



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

Leonardo Coppola

Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara (Italia)

l.coppola@unich.it

JANUS 9 (2020)

Fecha recepción: 7/02/20, Fecha de publicación: 20/04/20

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=134>>

Resumen

A través de un análisis de la estructura general de *El curioso y sabio Alejandro, juez y fiscal de vidas ajenas* (1634), de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, nos aproximaremos a la importancia de la pintura como pretexto del marco organizador de la materia narrativa y como componente suntuosa de la cultura material barroca. Si, por un lado, los cuadros y sus epítomes biográficos componen la galería-marco de la obra y refuerzan visualmente la situación social vigente; por el otro, se arroja luz sobre el coleccionismo artístico de la época, práctica común entre los ricos madrileños, y que, según se explicará, podría también relacionarse directamente con el rey Felipe IV. Partiendo de la pasión coleccionista de arte del rey, intentaremos asimismo demostrar la correspondencia de Alejandro con el monarca y de su colección de retratos con las galerías de la época.

Palabras clave

Salas Barbadillo; marco; novela corta; emblemas; coleccionismo

Title

The artistic gallery as a framework project of *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas* (1634): Salas Barbadillo in the Palace of King Felipe IV

Abstract

Through an analysis of the general structure of *El curioso y sabio Alejandro, juez y fiscal de vidas ajenas* (1634), by Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, we will approach the importance of painting as a pretext of the organizing framework of narrative material and as a sumptuous component of baroque material culture. If, on the one hand, the paintings and their biographical epitomes make up the gallery-

framework of the work and visually reinforce the current social situation; on the other, there will be a relation with artistic collecting of the time, a common practice among the rich of Madrid, and which, as will be explained, could also relate directly to King Felipe IV. Starting from the king's art collector's passion, we will also try to demonstrate Alejandro's correspondence with the monarch and his collection of portraits with the galleries of the time.

Keywords

Salas Barbadillo; frame; short novel; emblems; collecting



A pesar de sus copiosas y más famosas obras como *La hija de Celestina* (1612), *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* (1620) o *Don Diego de noche* (1623), la crítica apenas ha mostrado interés en uno de los últimos textos de Salas Barbadillo, *El curioso y sabio Alejandro, juez y fiscal de vidas ajenas* (Madrid, 1634)¹, un librito en 16º que hospeda una galería de “seis retratos artístico-morales” (García Santo-Tomás, 2008: 192)² punzantes. Las aprobaciones eclesiástica y civil las firman José de Valdivielso y fray Francisco Boil los días 30 de septiembre y 9 de octubre de 1634, respectivamente. El 27 de octubre Salas recibe la “Suma de privilegio” y, justo un mes después, el documento de erratas, expedido una semana antes que la tasa, la cual fue otorgada el dos de diciembre del mismo año y que permitió la venta de manera definitiva y legal del volumen impreso en la madrileña Imprenta del Reino y a costa del mercader de libros ubetense Antonio de Castilla³. El cuadernillo preliminar consta en su parte literaria de una dedicatoria a Gabriel López de Peñalosa, el mismo al que le dedica el “Plato cuarto”, *Los desposados disciplinantes, novela jacaranda de Coronas del Parnaso y Platos de las Musas*⁴, y de dos décimas laudatorias: una del mismo librero financiador de la edición, Antonio de Castilla (cfr. Valladares Reguera, 2003: 489-490), y otra del admirado poeta José de Valdivielso. El libro fue sacado “a la luz nuevamente, para recreo de los Ingenios” por Joseph García Lanza en 1753. La edición en 8º, que dedica a Juan Jacinto Joseph Pacheco Mijares de Solórzano y Tobar, Conde de S. Xavier,

¹ Los ejemplares de la edición 1634 se hallan en Det Kongelige Bibliotek de København –177:1; en la BNE de Madrid (R/13649) y en la Hispanic Society of New York.

² Brownstein (1974: 165) solo informa de cinco.

³ Más datos sobre Antonio de Castilla, que en aquellos años ejercía como librero en Madrid, pueden hallarse en Valladares Reguera (2003: 487).

⁴ En 1633 el Consejo de Estado propone la provisión del cargo de intérprete de lengua francesa, vacante por muerte de Diego Maldonado, a favor de Gabriel López de Peñalosa (Santoyo, 2003: 6 *apud*. Cayuela, 2013).

Vizconde de Santa Rosalía, sale de la Imprenta de Francisco Xavier García, calle de la Salud, y se vendió en la Plazuela del Ángel en la Librería y Lonja de Comedias de Joseph García Lanza. Durante el siglo XIX, el texto se reimprimió, esta vez sin los preliminares, en el tomo XXVII del *Tesoro de novelistas españoles antiguos y modernos*, tomo segundo, París, Baudry, Librería Europea, 1847⁵, y en la edición de Cayetano Rosell y López, en *Novelistas posteriores a Cervantes*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1854.

Pues bien, la obra aborda dos aspectos con los que intentaremos enfrentarnos. Por un lado, como ya señaló Peyton (1973: 117), el texto se incluye entre los “*frameworks novels*” de Salas, esto es: con *Corrección de vicios* (1973: 80), *Casa del placer honesto* (1973: 88), *Don Diego de noche* (1973: 99) y *La estafeta del dios Momo* (1973: 115)⁶. Esta clasificación sirve de punto de partida para investigar el marco organizador de la obra, compuesto por seis pinturas costumbristas autónomas que van acompañadas de sus respectivos epítomes. Por el otro, estudiaremos esta galería de retratos reunida por el anfitrión Alejandro. Centrada en los vicios y defectos de la sociedad barroca, dicha galería será analizada como representación de un hábito caprichoso que afectaba a muchos ricos del Madrid de la época: el coleccionismo.

