, siendo ésta el mayor obstáculo para su unión. Mientras Romeo y Julieta viven con intensidad cada momento de sus vidas y miran hacia el futuro, sus padres y todos los representantes de la madurez en la obra permanecen anclados en rencillas del pasado. Son incapaces de contemplar los

intereses de sus hijos, de las generaciones más jóvenes, que acaban estando cada vez más aisladas.

Durante la dictadura de Franco, de la misma manera, las distancias entre los que luchaban con ilusión por la democracia y el futuro y los que vivían anclados en el pasado más recalcitrante eran insalvables también. Las dictaduras se caracterizan de hecho por sus contrastes absurdos. Así pues, el comienzo de la dictadura franquista significó la muerte de la cultura gallega tanto como la lucha silenciosa y clandestina por los derechos democráticos y contra el poder establecido. La propia clandestinidad que resulta de la dictadura está marcada por profundos contrastes, incongruencias, sinsentidos, aislamiento, e incluso muerte.

En la adaptación de Cunqueiro, los actores resultan ser cadáveres que acompañan al sochantre en su carroza. De igual modo, la carta de Romeo que lee una supuesta actriz que representa el papel de Julieta tampoco es real a pesar de ser la única referencia a la obra de Shakespeare en la adaptación de Cunqueiro. Al final de la representación, una niña que estaba entre el público se da cuenta también de que la carta que ha leído el cadáver no contenía ni una sola de las dulces palabras de Romeo: “NIÑA. ¡Mi madre, mi madre, que no había Romeo, ni memorias, ni lirios! *Llora la niña abrazada a la vieja ciega. Un viento que pasa, abate el tapiz de fondo sobre el tablado*” (Cunqueiro, 1970: 126). Es más, la carta sólo contenía una lista desoladora de tasas por pagar en un contexto de pobreza extrema:

NIÑA. ... “Alcaldía de Comfront en Landes. Licencia al guardarríos Chailot, alias Braque, para casarse con la ciudadana Bonet, alias Fleur Tranquille, el sies de Floreal. Un franco por la licencia. Licencia a la Vieja Goman, para recoger los cagajones perdidos en los mercados de los jueves. Gratuito. Licencia al sastre Terne para poner botones nacionales en los culotes. Dos francos”.

(Cunqueiro, 1970: 126).

Todos esperan que la carta traiga buenas noticias de comida, libertad y cambio. Ése es el único motivo porque el que se reúnen en la plaza para escuchar a la supuesta Julieta:

GONFALONIERO. ¡Silencio, silencio! Esta carta quizá trae noticias para todos, para la ciudad de Verona toda. Quien la escribe puede ser que no sepa de nadie más en esta villa que de doña Julieta. Vendrán tal vez noticias de trigo de Mantua, de los bueyes de Venecia, del vino y de cuantos amigos nos quedan.

(Cunqueiro, 1970: 122).

Sin embargo, los actores vuelven a su apariencia original antes de que termine la Función. Se convierten en esqueletos y el pánico cunde entre los espectadores: “*Las manos de Julieta, a la luz de la linterna, se ven descubiertas de carne. Julieta, horrorizada, deja caer la carta. El coro estalla en grandes gritos y lloros, que repite la gente que está en el atrio, mezclándose lo argumentado con la vida*” (Cunqueiro, 1970: 125). Como resultado, la esperanza se desvanece en favor del miedo, la desesperación y la confusión de los ciudadanos de Verona. Ahora todos los presentes creen que la carta es portadora de la peste y no de buenas noticias: “CORO. ¡Los suizos se fueron porque venía la peste! ¡No traía amor, que traía peste! ¡La peste negra! ¡Vino la peste de Siena! (Cunqueiro, 1970: 125)”. Todos salen corriendo despavoridos.

Así pues, si Shakespeare enfatiza la parte más desoladora de una historia amorosa pensada para ser perfecta, Cunqueiro llega incluso a negarla. Ambos autores magnifican pues el lado más cruel de la realidad. A pesar de que la presencia del texto de Shakespeare en la adaptación de Cunqueiro es mínima, las circunstancias externas impiden la felicidad, el amor y la vida en ambas obras tanto como en la Galicia de Franco. Pese a los esfuerzos de los ciudadanos o de los personajes de ambas obras, la muerte siempre acaba siendo la única salida posible. No hay otra opción. Como explica Ángel-Luis Pujante para el caso de Shakespeare, “todos son víctimas de una situación de odio y violencia que ni desean ni pueden evitar” (Pujante, 2002: 20).

Junto con las circunstancias externas que impiden que los sueños de cambio y felicidad de los protagonistas se hagan realidad en ambas obras, los personajes secundarios también se encargan de invalidar a los protagonistas y sus sueños en la obra de Shakespeare. El autor inglés representa a Romeo como un personaje totalmente codificado en función de los preceptos del buen amante cortesano de Baltasar Castiglione. Julieta, a su vez, aparece por primera vez en la obra en la escena tercera cuando se la menciona en el diálogo que su padre mantiene con Paris. Después, cuando finalmente sale a escena - ya en la escena cuarta- no tiene voz ni expresión propia que la caracterice. Su madre y su niñera la describen con sus comentarios y opiniones en todo momento sin que ella pueda expresarse en primera persona libremente. La niñera es un personaje secundario sin cultura, pero da las claves para entender la vida de Julieta hasta su muerte, pasando por su nacimiento tanto como por su historia de amor con Romeo.

