

## Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro  
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

# Algunos aspectos barrocos en la comedia de Lope de Vega *El piadoso veneciano*

Christian Andrès

(Université de Picardie Jules Verne, France)

**Abstract** *El piadoso veneciano* (1599-1608) is a beautiful and tragic play of love and honour, situated in 16th century Venice. In that play, Lope de Vega emphasizes several Baroque aspects. Among these are plot elements (one attempted rape, one homicide in a duel, etc.), and metaphors emblematic of the Baroque mentality, such as doubt and disillusionment. This paper will analyze a few of the metaphors. First, we will examine metaphors which refer to Venice, such as the isle and the lagoon. Second, the paper will scrutinize the role of Lucinda who turns up for the date with Fulgencio, in a gondola, with her golden hair floating in the wind, as if she were a Venitian Venus. In this case, Lope could be inspired by some engravings of Giacomo Franco, and beautiful ladies painted by Tiziano. Taking into the account to the style, poetics, as well as the generic conventions of a typical Baroque play, this study will show that *El piadoso veneciano* is an accomplished Baroque drama of Lope de Vega worthy of further study.

**Keywords** El piadoso veneciano. Tragic play. Love. Honour. Metaphors. Giacomo Franco.

Ante todo, habrá de suponer admitida por todos la realidad histórico-literaria de un barroco hispánico, bien conocidas sus principales características, y las principales concepciones del Barroco, entre otras las de Heinrich Wölflin, Eugenio d'Ors, Karl Gebhardt, Emilio Orozco Diaz, Leo Spitzer, Emilio Carrilla, Jean Rousset, Antonio Maravall... Sólo para limitarme a la 'poesía barroca', y por ser tan numerosas sus definiciones, de modo casi arbitrario se propondrá esta bella evocación que evidentemente no podía abarcar todos los aspectos: «La poesía barroca abandona los límites de la antigüedad clásica para rozar, tocada por el vértigo, el rostro primero de lo contemporáneo: la inquietud, la nada, la duda» (Siles 1975, p. 166). En cuanto a lo que se puede llamar el 'drama barroco' – y pretendo que *El piadoso veneciano* lo es – quizás no sea inútil recordar lo que escribió hace ya bastantes años el muy lúcido Cioranescu: «Lo importante es que el axioma fundamental de Aristóteles, que comprende en sí todas sus verdades ulteriores, y todo el mundo conceptual de que se alimentaba el arte, la idea de que no es posible que una cosa sea y no sea al mismo tiempo, recibe un mentís y una refutación en cada drama barroco» (1957, pp. 365-366). Y volveremos sobre tal tema al examinar la duda y las contradicciones del

---

### Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-29 | Submission 2015-11-16 | Acceptance 2016-06-14  
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

‘corazón humano’ – si es lícito así hablar para personajes que no son sino ficciones teatrales o actantes si se prefiere – rasgos también perceptibles en la comedia veneciana de Lope.

Resultan numerosos, pues, los aspectos propiamente barrocos de tal comedia. Por eso privilegiaremos lo poético y lo estético, con análisis de unas cuantas metáforas e imágenes, así como probables analogías con ciertas obras pictóricas y por lo menos con un grabado italiano anterior de unos decenios a la fecha de composición del *Piadoso veneciano*. Pero ante todo, me parece imprescindible recordar aunque sea muy brevemente los principales momentos de la acción en nuestra comedia, quiénes son los protagonistas y en qué estriba el conflicto que desembocará en el homicidio del amante, la condena del marido homicida y su salvación *in extremis* por el mismo Duque de Venecia.

