

Antonio y Hamlet, locos fingidos: locura y violencia en el teatro del Siglo XVII

Laura Marziano

UNSa

lmarziano61@yahoo.com.ar

Carina Noelia Martínez Aguilar

UNSa

cnoeliama@gmail.com

Fecha de recepción: 08/03/2019

Fecha de aceptación: 10/05/2019

Palabras clave: locura, violencia, teatro del siglo XVII, metateatral

Resumen

Tanto en la comedia de Lope de Vega, *El cuerdo loco* (1602) como en la tragedia de Shakespeare, Hamlet (1603), aparecen dos príncipes, Antonio y Hamlet, que fingen un estado de locura que podríamos considerar un procedimiento metateatral. Esto presupone un interés de época por dicha temática y dicho recurso. Desde una perspectiva comparatista, nos interesa indagar cómo se representa la locura en cada caso y qué conexión entabla con la violencia de distinto tipo presente en ambos textos. ¿Cómo es el comportamiento del “loco”? ¿Es inseparable del accionar violento? ¿Por qué fingir tal estado? ¿Qué estrategias o máscaras asume dicha locura? Considerando que en ambos casos los príncipes fingen locura como un mecanismo de defensa frente a un ambiente violento, amenazante y de un orden alterado, el análisis comparativo permite responder a dichas preguntas relacionándolas con similares entornos violentos extratextuales.

Key words: madness, violence, XVIIth Century Theater, metatheatrical

Abstract

Both in the Lope de Vega's comedy, *El cuerdo loco* (1602) as in the Shakespeare's tragedy, *Hamlet* (1603), there are two princes, Antonio and Hamlet, who pretend a state of madness that could be considered a metatheatrical procedure. This presupposes the interest that existed at that time in this topic and the resource mentioned. From a comparative perspective, we are interested in analyzing how madness is represented in each case and its relationship with the different kinds of violence present in both texts. How does a madman behave? Is madness always related to violent actions? Why do people pretend such condition? What strategies or masks does this madness adopt? Considering that in both cases, the princes pretend the madness condition as a defense mechanism against a violent, threatening environment, and an altered order, the comparative analysis permits to answer these questions by relating them to similar violent extratextual environments.

¿Un mal de época?

En los siglos XVI y XVII la violencia podía parecer parte del panorama general: las ciudades estaban sumidas en guerras casi constantemente y los hombres se relacionaban con un código de honor que permitía los duelos. La literatura, que no era ajena a su contexto sino todo lo contrario, daba referencias (abundantes y variadas) de esta violencia a nivel social e individual. Nos preguntamos, y este ha sido el punto de arranque de nuestro trabajo, cuál pudo ser la vinculación entre la violencia y la locura, ya que frecuentemente aparecían asociadas en las producciones culturales y literarias de la época. Del mismo modo, la locura fue de gran interés en el teatro de estos siglos y, especialmente en el español, la figura del loco fingido.

A tal efecto, en este trabajo comparamos los dos príncipes de las obras de *El cuerdo loco* (1602) de Lope de Vega y *Hamlet* (1603) de Shakespeare, dos locos fingidos. Tales personajes cargan a la obra de metateatralidad, es decir, forman parte del género de “teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se ‘autorrepresenta’” (Pavis, 1998, p. 288). Para L. Abel (1963, en Sosa Marcela, 2004), a quien no podemos dejar de mencionar en relación con este concepto, una “metaobra” se define por la forma de dramatizar personajes que, por su autoconciencia, participan en su dramatización. Es “la autoconciencia del personaje y/o dramaturgo, por la cual desaparece el sentimiento auténtico de lo trágico” (2004, p. 25); dicha autoconciencia es lo que Abel llama “metateatro”. R. Hornby, a su vez, propone una clasificación del metateatro en: teatro en el teatro, ceremonias dentro de la obra, personajes dentro de personajes (o rol dentro del rol), referencias a la literatura y a la vida real y autorreferencialidad (1986, en Sosa Marcela, 2004). Veremos que en ambas obras se utiliza el recurso del rol dentro del rol, puesto que los dos príncipes están tratando de representar a otro en este fingir un estado de locura; así, toman conciencia de su propia dramaticidad.

