

La construcción del pecador penitente en *El rufián dichoso*: Variante de la vida licenciosa

Diana Iraís Rangel Pichardo
(Universidad Nacional Autónoma de México)

La comedia *El rufián dichoso* se imprimió por primera vez en 1615 en las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. En la obra se desarrolla la vida de Cristóbal de Lugo, un tahúr sevillano, que se convierte en fray Cristóbal de la Cruz. El rufián se aleja del pecado y se entrega a la devoción hasta alcanzar la santidad; lo cual convierte a este texto dramático en una comedia de santos, la única atribuida a Cervantes.

Juan Manuel Villanueva señala que la fuente de la comedia es la *Historia de la Fundación y discurso de la Provincia de Santiago de Méjico de la Orden de Predicadores* de Fray Agustín Dávila Padilla (451); sin embargo, Miguel Zugasti hace un rastreo de los textos que recuperan la vida de fray Cristóbal de la Cruz y afirma que, de los siete testimonios que ha identificado, el más cercano a la comedia de Cervantes es la *Historia eclesiástica de todos los santos de España* de Juan de Marieta (495-499).¹ Como se puede observar, hay varias versiones de la leyenda de este santo pero todas coinciden en que, antes de ingresar al monasterio, Cristóbal tuvo cierta inclinación por el juego y las riñas y, solo en algunas se subraya que es un mujeriego empedernido, esto sugiere que se trata de un tipo de hagiografía muy particular: la de vida licenciosa. El objetivo de este artículo es identificar los elementos característicos de la hagiografía de santos pecadores y si en la comedia de Cervantes se replica por completo esta estructura o no y, en cambio, se genera una variante.

De la hagiografía medieval a la comedia de santos

Durante el siglo XV, aumentó la producción hagiográfica hispánica, sobre todo en valenciano y catalán, gracias a la dignificación de lenguas romances (Baños, 8). La escritura salió del ámbito eclesiástico y se abrió paso entre los autores laicos que ya firmaban su obra con intención de mostrar su autoría, lo que creó un equilibrio entre vidas de santos firmadas y anónimas. Esto permitió que surgiera lo que Fernando Baños llama la hagiografía moderna, la cual consiste en la diferenciación entre “una voluntad meramente literaria, que creará una hagiografía de tipo legendario [...] y una actitud supuestamente rigurosa que dará lugar a una hagiografía de pretensiones históricas” (41). Gracias a la intensión estética de ciertos autores, las vidas de santos tomaron nuevas formas, representaciones teatrales, poesía y narrativa, que se difundieron rápidamente con la presencia de la imprenta y de los corrales.

¹ Los textos que hablan de Cristóbal de la Cruz son: 1) Agustín Dávila Padilla, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores, por las vidas de sus varones insignes y casos notables de Nueva España*. Madrid: Pedro Madrigal, 1596 (libro II, caps. 15-28); 2) Alonso Fernández, *Historia eclesiástica, de nuestros tiempos*. Toledo: Viuda de Pedro Rodríguez, 1611 (cap. 26); 3) Juan López, Obispo de Monópoli, *Cuarta parte de la historia general de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1615 (caps. 27-30); 4) Hernando Ojea, *Libro tercero de la historia religiosa de la provincia de México, de la Orden de Santo Domingo*. México: Museo Nacional, 1897; 5) Francisco Burgoa, *Geográfica descripción [...] y sitio astronómico de esta Provincia de Predicadores de Antequera Valle de Oaxaca*. México: Juan Ruiz, 1674; 6) Juan Bautista Méndez, *Crónica de la provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores; 1521-1564*. 7) Alonso Franco, *Segunda parte de la historia de la provincia de Santiago de México, Orden de Predicadores en la Nueva España* (Zugasti, 495).

El Concilio de Trento también tuvo grandes repercusiones sobre la figura del santo ya que estableció controles rigurosos sobre el culto, la beatificación y el arte. En 1625, Urbano VIII prohibió imprimir libros sobre milagros y santos no aprobados por la Iglesia (Rubial 36-37). Esto se debió a que la santidad se incorporó tanto en la vida social que el culto popular la transformó al punto de que muchas de sus manifestaciones, como las representaciones dramáticas, se consideraron banales (Vauchez 355).