De modo similar, los mensajes de miedo y desesperación tanto como la descripción de la situación que sufre la ciudad de Verona y sus habitantes, también llegan a los lectores de la Función de Cunqueiro gracias a las permanentes interrupciones y murmullos de los personajes secundarios. Así las noticias de una posible plaga llegan a través de los gritos de los propios espectadores de la Función:

CORO Y GENTE DE COMFRONT. ¡La peste! ¡La trajeron los cómicos! ¡La peste negra de Italia! ¡El amor traía la peste en los huesos! ¡Mirad la muerte! ¡La peste! ¡La peste!

Huyen el Coro y la gente. El atrio queda desierto. El caballo en que había venido el Correo es un esqueleto de caballo en medio del atrio.

(Cunqueiro, 1970: 125).

Igualmente, las interrupciones constantes de los personajes secundarios pidiendo comida en la segunda escena dan una idea de la hambruna de una población sitiada durante años:

MUJER. ¿Traerá pan, Señoría?

PAISANO. ¿Vendrá trigo de Mantua?

SOLDADO. ¿Cuándo volverá a venderse en Verona buey de Venecia?

MUJER. ¡Queremos pan! ¡Una corteza, Señoría!

SOLDADO. Mejor sería que dieran antes algo de comer para poder escuchar con alma el correo de Siena.

(Cunqueiro, 1970: 121).

Asimismo, son los propios ciudadanos de Verona los que dan idea de la llegada de la carta con sus comentarios y suposiciones:

SOLDADO. ¡Dicen que viene un correo de Mantua, y que ya pasó el río!

MUJER. A Mantua dijo otro señor soldado que la habían quemado.

PAISANO. Pues entonces será correo de Venecia.

MUJER. Viene correo de Venecia a caballo. Ya lo vieron pasar el río.

MERCADER. De a caballo no podrá ser de Venecia. Ese vendría por el mar. Será de Siena, si es que quemaron Mantua.

(Cunqueiro, 1970: 119-20).

El murmullo de la gente acompaña la aparición en escena de Julieta y describe el clima de miedo al comienzo de la obra también. Cunqueiro no se refiere a Julieta hasta la tercera de sus cinco escenas, y lo hace de modo que parezca una casualidad. Julieta es la destinataria de la carta: “Para la muy dolorida infanta de Verona doña Julieta” (Cunqueiro, 1970: 123). A partir de ese momento, la única información que se da de ella viene de la mano de los cotilleos de la gente de la calle, de los personajes secundarios:

CORO. ... ¿Quién es doña Julieta? Es de señores. Es una enamorada célebre. ¿Una de los Capuletos que parió de un herrero? No, ésta no parió, éste es una de los Montescos de la plaza vieja. Pues también es una casta de gente amancebada. Esta es jovencita. Hicieron su capital mandando cebollas a Venecia. También enviaban hilo de seda. ¿Se lee o no se lee la carta? ¡Queremos noticias!

(Cunqueiro, 1970: 122-3).

El autor gallego no menciona a Romeo hasta la cuarta escena para decir de él que es el autor, el remitente, de la carta que recibe Julieta. Pero Romeo nunca llega a aparecer realmente en escena en la obra de Cunqueiro. Los dos protagonistas no interactúan en ningún momento. Shakespeare sí los hace coincidir en tres únicas ocasiones a lo largo de toda la obra: cuando se encuentran en la fiesta por vez primera, en la escena del balcón, y cuando deciden casarse justo antes de su separación definitiva.

La escena del balcón es la más larga, con ciento cuarenta versos aproximadamente, seguida de la despedida, con unos sesenta. Los otros dos encuentros son extremadamente breves: dieciocho versos cuando se encuentran por primera vez, y once antes del matrimonio. Y aun así, en todos estos encuentros destacan las constantes interrupciones de la madre, la niñera o el sacerdote (Pujante, 2002: 29).

La imposibilidad de comunicación de los personajes, tan común en el teatro del absurdo, está presente pues en la obra de Cunqueiro. Como se ha explicado, los protagonistas de su Función no interactúan entre ellos, pero tampoco lo hacen con el resto de los personajes. En la fuente shakesperiana, se ha explicado también, ocurría prácticamente lo mismo salvo en contadas ocasiones. Pero esto ya era común en la época de Shakespeare tanto como en la Galicia franquista. La censura impedía la libre expresión de la cultura gallega tanto como el diálogo democrático entre distintas ideologías.

En ambas obras, tanto como en la España y la Galicia franquistas, la muerte acaba siendo siempre el resultado de la lucha contra la desolación establecida. La búsqueda del amor como símbolo de un futuro de esperanza conlleva la muerte de Romeo y Julieta, y el pánico de los que creen que la carta de Romeo trae la peste en lugar de palabras de amor. La clandestinidad y la lucha por las libertades también acabó siendo sinónimo de muerte para muchas personas tanto en Galicia como en España en estos años.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTIGLIONE, B. de. (1942). *El cortesano*. Traducción de Juan Boscán; Estudio preliminar de Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: n.ed.
- CUNQUEIRO, Á. (1970). *Las Crónicas del Sochantre*. Navarra: Salvat Editores, S.A.
- PUJANTE, A.L. (2002). *Romeo and Juliet. Romeo y Julieta / William Shakespeare*. Madrid: Espasa-Calpe.
- REY HAZAS, A. (1982). “Introducción a la novella del Siglo de Oro I (Formas de narrativa idealista)”. *Edad de Oro* 1, n.p.
- RUIZ DE CONDE, J. (1948). *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Madrid: Aguilar.
- SHAKESPEARE, WILLIAM. (2003). *Romeo y Julieta*. Edición bilingüe y traducción del Instituto Shakespeare, a cargo de Manuel Ángel Conejero. Madrid: Cátedra.