En primer lugar, para contextualizar estas obras, ubicaremos brevemente los autores. Lope de Vega (1562-1635) fue uno de los dramaturgos y poetas más importantes del Siglo de Oro español, surge entre los siglos XVI y XVII y establece el canon de la comedia nueva. William Shakespeare (1564-1616) es el mayor representante del teatro isabelino (aquel producido durante el reinado de Isabel I en Inglaterra). Como común denominador, ambos períodos se caracterizan por la abundante producción teatral de amplio alcance en la población y, a la vez, ambos dramaturgos muestran hasta dónde nos pueden llevar las pasiones humanas, ya sea de forma trágica o cómica.

Antonio y Hamlet: de intrigas y géneros

Ya adentrándonos en el trabajo con los textos, ambas obras tienen muchas similitudes en sus intrigas, sin que por ello podamos decir que poseen una fuente común. En *El cuerdo loco*, el príncipe Antonio es el legítimo heredero al trono de Albania, pero la madrastra, Rosania, y su amante Dinardo buscan hacerse con el poder tras la muerte del rey. Para ello, planean volverlo loco con un veneno y así declararlo incapaz de ejercer su derecho. Encargan al cocinero español que le dé el veneno, pero éste le advierte al príncipe el plan de su madrastra y le sugiere que finja locura para descubrir la confabulación en su contra. En *Hamlet*, el príncipe Hamlet sufre ante la muerte de su padre y la pronta boda de su madre con su tío; se siente traicionado por ella cuando descubre, por la aparición del espectro de su padre, que éste fue asesinado por Claudio, el actual rey de Elsinor. El príncipe finge su locura para comprobar el mensaje del espectro, ya que le pidió venganza por su muerte. Así, las dos obras presentan un contexto violento producido por deseos de poder que llevan a los héroes a fingirse enfermos de locura.

En relación con los géneros de ambas obras, Lope de Vega escribió una tragicomedia y Shakespeare una tragedia, de allí tan distintos finales. El propio Lope de Vega en su obra *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) crea la tragicomedia, al buscar la fusión de mundos distintos respondiendo a una estética barroca, mezcla elementos múltiples y opuestos como, por ejemplo, la monarquía y la plebe, al mismo tiempo que combina lo risible con lo terrible y trágico. Así, en *El cuerdo loco*, Antonio consigue su objetivo, es decir, descubre y captura a sus traidores en un ambiente bélico, por ende violento. En esta obra encontramos muertes y traiciones, a pesar de ello, culmina con la restitución del orden, la pieza tiene un final feliz. En cambio, en la tragedia shakesperiana, la restauración del orden se da con la muerte de toda la familia real y parte de la corte, en una escena final sumamente violenta. Aunque el personaje también alcanza su objetivo, no podemos decir que la pieza tenga un desenlace feliz porque muere en su consecución.

Dos locos frente a frente

Una característica común entre los príncipes la vemos en su carácter: estamos en presencia de dos personajes melancólicos. Antonio toma una pócima para combatir su humor melancólico (vv.693-695). Por su parte, Hamlet demuestra un temperamento melancólico que podemos observar en sus acciones, la costumbre de analizar sus sensaciones y sentimientos, el miedo de no poder cumplir con los deberes que él mismo cree le corresponden. Recordemos que en el siglo XVII la noción de melancolía se asociaba a la teoría de los cuatro humores corporales

de Hipócrates y de Galeno, articulados con los cuatro elementos, las cuatro estaciones y las diferentes edades de la vida humana. Entre esos humores, la bilis negra, líquido viscoso, amargo y nauseabundo, condicionaba la salud del hombre. En ese mismo siglo Robert Burton (2005) publica en 1621 la *Anatomía de la melancolía*, largo ensayo donde encontramos una concepción médica de ésta y una descripción de los males que causaba. Para este autor, el excesivo temor ante la muerte o la tristeza sin motivo aparente eran propios de la imaginación del afectado hasta el punto de volverlo irracional. Es curioso que ambos textos teatrales tengan similitudes tanto en sus intrigas como en el carácter de sus personajes centrales, por ello nos parece interesante resaltar este aspecto que podría ser objeto de análisis en otra ocasión.