Sin embargo, esa asimilación enriqueció la hagiografía y la transformó. Por ejemplo, la llegada de los valores del humanismo renacentista permitió una exploración y exaltación del individualismo; en consecuencia, los autores retomaron la biografía clásica y la retórica ciceroniana que resalta los rasgos que caracterizan al individuo (Rubial 38). El crecimiento del género hagiográfico culminó en el Barroco, donde el contenido de las vidas de santos no se transformó, sino su aspecto formal; el lenguaje tomó forma grandilocuente y exaltó lo sensual, lo emotivo y lo efectista (Rubial 41).

Cuando la temática hagiográfica se trasladó al teatro, los autores retomaron recursos de los distintos subgéneros dramáticos, lo que dio lugar a representaciones heterogéneas; algunas, incluso, “parecen más comedias de capa y espada, dramas históricos, de honor, o hasta tragedias, y algunas tienen parentesco con el auto sacramental” (Cazés 40). Esto generó que las comedias de santos fueran heterogéneas y que la composición dramática usara todos los recursos y convenciones comunes al teatro de la época.

Dentro del amplio catálogo de “comedias divinas”, *El rufián dichoso* destaca por varias particularidades. En primer lugar, los santos no parecen tener un protagonismo central en la obra de Cervantes y, en cuanto a las representaciones dramáticas, muestra cierto desagrado por los “milagros falsos”, las “apariencias” y los datos inexactos que inundan las comedias (*Quijote* I, XLVIII). Por lo tanto, resulta intrigante que el Príncipe de los Ingenios aceptara escribir esta obra. Algunos especialistas han señalado la posibilidad de que se tratara de un encargo, ya que el género era muy popular entre el público y aceptar esta tarea le podría garantizarle un montaje:

La comedia de santos era en principio un teatro eminentemente de circunstancia y de encargo, y cuando las diversas órdenes veían acercarse el honor de que se canonizara a sus fundadores u otros miembros, buscaban los servicios de algún poeta profesional para que compusiera la obra teatral (ya no era, como en los inicios, algún clérigo de la orden o el maestro de latín o retórica quién se ocupaba de la dramaturgia). Este teatro también se aprovechaba como instrumento para promover el inicio de los procesos de beatificación y canonización, como puede al menos especularse a partir de una pieza como *El rufián dichoso*, en la que Cervantes dramatizó la vida de Cristóbal de Lugo, monje dominico que nunca fue canonizado (Cazés 57).

Como se puede observar, otro elemento que distingue a la comedia de Cervantes es que dramatiza la historia de un personaje que no era santo, ni siquiera estaba en proceso de canonización (Rosa 243). Por lo tanto, si se trata de un encargo, el personaje de Lugo no podía ser caracterizado como un gran pecador, aunque la hagiografía originalmente así lo representara.

A pesar de que la comedia extiende ciertos pasajes del relato de Juan de Marieta, el dramaturgo se mantuvo congruente con sus ideas y no atentó contra la verdad, alejándose lo más posible de la fantasía y aproximándose más a la picaresca, convirtiendo a Lugo pícaro

inclinado a lo divino (Núñez 121). Por lo tanto, la producción escenográfica es más sencilla y se aleja de las comedias con tramoyas:

“[su] espectacularidad y escenificación de lo sobrenatural se consiguen con la indumentaria, con la música, los bailes y cantos, y con efectos sonoros. Al final de la primera jornada sí se pide una única tramoya, pero la didascalia la señala como un accesorio opcional [...] Luego, en la segunda jornada, se sugiere un espacio sobrenatural fuera de escena, mediante el uso de música, y un personaje comenta el origen infernal de los sonidos. Tras esto, los demonios entran al tablado sin requerir de maquinaria alguna” (Cázes 44).

La diferencias estructurales entre la hagiografía y la comedia de santos

En las vidas de santos medievales, el protagonista nace virtuoso y cada acción lo lleva por vía ascendente, mientras que, en el modelo de la vida licenciosa, el individuo primero inicia una vida de pecado descendente en la que, al tocar fondo, encuentra a Dios e inicia un proceso de purificación. Fernando Baños propone que la estructura corresponde a un proceso de perfeccionamiento que sigue una secuencia: 1. Deseo de santidad 2. Proceso de perfeccionamiento 3. Éxito-santidad probada. También existe una variante compleja: “la vida licenciosa” la cual consiste en dos partes, la primera es la vida pecaminosa; la segunda, el arrepentimiento y la santidad. La estructura es la siguiente: Secuencia A 1. Deseo de vida placentera 2. Proceso de degeneración 3. Resultado-culminación. Secuencia B 1. Arrepentimiento-Deseo de santidad 2. Proceso de perfeccionamiento 3. Éxito-Santidad probada (107-126). Si bien el modelo de la vida licenciosa es poco común en la hagiografía, en la comedia de santos de finales del siglo XVI y las barrocas es más frecuente. Esto se debe a que el conflicto dramático suele coincidir con el momento en que la persona sufre una transformación.

