



**Textualidad y visualidad en *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas* de Alonso Jerónimo Salas Barbadillo**

**Daniela Santonocito**

Università degli Studi di Catania (Italia)

[daniela.santonocito@unict.it](mailto:daniela.santonocito@unict.it)

JANUS 10 (2021)

Fecha recepción: 6/06/21, Fecha de publicación: 23/09/21

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=189>>

<DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20211026>>

**Resumen**

A partir de los avances realizados en los estudios de cultura visual a lo largo de los últimos treinta años, se describen las técnicas efrásticas adoptadas por Salas Barbadillo en *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas* (1634), una colección de seis relatos insertados en un marco narrativo representado por una galería de retratos. Al disponer solamente de los epítomes que describen los personajes retratados, se estudiará cómo las relaciones semánticas que se establecen entre textualidad y visualidad, y los procesos de verbalización visual estimulan la estipulación de un pacto de comunicación y colaboración entre el autor y el público lector.

**Palabras clave**

Salas Barbadillo; cultura visual; novela corta; marco narrativo; técnicas efrásticas

**Title**

Textuality and visuality in *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas* by Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo

**Abstract**

Starting from the advances carried out in the visual culture studies over the last thirty years, the article deals with the ephrastic techniques adopted by Salas Barbadillo in *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas* (1634), that is a collection of six short stories inserted in a narrative framework represented by a gallery of portraits. Since we only have the epitomes related to the painted

characters, this work studies the semantic relationships established between textuality and visuality, and the visual verbalization processes that stimulate the stipulation of a communicative and collaborative pact between the author and the reading public.

### **Keywords**

Salas Barbadillo; visual culture; short novel; narrative framework; ecfastic techniques



En los últimos treinta años, las descripciones de las imágenes contenidas en los textos literarios, o sea, las técnicas ecfásticas, utilizadas en literatura desde la antigüedad hasta la contemporaneidad, se han convertido en un tema muy frecuente en los nuevos estudios de teoría de la literatura y de cultura visual, ya que la relación interartística entre la primera y las artes ha dado lugar a nuevos enfoques y horizontes hermenéuticos. Esta forma de diálogo entre disciplinas distintas ha encontrado su terreno fértil en países como Alemania, Austria, Suiza, Francia o Italia: a este respecto, cabe citar, entre otros, los brillantes trabajos de Murray Krieger (1992; 1998), William Mitchell (2008), James Heffernan (1991; 2006), Helmut Pfotenhauer (1991) y Gottfried Boehm (1995) o, para nombrar otros, las investigaciones de Liliane Louvel (2002), Judith Labarthe-Postel (2002), Jacques Morizot (2004) y Bernard Vouilloux (2005) basadas en una relectura de la narrativa francesa del siglo XIX; y, por último, los estudios pioneros de Umberto Eco (2002), Cesare Segre (2003; 2006) o Pier Vincenzo Mengaldo (2005), quienes han construido desde una perspectiva semiótica unos modelos interpretativos que se pudiesen aplicar en el análisis del lenguaje figurativo en simbiosis con el verbal, o aun Michele Cometa (2012), que sigue ocupándose de teoría literaria y artes visuales.

Ahora bien, con el fin de aplicar tales estudios en el análisis de un texto literario, se ha elegido a Alonso Jerónimo Salas Barbadillo (1581-1635), uno de los autores más activo y ‘productivo’ –permítanme el término– en el mundo literario barroco y cortesano. Al margen de ser miembro de varias academias, como la Academia de Saldaña o la Academia Poética de Madrid, donde entró en contacto con intelectuales y escritores de la época de la talla de Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo y Juan Pérez de Montalbán, entre otros, y de estar vinculado con la Corte desde 1624 como ujier de la saleta de la Reina, fue considerado por la

crítica el mejor novelista después de Miguel de Cervantes (García Santo-Tomás, 2008b: 11-22)<sup>1</sup>. Sin embargo, a pesar de la considerable producción en prosa, sus obras no tuvieron mucho éxito editorial, por lo menos en los siglos XVII<sup>2</sup> y XVIII, pero ya entre finales del siglo XIX y principios del XX, y a partir de las últimas décadas del siglo pasado hasta nuestros días, se ha llenado el vacío existente con ediciones críticas y estudios sobre el autor y sus obras<sup>3</sup>.

De toda su producción narrativa, se ha elegido *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas* por varios motivos: en primer lugar, por un interés personal hacia campos inexplorados –por esta razón, estoy preparando una edición crítica del texto– y, también, por el escaso interés que ha suscitado el mismo, con honrosas excepciones de los trabajos de García Santo-Tomás (2008a) y, especialmente, de Leonardo Coppola (2020a, 2020b). Se trata de una colección de seis retratos verbales muy breves –seis “epítomes”, como los denomina su autor–, publicada en el año 1634, en Madrid por la Imprenta del Reino, en formato 16°. De esta obra, contamos con dos ediciones, la *editio princeps* y la de 1753, “sacada a luz para recreo de los Ingenios”, como leemos en la portada, por Joseph García Lanza, y publicada en Madrid en la imprenta de Francisco Javier García, en formato 8°. Así pues, solo disponemos de dos impresiones en un lapso de tiempo de dos siglos<sup>4</sup>. El texto volverá a aparecer sin preliminares, pero conjuntamente a otras obras, en dos antologías: en 1847, en el segundo tomo del *Tesoro de novelistas españoles antiguos y modernos* editado por Eugenio de Ochoa<sup>5</sup>, y en 1854, en el segundo volumen de *Novelistas posteriores a Cervantes* al cuidado de Cayetano Rosell y López<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Véase también Peyton (1973: 15-36).

<sup>2</sup> Según los datos extraídos de un catálogo informatizado que estoy realizando sobre la novela corta publicada en el siglo XVII, sus obras solo fueron editadas una o, como mucho, dos veces a lo largo del siglo (por ejemplo, *El caballero puntual* en 1614 y 1616, respectivamente en Madrid por Miguel Serrano de Vargas y por Juan de la Cuesta; o la miscelánea narrativa *La casa del placer honesto* en 1620, en Madrid por la viuda de Cosme Delgado, y en 1624 en Barcelona por Sebastián de Cormellas). Para más detalles sobre este catálogo, remito a Santonocito (2020a). Asimismo, cabe destacar que el poco éxito se debió probablemente a la falta de apoyo de un mecenas que lo ‘colocase’ en el Madrid literario de su época (Rey Hazas, 1986: 23; Rodríguez Mansilla, 2012: 21).

<sup>3</sup> Para mencionar algunos, ver los trabajos de Myron A. Peyton (1973), Leonard Brownstein (1974), Enrique García Santo-Tomás (2008a), Manuel Piqueras Flores (2020), Mechthild Albert, Victoria Aranda Arribas y Leonardo Coppola (2020).

<sup>4</sup> Para más detalles sobre los paratextos legales y socioliterarios de ambas ediciones, ver Coppola (2020a: 192-193).