Sidonio, patricio veneciano pero sin gran fortuna, se ve obligado a matar a otro noble veneciano, Fulgencio, locamente enamorado de Lucinda, su bellísima y virtuosa esposa. Mas el duelo en plaza pública está prohibido en Venecia so pena de encarcelamiento y confiscación de bienes, o de muerte, y Sidonio tiene que desterrarse a Ferrara abandonando a su esposa y a sus hijos. En el Acto II, el Senado veneciano empeora todavía más la vida del matrimonio, ya que Lucinda y sus hijos se ven condenados a no salir de Venecia, y a vivir casi en la miseria. Se complica un poco el asunto, con la traición de dos soldados de Ferrara, Marcelo y Urbino, la libertad recobrada por Sidonio gracias a la amistad del viejo Evandro, y el encuentro con una bella pastora, Silvia, que inmediatamente se enamora del fugitivo que oculta su verdadera identidad. Y Lope juega con cierta ambigüedad en la nueva situación creada, ya que en aparte cada personaje evoca su distinto estado amoroso, Silvia, su nuevo gusto por el soldado recién encontrado, y Sidonio, su fiel amor por «la prenda querida» y ausente. El Acto III no es avaro en lances dramáticos, porque primero Octavio, hijo de Fulgencio, trató de vengar su muerte matando a Lucinda a quien injurió antes llamándola «Cava», «Elena» y «Circe». Y por suerte, no pudo ejecutar el homicidio de la madre al ver a la hermosa hija, Elisa, a quien califica de «ángel», y por el flechazo consiguiente. Doble flechazo, porque tampoco le quedó indiferente a Elisa el bello Octavio... Luego, volvemos al marido y padre, Sidonio, que soporta muy mal los seis años de destierro, y sobre todo se enteró por una carta veneciana del estado inquietante de su familia, con la honra de su hija Elisa que cree puesta en peligro. Entonces, Sidonio decide volver a Venecia a pesar de la condena del Senado, lo que provoca el despecho y desengaño de la hermosa Silvia tan enamorada de él, ya que no sabía la verdad sobre el caso. Y, por casualidad, Sidonio, que vuelve a casa acompañado por Gerardo, encuentra en su calle ante su puerta a Octavio, en muy mal trance por ser agredido por dos hombres, y le socorre. Se informa entonces del motivo real de su presencia cerca de su casa, y finge ser un extranjero llegado de Cremona. Y nuestro «piadoso» veneciano, confortado por lo que sabe de la

honra bien guardada de su esposa y de su hija, decide entregarse a la justicia del Senado, o mejor dicho, que su mujer lo lleve prisionero al Senado para cobrar los dos mil ducados ofrecidos por su prendimiento. El Acto III acaba bien, con el parlamento conmovedor de Lucinda ante el Duque de Venecia, que le perdona a Sidonio el delito, seguro del perdón de Octavio por la muerte de su padre, pero un perdón obtenido con un concierto, que le permitan casarse con la bella Elisa.

No importa mucho al caso el saber que *El piadoso veneciano* se inspiró en una novela de los *Hecatommithi*,<sup>1</sup> de Giovan Battista Giraldi Cintio (1504-1573), por la gran distancia literaria que cabe entre ambas obras. En cambio, yo creo que en nuestra comedia el primer aspecto barroco – aunque el disfraz no sea un recurso exclusivamente barroco, por supuesto – se encuentra ya desde la primera didascalía: «Fulgencio, Leoncio; Persio y Tadeo, en hábito de turcos».<sup>2</sup> Porque estamos desde el principio – como espectadores – repentinamente hundidos en una acción *in medias res* donde es cuestión de máscara, y de ‘real’ identidad, de falsas apariencias y de reales motivaciones, de vida y de muerte, aunque todo quede fingido en la escena inaugural. El disfraz – inventado por los griegos con las carátulas – en nuestra comedia se armoniza muy bien con la representación barroca del mundo como teatro, con aquella concepción del individuo que actúa en su propio mundo como si fuera un representante. Fulgencio ha pedido a sus dos criados que, disfrazados de turcos, hagan creer a la bella Lucinda, la mujer codiciada – pero casada y virtuosa – que están dispuestos a matar al marido, si no cede a sus deseos. O sea que el disfraz equivale a un ardid, un engaño, a una trasgresión de las normas sociales, permitiendo fácilmente la conquista de una mujer no seducida sino víctima manipulada por el medio y sólo motivada su propio amor conyugal. Y es que lo de los fingidos turcos mercaderes presentes en Venecia en la época histórica donde transcurre la acción (1573) resulta muy creíble para Lucinda, ya que el comercio de Venecia con el Oriente era muy antiguo, sólo interrumpido por los tiempos de guerra. Lucinda, pues, no podía adivinar en estas condiciones la estratagema de Fulgencio. Hasta se podría afirmar que el procedimiento del disfraz que aludía a la muerte del marido desde el principio del primer acto va a invertirse, con ironía trágica, a transformarse en el homicidio esta vez no fingido del amante por Sidonio al final del acto.