Como ya dijimos, la locura responde a un contexto violento originado en los conflictos de poder. Según afirma Robert Appelbaum (2014), la violencia que rodea a Hamlet es de dos tipos: explícita y oculta, esto puede extenderse también al caso de Antonio. Cuando hablamos de una violencia explícita, nos referimos a que ambas obras se desarrollan en un contexto de guerra. En *El cuerdo loco*, Albania es asediada por los turcos y en *Hamlet*, Dinamarca está por comenzar una guerra con Noruega. Además de las guerras por conflictos de tierra, están presentes los duelos por el honor (como el caso de Laertes que quiere vengar la muerte de su padre y su hermana, y el de Próspero, que descubre los amores de su hermana con el príncipe). En cuanto a la violencia oculta, podemos mencionar el plan de envenenar al príncipe en la comedia de Lope de Vega y el asesinato del Rey Hamlet en la tragedia de Shakespeare. Esta última es el centro del avance de ambos dramas y lo que genera mayores problemáticas en el universo de las obras, porque no es legítima. La violencia explícita es legítima en los tiempos en los que se desarrollan las obras. La oculta, la secreta, es ilegítima porque no puede ser juzgada y perdonada o condenada, y es la que da lugar a la locura fingida.

¿Cómo se manifiesta esta locura en los príncipes? Siguiendo a José Roso Díaz (2005), una de las principales características del loco fingido es la locuacidad: “habla demasiado, dice barbaridades, grita, se muestra violento con el lenguaje, declara la verdad y expone sus ideas de forma, aparentemente ilógica, todo ello para lograr sus objetivos” (2005, 429). Por ejemplo, en el Acto II de *El cuerdo loco*¹:

ANTONIO.- (Mucho hablo, por mi daño,
Quiero fingirme más loco,
No caigan en el engaño).
(...)

1. Desde ahora citamos el texto por la edición de Lope de Vega (1917) “El cuerdo loco”, Emilio Cotarelo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, IV: *obras dramáticas*. Madrid, RAE, pp. 374-421. Adaptación digital para EMOTHE: Durá Celma, Rosa (Artelope)

Decidme, hermano Longinos,
Afuera que va la carta
Volando al trono y la corte,
Donde no se paga porte
Ni la justicia se aparta.
Quedo, que entra por el cielo,
Paso, que la escucha un rey
Que puso margen y ley
Al mar y dio vida al suelo. (1917, p.374-421).

Observamos en este fragmento que el personaje de Antonio, mediante un aparte, anuncia al espectador que su locura es actuada al mismo tiempo que engaña al resto de los personajes con un discurso ilógico.

Esta característica se da igualmente en el personaje de Hamlet, que finge su locura mediante el lenguaje, es decir, con aparentes desvaríos verbales que producen imposibilidad de comunicación. Por ejemplo, en *Hamlet*², Acto II, escena II, en su conversación con Polonio:

POLONIO. - ¿Cómo está vuestra alteza?

HAMLET. - Bien, a Dios gracias.

POLONIO. - ¿Me conocéis?

HAMLET. - Perfectamente. Tú vendes pescados.

POLONIO. - ¿Yo? No, señor.

(...)

HAMLET. - "Si el sol engendra gusanos en un perro muerto y aunque es un Dios, alumbra benigno con sus rayos a un cadáver corrupto"...

¿No tienes una hija?

POLONIO. - Sí, señor, una tengo.

HAMLET. - Pues no la dejes pasear al sol. La concepción es una bendición del cielo; pero no del modo como tu hija podrá concebir. Cuida mucho de esto, amigo mío.

2. A partir de ahora citamos el texto por la edición de Shakespeare, William (2014) *Hamlet*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. Traducción: R. Martínez Lafuente.

POLONIO. - ¿Pero qué queréis decir con eso? (Aparte) Siempre está pensando en mi hija. No obstante, al principio, no me conoció... Dijo que yo era un pescadero... ¡Está rematado, rematado!... (2014, 118-119).

Notamos en este ejemplo que el lenguaje confuso empleado convence a Polonio de su estado de locura.

También, en cuanto a la relación del loco fingido con el lenguaje, coincidimos con Ana Teixeira de Souza (2016) en que esta locura le permite al personaje de Antonio manipular el discurso a su favor:

[...] en algunas escenas, discursa sin coherencia alguna, comportándose como un loco furioso, con el fin de garantizar la verosimilitud de su actuación; en otras escenas, produce discursos elevadísimos, muy propios de los locos dotados de agudeza intelectual poniendo en duda su verdadero estado mental ante los demás personajes. (2016, p. 2).