Esto desembocó en dos tipos de comedias de santos: las que se inclinan a la diégesis (narración) y las que se acercan a la mimesis (representación). Es decir, las primeras son las que se apegan a las narraciones hagiográficas tradicionales que narran vidas modélicas ascendentes y las segundas, a la transformación de la condición humana a través de la puesta en escena. Asimismo, las comedias de santos que se inclinan a la mimesis pueden dividirse en dos tipos: “un malvado se transforma en santo o una buena persona, relacionada o no con la santidad, se convierte en pecador y/o esclavo del demonio, pero que finalmente será reconducido a la santidad” (Llanos 813). En el caso del *Rufián dichoso* veremos que se trata de una obra expresada a través de la mimesis ya que Lugo se transforma de pecador a piadoso; pero, más que un ser completamente bueno o malvado, es un joven rebelde cuyas acciones nunca pasan la barrera del pecado mortal puesto que se dedica a las riñas y las apuestas, pero rechaza las tentaciones de las mujeres y jamás ha matado a alguien.

En la comedia de santos la figura del penitente arrepentido suele asociarse a personajes femeninos como María Egipciaca, María Magdalena, Tais, Pelagia, entre otras; pero no es exclusivo de las mujeres y es más conocido de lo que podríamos pensar. Los casos masculinos paradigmáticos están establecidos desde las Escrituras; por ejemplo, el Rey David que, entre otros pecados, mandó asesinar al esposo de Betsabé y, cegado por la lujuria, cometió adulterio con ella. A pesar de sus faltas, el monarca sigue alabando a Dios y le pide misericordia. Otros ejemplos que siguen esta estructura son el hijo pródigo, que despilfarra su herencia debido a los excesos y vuelve a casa para pedir perdón a su padre; el buen ladrón,

Dimas, que se arrepiente mientras está siendo crucificado junto a Cristo, e, incluso, san Pedro, que niega a Jesús tres veces y se lamenta por su traición.

La construcción del pecador penitente

En el caso particular de la comedia, el pecador toma la forma de rufián, la cual le interesó mucho a Cervantes puesto que desarrolla esta figura en varias obras como el entremés del *Rufián viudo* y en *Rinconete y Cortadillo*. En *El rufián dichoso*, Cristóbal de Lugo es un joven sevillano al servicio del inquisidor Tello de Sandoval. A pesar de su origen humilde, es hijo de un tabernero, llegó al servicio del eclesiástico y le dio la oportunidad de estudiar en la Universidad. Sin embargo, presta más atención a los placeres mundanos y se ve envuelto en riñas, apuestas y mujeres.

Lo primero que podemos notar en cuanto a la caracterización de Lugo es su aspecto. La forma de vestir en la época áurea determinaba la identidad del individuo, desde su estatus social hasta su moral. Como señala Encarnación Juárez Almendros: “La ropa, por su fuerte simbolismo y por su capacidad de vestir o de formar a los personajes ficticios [...], ocupa un lugar privilegiado en los textos del Siglo de Oro a causa de su importancia económica y social en este periodo histórico” (1). En el teatro esta cualidad se potencia y se vuelve fundamental para la puesta en escena porque aporta mayor expresividad. Esto quiere decir que el atuendo permite al público identificar las características del personaje desde la primera vez que lo ve. Gracias al código de vestimenta ya establecido y bien conocido por la comunidad, el espectador lo puede descifrar. A través de las primeras didascalias, se especifica a detalle la vestimenta de Lugo: “Salen LUGO, envainando una daga de ganchos [...] LUGO viene como estudiante, con una media sotana, un broquel en la cinta y una daga de ganchos; que no ha de traer espada”.² De inmediato salta a la vista el contraste entre los elementos de las prendas de bachiller y las armas, esto hace que notemos que se trata de un individuo que transgrede las normas.

Los bachilleres estaban regidos por los estatutos de las universidades, donde se definían todos los aspectos de su vida, incluso la forma de vestir; por ejemplo, en el título dieciocho relacionado a los trajes, la vida y las costumbres de los doctores y estudiantes, el *Estatuto de la Universidad de Sevilla* señala:

Por quanto para las inclinaciones interiores, conviene que la decencia exterior sea tal, que por ella se pueda juzgar, y conjeturar: y asimismo se escusen gastos superfluos, e que las personas del gremio desta Universidad, vivan honesta, e pacíficamente (fol. 31).