Otro aspecto de nuestra comedia por considerar, es «la presencia de imágenes barrocas» (Sánchez Rivero 1958, p. 47). Obviamente, no se

1 Más exactamente, se trata de la novela V de la I Década de la I parte de los *Hecatommithi* *ovevero cente novelle* (Giraldi Cintio 1608, pp. 140-148). Por la fecha de publicación, y al suponer que Lope la hubiera leído por estas fechas, se podría datar la composición de su comedia a partir de 1608, argumento que no tomaron en consideración Morley y Bruerton.

2 Todas las citas de *El piadoso veneciano* están sacadas de la edición de Menéndez Pelayo (1972).

pueden examinar todas las imágenes y metáforas barrocas de esta comedia por ser tan numerosas; por eso escogeré tres de entre ellas (sólo en el Acto I) ahondando en su estudio mucho más de lo que se hizo hasta la actualidad. Primero, recordaré que una metáfora es un tropo muy expresivo y estético cuya etimología griega ya dice lo esencial: transporte, traslación, transferencia. Se funda en la analogía y/o la sustitución, siendo la metáfora *in absentia* (o pura) la más perfecta, la más sugerente. Mientras que si la imagen – o símil – es también un tropo, se diferencia de la metáfora en que se indica explícitamente la relación lógica, la semejanza entre dos términos, por medio de la comparación. En *El piadoso veneciano*, pues, se leerá:

[Sidonio] ¿Quieres ver las islas bellas  
llenas de templos famosos,  
que con brazos amorosos  
sirve el mar de muro en ellas? (p. 395a)

Nos parece muy barroca esa personificación erotizada del mar, seguida por una materialización que contrasta con ella, como si fuera a veces una mujer con sus «brazos amorosos» alrededor de las islas masculinas en la ocurrencia, y otras veces un hombre protector con sus brazos firmes que evocan «muros» defensivos y protectores... Mezcla de impresiones, sensaciones, de los elementos (agua-tierra), de lo femenino y de lo masculino. Se vale Lope de antítesis, pero también de la armonía de los contrarios, porque el resultado es una suerte de sincretismo entre el agua (el mar) y la tierra (las islas), el erotismo y la defensa bélica (los «brazos amorosos», el «muro» protector). Mucha movilidad, casi borramiento de las fronteras entre los elementos, las formas, los seres y las cosas. Pero es de notar un bello símil con varias metáforas barrocas cuando se nos evoca a Lucinda viniendo en góndola al encuentro de Fulgencio. Esta evocación no carece de cierta ambigüedad, finalmente, porque Lucinda es de una hermosura tan resplandeciente con sus rubios cabellos flotando al viento, que parece rendirse al cortejo obsesivo de su amante, ceder al miedo de que le mate al marido tan amado. En resumidas cuentas, muy bien parece ir a una cita amorosa, o por lo menos así lo pudiera interpretar su loco amante, Fulgencio. En realidad Lucinda quiere decirle una vez por todas que la deje quieta por fin, porque es una mujer virtuosa y una esposa que ama a su marido, imposible de conquistar por cualquier modo deshonesto. Aquí viene la cita íntegra:

[Persio] En una góndola rica  
con una alfombra turquesca,  
que de crea blanca y fresca  
un toldo por cielo aplica,  
con una sola criada

y el arráez que los remos  
 mueve, dando a sus extremos  
 plata en espuma nevada,  
 viene la hermosa Lucinda,  
 tan señora de la mar,  
 que la ha jurado abrasar  
 cuando no se humille y rinda.  
 Amor ya le rinde el arco,  
 Venus todo su elemento,  
 y en sus cabellos el viento  
 quiere hacer velas al barco.  
 La calle de agua en que viene  
 se estrecha para tocarla,  
 y el agua quiere anegarla,  
 de envidia y celos que tiene.  
 Tanto, en fin, el mar la precia,  
 que pienso que la barquilla  
 carga en los hombros la quilla  
 de las ninfas de Venecia.  
 Toma una góndola luego,  
 entra señor, en el mar;  
 que bien podrás conquistar  
 con tanta agua tanto fuego. (pp. 397b-398a)