De tal modo, puede usar el lenguaje de forma elevada, como en el segundo acto cuando le prueba a Leónido que no está loco, respondiendo una serie de preguntas sobre Dios, cielo, hombre, alma, sentido, voluntad y memoria. Lo mismo podemos apreciar en *Hamlet*, hacia el final del diálogo entre el príncipe y Polonio en el Acto II, escena II, conduciendo, a este último, a reconocer "Aunque todo es locura, hay cierto *método* en lo que dice..." (2014, p.120). Este discurso, al igual que los apartes hacen cómplice al público de la simulación, mientras que el resto de los personajes continúan creyendo en la demencia de los príncipes; recordemos que cierto tipo de locura permitía a los hombres alcanzar reflexiones elevadas.

Las expresiones de este estado de locura de los personajes no son únicamente mediante el lenguaje, también se manifiestan en un comportamiento violento. En el caso de Antonio, en diversos momentos de la comedia, podemos ver que los demás personajes piden sujetarlo, detenerlo, por su conducta alterada y violenta:

TANCREDO.- ¡Tenelde! ¡Tenelde!

DINARDO.- Sin duda
que por las calles se fuera.

ANTONIO.- ¿Qué queréis, canalla fiera,
contra la verdad desnuda? (1917, vv. 1325-1328).

En este personaje es más claro su rol dentro del rol, es decir, el personaje representando otro en escena. Esta manera de simulación, pues el personaje recurre al histrionismo al representar un doble papel sin cambiar su identidad, es clave metateatral del loco fingido. Aquí, el espectador es consciente de que el héroe del drama está actuando, realiza una representación dentro de la representación.

En *Hamlet* no se da del mismo modo la manifestación de la violencia, en pocas ocasiones el personaje se muestra con un accionar semejante. Por ejemplo, la escena del asesinato de Polonio (Acto IV, escena III) comienza con rabia y recriminación hacia Gertrudis, quien teme por su vida ante el comportamiento de su hijo. Cuando Polonio, quien escuchaba detrás del tapiz, entra en escena, Hamlet lo mata. La reina percibe esto como un ataque de locura, e incluso el espectador (o lector) se cuestiona los límites del fingimiento del príncipe. Si bien Antonio también comete un asesinato, mata a Leónido, lo hace para mantener oculta su cordura y salvar la vida de su amada, disfraza el cuerpo como si fuera el de la propia Luzinda, adaptando el plan de su madrastra a sus propios intereses. Esta obra no da lugar a dudas sobre si la locura es fingida o no, a diferencia de la shakesperiana, este asesinato es totalmente justificado por la traición de Leónido al ser parte del plan de Rosania para obtener el poder.

Además, encontramos en *Hamlet* -no así en *El cuerdo loco*- otra manifestación de violencia muy importante de destacar: la violencia hacia las mujeres. El príncipe se siente traicionado por su madre, debido al casamiento con su tío, lo que cambia su percepción sobre las mujeres. En la escena de la muerte de Polonio ya mencionada, el hijo agrede verbalmente a la madre y no se detiene hasta la intervención del espectro, que asegura la inocencia de la reina en su asesinato. Este rencor se traslada sobre la imagen de Ofelia, a quien ofende luego de cortejarla. Lo vemos en el siguiente ejemplo del acto III:

HAMLET. - *Vete a un convento*: ¿para qué te has de exponer a ser madre de hijos pecadores? Yo soy medianamente bueno; pero al considerar algunas cosas de que puedo acusarme, sería mejor que mi madre no me hubiese parido. Yo soy muy soberbio, vengativo, ambicioso; con más pecados sobre mi cabeza que pensamientos para explicarlos, fantasía para darles forma y tiempo para llevarlos a ejecución. ¿A qué fin los miserables como yo han de existir, arrastrándose entre el cielo y la tierra? Todos somos insignes malvados. No creas a ninguno de nosotros; *vete, vete a un convento...* ¿En dónde está tu padre?

OFELIA. - En casa está, señor.

HAMLET. -Pues que cierren bien todas las puertas, para que, si quiere hacer locuras, las haga dentro de su casa. Adiós.

OFELIA. - ¡Oh mi buen Dios, favorecedle!