En *El curioso y sabio Alejandro*, su protagonista, que resulta ser el mismo Salas, pasea por la galería de cuadros grotescos del caballero Alejandro. Como avanzamos, a cada retrato ficticio le corresponde un epítome que describe la vida del retratado. A lo largo de la narración, la lectura que el personaje principal realiza de estos breves textos descubre un denominador común: todos ellos representan las malas inclinaciones de los muchos cortesanos contemplados peculiar y ferozmente en los seis retratos de personajes “contradictorios, nada arquetípicos, producto de la sociedad falaz” (Rey Hazas, 1986: 26) del Madrid en el que vivía, sin “dejar intacto a ninguno de los elementos que conforman el paisaje cortesano” (García Santo-Tomás, 2008: 124).

En términos generales, el planteamiento de las seis novelitas sigue la misma estructura: la descripción satírica pormenorizada de la vida viciosa de cada retratado, el cual acaba siendo ridiculizado. La narración, que muestra comúnmente las caracterizaciones que ya se habían exhibido en las obras

⁵ Salvo los preliminares, que se tomarán del original de la BNE de Madrid (R/13649), todas nuestras citas procederán de esta edición.

⁶ Sobre los estudios de las colecciones enmarcadas de Salas Barbadillo remitimos a los trabajos de Piqueras Flores (2016a, 2016b y 2018). Señalamos, además, la reciente publicación de la edición de *Corrección de vicios* del mismo autor en colaboración con González Ramírez (cfr. Salas Barbadillo, 2019).

anteriores, finaliza siempre con la muerte del protagonista. Dichas descripciones de las conductas perturbadas simbolizan, de este modo, la decadencia de la nación, a la par que se acompañan de un pequeño alegato moral que cierra la observación de cada vida/cuadro, razón por la que Rey Hazas (1986: 37) las etiqueta de “seis novelas cortas de carácter ejemplar”.

En línea con la práctica habitual de la reescritura que definía a todos los prosistas áureos, las figuras satíricas de los cuadros costumbristas de la última obra de Salas beben de los mismos personajes con vicios y manías concretas de sus narraciones previas. La caricatura de cada individuo depravado se presenta ya desde el apodo que el vulgo le atribuye y que el artista utiliza como título del cuadro, el cual a su vez el observador analiza con la mirada y con la lectura del epítome que lo acompaña. La estructura de cada novelita parece, por lo tanto, beber del género literario-artístico del emblema por componerse cada historia de los tres elementos que forman el modelo emblemático: una figura o imagen, un título y un texto explicativo, en nuestro caso en prosa, que desvela el significado de la pintura y del título. Desde la aparición del *Emblematum liber* (Augsburgo, 1531), de Andrea Alciato (cfr. Alciato, 2003), la mezcla de palabra e imagen convirtió en exitosa la fórmula del emblema, que, destacándose por su valor moral, llegó hasta configurarse en prosa, como demuestran en nuestro caso concreto los comentarios explicativos que Salas Barbadillo reúne debajo de unos cuadros colgados en una casa-museo en la que se aborda el estudio de unos personajes a partir de una colección de imágenes. Así pues, el desfile cuenta con “Panza Dichosa”, “El majadero pulido”, “El pleiteante moledor y tramposo”, “Mala lengua, malos pies y malas manos”, “El camaleón cortesano” y “El tramoyero ridículo”. A ellos habrá que sumar también al anfitrión, el caballero Alejandro, que se había formado en la corte de España y “hecho eminentísimo” (Salas Barbadillo, 1847: 1). Se trata de un personaje excéntrico que parece mostrar rasgos de locura y extravagancias que lo llevan a pintar retratos de personajes enajenados después de haber dedicado toda su vida a los estudios de las depravaciones humanas, explicadas en su creación mediante biografías situadas debajo de las pinturas. La construcción de este personaje pudo haber tenido en cuenta el estrambótico “Boca de todas verdades”, de *Corrección de vicios*, así como los demás personajes excéntricos como “don Juan de Toledo”, de *El caballero puntual*; “don Lázaro”, de *El cortesano descortés*; “Pedro Ceñudo”, de *El necio bien afortunado*; “don Diego”, de *Don Diego de noche*, o “don Florisel”, el perruno caballero andante de *La peregrinación sabia*, fábula en prosa incluida en *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas* (1635) (Cauz, 1977: 69). Aunque para Rey Hazas (1986: 37) el librito es una “pobre muestra de su antiguo esplendor”, que venía decayendo desde 1625, el recurso narrativo

original que se puede destacar es, según el estudioso, precisamente el marco construido en torno a la figura de Alejandro. El examinador principal crea una galería de imágenes que focalizan la atención en el mundo de las artes, que, no tan en primer plano durante la época de Felipe III, la corte de su hijo Felipe IV había vuelto a rescatar (cfr. Portus Pérez, 2015: 253).