Se notará primero una corta pero bella descripción de una rica góndola veneciana, una góndola patricia, con su «alfombra turquesca», pero también con su talamete (*felze* en veneciano) protegido por un toldo hecho de «crea blanca y fresca», es decir de lino.<sup>3</sup> Y es la primera metáfora del parlamento, con lo del «toldo por cielo», metáfora que parece bastante sencilla, con su toldo que recubre el interior del talamete de la góndola y se ve comparado con el «cielo», pero ¿en qué sentido? ¿por hacer como una bóveda? ¿por su belleza? ¿como si fuera el paraíso? También es de saber que la primera aparición de la góndola en un lienzo veneciano se debe a Carpaccio, en su famoso cuadro *La llegada del Patriarca de Grado* visible en las Gallerie dell'Academia. A continuación, habrá una bella metáfora barroca, o manierista, si se prefiere, con la «plata en espuma nevada» o sea el chapoteo y los destellos provocados por el movimiento de los remos que golpean el agua en sus «extremos». Lope evoca la góndola en movimiento, como si fuera pintada en un cuadro con colores delicados (plata, nieve), sin hablar del azul del cielo y de las ondas, y del oro de los cabellos de Lucinda

3 Para más detalles, y detalles preciosos sobre la góndola en Venecia (y en esta comedia de Lope), su evolución, su función, y su representación en la pintura veneciana, véase Mariutti (1958, pp. 32-39).

que no va tardar a evocarse, como si fuera la diosa del mar, otra Venus pero veneciana esta vez. Lope no nos precisa aquí el color rubio de su pelo, pero será rubio, infaliblemente, según los criterios de la belleza femenina en aquellos siglos, por lo que sabemos del tópico petrarquesco tantas veces repetido en la poesía clásica, sin hablar del *rosso tizianesco*, es decir el color rubio puesto de moda por Tiziano. Hablar de Lucinda como si fuera «señora de la mar» la hace competir con otra belleza, divina, mitológica, la de Venus, pero antes se insiste en otro elemento, el fuego, ya que Lope sugiere de modo sorprendente un incendio del mar, o para decirlo más justamente, recalca el poder abrasador, destructor, solar, de Lucinda, y su victoria sobre el mar caso de que este elemento no admita su superioridad flagrante. Y al mismo tiempo, tanta belleza de Lucinda no puede dejar de evocarnos otras bellas damas pintadas por Tiziano, o Veronés, entre otros maestros venecianos. Y no es todo, porque quien dice Venus dice Cupido, y me parece más propio del barroco que del renacimiento semejante manera de valerse de la mitología, insistiendo graciosa y galantemente en la superioridad de una mujer sobre la diosa del amor y su hijo, con la metáfora del arco y del elemento acuático (no olvidarse del nacimiento de Venus, como en el famoso cuadro de Botticelli). En cuanto a los solares cabellos deshechos por el viento – otro rasgo barroco por la atención al movimiento, al detalle dinámico, y no sólo al color –, podría muy bien inspirarse en uno de los grabados de Giacomo Franco, donde se ve a varias bellas damas con su cabellera flotando al viento, pero cada vez con dos gondoleros de pie y usando de un solo remo, y no como dice Lope, un anacrónico «arráez» que mueve «los remos»... Sin detenerme ahora mucho más sobre los versos siguientes, es de señalar el papel de otro sentido, el tacto, con la evocación de «la calle de agua» que va estrechándose «para tocarla», suerte de personificación y erotización del elemento acuático, por el estilo marinista, mientras que retoma Lope la expresión metafórica de la rivalidad celosa entre el agua – la de la laguna veneciana y el elemento al mismo tiempo – y Lucinda. Luego, habrá una alusión mitológica a «las ninfas de Venecia», que parecen acompañar a la hermosa Lucinda, y se acaba el pasaje por un verso muy barroco hecho de una antítesis agua/fuego, pero en sentido contrario esta vez al que vimos antes, ya que Persio – criado adúlador – no duda mucho en el éxito amoroso de su amo, dando sin vacilar la victoria al «agua» (el encuentro con Lucinda favorecido por el agua y la góndola) sobre el «fuego» (la belleza solar de Lucinda, la mujer hecha símbolo vivo de la pasión, el cuerpo luminoso y deseado). Otra metáfora – entre tantas – que en mi opinión merece verse analizada, es la que figura en estas palabras de Leoncio, criado de Fulgencio:

[...] que apenas oyó que el fin  
tu amor de su esposo ordena,  
cuando el campo de azucena  
se le volvió de carmín. (pp. 396b-397a)