HAMLET. - Si te casas, *quiero darte esta maldición en dote*. Aunque seas un hielo en la castidad, aunque seas tan pura como la nieve, no podrás librarte de la calumnia. Créeme, *vete a un convento*. Adiós. Pero...escucha: si tienes necesidad de casarte, cástate con un tonto; porque los hombres avisados saben muy bien que *vosotras los convertís en fieras... Al convento, y pronto*. Adiós. (2014, p. 144-146, cursivas nuestras).

La joven, víctima de la agresión del príncipe y desesperada por la muerte de su padre, cae en la locura.

¿Por qué fingir la locura? Por un lado, este actuar como un loco de los personajes es una táctica de supervivencia ante los contextos violentos que los rodean. Tanto Antonio como Hamlet se protegen en la locura porque así los usurpadores del poder no los consideran rivales, no necesitan matarlos si ellos están incapacitados para gobernar. Teniendo en cuenta lo dicho antes sobre la legitimidad de la violencia, cabe ahora preguntarnos: ¿es legítimo fingir locura? Para responder esta pregunta retomamos los conceptos de simulación y disimulación trabajados tanto por Teixeira de Souza (2015) como por Sáez (2015) en el texto de Lope de Vega que nos interesa. Estos procedimientos están muy presentes en el mundo político y el código moral de los siglos XVI y XVII. Como ambos críticos resaltan, “tanto simular como disimular pueden ser estrategias válidas durante un tiempo limitado y para lograr objetivos justos, entre los que destaca la autodefensa” (Sáez, 2015, p. 100). De este modo, queda legitimada la actuación del estado de locura como estrategia temporaria de autodefensa ante el entorno de peligro y violencia que rodea a los príncipes.

Por otro lado, el fingimiento de tal estado posibilita al personaje decir la verdad, aunque en principio, sea sólo percibida por el público, quién es consciente de lo que es actuado. Además, y siguiendo a Laurent Berger (2010), la locura en Hamlet “se convierte en un refugio para los personajes quienes no pueden afrontar la mentira del mundo que los rodea y, a través de ella, pueden denunciar y combatir la hipocresía general” (2010, párrafo 8)³. Es decir, la locura (fingida) les permite descubrir y desenmascarar la verdad ante los otros. Los dos personajes centrales de las obras pretenden, con su actuación, descubrir crímenes ocultos a los ojos de los demás.

3. La traducción es nuestra.

Si bien aquí hay una coincidencia entre ambos textos, al mirarlos en detalle descubrimos una distinción. De acuerdo con José Roso Díaz, en la obra de Lope de Vega el fingir enfermedades “resulta fundamental para el desarrollo del enredo y la construcción de la acción (...) [el loco fingido] es un estrategia de la intriga que actúa conforme a un plan perfectamente delineado” (2005, 425 y 429). En este sentido, no cabe duda de que, en la obra de Lope de Vega, lo que permite el desarrollo de la intriga es el actuar del loco fingido. En cambio, en Shakespeare, y siguiendo a Robert Appelbaum:

La violencia es necesaria para la historia de Hamlet; la idea de violencia es central para lo que es fascinante de la historia, a veces incluso parece heroica, y el espectáculo de la violencia es central para el cómo opera la obra en el escenario. (2014, p. 5)⁴.

Aquí, la locura fingida podría no haber estado en la tragedia sin afectar su historia, es la violencia lo que no puede faltar.

Entonces, ¿cuál es la función de la locura en el texto? De acuerdo con Jonathan Thacker (2002), la locura en el teatro tiene una función dual: “su capacidad para entretener y para indagar en el alma humana” (2002, 1725). Esto sería lo que atrajo a Lope de Vega y a Shakespeare a incorporarla en sus obras, “tanto por su potencial subversivo como por su atractivo superficial, su teatralidad” (2002, p. 1726). Vemos la complejidad metateatral con la que las obras se cargan por esta enfermedad fingida, por el rol dentro del rol, y también, profundas reflexiones sobre la humanidad en boca de estos locos fingidos.