<sup>5</sup> En la colección de 1847, la obra de Salas Barbadillo se incluye con numeración propia (1-36) después de dos novelas cortas de Juan Pérez de Montalbán (*La villana de Pinto* y *Los primos amantes*) y una de Jerónimo de Alcalá (*El donado hablador*), y antes de cuatro novelas cortas de María de Zayas (*El castigo de la miseria*, *La fuerza del amor*, *El juez de su*

### ***Ékphrasis* y miradas: la galería de Alejandro**

Como ya hemos aseverado, *El curioso y sabio Alejandro* es una colección de seis relatos breves enmarcados, de carácter artístico-moral (Peyton, 1973: 117; García Santo Tomás, 2008a: 192), si bien Leonard Brownstein (1974: 165) ha identificado cinco, seguramente porque el último se sucede al quinto sin ningún título o ninguna otra señal tipográfica (ver Salas Barbadillo, 1634: fol. 107v). En realidad, es necesario precisar que el texto no fue concebido como una colección de relatos, ya que en los paratextos legales y socioliterarios contenidos en la prínceps, se denomina *El curioso y sabio Alejandro* como “fábula en prosa” (Salas Barbadillo, 1634: h. 3r)<sup>7</sup> en la aprobación firmada por José de Valdivielso el 30 de septiembre de 1634, “fábula ingeniosa”, discurso que contiene “morales desengaños” (Salas Barbadillo, 1634: h. 4r) en la aprobación por Francisco Boil del 9 de octubre de 1634 y de la misma manera la nombra el autor en la dedicatoria a Gabriel López de Peñalosa (“el breve discurso de esta fábula que le presento”, Salas Barbadillo, 1634: h. 13v). La narración procede de la siguiente manera: el narrador, que coincide con el mismo autor de la obra, personaje visitante de la galería de Alejandro, un rico y docto caballero de la Corte de España, se convierte en espectador y lector intradiegetico de seis retratos y de sus correspondientes relatos, pero a la vez en mediador entre el texto y el público lector al presentárnoslos. Hemos podido identificar al visitante con Salas Barbadillo porque en las últimas líneas la voz narradora hace referencia a algunos términos del título que ha dado a la obra, o sea, a los ‘distintivos’ que etiquetan al dueño de la galería y que hallamos a menudo, especialmente “curioso”, en unas de las novelas más conocidas del autor:

Tales serán los títulos de nuestro grande amigo Alexandro: sabio y curioso. Bien que en la inscripción de este nuestro libro le hemos dado los unos y los otros, para que cada uno le busque por aquellos que se le han hecho más conocido y estimado; en cuyo discurso breve hemos dispuesto lo más principal de lo que entonces advertimos, con la rudeza de nuestro

---

*casa* y *Tarde llega el desengaño*) y tres de Alonso de Castillo Solórzano (*La garduña de Sevilla* y *anzuelo de las bolsas*, *La inclinación española* y *El disfrazado*).

<sup>6</sup> En esta colección, la obra aparece, entre otras, con *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara; *La pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda; y las novelas de Alonso de Castillo Solórzano y de María de Zayas citadas en la nota anterior.

<sup>7</sup> Todas las citas de la *editio princeps* de 1634 proceden del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España (signatura R 13649), cuya digitalización se encuentra en la página de la Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000257996&page=1>. Para facilitar la lectura del texto, he actualizado las grafías, el empleo de las mayúsculas y la puntuación, y he acentuado según las normas vigentes de la Real Academia Española.

estilo que tantos tiempos ha que perdonáis y permitís peregrinar por el mundo (Salas Barbadillo, 1634: fols. 120-v).

Además, reconocemos al escritor por el *topos humilitatis* que utiliza para conseguir la benevolencia del público, y también por la alusión a sus difíciles últimos años de vida<sup>8</sup>. De hecho, después de una vida bohemia, placentera y con muchas dificultades económicas, ya que la sola actividad de escritura no podía sustentarle, Salas Barbadillo morirá sin haber conseguido mucho éxito, en soledad, pobre, soltero y sordo solo un año después de la publicación de esta obra, el 10 de julio de 1635.

Ahora bien, el motivo de la galería, o sea, el breve marco narrativo que sirve de introducción, enlaza las historias de los seis personajes retratados al constituir, cronotópicamente hablando, el *setting* donde se aprovechan las potencialidades dialógicas de la *ékphrasis* y donde la combinación entre pinturas y epítomes da lugar tanto a unas relaciones semánticas entre ambos elementos como a una pluralidad de miradas. Si partimos, por tanto, de la noción de cronotopo teorizada por Mijaíl Bajtín<sup>9</sup>, de su apropiación en la creación literaria y de la idea de que en una obra es posible individualizar un sistema cronotópico (Pioletti, 2014a: 123-134) –esto es no un solo cronotopo, sino una multiplicidad de microcronotopos vertical y horizontalmente en relación entre ellos<sup>10</sup>–, dentro del cronotopo de

---

<sup>8</sup> A este respecto, cabe recordar que a la muerte de su padre, que era solicitador de los negocios de la Nueva España, el autor no pudo hacerse cargo de estos últimos porque prefirió dedicarse a sus intereses literarios; y todo ello le causó problemas económicos que no había experimentado nunca, vista la buena posición socio-económica de su familia (para más detalles, remito al artículo bio-bibliográfico de Antonio Rey Hazas publicado en la página de la Real Academia de la Historia: <https://dbe.rah.es/biografias/6054/alonso-jeronimo-de-salas-barbadillo>).

<sup>9</sup> Como sugirió Mijaíl Bajtín en los años setenta del siglo pasado, entendemos por cronotopo, que significa literalmente tiempo-espacio, la interconexión de las relaciones temporales y espaciales de los que la literatura se ha empadronado de forma artística (1989: 237). Sin embargo, como señala Antonio Pioletti (2019: 13-24), cabe destacar que, antes de que circulase en Italia la traducción del ensayo de Bajtín en el año 1975, Cesare Segre (1969: 17-28) había propuesto una interpretación y lectura de unas obras desde otra perspectiva, o sea, siguiendo las modalidades de apropiación de la dimensión espacio-temporal que encontramos en un texto literario.

<sup>10</sup> En particular, baste con que pensemos en los espacios y los tiempos de quien escribe, de quien lee o escucha, de la narración y del contenido narrado: “En ese tiempo-espacio totalmente real, donde suena la obra, donde se encuentra el manuscrito o el libro, se halla también el hombre real que ha creado el habla sonora, el manuscrito o el libro; están también las personas reales que oyen y escuchan el texto. Naturalmente, esas personas reales (autores y oyentes-lectores) pueden encontrarse (y generalmente se encuentran) en tiempos y espacios diferentes, separados a veces por siglos y grandes distancias, pero situados, a pesar de eso, en un mundo unitario, real, incompleto e histórico; un mundo cortado del mundo *representado* en el texto por una frontera clara y esencial. Por eso podemos llamar a ese mundo, el mundo *que está creando* el texto” (Bajtín, 1989: 403-404).

la literalidad de *El curioso y sabio Alejandro*, por ejemplo, podemos contar con distintos cronotopos que dialogan entre ellos y que nos permiten ver la contraposición entre la realidad ficcional dentro y fuera de la galería y los distintos tiempos-espacios de cada personaje retratado en el mismo texto literario. Por lo tanto, podríamos representar las principales dimensiones espacio-temporales de la siguiente manera (fig. 1):

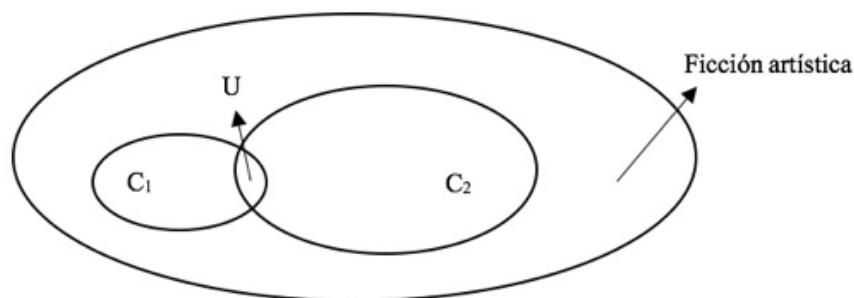


Fig. 1. Representación de las dimensiones espacio-temporales.

dentro del cronotopo de la ficción artística de *El curioso y sabio Alejandro*, al C<sub>1</sub> correspondería el tiempo y el espacio fuera de la galería en el que situamos al visitante que aparece en las primeras líneas de la obra, y al C<sub>2</sub> el cronotopo dentro de la galería. Entre los dos, el visitante cruza una serie de umbrales (U) donde vive ciertas sensaciones de euforia y de goce por lo que se va a encontrar allí en un futuro inmediato: “pasé con gozo, aunque no sin respeto, aquellos defendidos umbrales” (Salas Barbadillo, 1634: fols. 4v-5r).