El aspecto exterior era igual de importante que su comportamiento. Había que tener una apariencia apropiada que reflejara las buenas maneras y la virtud. Más adelante hace énfasis en las armas y dice lo siguiente: “estatuyamos, y ordenamos, que de aquí en adelante ninguno de los Doctores desta Universidad trayga, ni pueda traer armas en el Claustro, de ningún género, ni fuera del, como espada, daga, o otras: pena de perderlas, más la pena o multa que al Rector” (fol. 31).³

² Todos los versos de *El rufián dichoso* proceden de la edición de Luis Gómez Canseco (2015).

³ Esto se repite en otros reglamentos universitarios como las *Constituciones de la Universidad de Salamanca* de 1534 (Martín-Sárraga, 5) o en los *Statutos del studio general de la Universidad de Valladolid*.

Desde ese momento se puede apreciar la doble naturaleza del personaje: un mozo que está aprendiendo letras y artes que, sin embargo, se mete en problemas, gusta de las peleas y el juego. También se puede apreciar que carece de nobleza, porque no le es permitido llevar una espada, así que lleva una daga, arma característica del rufián. Como señala el alguacil: “¡Cuán mejor pareciera el señor Lugo / en su colegio que en la barbacana, / el libro en mano, y no el broquel en cinta!” (vv. 46-49).

Más adelante se refuerza esto por medio de la siguiente didascalia, pero añade un nuevo elemento: “Entra LUGO en cuerpo, pendiente a las espaldas el broquel y la daga, y trae el rosario en la mano”. El rosario no sólo anticipa la transformación que se llevará a cabo, sino que nos señala que, aunque es rufián, no está entregado del todo al pecado como veremos más adelante.

Ahora bien, Lugo se caracteriza textualmente como si fuera el peor de los rufianes. En primer lugar, Cervantes lo sitúa en medio de una pelea con otros dos valentones y hace énfasis en sus propias palabras. Desde ese momento podemos ver su personalidad altanera: “Yo soy mozo y maco/ tengo hígados y bufes” (vv. 7-8), dice sin menor empacho. Esta altanería está sustentada en su estatus dentro de la ciudad. Al tratarse del mozo del Inquisidor nadie se atreve a oponerse a él, ni siquiera la justicia. El alguacil y sus corchetes detienen la trifulca y reconocen al rufián. En ese momento se hace la primera mención de índole religiosa: “CORCHETE 1: Yo lo creo, / porque es un Barrabás este Cristóbal” (v. 56). Como es bien sabido, Barrabás fue el asesino que, en los Evangelios, fue liberado por Poncio Pilatos en lugar de Jesús. Esta referencia pone en paralelo a Lugo como el criminal que es liberado sin que cumpla su castigo, lo que lo llena de una confianza que raya en la soberbia. Señala a continuación: “Aunque sea enfermo / haré lo que fùere mi gusto” (vv. 61-62). Su principal objetivo es “ser famoso en su oficio”, aunque no lo complace ser temido sólo por la autoridad de su amo, así que decide darse a conocer por sus propios méritos:

¡Que sólo me respeten por mi amo
y no por mí, no sé esta maravilla!;
mas yo haré que salga de mí un bramo
que pase de los muros de Sevilla (vv. 73-76).

Más adelante, el alguacil le informa al licenciado Tello sobre las andanzas de su mozo, este parlamento contribuye a la caracterización del rufián:

TELLO	¿Qué hace, pues?
ALGUACIL	Otras cien mil diabluras. Esto de valentón le vuelve loco: aquí riñe, allí hiere, allí se arroja, y es en el trato airado el rey y el coco; con una daga que le sirve de hoja, y un broquel que pendiente tray al lado, sale con lo que quiere o se le antoja. Es de toda la hampa respetado, averigua pendencias y las hace, estafa, y es señor de lo guisado; entre rufos, él hace y él deshace, el corral de los Olmos le da parias,

y en el dar cantaletas se complace (vv. 503-515).

Por lo tanto, Tello decide actuar y confronta al mozo: “Haces a Dios mil ofensas” (v. 826), le reclama el Inquisidor, y finaliza con una comparación más drástica:

TELLO En que eres Satanás
 desde agora me resuelvo.
 ¿Armado en casa? ¿Por suerte
 tienes en ella enemigos?
 Sí tendrás, cual son testigos
 los ministros de la muerte
 que penden de tu pretina,
 y en ellos has confirmado
 que el mozo descaminado,
 como tú, hacia atrás camina (vv. 844-853).