De acuerdo con las fechas de los preliminares, *El curioso y sabio Alejandro* fue la última obra escrita por Salas, ya que, si bien la miscelánea sátira parnasiana de *Coronas del Parnaso* y *Platos de las Musas* fue publicada póstumamente por el librero Antonio de Castilla⁷, sus aprobaciones habían sido despachadas ya en 1630. Según López Martínez (Salas Barbadillo, 2016: 26-29), aunque la mayoría de los textos de la obra remontan “hasta una década antes”, otra parte se escribió en fechas cercanas a la publicación del libro. Esto supone que los dos últimos textos conocidos del autor podrían haberse escrito al mismo tiempo, lo cual tampoco excluiría un inicial proyecto de inclusión del breve *El curioso y sabio Alejandro* en la miscelánea de *Coronas del Parnaso*. En este sentido, cobran especial relevancia las continuas alusiones en ambas obras a su precaria salud en los últimos años de su vida, unas referencias que, unidas a la ayuda requerida a sus mecenas y a su siempre inestable situación económica que determinó la discontinuidad de sus publicaciones (García Santo-Tomás, 2008: 14), fortalecerían la hipótesis de una realización sincrónica de las dos obras. Efectivamente, tanto en *Coronas del Parnaso* como en *El curioso y sabio Alejandro*, Salas da cuenta de su condición económica y vital. En la obra parnasiana lo hace en la dedicatoria al Conde-Duque de Olivares: “los grandes trabajos en que nuestro Señor me ha puesto, quitándome a un mismo tiempo la salud y la hacienda, que son las dos mayores felicidades de esta vida” (Salas Barbadillo, 1635: s/n), y en el “Plato octavo”, que dedica a don Gabriel Bocángel, bibliotecario del cardinal Infante: “todos mis achaques, así los de mi mala fortuna, como los de mi continua falta de salud me traen en perpetua batalla” (Salas Barbadillo, 1635: 232r-v). De la misma manera, en *El curioso y sabio Alejandro* en “A los que leyeren”:

Demás de que mi continua falta de salud y otras fatigas, no más bien condicionadas, me derriban la pluma de la mano y me han puesto el ingenio en estado tan miserable que pudiera decir con Ovidio: *Ingenium fregere meum mala: cuius et ante / fons infecundus, parvaque vena fuit*⁸,

⁷ López Martínez (Salas Barbadillo, 2016: 29 n. 36) informa que el librero se encargó de la organización de los paratextos de Salas, a lo que añadió la dedicatoria al Conde Duque y su propio prólogo, y puso la cita laudatoria en la portada “Varón deseado / *Requiescat in pace*”.

⁸ *Elegia. tristia*. libro III, 14, 33-34 [Las desgracias rompieron mi ingenio y desde antes fue infecunda su fuente, y su vena, parva]

y luego, al final del texto, donde “estas nuestras breves líneas” se las presenta al lector “tan achacosas y dolientes (por estarlo tanto la pluma y el dueño)” (Salas Barbadillo, 1874: 36), anunciando así sus últimos días y última obra, al menos en vida.

Con todo, volviendo a la posible inserción de *El curioso y sabio Alejandro* en la miscelánea póstuma *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas*, conforme la redacción simultánea antes referida, nuestra conjetura colocaría el texto examinado antes del “Banquete de las musas” organizado por Apolo al empezar la reunión académica de los nueve capítulos reunidos en la parte de los *Platos de las Musas*. Nuestra hipótesis arrancaría del episodio en el que Alejandro libra al autor de su recorrido por la galería y lo conduce a alimentarse: “me sacó de aquel estuoso laberinto [...] transfiriéndome de la mesa racional del entendimiento a la que es tanto más común cuanto menos inevitable para la vida del cuerpo” (Salas Barbadillo, 1874: 35), lo cual lo trasladaría a la mesa del monte parnasiano a participar en la festividad de Apolo. Pasaríamos, así pues, de los personajes que adornaban la galería infernal, satírica e injuriosa de *El curioso y sabio Alejandro*⁹ al “Banquete de las Musas” organizado en un Parnaso en el que “no se conocen otras salinas sino las de su felicísimo ingenio cortés y cortesano, pues sin injuria de nadie siempre admira y siempre entretiene” (Salas Barbadillo, 1635: 33r). Es más, en el “Discurso octavo” manifiesta que, para conseguir el título de corona del Parnaso, hay que ser

humilde y modesto, hablando y escribiendo bien de los ingenios de su tiempo, sin provocarlos con satíricos infames, ni apologías libres; bien que sea necesario satisfacer, para quietar el escándalo del vulgo que como ignorante se dexa llevar de las calumnias de los mal intencionados, lo pueda hazer por sí o por tercera persona, advirtiendo que se ha de gobernar con grande erudición y templança. También queremos que no frecuente mucho las casas de los poderosos, ni ocupe sus coches y mesas, porque siendo esto muy ordinario, se haze la sabiduría despreciada y ridícula, sino es que se halle obligado de la tiranía de la necesidad porque ella sola es quien puede anular las más inviolables y justas leyes (Salas Barbadillo, 1635: 32v).

Por estas razones, no colindantes, claro está, con las descripciones infames de sus retratos y por la voluntad de resaltar el significado profundo de la parte más original del texto —la organización de unos cuadros grotescos en una galería-museo que hace de relato-marco—, el autor decidió

⁹ Sobre este asunto remitimos a otro trabajo *in fieri* y que verá la luz en el monográfico como resultado de los trabajos presentados en el *Seminario Internacional “La narrativa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo”* (Pescara, 26-27 noviembre).

publicarla por separado —quizás debido también a su precaria condición de salud, que es posible que no le permitiese ver por última vez una de sus obras publicadas—, manteniendo así intacta también la filiación de Alejandro con el soberano Felipe IV y la topografía de la galería-museo con la del Alcázar, como intentaremos averiguar más adelante.