Como se puede observar, la galería constituye de por sí un cronotopo independiente, un mundo aparte dentro de la infraestructura cronotópica de la obra. En un interesantísimo trabajo, Leonardo Coppola (2020a) ha estudiado detalladamente la galería como marco-contenedor narrativo de los retratos y de los epítomes en *El curioso y sabio Alejandro*, centrándose en la peculiaridad de los retratados como modelos viciosos y defectuosos de la sociedad barroca y, en una línea más general, se ha detenido en la afición coleccionista de la época, típica de la *Wunderkammer* o de cualquier alcázar o casa de humanistas del siglo XVII con buenos caudales. Efectivamente, la galería de retratos es prueba de ello y no es casual en las novelas cortesanas del siglo XVII en general, y en la producción del mismo autor: como en la casa-museo de Pedro Ceñudo en *El necio bien afortunado* (1621) o la del excéntrico Diego en *Don Diego de noche* (1623), que muestran, como insiste Leonardo Coppola, una “propensión al coleccionismo y a la ostentación aristocrática, ideales cortesanos de los que Salas realiza un espectáculo tanto

cómico como verdadero” (2020a, 199). En realidad, esa forma de coleccionismo y erudición había empezado ya en el siglo anterior en plena época humanista, sin realizarse de manera tan intensa como, por ejemplo, en Italia. De hecho, ya a finales del siglo XVI, podemos ver una serie de palacios/casas-museos, donde los propietarios coleccionaban retratos, libros, manuscritos y objetos curiosos. A este respecto, por ejemplo, se nos ocurre el del humanista sevillano Gonzalo Argote de Molina quien editó por primera vez el *Conde Lucanor* en 1575<sup>11</sup>. A esas alturas, en efecto, el museo constituía la metáfora ideal para mostrar las tendencias enciclopédicas de aquellos momentos, y la de nuestro caballero, en *El curioso y sabio Alejandro*, tiene todo el aspecto de lo que Guy Lazure (2003) identifica como *spaces of knowledge*, o sea, unos lugares textuales y sociales, donde conocimientos e individuos convergen<sup>12</sup>.

Sin embargo, en nuestro caso, no encontramos la abundancia de detalles y elementos decorativos que caracterizan los espacios narrados y que reflejan la tendencia de la prosa de la época que María Soledad Arredondo denomina como “detallismo interior” (1996: 149). En este aspecto, solo para mencionar otra obra del mismo periodo, en la *Segunda parte de los casos prodigiosos* (1629) de Juan Izquierdo de Piña hallamos también una galería de retratos, además de un exceso descriptivo típicamente barroco. En este texto, uno de los personajes de la historia principal, Ricardo, visita una galería de retratos donde el autor hace el típico ejercicio de *ékphrasis*, pero con una variación, ya que se aducen versos en latín para dar cuenta de lo que se observa. Sin embargo, la galería no constituye un verdadero marco narrativo que enlaza los distintos relatos como en *El curioso y sabio Alejandro*, puesto que, como se ha apuntado en otro trabajo, no se trata de una colección de novelas cortas con o sin marco, sino de un conjunto de “casos”, como el mismo título indica, que se suceden de forma independiente y que aparecen yuxtapuestos sin ningún marco narrativo, a veces separados por la voz extradiegética del narrador/autor que constituiría, quizás, el umbral narrativo entre una y otra historia (Santonocito, 2020b: 684). La galería, pues, sería el escenario para contar la historia de Isabela, uno de los personajes retratados, que se convertirá después en la protagonista de la principal historia de amor contenida en la obra de Piña.

Volviendo al texto de Salas Barbadillo, el mismo objeto, esa galería-marco textual, puede aprovecharse para un análisis distinto, esto es desde la perspectiva de los estudios visuales, como un “campo de batalla” –para

---

<sup>11</sup> Para más detalles sobre su casa-museo ver Santonocito (2020c: 51-79).

<sup>12</sup> Para una inmersión en la historia mundial de los museos desde un punto de vista político, social y cultural, ver Pomian (2020).

decirlo con las palabras de William Mitchell<sup>13</sup> – entre códigos distintos, el visual y el verbal, viendo cómo el autor construye un pacto entre distintas miradas, con el propósito de mostrar lo que el pincel no ha pintado y lo que la pluma ha colmado. Así pues, a lo largo de estas páginas, se intentará contestar a unas preguntas que nos hemos planteado durante la lectura de la obra: por ejemplo, ¿qué quiere representar el autor? ¿La realidad o la percepción que él tiene de dicha realidad? ¿Cuántos niveles de realidad pueden hallarse en los epítomes? Esto es, ¿la que se describe y se representa, la propia que vive el autor o la del público lector u observador? Asimismo, ¿cómo consigue el autor que se amplíe nuestro enfoque y que visualicemos el contenido de la galería a medida que adelantemos en la narración?

Claramente, el contenido de la obra es la escritura de una representación visual que, a su vez, es el resultado de un cruce entre la mirada intradieгética del narrador de los epítomes, y aquella omodieгética del escritor que se refleja en el marco y que orienta aquella extradieгética del público, de ahí que nos alejemos cada vez más al movernos diacrónicamente desde la época barroca hasta nuestros días. Es obvio que la *ékphrasis* será el resultado de ese cruce, pero no depende todo solamente de la escritura descriptiva, sino de una compleja interacción entre imágenes, miradas que se asientan en las primeras y dispositivos que hacen que sea posible ese encuentro, lo que en el ámbito de los estudios de cultura visual se ha denominado “régimen escópico”, una teoría meditada en los años setenta del siglo pasado por Christian Metz (2006) en los estudios de cine y retomada por Martin Jay (1989, 1993)<sup>14</sup>. A este respecto, Michele Cometa sugiere cómo el texto literario se convierte en un campo de análisis de este tipo:

Il testo letterario, ovviamente, si presta a questo lavoro micrologico, ma soprattutto offre, grazie alla propria natura narrativa, la possibilità di oggettivare questa complessità rendendola visibile in quanto tale. Alla

---

<sup>13</sup> En lugar de una estricta oposición entre literatura y artes visuales como pura expresión de temporalidad y espacialidad, William Mitchell sugiere que miremos a la literatura y al lenguaje como terreno de encuentro entre las dos modalidades, como la arena, es decir el campo de batalla, en que el ritmo, la forma y la articulación convierten el balbuceo en canto y discurso, y el garabato en escritura y dibujo (1980: 565).

<sup>14</sup> El término ha sufrido unos traslados de significado a lo largo de los años: fue utilizado por primera vez por Metz (2006) para distinguir la distancia con el referente en la representación cinemática y teatral. Después fue utilizado para indicar la manera de mirar de algunas identidades dominantes en el cine que se impone en la perspectiva del público (Mulvey, 1975; Sassatelli, 2009), y también se ha utilizado para designar la propia forma de mirar establecida por un grupo social en un determinado momento histórico, cultural y político. En cualquiera de estas acepciones se hace hincapié en los procesos que interceden entre la representación y la visión (Jay, 1993). Sobre el concepto de “régimen escópico”, véanse también Schøllhammer (2001) y Somaini (2005).



letteratura è anzi affidato il compito di segnalare l'intreccio tra i regimi scopici e ciò avviene, come vedremo, tematizzando forme di visualità in conflitto tra loro, mettendo in scena i dispositivi della visione spesso con significative asincronie e implicando sguardi differenti; infine, incorporando le possibili "omologie strutturali" – un termine di Lucien Goldmann che ci pare opportuno richiamare in questo contesto di studi socioletterari – tra testi letterari e visualità (2012: 38).