De hecho, se notará la violencia sintáctica del hipérbaton que corresponde a otra violencia proferida, la muerte del esposo querido caso de no ceder a las instancias del pertinaz amante. Ahora bien, si viene preparada por lo que precede<sup>4</sup> la metáfora del «campo de azucena» - para designar a las mejillas de Lucinda, a su tez delicada y blanca - la metáfora a la vez vegetal y cromática del «campo de azucena» que cambia repentinamente de color para volverse «carmín» traduce la fuerza de las emociones que sufre la mujer tan codiciada, y parece anunciar en modo menor la famosa metáfora gongorina del principio de las *Soledades*, «en campos de zafiro pace estrellas».<sup>5</sup>

Desde un punto de vista dramático, y respecto a los estados anímicos que los protagonistas parecen experimentar, es de poner de relieve la violencia con que se expresan ciertos sentimientos, por no decir pulsiones, y a veces unos accesos de duda muy perturbadores, siendo la duda para Cioranescu no una invención barroca - claro está - sino una manifestación de crisis quizás más intensa en el drama barroco que en otras épocas.<sup>6</sup> Así, el marido tan ejemplar y tan enamorado de Lucinda acaba por inquietarse, padecer desvelos, ante la inexplicable (para él) melancolía de su querida esposa, y su insólito comportamiento. Sidonio se pone a dudar del amor de su mujer, de su fe, a tener celos, y en presencia de Gerardo, se queja lastimosamente a través de la imagen barroca del «reloj desconcertado»:

Amor vive en un concierto,  
y es consonancia gallarda  
mientras celos y desvelos  
con quimeras no han turbado  
aquel orden de los cielos;  
porque el amor con los celos  
es reloj desconcertado. (p. 398b)

Siguen unas metáforas que comparan su inquieta perplejidad, su turbación, con un reloj que se descomponen, y el mismo Sidonio evoca el

4 «donde vieras de improviso | su hermoso color turbado».

5 En «Soledad primera» (v. 6). Al pensar en este verso, sin embargo, soy consciente de la mayor calidad poética de Góngora en su escritura, de una estupenda condensación metafórica en tan pocas palabras - sólo cuatro, tres sustantivos y un verbo - ya que en realidad son cuatro metáforas imbrincadas las que propone.

6 Escribe Cioranescu: «Evidentemente, la duda empezó el mismo día que la conciencia y existió desde siempre; pero nunca ha sido, como a partir del siglo XVI, la forma generalizada del pensamiento y el catalizador de todas las experiencias intelectuales» (1957, p. 387). Y a propósito de la duda en el drama español, y en Lope de Vega, añade: «En la mayoría de los casos, la duda está ausente, y los personajes no vacilan ante los mandamientos de la fe, o, según los casos, del honor, del deber o del amor. Es bastante raro, por ejemplo, que encontremos algún titubeo o indecisión en los personajes de Lope de Vega» (p. 347).

cruel desengaño, que va apoderándose de él, y todos sabemos que si no lo inventó el Barroco, el desengaño fue un tema intensamente tratado en la literatura barroca, «el tema barroco por excelencia» (Orozco Díaz 1988, p. 4).

En cuanto al empedernido amante, Fulgencio, no conocerá prácticamente ninguna duda en su loco amor ni vacilación en lo que tiene que hacer para llegar a sus fines, se muestra presa de su fatal pasión, cueste lo que cueste. A la diferencia de Sidonio, que acabó por dudar de la fidelidad de su mujer, como lo vimos, y también de Lucinda, aunque en su caso parezca algo breve el tiempo de su incertidumbre, si, enfin, existe el dilema entre el honor y el compromiso pragmático, como lo muestra el patético soneto siguiente:

Dudoso estado a lamentar me obliga  
la misma fortuna en que me veo:  
veo el peligro, y puesto que le creo,  
no sé si dél me guarde o si le siga.  
¿Será mejor rendirme a la enemiga  
fuerza, y guardar la vida que deseo,  
o que muera la gloria que poseo  
donde la fama mis hazañas diga?  
¿Rendiré de mi amor la fortaleza  
a un hombre que dos vidas pone en calma?  
Mas ¿cómo ofenderé tanta nobleza?  
Morir quiero y ganar eterna palma;  
que no hay mayor desdicha ni bajeza  
que dar el cuerpo, no queriendo el alma. (p. 394a)