Mediante el personaje que representa otro, las obras toman un carácter autoconsciente y reflexivo sobre su propia condición de representación. La metateatralidad es muy clara en Lope de Vega por el procedimiento del rol dentro del rol; sin embargo, en Shakespeare es más clara por el teatro dentro del teatro, es decir, la puesta en escena de otra obra dentro de sí misma. Mientras que Antonio se vale de fingir su locura para descubrir ante el pueblo los crímenes de su madrastra y Dinardo, Hamlet propone la puesta en escena de *La ratonera*, además de ser un loco fingido, para corroborar que su tío es el asesino de su padre. Esto nos lleva a reflexionar sobre la importancia de los distintos procedimientos metateatrales en las obras analizadas: no son sólo una estrategia para entretener al público, son también el mecanismo central de avance de la intriga.

4. La traducción es nuestra.

Conclusiones

Podemos decir que en *El cuerdo loco* y en *Hamlet* la locura fingida se manifiesta tanto en el uso del lenguaje como en el comportamiento de los personajes. En cuanto al lenguaje, puede ser ilógico e incomprensible, cortando las posibilidades de comunicación del loco fingido con los demás, o elevado, con importantes reflexiones sobre la humanidad. Respecto al comportamiento, observamos que este no está necesariamente ligado a la violencia, aunque lo relacionamos con el asesinato, en el caso de *Hamlet*, y con el accionar arrebatado de Antonio. Esta enfermedad fingida tiene dos finalidades. En primer lugar, funciona como mecanismo de defensa ante el contexto violento que rodea a los personajes ya que un loco no supone un rival al trono. Y, en segundo lugar, permite a ambos príncipes desenmascarar la verdad a partir de sus discursos ambiguos; con este “hablar de locos” buscan restaurar el orden político, cuestionan las traiciones por parte de los usurpadores del trono que les corresponde.

Nos importa destacar que este fingimiento no es cuestionado por los dramaturgos en los textos mismos, sino es tan legítimo como aquellas manifestaciones de violencia explícitas de las que hablamos anteriormente. En tanto es una simulación temporal y guiada por la prudencia para gobernar, la actuación del estado de locura es legítima.

Las obras nos demuestran que para responder justamente ante un acto violento, es necesario saber quién lo cometió, de qué manera y con qué motivo. Esto se responde mediante recursos metateatrales, especialmente el del loco fingido. A partir del rol dentro del rol, en *El cuerdo loco*, el héroe, como loco fingido, consigue la restauración del orden. En *Hamlet*, el héroe se vale de ese mismo recurso y del teatro dentro del teatro, para confirmar tanto a otros personajes como a los espectadores, la culpabilidad del Rey Claudio.

Bibliografía

- Appelbaum, Robert (2014). “Hamlet and Violence” en *New Pilgrimage: Selected Paper from the IAUPE Beijing Conference in 2013*, Tsinghua University Press. URL: <https://www.researchgate.net/publication/303589299> (recuperado el 10/07/2018).
- Berger, Laurent (2010). “Diriger la folie dans *Hamlet*” en *Shakespeare en devenir - Les Cahiers de La Licorne - Shakespeare en devenir | N°3 - 2009*. URL: <http://09.edel.univ-poitiers.fr/shakespeare/index.php?id=159> (recuperado el 05/07/2018).
- Burton, Robert (2005). *Histoire de la mélancolie*. Paris: Ed. Folio Classique.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

- Roso Díaz, José (2005). "El enredo de los locos en las comedias de Lope de Vega" en *Actas XII Congreso Internacional AITENSO*. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcng594> (recuperado el 04/07/2018).
- Sáez, Adrián J. (2015). "Intrigas en la corte de Buda: disimulación política y género palatino en *El cuerdo loco* de Lope de Vega" en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI.
- Sosa, Marcela (2004). *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Teixeira De Souza, Ana Aparecida (2015). "Los conceptos de simulación y disimulación en la representación de la locura en *El cuerdo loco*, de Lope de Vega" en *entreCaminos*, v.1, jul-dic.
- (2016). "El discurso metafísico del loco fingido en la obra dramática *Los locos de Valencia* de Lope de Vega" en *Revista (Entre Parênteses)* Volumen 2, Número 5 – ISSN 2238-4502.
- Thacker, Jonathan (coord. por Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato) (2002). "La lo cura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega" en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, 15-19 de julio 2002. Burgos-La Rioja. España: Iberoamericana, Vol. 2, 2004, ISBN 84-8489-133-X.
- Vega, Lope de (2002). *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Juan Manuel Rozas. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obrador/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo-0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7002185ce6064_2.html#l_1_ (recuperado el 25/04/19).