Ahora bien, por lo que atañe a la inserción de los relatos, el mecanismo siempre es el mismo: cuando se acaba la lectura de un epítome, se vuelve al marco, que correspondería al espacio entre un retrato y el siguiente. Esta zona se hace real en la narración para el visitante que es capaz de verbalizar el contenido de la mirada que se desplaza desde lo general hasta algunos detalles (Boehm, 1995: 38) –si bien eso solo ocurre en muy pocas ocasiones–, pero también es alcanzable para nosotros que seguimos la perspectiva de nuestro locutor, ampliando junto a él el enfoque de la mirada y visualizándolo todo en nuestro horizonte imaginario de lectura. De hecho, lo que sucede a lo largo de toda la narración es una dinamización de las imágenes retratadas, pero si, por un lado, la *ékphrasis* narra de alguna manera la imagen fijada en cada retrato de la galería; por otro, es capaz de darle movimiento a través de las anécdotas relatadas y de fijar otra imagen, solo a veces más completa y derivada también de un movimiento, en el imaginario del público lector. Dicho de otra manera, nos encontramos ante lo que Cesare Segre afirma de la obra figurativa que, colocada en un sitio y, por tanto, ocupando un espacio, se temporaliza en el discurso de quien la describe (2003: xv). Podemos afirmar, pues, partiendo de la distinción entre *ékphrasis* nocional y *ékphrasis* mimética que propone John Hollander (1988), que Salas Barbadillo utiliza una técnica ecfrástica de tipo mimético a la hora de configurar y verbalizar los espacios en la galería, ya que damos por sentado que tenía una vaga idea de esos tipos de salas privadas muy en auge en la época. Sin embargo, parece evidente que, al tratarse de modelos de conducta negativos y al no poder confirmar la existencia de los cuadros descritos en la obra, podemos considerar que la técnica ecfrástica utilizada en la narración de los epítomes será nocional. Estas estrategias son imprescindibles para el público lector, ya que nos permiten visualizar mejor la peculiaridad de cada personaje mediante casos concretos que ponen en evidencia las manías y los vicios de la corte madrileña, o sea, "la realidad hecha arte", como sugiere Leonardo Coppola (2020a: 198); pero, concretamente, en nuestro horizonte imaginario de lectura, no conseguimos visualizar perfectamente, sino solo de forma borrosa, a cada figura porque efectivamente no contamos con una descripción minuciosa de la imagen retratada.

De cualquier modo, para que visualicemos el contenido narrado de los retratos, o sea, para que la *ékphrasis* se convierta en un ejemplo de cooperación interpretativa, es imprescindible que el autor establezca, como asevera Umberto Eco, un pacto con el lector y que este último acepte el juego, siendo capaz de ir más allá del *humus* verbal y captar los elementos semánticos más profundos (2002: 213). Así pues, según los estudios de cultura visual, una forma de integración con el público lector puede establecerse cuando la lectura de un texto como este, nos induce de alguna manera a una colaboración, remitiendo a experiencias visivas y perceptibles personales, como puede ser en nuestro caso una visita a un museo o a una galería de retratos, si bien es necesario precisar, como veremos a continuación, que los epítomes debajo de cada retrato no son una imitación a la letra de obras de arte, ni siquiera ofrecen una minuciosa descripción.

Desde un punto de vista estrictamente lingüístico, el autor establece una forma de interacción continua entre el contenido verbal y visual, entre estos y la figura del visitante en la narración, involucrando, por consiguiente, en este juego también al público lector. Son continuas las estrategias comunicativas elegidas por el escritor; piénsese, por ejemplo, en el uso frecuente de interrogantes (“¿No advertís cómo este cada día se va haciendo mayor ministro del demonio porque antes pecaba con la lengua sola, agora con la lengua y con los pies?”, Salas Barbadillo, 1634: fols. 82v-83r), en el uso de exclamaciones (“¡oh apacible y modesto lector!”), Salas Barbadillo, 1634: fol. 107v) o en los elementos deícticos para dirigirse y llamar su atención (“Este [en adelante la cursiva es mía] que ves”; “Mas no os parezca este escandaloso hipóbole; oídme y creedme”; “yo os lo diré y advertid para que la ciega pasión, que podéis tener a otras ciudades, no os obligue a haceros árbitros de este laurel, dándole cada uno a la que reconoce por patria”, Salas Barbadillo, 1634: fols. 6r; 14v-15r; 42v). Asimismo, las continuas apelaciones por parte de la voz narradora al público designándolo como “amigo lector”, “lector carísimo”, “sutilísimo lector”, “nobilísimos lectores” o, incluso, “piadoso lector” según la historia relatada, son mecanismos comunicativos que sientan las bases para una primera interacción, que se convertirá más adelante en momentos de integración y de cooperación entre autor y público, es decir en el verdadero pacto al que aludía Umberto Eco. Según vayamos avanzando en la narración, tanto las formas de enderezarse a los lectores, así como las técnicas efrásticas orientarán cada vez más las distintas miradas y crearán una colaboración más fuerte entre autor y público.

### Una mirada hacia los retratos

Los seis relatos presentados en la obra se sitúan bajo una inscripción que sirve de elemento paratextual y que, a su vez, está colocada debajo del retrato:

Parte de este cuidado encomendó al pincel y parte a la pluma: a él debemos retratos fieles de los semblantes de aquellos que ocuparon su especulación y a ella breves epítomes de las vidas de sus originales. Adornaban estos las piezas de un cuarto bajo, que confinaban con un jardín amenísimo. De cada retrato pendía en una tabla escrito el epítome ingenioso y sutil con más erudición que malicia, porque aun esta, de malicia sospechosa, se pasaba a ser advertencia utilísima (Salas Barbadillo, 1634: fols. 2v-3r).

Además de constituir una joya para su dueño que “era muy celoso de la honra de su ingenio, singularísimo por estas singularidades” (Salas Barbadillo, 1634: fol. 3r), los tres elementos (retrato, inscripción y epítome), pues, que configuran el material visual y verbal relacionado con cada personaje, se presentan como un bloque temático –este que intentamos representar a continuación– que hallamos repetido secuencialmente (fig. 2).

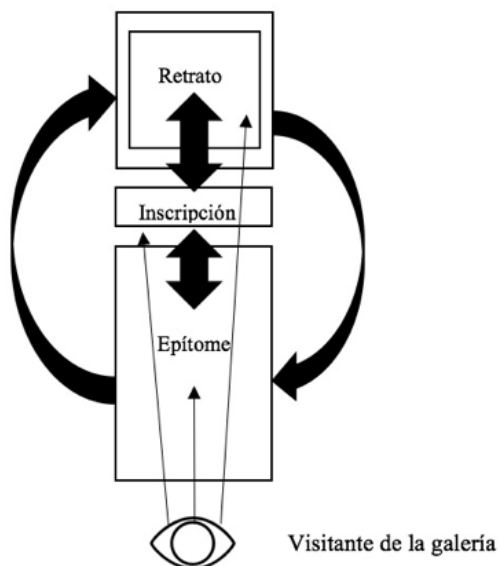


Fig. 2. Juego de miradas a partir de los tres elementos visuales de la galería.

Como se puede apreciar en la figura, tanto el retrato como la inscripción y el epítome establecen relaciones semánticas directas entre ellos e instauran un juego comunicativo de perspectivas y miradas con el visitante de la galería y, por consiguiente, en la semántica de la literatura entre el autor y el público lector.