Luego, habrá otras situaciones muy críticas, y sólo me fijaré en tres lances muy violentos en el Acto I. Cuando la bella Lucinda va en góndola al encuentro del amante tan peligroso, determinada a morir o a hacer desistir a Fulgencio de su empresa, como acabamos de verlo, la escena empieza por «¡Mal término!», y ciertos versos que siguen nos dejan entender que el amante unilateral trata de abrazarla, de aprovecharse de la ocasión, pero al mismo tiempo Lucinda le ofrece una firme resistencia, y la escena evoluciona en un tenso diálogo entre ellos en el que la esposa no cede, si Fulgencio esta vez se decide por matar al marido. Salvo que Sidonio – empujado por sus dudas y sus celos – siguió a su mujer, y al llegar los ve juntos, interpretando mal la escena. Inmediatamente, se enoja, le reprocha el encontrarse en secreto con un hombre, la injuria («infame»), y la exclamación miedosa de Lucinda («¡Ten la daga!») nos informa de la homicida intención del marido. Sin embargo, felizmente, Sidonio no ejecuta su acto, y deja a su esposa explicarle claramente la situación, y el por qué de su silencio y de su conducta. Entonces, frente al agravio que le hizo



Fulgencio, no le queda más que pedir cuentas al loco amante desengañado. Los dos hombres se enfrentan, y, primero, Fulgencio parece disculparse y querer enmendarse. Sidonio le reprocha su arrogancia, le trata de «loco», lo que le disgusta mucho a Fulgencio que lo provoca diciéndole que no sólo no renuncia a su mujer sino que la servirá «públicamente»... La salida no podía ser otra - a pesar de su prohibición en Venecia - que un duelo funesto, y Sidonio hiere de muerte al hombre que le deshonra.

*El piadoso veneciano*, por la importancia de los temas del amor y del honor que va desarrollando a lo largo de sus escenas, por su tratamiento teatral de la violencia (bajo varios aspectos, psicológico, pasional, social, institucional, con todo lo que gira alrededor del duelo y de su prohibición en Venecia, por la repentina intención de matar a la esposa a quien se cree infiel, por la tentativa homicida de Octavio que por suerte pronto abortó), por la escritura dramática y poética de Lope de Vega que insiste en unos breves pero intensos momentos de duda experimentados por Sidonio y Lucinda, con la presencia brillante de ciertas bellas imágenes y metáforas barrocas (sobre todo en el Acto I), no podía dejar indiferentes a los espectadores y a los lectores de antaño, como no puede no llamar la atención e interés del lector actual. Y como si no fuera poco, se destaca y representa con mucha sensibilidad pictórica la belleza resplandeciente de Lucinda (y en menor grado la de su hija, Elisa), a través de una expresión verdaderamente barroca que pone en relación y en escena los elementos y la belleza femenina, lo humano y lo mitológico, y el aspecto marítimo de Venecia. Sin hablar de correspondencias posibles entre ciertos cuadros de grandes pintores de la Escuela veneciana (Tiziano, Veronés, Tintoretto), un grabado de Giacomo Franco, y varios versos de Lope de Vega. Lo barroco, pues, como sensibilidad, como mentalidad, y como corriente artística, parece inspirar tal comedia que no se olvida de mostrar y demostrar que en el teatro del mundo las apariencias engañosas, los intereses humanos a veces los más sórdidos e inmorales, no triunfan al fin y al cabo sobre la virtud, la nobleza y la pureza del corazón, que se trate del amor conyugal, o del amor entre los padres y los hijos.

## Bibliografía

- Cioranescu, Alejandro (1957). *El barroco o el descubrimiento del drama*. Tenerife: Universidad de La Laguna.
- Giraldi Cintio, Giovan Battista (1608). *Hecatommitti overo cente novelle*. Venezia: Deuchino e Pulciani.
- Mariutti De Sánchez Rivero, Angela (1958). «El piadoso veneciano». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162, pp. 1-54.

- Menéndez Pelayo, Marcelino (ed.) (1972). «El piadoso veneciano». En: *Vega, Lope de: Obras*, vol. 33, *Comedias novelescas*. Madrid: Atlas. Biblioteca de Autores Españoles, pp. 389-438.
- Morley, Sylvanus G.; Bruerton, Courtney [1940] (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos.
- Vega, Lope de (1638). *El piadoso veneciano*. En: *Parte veintitrés de las comedias de Lope Félix de Vega Carpio [...]*. Madrid: Por María de Quiñones. A costa de Pedro Coello.
- Orozco Díaz, Emilio (1988). *Introducción al Barroco*, vol. 1. Granada: Universidad de Granada.
- Rosales, Luis (1966). *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Siles, Jaime (1975). *El barroco en la poesía española: Conscienciación lingüística y tensión histórica*. Madrid: Doncel.