EL PROYECTO DE LA OBRA

Según Émile Arnaud (1979: 685), como consta en Cayuela (2013), *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas* es “sólo un pretexto para publicar juntas varias obritas que no tienen ninguna relación”. Sin embargo, Cayuela (2013) cuestiona la opinión de Arnaud aportando como prueba el “Elogio en honor de Alonso de Salas Barbadillo” contenido en los preliminares de *La estafeta del dios Momo* (1627), donde Gabriel Bocángel exalta precisamente la variedad y la capacidad del autor de “unir las materias distintas y separadas a un orgánico todo”. Así las cosas, la idea de “pretexto” avanzada por Arnaud ni puede aplicarse en *Coronas del Parnaso* ni en *El curioso y sabio Alejandro*. Las dos obras son más bien publicaciones cuya principal propiedad es contener diferentes ficciones; es decir, están pensadas como colecciones. Sin embargo, con respecto a nuestra obra examinada, el marco no puede ser el pretexto de una miscelánea porque, en el caso de las seis vidas descritas, se trata siempre de breves narraciones satírico-costumbristas.

Es oportuno ahora preguntarse por qué utiliza unas pinturas como embrague de unas historias que, al fin y al cabo, no son nada más que repeticiones de tipos, manías y personajes ridículos que ya aparecen en sus producciones anteriores. ¿Por qué no vuelve al clásico marco *boccacciano* de sarao, de reunión de personas como en *Casa del placer honesto*?

Apartando, en nuestro caso concreto, la opinión de Berenguer (1994: 302), según la cual las novelas de Salas salen de cualquier esquema estructural por no ser sino “mezcla apenas hilvanada de sátiras, cuadros de costumbres, novelas a estilo italiano, episodios picarescos, poesías festivas, anécdotas, epigramas y dichos ingeniosos, entre los cuales se pierde la trama principal de la narración”, la exposición de cuadros se presentará para nosotros como el expediente para realizar entre líneas un alegato sobre el importante y, al mismo tiempo, ostentoso uso que se hacía del coleccionismo artístico en aquella época. La constitución de una galería con representaciones pictóricas, su dueño monomaniático y el exclusivo acceso a ella —“no profanaban este lugar vulgares talentos, porque su dueño era muy celoso de la honra de su ingenio, singularísimo por estas singularidades” (Salas Barbadillo, 1874: 2)— representan la índole cortesana y extraordinaria.

Con este pretexto Salas crea un marco ficcional, la “trama principal de la narración”, ausente para Berenguer (1994: 302), que el autor y su personaje anfitrión urden a través de la exposición de cuadros en la galería en la que el retirado Alejandro mantiene un pseudo-diálogo con el visitante a partir de los epítomes. Se crea, así pues, una historia aparte con la misma importancia sociocultural de los demás retratos. En este caso concreto, toda la galería hace de escenario microcósmico de la cultura material de la época. Salas recurre, como Jovio¹⁰, al esquema literario de la galería artística como lugar para lucir cuadros de personajes barrocos¹¹. El interés por la pintura —cuyo provecho literario procedió del éxito que el *Emblematum liber* (1531), de Andrea Alciato, tuvo gracias a la mezcla de poemas y grabados en los 99 epigramas del jurisconsulto italiano, y cuya combinación desembocó en el género emblemático— y sobre todo la consiguiente descripción de galerías artísticas se convertirá en una costumbre literaria de la época que también Lope de Vega exhibió en sus obras¹².

Sea como fuere, con este recurso Salas Barbadillo se aparta de la mera ficción literaria y se adentra en un marco cortesano real, el de la situación sociocultural de aquella época. La corte madrileña, sus modas, sus manías y sus dificultades son la *cornice* de sus breves textos que, junto con las ficciones costumbristas metaficcionales de su primer periodo¹³, se hallan en una topografía, la casa-museo de Alejandro, que las exhibe como forma artística, es decir: la realidad hecha arte. El escritor madrileño utiliza, de este modo, un espacio de recreación para disfrutar de las artes muy en boga en la cultura material del Barroco, como también anticipó en *El caballero perfecto* (1620), donde

¹⁰ El jurista Gaspar de Baeza publica en 1568 en Granada los *Elogios o vidas breues, de los Caualleros antiguos y modernos, Illustres en valor de guerra, que están al biuo pintados en el Museo de Paulo Iouio*. Se trata de la traducción castellana de la edición en latín de 1551 en la que el humanista italiano describía y comentaba atrevidamente retratos de hombres ilustres colocados en las paredes de su galería, la casa museo que el historiador poseía en el Lago Como, donde coleccionaba esos cuadros acompañados por unos elogios (cfr. Soria Ortega, 1981).

¹¹ Sobre el museo de Paolo Jovio, remitimos a Rovelli (1928).

¹² Remitimos a los imprescindibles trabajos de Sánchez Jiménez (2006, 2011, 2013 y 2014). A este propósito cabe señalar una costumbre parecida entre Salas y Lope. En *La mayor victoria* (1622), por ejemplo, al deseo de dos forasteros de ver los cuadros de la galería del Fénix, este les advierte: “Mirad cuanto gusto os diere”, proceder parecido al de Alejandro, que “ofreció, [...] la entrada y la asistencia [...] por todo el tiempo que yo [Salas] gustase” (Salas Barbadillo, 1874: 2). Sobre la relación entre Salas Barbadillo y Lope de Vega, remitimos a Manukyan (2012: 284-289).