Las seis historias insertadas en el marco narrativo constituido por la galería presentan indudablemente diversas dimensiones cronotópicas, teniendo cada una sus propios espacios y tiempos narrados, si bien cabe señalar que estos últimos coinciden supuestamente con la época del autor. Así pues, si aplicamos la teoría de Antonio Pioletti sobre el sistema cronotópico (2014a: 123-134), podemos considerar las seis narraciones como seis distintos microcronotopos englobados dentro de lo que antes hemos mencionado como  $C_2$ , esto es, el tiempo-espacio de la galería de Alejandro. En esta sala, apreciamos una visión progresiva tanto del tiempo que transcurre como del espacio pisado por el visitante, un avance lineal que podríamos representar de la siguiente manera (fig. 3).

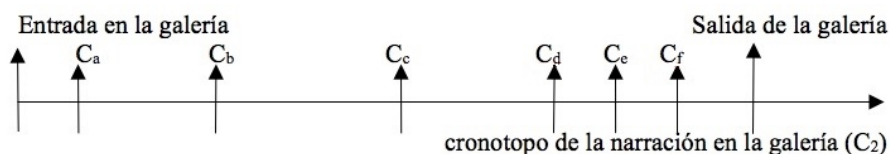


Fig. 3. Representación de los microcronotopos en la galería.

Como se puede imaginar, bien el visitante, bien nosotros junto a él, puntualmente nos desplazamos de un retrato a otro, avanzando con un ritmo acorde con el tiempo dedicado a la narración de cada historia. Por lo tanto, pasamos progresivamente por los distintos micromundos, o sea, los diversos cronotopos de lo narrado, indicados en el esquema con las siglas  $C_a$ ,  $C_b$ ,  $C_c$ ,  $C_d$ ,  $C_e$ ,  $C_f$ . La desigual distancia entre uno y otro en la línea de la narración depende del espacio textual que el autor le dedica al contar las anécdotas de cada personaje retratado. Poco a poco tales nexos espacio-temporales se van configurando en relación a la ficción narrativa: de hecho, antes de escribir esta obra, evidentemente Salas Barbadillo se planteó qué narrar y cómo hacerlo, teniendo bien claro los límites espacio-temporales en que se moverían sus personajes, y todo ello determinaría la forma narrativa que se nos presenta hoy en *El curioso y sabio Alejandro*. Así pues, desde esta perspectiva, podemos ver cómo el mismo sistema cronotópico establecido por el escritor ha conllevado no solo una pluralidad de cronotopos y de imágenes que nos permiten identificar en su conjunto la “pregnanza

‘valutativo-emozionale’” en la construcción del significado del texto (Pioletti, 2014b: 19), sino también la creación de niveles narrativos. A partir de esta premisa, por tanto, se va determinando la caja textual que comprenderá dos niveles narrativos: el del marco del que se ha hablado en el epígrafe anterior y el de los relatos ecfrásticos.

Los seis retratos dan forma a una galería que, según Leonardo Coppola, tiene todos los rasgos de un “mundo infernal”, un “mundo interior podrido”, ya que los seis personajes retratados reflejan una realidad degradada y son la parodia que el autor hace de las colecciones de los nobles, incluso del rey Felipe IV, y de los dueños de las mismas (2020b: 38)<sup>15</sup>. Por esta razón, podríamos denominar ese espacio como la ‘Sala de los vicios’ o la ‘Sala de los degradados’ en la que solo se ofrecen modelos comportamentales que afectan negativamente y que, por tanto, es preferible que no se consideren como tipos ejemplares. De hecho, los epítomes conciernen a seis personajes peculiares etiquetados por algún vicio que viene amplificado a través de los distintos sucesos que se detallan<sup>16</sup>. En el conjunto no personifican los pecados capitales; de hecho, no son siete, sino seis: este es el número del *Hexaemeron* bíblico, el de la creación; para René Allendy (1948: 146-201) simboliza también la oposición de las criaturas al Creador en una armonía y un equilibrio indefinido, representando una tendencia no exclusivamente hacia el mal, esto es, una contraposición de las criaturas al Criador o su unión con Dios<sup>17</sup>. Visto así, podríamos considerar los seis personajes como modelos negativos frente a la perfección divina. Seis es también el número de los cuadros mitológicos que Tiziano pintó para el rey Felipe II –las famosas “poesías” que fueron colocadas en un “cuarto bajo de verano” del Alcázar y que fueron ocultadas por la reina por el contenido sensual– y que, según Leonardo Coppola (2020a: 212-213), podrían haberle servido como inspiración a Salas Barbadillo por la ubicación del cuarto bajo que limitaba con un jardín y por tratarse también de un ambiente muy escondido con acceso reducido (“reché la preciosa llave y pasé con gozo,

---

<sup>15</sup> Para la relación entre Salas Barbadillo y Francisco de Quevedo en lo referido a ese mundo vicioso e infernal, ver Coppola (2020b).

<sup>16</sup> A este respecto, cabe destacar que el autor utiliza *ad hoc* el término “varón” en algunas inscripciones (la de “Panza dichosa”, del “Majadero pulido y limpión” y del “Pleiteante moledor y tramposo”) así como en el texto para construir un contramodelo textual a través de estos epítomes de “varones” poco ejemplares, ya que se oponen por su propia naturaleza a las écfasis de “varones ilustres” que tanto abundan en la época. Para mencionar una de estas obras, por ejemplo, el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (1599) de Francisco Pacheco ofrece una combinación de retratos y biografías de los hombres ilustres de su época. Efectivamente, es en este contexto que se difunden unos retratos de hombres insignes y santos con una cartela debajo que contiene una narración breve de su vida.

<sup>17</sup> Véase también Chevalier & Gheerbrant (2001: 355-356).

aunque no sin respeto, aquellos defendidos umbrales”, Salas Barbadillo, 1634: fols. 4v-5r). Independientemente de la fuente utilizada que hasta el día de hoy no se ha podido comprobar, el escritor conocía muy bien el ambiente de Corte con sus pinturas y sus colecciones, por una parte, y la vida bohemia, la incertidumbre general, los engaños y las figuras grotescas que retrata en su producción, por otra. De hecho, después de un intercambio de ideas con Emilio Blanco, la sensación que tenemos al leer su obra es un influjo del tacitismo y del maquiavelismo, si bien este último no lo vemos citado directamente al estar prohibida por la Inquisición la circulación de las obras de Maquiavelo. Esas ideas rompen de alguna manera la confianza en el sistema político renacentista, donde –para citar a Jorge Guillén– el “mundo está bien hecho”. En el perfecto equilibrio de seis retratos se configura, pues, el escepticismo general, la ruptura de los diseños ideales católicos y de la pasividad que caracterizaba el siglo anterior al aceptar la emanación divina del poder. Tal y como el mismo autor declara en *El curioso y sabio Alejandro*, esas figuras se convierten en los títeres de los abusos, de las calamidades, de los ardides, de las estratagemas, de los engaños:

No fue menos que pluma imperial la que dijo que a la majestad de los príncipes convenía el estar armada con las leyes y adornada con las armas. Según esto, tanto son semejantes cuanto necesarias, pero del abuso de ellas se originan todas las calamidades de la república: más guerras han vencido los ardides y estratagemas que la fuerza y el valor; y a este ejemplo la cautela y la solicitud han triunfado de más pleitos que la razón y la justicia (Salas Barbadillo, 1634: fol. 70r).

Además, el carácter moral de los relatos hace que el público aprenda leyendo tales historias, sin tomarlas como ejemplo para imitar, ya que son el espejo de la decadencia, de la corrupción y de los excesos de la época barroca<sup>18</sup>. A pesar de ello, el intento didáctico-moralizante incluido en cada relato nos deja ver la esperanza de un autor que propone un intento ideológico de reforma, de remedio a tales peligros de la sociedad (Coppola, 2020b: 40). El resultado es, por tanto, una representación visual y verbal de unos vicios y de unas manías, observados con mucho detenimiento por el dueño de la galería y después convertidos en obras de arte –de ahí sus apelativos de “fiscal y juez de vidas ajenas”, como apreciamos en el título y en el texto–:

Así lo entendían algunos varones selectos, aquellos pocos, digo, a quien les está concedido el gran título y don inestimable de judiciosos. Estos se oponían contra los injustos atributos que le daba la ruda plebe – tan

<sup>18</sup> Para profundizar sobre la cultura barroca, ver Maravall (1975).

sospechosa como ruda –, llamándole unos fiscal y otros juez de vidas ajenas, y muchos lo uno y lo otro (Salas Barbadillo, 1634: fols. 118-v).