A pesar de esta comparación entre Lugo con el mismo Satanás, la vida del rufián no es del todo pecaminosa, sino que sus acciones son ambivalentes. Por un lado, el Alguacil señala que no es ladrón sino valentón (v. 501-505), incluso el bachiller señala: “A nadie hiero ni mato (v. 784).”, “soy mozo arriscado / no mato por interés (vv. 395-396).” Como podemos ver es un miembro del hampa, pero no comete crímenes horrendos sino, más bien, picarescos: el juego, las apuestas y las riñas sin importancia.

Otro elemento que podemos observar es que, aunque se propone la posibilidad de varios encuentros amorosos, no se ve envuelto en problemas con mujeres. Por ejemplo, Lagartija lo invita a un banquete donde hay muchas jóvenes que le han insistido en que lo lleve consigo, pero él no presta importancia a las mujeres sino a la comilona que le promete el gracioso (vv. 90-145). Más adelante, Antonia, una prostituta que está perdidamente enamorada de él, va en su búsqueda. Desafortunadamente, se encuentra con Tello quien cuestiona sobre las actitudes del Rufián. Ella señala que:

[...] él es travieso,
matante, acuchillador;
pero, en cosas del amor,
por un leño le confieso (vv. 774-777).

Es por su arrojo que las mujeres tienen debilidad por él, pero Lugo no les corresponde. Como señala Tello, se trata de un “duro diamante, /honesto pero matante, /valiente pero rufián” (vv. 881-885).

Antonia no es la única enamorada. Una dama casada, que se oculta bajo una mantilla, le confiesa el deseo que la embarga. Lugo sabe que su marido es una persona influyente así que la rechaza:

LUGO Yo soy un pobre criado
 de un inquisidor, cual sabes,
 de caudal, que está sin llaves,
 entre libros abreviado;
 vivo a lo de Dios es Cristo,

sin estrechar el deseo,
 y siempre traigo el baldeo
 como sacabuche listo;
 ocúpome en bajas cosas,
 y en todas soy tan terrible,
 que el acudir no es posible
 a las que son amorosas:
 a lo menos, a las altas,
 como en las que en ti señalas;
 que son de cuervo mis alas (vv. 311-325).

Al rechazarlas no cae en tentación y no peca, por lo menos no de lujuria. Como él señala, es hombre ruin pero no entiende de esos temas, incluso pide a Dios que lo “libre de mujer determinada” (vv. 492-493), lo que hace que, dentro de la obra dramática, el pecado recaiga en las mujeres.

Por último, el rasgo más drástico es que se trata de un ferviente devoto de las almas del purgatorio, así que le da una moneda a un ciego para que rece por ellas: “Tomad aqueste real, y diez y siete / oraciones decid, una tras otra, / por las almas que están en purgatorio” (vv. 630-633). En otra ocasión señala que también dedica tiempo a la oración de ahí que se le haya caracterizado en un principio con el rosario:

LUGO Estas y otras cosas tales
 hago por mi pasatiempo,
 demás que rezo algún tiempo
 los psalmos penitenciales;
 y, aunque pecho de ordinario,
 pienso, y ello será ansí,
 dar buena cuenta de mí
 por las de aqueste rosario (vv. 814-821).

Es importante resaltar que haga referencia a los salmos penitenciales, ya que uno de los más conocidos, el Salmo 51, en el que se hace referencia a uno de los pecadores arrepentidos ya mencionado anteriormente: el rey David. En él se narra el arrepentimiento y la plegaria del monarca después de haber pecado con Betsabé.⁴

⁴ Piedad de mí, oh Dios, por tu bondad,
 por tu inmensa ternura borra mi delito,
 lávame a fondo de mi culpa,
 purifícame de mi pecado.
 Pues yo reconozco mi delito,
 mi pecado está siempre ante mí;
 contra ti, contra ti solo pequé,
 lo malo a tus ojos cometí.
 Por que seas justo cuando hablas
 e irreprochable cuando juzgas.
 Mira que nací culpable,
 pecador me concibió mi madre
 y tú amas la verdad en lo íntimo del ser,
 en mi interior me inculcas sabiduría.