¹³ A este propósito señalamos las imprescindibles lecturas de Piqueras Flores (2015, 2016b, 2018).

se retiraron don Alonso y don Juan, y después de haberse paseado por una galería que, adornada de hermosas pinturas, se hacía más deleitosa por descubrirse desde ella, por una parte, los más nobles edificios de la ciudad; por otra, sus amenísimos campos, y por otra la mar (Salas Barbadillo, 2013: 813).

El *Necio bien afortunado* (1621) brinda otro ejemplo, pues, en la casa “adornada de pinturas” de Pedro Ceñudo (Uhagón, 1894: 290), el Licenciado y don Leonardo “pasaron un zaguán pequeño y una antesala bien socorrida de sillas, bufetes y esculturas y pinturas” en la que “estuvieron deleitando los ojos en varias pinturas” (Uhagón, 1894: 172). Asimismo, la morada del protagonista de *Don Diego de noche* (1623) “tenía varias y singulares pinturas de la noche” (Salas Barbadillo, 1623: 4r).

El entusiasmo por un bien tan suntuario como la pintura fue tal que los ricos atesoraban cuadros y otras expresiones artísticas. En palabras de Gonzalo Anes (1996: 23), este nuevo gusto hizo crecer el número de coleccionistas en Madrid más “que en ninguna otra ciudad de la Europa de entonces”. Las casas de la alta nobleza del XVII contaban con galerías y cuartos decorados de piezas de cualquier tipología en una muestra de la propensión al coleccionismo y a la ostentación aristocrática, ideales cortesanos de los que Salas realiza un espectáculo tanto cómico como verdadero. Estas casas se convertían, por lo tanto, en verdaderos museos¹⁴. Es el caso de Lastanosa, coleccionista y mecenas de la España del XVII que convirtió su residencia en una verdadera pinacoteca (cfr. Morán y Checa, 1985: 197). En línea con la nobleza española que se contemplaba en la suntuosidad y en la exclusividad de sus palacios, la casa-museo de Alejandro, al igual que la de Lastanosa o las de otros nobles,

es un retiro muy privado cuya puerta solo se franquea a aquellos que en cierta manera ya han cumplido los ritos de una iniciación, con una actitud aristocrática que se opone a los fines de la nueva ciencia que ya se está gestando en estos momentos (Morán y Checa, 1985: 197).

Es por eso que en *El curioso y sabio Alejandro* tanto al principio — “Temía yo esta cuanto justa rigurosa ley” (Salas Barbadillo, 1847: 2), gracias a la cual “no profanaban este lugar vulgares talentos” (Salas Barbadillo, 1847: 2)—, como al final —las “puertas de aquel museo [...] con rigoroso estatuto estaban defendidas y excusadas al mayor número de los hombres” (Salas Barbadillo, 1847: 35)—, el censor somete a su visitante a una prueba

¹⁴ Debemos recordar que, de acuerdo con el *Autoridades*, el término “museo” remite al “lugar destinado para el estudio de las Ciencias, letras humanas y artes liberales”, de manera que podría incluir a las bibliotecas.

de entrada, a “los ritos de una iniciación, con una actitud aristocrática” (Morán y Checa, 1985: 197). Como el necio Pedro Ceñudo que se enorgullecía de tener la casa “adornada de pinturas y libros que lisonjean mi gasto” y de que “nadie la ha visto, a nadie permito la entrada de esta pieza adentro” (Uhagón, 1894: 290), celoso de su colección de “singularidades”, en este caso de pinturas y de epítomes más que novelas cortas, poemas y breves comedias al estilo de *La casa de placer honesto*, Alejandro también dificultaba la entrada al lugar de creación artística.

Ahora bien, el examen al que aluden la “ley” y el “estatuto” de la inauguración y clausura del marco puede tener, a nuestro modo de ver, una doble interpretación. Por un lado, podría referirse a las leyes de los certámenes literarios. El alto número de artistas hizo de Madrid una de las ciudades más “académicas” de la Península. Retóricos y académicos de la época se reunían a menudo en sus certámenes restringidos para tratar los temas que les tenían preocupados. Alejandro, al igual que Pedro Ceñudo, de *El necio bien afortunado*, como esos eruditos accedería a la galería académica¹⁵. Por el otro, podría apuntar a unas pruebas de nobleza. Dejando ahora de lado la cuestión académica¹⁶, Álvarez-Ossorio Alvariño (1998-1999: 267) nos explica que “las *probanzas* o pruebas de nobleza incluyen entre los requisitos exigibles para la verificación de la hidalguía aspectos como el prestigio social y la suntuosidad de las viviendas y mobiliario”. Sin embargo, según sigue el estudioso que hace suya la reflexión de Domínguez Ortiz (1963), en estas pruebas era determinante “la comprobación del *vivir noblemente* acreditada por medio del testimonio oral” (Álvarez-Ossorio Alvariño, 1998-1999: 267). Con esto en mente, en aquella época Salas ya no tenía todo ese patrimonio y dinero. Más aun, tampoco podría comprobar su estilo de vida noble por llevar, como él mismo expresa también en el texto, un “común y vulgar estilo de vivir” (Salas Barbadillo, 1847: 2). Según muestra López Martínez (Salas Barbadillo, 2016: 23), su hacienda había ido reduciéndose notablemente, de acuerdo con sus propias reflexiones recogidas en diversos textos y dedicatorias, hasta agravarse en la vejez¹⁷. Debido a estos motivos, la entrada a la galería podría exigir la superación de un examen de pruebas ante lo que se explicita: “¿qué no vence el arte, y cuál arte se esconde a un afectuoso deseo?”. Para acceder, por tanto, la opción de Salas es explicitada de la siguiente manera: “la ardiente codicia de mi

¹⁵ A propósito de las disposiciones en relación con *La casa del placer honesto* (cfr. Salas Barbadillo, 1927: 330-333).