Sin embargo, como descubrimos al final de *El curioso y sabio Alejandro*, el de Alejandro era un “desinteresado estudio”, o sea, no buscaba los vicios para conocerlos o saber más de las personas retratadas, sino para huir de esos modelos de conducta muy excesivos –y en esto consiste su curiosidad sabia–:

El título de curioso solamente, solamente se podrá dar a aquel que busca los vicios de los otros, no más de por saberlos; pero al que los acecha para aprovecharse huyendo de las sirtes, en que ellos se perdieron, llamarle debemos curioso y sabio (Salas Barbadillo, 1634: fol. 120r).

Las distintas personalidades reflejadas en los epítomes y en los retratos que, desafortunadamente, no podemos observar, son seis figuras exclusivamente masculinas, si bien cabe precisar que la mujer aparece también en las historias, como madre, esposa o sirvienta de algunos de ellos. Siguiendo el orden de descripción, el autor nos presenta a “Panza dichosa”, al “Majadero pulido y limpión”, al “Pleiteante moledor y tramposo”, al “Mala lengua, malos pies y malas manos”, al “Camaleón cortesano” y, finalmente, al “Tramoyero ridículo”. El primero se caracteriza por ser un desmesurado glotón que solo vivía para comer y, por esta razón, se había convertido en un “tragón implacable”, en un peregrino del mundo por su apetito insaciable y justamente se le consideraba “el archiglotón de España y una langosta racional y discursiva” por ser como esta última, o sea, una plaga, una calamidad, según la imagen negativa que se nos da en la Biblia<sup>19</sup>. El segundo es un necio obsesionado por la limpieza personal y de su entorno, cuyas manías destacan en toda la serie de acciones ridículas que cumple: solo para mencionar algunas, consideraba que los utensilios de la limpieza callejera eran “barberos útiles, curiosos y elegantes”; si se encontraba con alguien procedente de la Mancha, cerraba los ojos para que no se ensuciasen con la sola vista; y, por último, a su muerte “mandó que sus vestidos y ropa blanca no se vendiesen, sino que se quemasen, porque más quería que se convirtiesen en ceniza<sup>20</sup> que no que parasen en los muladares de algunas personas sucias” (Salas Barbadillo, 1634: fols. 33-v). El tercer personaje es un gran litigioso, un “hombrecillo bullidor y tacaño [que] no era pleiteante por necesidad, sino pleitista artificioso por su malvada naturaleza” (Salas Barbadillo, 1634: fol. 51r). Y era tan “pleito de pleitos” que quiso ser

---

<sup>19</sup> Para más detalles sobre este relato, ver Coppola (2020b).

<sup>20</sup> [cecina] ceniza.

enterrado en el barrio de los pleiteantes para que fuese pisado exclusivamente por esa tipología de personas. La cuarta figura es el pícaro Luquillas, “sobra y trasto” de la sociedad, que llevaba una vida infame y violenta; le llamaban mala lengua y malos pies porque “su lengua fue siempre tan sucia que más parecía procedido de los pies, y de pies muy sucios” (Salas Barbadillo, 1634: fol. 85r), y también malas manos porque vendía lo que robaba como si fuera propio. Federico es el quinto protagonista de la galería, el llamado “Camaleón cortesano” porque, como el animal, cambia de color, o sea, de rostro y personalidad acomodándose al tipo de persona con quien trata para engañarla<sup>21</sup>. Finalmente, el último personaje es un tramoyero ambicioso, que podría ser entre sus títeres “el prototítere y el archimuñeco, todo figurilla, todo inquietud, sin talento y sin sustancia” (Salas Barbadillo, 1634: fol. 114r), un hombrecillo que, si bien había vivido sus años contra naturaleza, a su muerte dejó todo lo que poseía en obras pías “con elección tan admirable que todo aquello que su vida le había hecho ridículo y despreciado le granjeó después la muerte de aplauso y veneración” (Salas Barbadillo, 1634: fol. 115r).

Ahora bien, ¿cómo se establece el diálogo entre textualidad y visualidad? ¿Y cómo se traduce en visualización para el público lector? Desde un punto de vista lingüístico, los epítomes establecen una relación entre lo verbal y lo visual, o sea, entre el texto y la imagen retratada, a través de elementos deícticos: de hecho, hallamos expresiones como “*Este que ves*” (primer relato, Salas Barbadillo, 1634: fol. 6r), “*Este que miras y esto que le[e]s a un mismo tiempo*” (segundo relato, Salas Barbadillo, 1634: fol. 21r), “Las líneas de *este* pincel y los renglones de *esta* pluma” (tercer relato, Salas Barbadillo, 1634: fol. 39r), “*Este que miras*” (quinto relato, Salas Barbadillo, 1634: fol. 100v). Solo los relatos cuarto y sexto no establecen desde el comienzo ninguna interacción ni entre texto e imagen retratada, por un lado, ni entre contenido visual/verbal y lector/observador, por otro. De hecho, el íncipit de cada uno sitúa inmediatamente a ambos protagonistas en el propio lugar de origen, respectivamente Valencia y Toledo. Sin embargo, si se analizan con más atención ambas historias, encontramos el uso del demostrativo “este” tanto en su función de adjetivo antepuesto y pospuesto como de pronombre, especialmente en el relato de “Mala lengua, malos pies y malas manos”, donde abunda el uso del demostrativo. Efectivamente, a lo largo de toda la narración de este relato, nos encontramos con veintiuna

<sup>21</sup> “Hombre astuto, disimulado y sagaz, que fácilmente se acomoda al gusto y parecer de la persona con quien trata para engañarla. Significa también el lisonjero y adulador; que si lloráis llora, y si reis ríe: y si a medio día claro, dezís vos que es de noche, os dirá que es así, porque él vee las estrellas” (Covarrubias, 1611: fol. 179r).



ocurrencias de “este” que remite directamente al personaje del retrato colocado encima del texto, cercano al espectador y, ya que todas las veces no aparecen con un verbo detrás como en los demás casos, se establece indirectamente un diálogo con el interlocutor, el visitante/autor que está allí leyendo y observando la imagen. Lo mismo se puede apreciar en el último relato donde, probablemente por la brevedad del epítome, solo hallamos dos ocurrencias del mismo demostrativo: “A tales hombrezuelos como *este*” y “*este* caballero” (Salas Barbadillo, 1634: fols. 114r; 115r).