Más adelante, en el momento de la conversión, Lugo elevará una oración en donde menciona de nuevo los salmos de David y les pide que le otorguen la fuerza para iniciar su camino de purificación:

Psalmos de David benditos,
cuyos misterios son tantos
que sobreceden a cuantos
renglones tenéis escritos,
vuestros conceptos me animen,
que he advertido veces tantas,
a que yo ponga mis plantas
donde al alma no lastimen:
no en los montes salteando
con mal cristiano decoro,
sino en los claustros y el coro
desnudas, y yo rezando (vv. 1190-1201).

En esta plegaria, Lugo, al igual que David, reconoce su condición de pecador: “Ea, Señor; / veis aquí a este salteador / de contrario parecer (vv. 1171).” y le pide a la Virgen María, a su Ángel de la guarda y a las Ánimas de purgatorio que intercedan por él: “pedid a Dios que su oreja / preste a mi necesidad” (vv. 1188-1189).

Este paralelismo es interesante porque la figura del monarca consiste en un individuo que no fue un pecador asiduo, sino que vivió bajo la gracia de Dios y que en un punto pecó y se arrepintió, así que buscó el perdón de Dios. De la misma manera, Lugo no es un pecador que va en camino a perder su alma de manera inminente, sino que balancea su vida de pícaro con muestras de virtud y una religiosidad no erudita sino sencilla, popular.

Estos elementos transforman la estructura tradicional de la hagiografía del pecador arrepentido, pero corresponden a la propuesta de Llanos; ya que, en lugar de pasar de un primer estado descendiente al pecado y después un proceso de purificación, el protagonista da señales de virtud desde un inicio con lo cual crea un híbrido entre la hagiografía tradicional y la de vida licenciosa. Por lo tanto, la estructura descendiente se detiene, no es tan drástica y muestra una nueva variante de la vida licenciosa que favorece la figura del fraile. Esto nos sugiere que, en el caso de que se tratara de una puesta en escena por encargo, la figura de Cristóbal de la Cruz no se volvía problemática para el público y no afectaba el proceso de beatificación.

Rocíame con hisopo hasta quedar limpio,
lávame hasta blanquear más que la nieve [...] (3-9).

Obras citadas

- Baños Vallejo, Fernando. *Las vidas de los santos en la literatura medieval española*. Madrid: Laberinto, 2003.
- Biblia de Jerusalén*. José Ángel Ubieta López ed. y coord. Bilbao: Desclée De Brouwer, 2009.
- Cazés, J. Dann. “La comedia de santos y el teatro del Siglo de Oro.” *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas* 3, 2. 39-70.
<https://doi.org/10.14643/32C>
- Cervantes, Miguel de. *Comedias y tragedias*. Luis Gómez Canseco, ed. Madrid: Real Academia Española, 2015, 2 vols.
- _____. *Don Quijote de La Mancha*. Francisco Rico, ed. Madrid: Real Academia Española-Alfaguara, 2004.
- Estatutos de la Universidad de Sevilla, por su magestad el Rey nuestro señor*. Sevilla, 1634.
<https://archive.org/details/A2260193/mode/2up?view=theater>
- Juárez Almendros, Encarnación. *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas del Siglo de Oro*. Londres: Tamesis Books, 2006.
- Llanos López, Rosana. “Sobre el género de la Comedia de Santos.” En Marc Vitse ed. *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Universidad de Navarra, 2006. 809-826.
- Martín-Sárraga, F. Óscar. “Vestimenta escolar e identidad académica en España.” *Puriq*, 4, (2022): 1-19.
- Núñez Rivera, Valentín. “El rufián dichoso, entre verdades y fabulosos intentos.” *Anales Cervantinos*, XLIX, (2017): 119-152.
- Rosa Rivero, Álvaro. “La acción dramática en el rufián dichoso de Cervantes.” *Hipogrifo*, 6.2, (2018): 233-245.
- Rubial, Antonio. *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla de los venerables no canonizados de Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Vauchez, André. “El santo.” En *El hombre medieval*. Jacques le Goff ed. Madrid: Alianza, 323-358.
- Villanueva, Juan Manuel. “El rufián dichoso: ¿Es una típica comedia de santos?” En Alicia Villar Lecumberri ed. *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Academia de España, Roma 27-29 septiembre 2001*. Roma: Asociación de Cervantistas, 2002. 449-457.
- Zugasti, Miguel. “Algo más sobre las fuentes de *El Rufián dichoso* de Cervantes.” En G. Vega García-Luengos y R. González Cañal eds. *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 493-513.