¹⁶ Sobre esta cuestión tenemos en marcha otro trabajo que pronto verá la luz.

¹⁷ Más datos biográficos en Uhagón (1894: X-XXIV), Cotarelo y Mori (1907: XI-CXXVIII), Arnaud (1979) y en la introducción de García Santo-Tomás a su edición de *Don Diego de noche* (2013: 10-37).

curiosidad me hizo ingenioso” (Salas Barbadillo, 1847: 2). En otras palabras, Salas mostró la misma vanidad que caracteriza a Alejandro — “Era su vanidad de las más descolladas y gentiles, común crimen de las bellezas y de los ingenios” (Salas Barbadillo, 1847: 2)— con “lisonjas [...] tan desmentidas de sí mismas que las creyó verdades” (Salas Barbadillo, 1847: 2). El autor a través de una falsa demostración verbal, por lo tanto “acreditada por medio del testimonio oral”, según las indicaciones de Álvarez-Ossorio Alvarino (1998-1999: 267), no hace sino imitar a Alejandro, fingiéndose amigo suyo “con una simplicidad exterior, tan simulada y aparente” (Salas Barbadillo, 1847: 2). Si bien “nunca había creído [...] que tuviera tanto caudal de artificio y simulación constante” (Salas Barbadillo, 1847: 2), consigue el acceso a los “venerados retretes” (Salas Barbadillo, 1847: 2). Nótese la elección de la palabra “retrete”, que según *Covarrubias* se refiere a “la parte más secreta de la casa”. La acepción nos introduce, así pues, en los aposentos más privados de la morada del coleccionista, en “aquellos defendidos umbrales” (Salas Barbadillo, 1847: 2) donde los nobles conservaban con inquietud los retratos, protegiéndolos así de la vista de incautos y reservándolos en exclusiva para el disfrute del propietario y de sus pocos elegidos; esto es, aquellos que habían aprobado “los ritos de una iniciación, con una actitud aristocrática” (Morán y Checa, 1985: 197).

Si además tenemos en cuenta la obra anterior de *Don Diego de noche* (1623), podemos observar cómo Salas retoma el mismo esquema novelesco de presentación de cuadros. “El caballero murciégalo” (Salas Barbadillo, 1623: 1r), según relata el autor madrileño, “tenía varias y singulares pinturas de la noche” colgadas en su casa. Sin embargo, mientras en *Don Diego de noche* se ofrece un rápido y breve repaso de las pinturas de la casa del caballero —“Aquí la vieras [...] Mas adelante [...] A esta se seguía otra [...] Luego se descubría [...] Desta pieça se trasladavan los ojos a otra” (Salas Barbadillo, 1623: 4r-v)—, *El curioso y sabio Alejandro*, en cambio, convierte los cuadros en motivo de enlace para la introducción de cada epítome. Salas intercala entre cada cuadro la vida del retratado, la narración breve de cada tipo descrito. Traslada, pues, un esquema descriptivo pormenorizado a una situación de encaje más dilatada y con la función abarcadora de los seis retratos costumbristas de personajes.

Si centramos la atención en el análisis textual, importa el factor visual en estas secuencias. Para dar con la primera imagen, se destaca que fue “volviendo los ojos” (Salas Barbadillo, 1874: 2) a mano izquierda donde se hallaba el primer cuadro. De igual forma ocurre al final de la narración: “se me fueron los ojos a otro retrato” (Salas Barbadillo, 1874: 7), y, tras relatar la vida del personaje representado: “me [...] inquietaron los ojos, por

haber pasado sus luces a la contemplación de otro retrato” (Salas Barbadillo, 1874: 12). Siguiendo con el mismo esquema de enlace visual, “halláronme los ojos nuevo entretenimiento en el retrato sucesivo” (Salas Barbadillo, 1874: 22) e “hízome algo dulce la herida el poner los ojos en otro retrato” (Salas Barbadillo, 1874: 29). A este tenor, procede con la misma conexión visual al “pasar la vista al sucesivo” (Salas Barbadillo, 1874: 32) y último retrato.