Pues bien, claramente algunos relatos más que otros establecen unas relaciones semánticas entre el contenido verbal y el visual, así como estimulan la estipulación de un pacto de comunicación y colaboración (Eco, 2002: 213) entre imagen/texto y visitante lector/observador, y, por consiguiente, entre autor y público lector. En el ámbito de lo estrictamente visual, el autor nos permite imaginar solamente tres retratos de la galería: el de glotón, el del pleiteante y el del camaleón. Por lo que concierne al primero, sabemos que su contenido provoca la risa del visitante, que no pudo contenerse al ver “el retrato de un hombre monstruo, singularísimo por lo disforme de su vientre” (Salas Barbadillo, 1634: fol. 5v). El segundo, que se describe parcialmente en el marco narrativo antes de pasar al epítome que le corresponde, es el tercero de la galería: de este, antes de conocer las anécdotas relacionadas con el personaje, el infeliz “pleiteante moledor y tramposo”, podemos suponer la figura de un hombre de pequeña estatura, parecida a la de los pigmeos y de los enanos, y que ocupa una mínima porción de espacio en un lienzo lleno de “plumas, procesos y tinteros” (Salas Barbadillo, 1634: fol. 38v). En cambio, del retrato del “camaleón cortesano” que ocupa la quinta posición según el orden de descripción en la obra, el visitante/autor nos informa que tardó un poco antes de empezar a leer el epítome porque se quedó contemplando el retrato: en este, se trazaba la figura de un cuerpo que salía de una multitud inmensa de rostros muy diferentes entre ellos y cuya vista provocaba cierta curiosidad y deleite:

mas templome el dolor e hizome algo dulce la herida el poner los ojos en otro retrato, cuya inteligencia se me vendió al precio de una prolija contemplación y de un discurso porfiado y penoso, y aun no desaté su dificultad, antes bien pensando que quitaba nudos, los aumentaba, porque de un cuerpo salía inmensa multitud de rostros y todos tan diferentes que en nada el uno con el otro tenía correspondencia, cuya variedad me deleitara mucho, si su interpretación no me cansara mucho más. Levanté los ojos a la inscripción ingeniosa y hallé que decía: *El camaleón cortesano*. (Salas Barbadillo, 1634: fols. 99r-100r).

En este último caso, por ejemplo, comparándolos con los demás, tanto el público lector como el visitante nos sorprendemos del hecho de que sea tan breve el epitome frente a la imagen tan detallada que tenemos del retrato. En los demás casos, en cambio, no tenemos ninguna información sobre la imagen del retrato y, por lo tanto, podemos imaginar solamente de forma borrosa el aspecto del personaje, si bien contamos con mucha información acerca de los orígenes, de su entorno familiar y demás sucesos pintorescos de su vida.

### Conclusiones

En el libro impreso de *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas*, los retratos de la galería de Alejandro no se reproducen; por lo tanto, como público lector nos hemos limitado al análisis de las historias narradas que en ellos se aluden. Al no conocer con certeza si el autor utilizó como punto de partida una galería que realmente contenía esos retratos, lo único que podemos suponer es que probablemente eligió un *setting* familiar para enmarcar las historias, ya que, al estar vinculado con el mundo de la corte madrileña, indudablemente conocía o había visitado una de estas salas con retratos muy en auge en la época. La elección *ad hoc* de una colección de relatos como esta, por un lado, y un análisis a partir de los estudios de cultura visual, por otro, han permitido estudiar las potencialidades gnoseológicas de la relación que se establece entre textualidad y visualidad. En este caso específico, se ha podido comprobar la capacidad de un escritor como Salas Barbadillo para convertir las imágenes retratadas en textos y estos últimos en figuras, situándonos dentro del texto y haciendo que los personajes se transformasen en seres visibles a los lectores a través de su descripción efrástica: la pintura le ha servido, por tanto, de *input* para la escritura que a su vez ha fijado nuevas imágenes en el imaginario. En este sentido, como advierte Antonio Tabucchi,

Se l'immagine è venuta a provocare la scrittura, la scrittura a sua volta ha condotto quell'immagine altrove, in quell'altrove ipotetico che il pittore non dipinse. La storia provocata dal visibile ha afferrato il Cìò-che-si-vede per vagare a suo piacimento nel territorio che l'artista ci tacque, quello che avrebbe potuto dipingere o fotografare ma che elise. [...] Il territorio della scrittura è l'immaginazione che va oltre l'immagine; è il racconto delle figure ma anche il loro rovescio e la loro moltiplicazione, il racconto dell'ignoto che le circonda (2011: 9-10).

En otras palabras, lo que ocurre en la obra de Salas Barbadillo es prueba de que la pluma del escritor ha intentado colmar los vacíos que el

pincel no ha pintado, mostrando cómo las potencialidades de las técnicas ecrásticas se han desarrollado a partir de una compleja maraña de perspectivas: por una parte, la mirada intradieгética del narrador de los epítomes y del público muy reducido que accedía a la galería de Alejandro; y, por otra, también aquella omodieгética del escritor y extradieгética de los lectores que van más allá de la escritura y pintan la galería con nuevos retratos en la propia imaginación. Así pues, a partir de la estricta relación que se establece en la obra entre texto e imagen retratada podemos intuir el proceso de apropiación de las imágenes por parte de la escritura, donde las representaciones verbales en los epítomes configuran las representaciones visuales reales para el visitante de la narración, lector y observador a la vez, e imaginarias en el horizonte de lectura del público.

La galería no solo constituye desde un punto de vista narrativo el marco que enlaza las distintas historias, sino también un mundo aparte, un macrocronotopo en la infraestructura de la obra. En ello, hemos apreciado como la ficción narrativa ha creado unos nexos espacio-temporales independientes si se consideran como seis micromundos individuales, pero también vinculados horizontalmente entre ellos y verticalmente con el tiempo-espacio de la galería. A propósito del marco narrativo, como muy bien afirma Gaetano Lalomia,

ineludibile è considerare la categoria di cornice narrativa alla luce però del suo significato reale in arte per poi trasferire il senso e la funzione nelle opere letterarie. Essa, ricorda Andrea Pinotti, ha la funzione di “garantire l’isolamento dell’opera d’arte rispetto a tutto ciò che le è estraneo; in pratica, “difende l’immagine dalle ingerenze esterne [...] e al contempo concentra e riunifica gli elementi interni”. I singoli racconti, infatti, vengono saldati alla cornice connettendoli a essa e dando loro un senso specifico che singolarmente non avrebbero, una sorta di sguardo centripeto verso ciò che la cornice contiene; al tempo stesso la cornice narrativa delimita il campo entro il quale un racconto può entrare nel macrotesto, assolvendo pienamente la funzione separativa di una cornice di un quadro rispetto a tutto il resto (2021: 100)<sup>22</sup>.

En *El curioso y sabio Alejandro* hemos podido apreciar cómo la visita por la galería suelda y engarza a nivel narrativo las distintas historias que adquieren un nuevo sentido en el marco y se convierten en obras de arte. Entrando y saliendo del marco narrativo, cada vez que termina un epítome y empieza el siguiente, visualizamos el desplazamiento de un retrato a otro en la galería, esto es, vivimos el espacio dieгético del cuarto-museo sin salir del mismo y, al igual que el visitante/autor, tardamos el mismo tiempo para leer cada

---

<sup>22</sup> Ver también Ferrari y Pinotti (2018).

epítome, llegando, en algunos casos, a identificarnos con él, que es el único que puede moverse ‘realmente’ en ese lugar ficticio. De hecho, salvo en el caso de los retratos del glotón, del pleiteante y del camaleón cortesano, cuya descripción encontramos en el marco narrativo porque el visitante se había detenido en observarlos, lo que conseguimos visualizar es una imagen borrosa de los demás personajes. Sin embargo, nos hacemos perfectamente una idea de estos últimos gracias a sus historias relatadas, ya que ningún epítome proporciona una minuciosa descripción física de sus protagonistas.

Por otra parte, somos capaces de reconstruir el recorrido en la galería de cuadros que, como asevera Leonardo Coppola y estoy totalmente de acuerdo con él, además de constituir el marco ficcional, representa la trama principal, “una historia aparte con la misma importancia sociocultural de los demás retratos” (2020a: 198). Así pues, a través de los continuos elementos deícticos y de las apelaciones a los lectores, el autor consigue involucrarnos dentro del marco, verdadera estructura arquitectónica de la obra, para compartir con él la visita de la galería de Alejandro. Siguiendo, por tanto, el contenido narrativo del marco, o sea, la verbalización de la mirada que se desplaza de un retrato a otro, logramos visitar virtualmente ese lugar tan precioso y singular y recorrer cada rincón junto al visitante.