Como es fácil de notar, al igual que “Desta pieça se trasladavan los ojos a otra” (Salas Barbadillo, 1623: 4v) de la pasada obra de *Don Diego de noche*, la función óptica de todos los episodios descritos constituye el denominador común que favorece el avance de una historia a otra en la galería-marco de Alejandro. Como en la literatura emblemática, en estas producciones literarias de Salas los sentidos sensibles orientan el ánimo del visitante de la casa-museo, que, de esa manera, memoriza permanentemente la imagen (cfr. Maravall, 2012: 393-396). Según Suárez de Figueroa “son los ojos, entre los sentidos que sirven al alma, por donde entran y salen muchos afectos”¹⁸. Sin embargo, Salas parece desconfiar de la exclusiva capacidad, a menudo embaucadora, de la vista. Por eso, acompaña en la ficción del marco el análisis de las pinturas con sus breves narraciones que sirven a dejar “a la posteridad el beneficio de sus curiosísimas observaciones” (Salas Barbadillo, 1874: 1), esto es: “Escribese para ser oída” (Salas Barbadillo, 1874: 3), como propone al principio de la vida del “malvado varón”. Salas se atiene, por tanto, al pensamiento más general de Figueroa, según el cual “ojos y oídos, son puertas de acceso válidas para el conocimiento de las cosas” (Maravall, 2012: 395). Por lo tanto, cada “fábula” revela la importancia del binomio conformado por cada cuadro (imagen-vida) con su narración asociada (lectura-oído). De este binomio, la imagen —si bien no aparece físicamente en el libro, lo que llevaría a asociar nuestra obra más al *Emblematum liber*¹⁹— se introduce como elemento de ficción del marco que sirve de arranque y caja fuerte a su representación narrativa.

¹⁸ *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, fol. 244 apud Maravall (2012: 395).

¹⁹ De sobra es sabido que Alciato no contó con que se incluyeran figuras a sus versos. Fue, de hecho, a sus espaldas que el editor Steyner decidió encargarse e incluir al principio de cada uno de los títulos y epigramas que componían el libro unas figuras. Aunque, según refiere Ureña Bracero (2001: 450), los grabados que acompañaban sus versos le robaban a los textos parte de su autoridad literaria y “gran parte de su potencial creativo”, el estudioso concluye reconociendo no solo la aceptación del jurisperito italiano de la combinación de la palabra y la imagen, sino también su indicación. Si bien muchos pintores trasladaron los versos de Alciato al arte pictórico (cfr. Zafra, 2010), alejándolo, de esa forma, de su función primaria, que es la literatura, Salas Barbadillo con su obrita hace al revés: son las imágenes de la galería que sugieren la componente literaria expresada con los epítomes, devolviendo, así pues, la autoridad al Alciato literato.

La colección de los seis retratos breves se presentaría, de acuerdo con nuestros planteamientos, como una recolección de dictámenes, de biografías útiles a la vida de los que las mirasen, las leyesen y, claro está, las oyesen. Conforme a las reflexiones de Maravall (2012: 403), se trata de “una gama de elementos generalizadores, típicos”, que son los retratos descritos por el autor, que “reflejan caracteres de grupo que se considera afectan a los seres, no por su individualidad real, sino por su posición social, doctrinalmente definida”.

EL ANFITRIÓN ALEJANDRO

Pese a idealizar el espacio privado, como la casa del artista o la del mecenas, favoreciendo así el encuentro con la riqueza o la autoridad en un contexto donde predomina la exuberancia (cfr. Morán y Checa, 1985: 197), si nos fijamos ahora en la segunda acepción que nos ofrece el *Diccionario de Autoridades*, el “museo” es “el lugar en que se guardan varias curiosidades [...] como [...] pinturas extraordinarias” (*Aut.*). Así y todo, la colección de Alejandro está centrada en su extravagancia, motivo que lleva a Salas a visitar su galería. Frente a esta concepción y vinculado al adjetivo “sabio” que propone el título de nuestra obra, el museo era también el lugar adecuado en el que tenía que moverse el *Discreto*, modelo a imitar según Gracián: “Qué convite más delicioso para el gusto de un discreto, como un culto museo, donde se recrea el entendimiento, se enriquece la memoria, se alimenta la voluntad, se dilata el corazón y el espíritu se satisface” (Gracián, 1975: 176)²⁰. Sin embargo, el “curioso y sabio” anfitrión tuvo que hacer frente a los injustos atributos de “fiscal” y “juez de vidas ajenas” de los que fue acusado por la “ruda plebe (tan sospechosa como ruda)” (Salas Barbadillo, 1874: 35) y contra los que unos pocos “judiciosos” le defendían. Sea como fuere, estos seguidores no le otorgaban plenamente aquella estimación que merecía

porque le llamaban el curioso Alejandro, título muy vano y exterior, en que se le quitaba la gloria que se le debía a un desinteresado estudio como el suyo, que solo se fatigaba más por saber más [...] para [...] aquellos pocos que él conocía, que pretendían ser aprovechados” (Salas Barbadillo, 1874: 35).

²⁰ La figura del discreto se hallará también en *El pretendiente discreto*, novela seria introducida en *La ingeniosa Elena*. Ahí presenta a grandes rasgos los ideales de comportamiento caballeresco en lo político y en lo cortesano.

El título de curioso es para “el que busca los vicios de los otros, no más de por saberlos” (Salas Barbadillo, 1874: 36) y es, en definitiva, lo que caracterizaba al personaje de *Don Diego de noche*, cuyas aventuras experimentaban su diabólica curiosidad, “que pretende penetrar las cosas que no le tocan” (Salas Barbadillo, 2013:190) (cfr. Vitse, 1980:139).

Así pues, Salas se inclina más por el título conjunto de “curioso y sabio”, es decir: el que “azecha para aprovecharse huyendo de las sirtes” (Salas Barbadillo, 1874: 36) en que se perdieron muchos, quizás esos personajes que tenía coleccionados en la galería. Es más, sus palabras apenas muestran una condena evidente: hay quien lo critica y quien lo alaba, y es curioso y sabio a la vez “para que cada uno le busque por aquellos [títulos] que se le han hecho conocido y estimado” (Salas Barbadillo, 1874: 36). El museo, pues, es reflejo y memoria de las frivolidades de los nobles que viven en la corte de Felipe IV, un microcosmos sobre el que no se otorga una posición concluyente.