Todo ello ha sido posible gracias al autor que ha elegido unas imágenes de sujetos degradados de la sociedad, los ha mirado muy detenidamente desde su propio dispositivo, y gracias a las técnicas efrásticas ha construido verbalmente el mundo observado y nos ha permitido visualizar lo verbalizado. Dicho de otra manera, el proceso de creación literaria de *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas* ha sido toda una verbalización de una maraña de perspectivas y miradas.



## Bibliografía

- Albert, Mechthild, Aranda Arribas, Victoria, y Coppola, Leonardo (eds.), *La narrativa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Berlin, Peter Lang, 2020 (Bonner romanistische Arbeiten, 121).
- Allendy, René, *Le symbolisme des nombres. Essai d'arithmosophie*, Paris, Chacornac Frères, 1948.
- Arredondo, María Soledad, “Paisajes narrativos en los siglos XVI y XVII: del lugar ameno a la selva urbana”, en *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura*

*General y Comparada (Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994)*, D. Villanueva (ed.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, 2 vols., I, pp. 143-158.

- Bajtín, Mijail, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, M. Bajtín (ed.), Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-410.
- Boehm, Gottfried, “Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache”, en *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, G. Boehm, H. Pfotenhauer (eds.), München, Fink, 1995, pp. 23-40.
- Brownstein, Leonard, *Salas Barbadillo and the new novel of rogues and courtiers*, Madrid, Playor, 1974.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costume, gesti, forme, figure, colori, numeri*, Milano, Rizzoli, 2 vols., II, 2001.
- Cometa, Michele, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.
- Coppola, Leonardo, “La galería artística como proyecto marco de *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas* (1634): Salas Barbadillo en el Palacio del Rey Felipe IV”, *Janus*, 9, (2020a), pp. 191-220.
- Coppola, Leonardo, “Salas Barbadillo y la parodia cortesana de la ‘Vida del malvado varón a quien el vulgo dio el nombre postizo de panza dichosa’”, *Lectura y signo*, 15, (2020b), pp. 25-42.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Thesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- Eco, Umberto, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.
- Ferrari, Daniela, Pinotti, Andrea (eds.), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Monza, Johan & Levi, 2018.
- García Santo-Tomás, Enrique, *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 2008a.
- García Santo-Tomás, Enrique, “Introducción” a Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*, ed. de E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008b, pp. 11-72.
- Heffernan, James A. W., “Ekphrasis and representation”, *New Literary History*, 22, 2, (1991), pp. 297-316.
- Heffernan, James A. W., *Cultivating Picturacy. Visual Art and Verbal Interventions*, Waco, Baylor University Press, 2006.
- Hollander, John, “The poetics of ekphrasis”, *Word & Image*, 4, (1988), pp. 209-219.

- Jay, Martin, "Sous l'empire du regard", en *Michel Foucault. Lectures critiques*, D. Couzens-Hoy (ed.), Brussels, De Boeck, 1989, pp. 195-224.
- Jay, Martin, "Scopic regimes of modernity", en *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*, New York, Routledge, 1993, pp. 114-133.
- Krieger, Murray, *Ekphrasis. The illusion of the natural sign*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Krieger, Murray, "The problem of ekphrasis: image and world, space and time – and literary work", en *Pictures into words. Theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*, V. Robillard, E. Jongeneel (eds.), Amsterdam, VU University Press, 1998, pp. 3-20.
- Labarthe-Postel, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Lalomia, Gaetano, "Cornici, romanzi e cronache storiche", en "Le donne parimente e gli uomini tutti lodarono il novellare". *Percorsi della cornice narrativa*, E. Creazzo (ed.), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021, pp. 85-104.
- Lazure, Guy, *To dare fame: constructing a cultural elite in sixteenth century Seville*, Baltimore, Johns Hopkins University, 2003.
- Louvel, Liliane, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- Metz, Christian, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, trad. it., Venezia, Marsilio, 2006.
- Mitchell, William John Thomas, "Spatial form in literature: toward a general theory", *Critical Inquiry*, 6, 3, (1980), pp. 539-567.
- Mitchell, William John Thomas, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, ed. de M. Cometa, trad. italiana, Palermo, Duepunti Edizioni, 2008.
- Morizot, Jacques, *Interfaces: texte et image. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16, 3, (1975), pp. 6-18.
- Peyton, Myron A., *Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, New York, Twayne Publishers, 1973.
- Pfotenhauer, Helmut, *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstdichtung und Ästhetik*, Tübingen, Niemeyer, 1991.

- Pioletti, Antonio, “‘Ce est la roe de Fortune’. La *Mort le roi Artu*”, en *La porta dei cronotopi. Tempo-spazio nella narrativa romanza*, A. Pioletti (ed.), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014a, pp. 123-34.
- Pioletti, Antonio, “Il cronotopo letterario e l’eredità di Bachtin”, en *La porta dei cronotopi. Tempo-spazio nella narrativa romanza*, A. Pioletti (ed.), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014b, pp. 3-38.
- Pioletti, Antonio, “Cesare Segre e gli studi sul cronotopo letterario”, en *La porta dei cronotopi. Tempo-spazio nella narrativa romanza 2*, A. Pioletti (ed.), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019, pp. 13-24.
- Piqueras Flores, Manuel, “Fortuna editorial de Salas Barbadillo: balance y tareas pendientes”, *Studia aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 14, (2020), pp. 421-442.
- Pomian, Krzysztof, *Le musée, une histoire mondiale. 1. Du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 2020.
- Rey Hazas, Antonio, “Introducción”, en *Picaresca femenina. La hija de Celestina. La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, Madrid, Plaza y Janés, 1986, pp. 17-124.
- Rey Hazas, Antonio, “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo”, <https://dbe.rah.es/biografias/6054/alonso-jeronimo-de-salas-barbadillo>.
- Rodríguez Mansilla, Fernando, *Picaresca femenina de Castillo Solórzano: Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla*, Madrid-Pamplona, Universidad de Navarra, Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas*, Madrid, Imprenta del Reino, 1634.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas*, Madrid, Imprenta de Francisco Javier García, 1753.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas*, en *Tesoro de novelistas españoles antiguos y modernos*, Eugenio de Ochoa (ed.), París, Baudry, Librería Europea, 3 vols., II, 1847, (Colección de los mejores autores españoles, XXXVII).
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas*, en *Novelistas posteriores a Cervantes*, Cayetano Rosell y López (ed.), Madrid, Imprenta y Estereotipia Manuel Rivadeneyra, 2 vols., II, 1851-1854, (Biblioteca de Autores Españoles, 18, 33).
- Santonocito, Daniela, “Catálogo de la novela corta barroca: textos, paratextos y redes (un enfoque interdisciplinar)”, *Critica del testo*, 23, 1, (2020a), pp. 125-141.

- Santonocito, Daniela, “Introducción” a J. Izquierdo de Piña, *Segunda parte de los casos prodigiosos*, ed. de D. Santonocito, *Lemir*, 24, (2020b), pp. 680-688.
- Santonocito, Daniela, *Gonzalo Argote de Molina, editor de textos medievales*, Berlin, Peter Lang, 2020c.
- Sassatelli, Roberta, “Sguardi maschili, creatività femminili e tecnologie visuali. Un dialogo con Laura Mulvey”, *Studi Culturali*, 6, 2, (2009), pp. 217-239.
- Schøllhammer, Karl Erik, “Regimes representativos da modernidade”, *Alceu*, 1, (2001), pp. 28-41.
- Segre, Cesare, “Critica e strutturalismo”, en *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, C. Segre (ed.), Torino, Einaudi, 1969, pp. 17-28.
- Segre, Cesare, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003.
- Segre, Cesare, *Pittura, linguaggio e tempo*, Parma, Monte Università, 2006.
- Somaini, Antonio (ed.), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.
- Tabucchi, Antonio, *Racconti con figure*, Palermo, Sellerio, 2011.
- Vouilloux, Bernard, *La peinture dans le texte XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2005.