Ahora bien, Alejandro es un observador (*curioso*) e investigador (*sabio*) profundo de la vida humana que representa en sus cuadros. Dichos retratos, por tanto, no podían proceder sino de alguien que, de una parte, conociera bien la sociedad y los vicios principales que custodia en su cuadra más secreta²¹ y, de otra, tuviera una posición económica privilegiada. En otros términos, se trata de una figura insigne que en la topografía de la casa-museo, un lugar pintoresco real o imaginario en el que se halla Salas, conserva cuadros de biografías madrileñas depravadas que fijan visualmente en la memoria una escena vivida y narrada. A la par, actúa de *fiscal*, “el que acusa o redarguye a otro de cualquiera operación mal hecha” (*Aut.*), y de *juez*, “que hace juicio de una cosa, o explica su dictamen, dando sentencia sobre ella en cualquier materia” (*Aut.*), según refieren las digresiones morales en los epítomes.

Con todo, Salas, después de *La hija de Celestina*, vuelve a exhibir, pero dentro de los textos y no en la parte del marco que más lo involucra directamente, como veremos, “una intención moralizante explícita” (Rey Hazas, 1986: 95). Como se ve, estas dos facultades —de fiscal y de juez— las ejerce el personaje de Alejandro sobre la vida del *ajeno*, el “ignorante, o falto de conocimiento de alguna cosa” (*Aut.*). Al no ofrecer cuadros idealizados de gente de la corte, Alejandro pone de manifiesto el entorno cruel e inculto de dicha corte. El objetivo es ofrecer, como hace Jovio en sus *Elogios*, una visión global del mundo contemporáneo del que había que defenderse con cuidado (Soria Ortega, 1981: 139). Las mismas advertencias

²¹ Como ya explicado al principio, el “retrete” al que se alude en el texto hace referencia, según constata *Covarrubias*, a “la parte más secreta de la casa”, eso es, las privadas habitaciones donde los coleccionistas disfrutaban con unos pocos elegidos el arte.

aparecen en el subtítulo de “la vida del camaleón cortesano”, cuya biografía debe leerse “con mucha atención, y con más que atención recelo y recato” (Salas Barbadillo, 1874: 30).

Como Platón, que debatió el gobierno de la colectividad comprobando la ignorancia de los hombres (Taylor, 1961), lo que hace que el vulgo considere necios a los sabios, Salas, enfrentándose con los “injustos atributos que le daba la ruda plebe” (Salas Barbadillo, 1874: 35), intentó resucitar el predominio moral aristocrático al dotar al anfitrión Alejandro de un principio legitimador diferente a la riqueza o el linaje: la sabiduría²². No nos detendremos ahora en las posibles críticas que el autor dirige al quehacer de don Quijote y del licenciado Vidriera a propósito de “la ingeniosa y honesta codicia de saber más” como “fuerzas del ingenio ingenuo” (Salas Barbadillo, 1874: 35), y que casi llevaron al visitante Salas a olvidarse de las “necesidades naturales” si no hubiera sido por Alejandro, quien lo rescata para que “escapase de ella [diversión] sin alguna grave injuria de la salud corporal” (Salas Barbadillo, 1874: 35). Prestaremos atención, en cambio, a la idea tomada de Hernando de Talavera²³, para quien la virtud está en la moderación y en el justo medio, a la vez que importa acudir a la prudencia y a la discreción del varón sabio, representado por el juez seglar. Dicho esto, atenderemos a la descripción que el autor ofrece a propósito del anfitrión de la casa-museo:

Alejandro no era de aquellos sabios, que divertidos en vanas y sofisticas contemplaciones, tienen creído que realzan más su sabiduría con ignorar algunas cosas comunes y vulgares; y siendo estas de las más necesarias, para proseguir con menos descomodidad la peregrinación de esta vida, se hacen igualmente ridiculos con lo que saben, y con lo que ignoran. Lo que sabía Alejandro, en orden a estudios y letras, era lo más recatado, lo más arcano de la filosofía moral; y esta no le enajenaba tanto de sí, que no le dejase horas libres en que se pudiese mostrar grande político-teórico y práctico (Salas Barbadillo, 1874: 35).

Desplazando por un momento nuestra atención hacia ese “político-teórico”, la imagen trazada de Alejandro se acercaría a la del perfecto gobernador, el rey filósofo, según la visión platónica de Plutarco en *Vidas paralelas*. Es más, entre los personajes destacados por el filósofo griego sobresale Alejandro Magno, quien juntaba a la disposición política una formación sabia. En palabras de Pérez Jiménez (1988: 101), para Plutarco, por una parte, “sabio es sinónimo de rey”, hecho que nos lleva a considerar

²² A este propósito, remitimos a McGilp (1974) y Wood (1978).

²³ La obra de Hernando de Talavera lleva por título *Breve y muy provechosa doctrina de lo que debe saber todo cristiano con ochos tratados muy provechosos*, Granada, 1496.

Alejandro Magno como modelo del Alejandro salasiano, que a su vez enviaría a Felipe IV, “el monarca que presidió el Siglo de Oro de la literatura, el teatro y las artes en España” (Elliot, 2006: 43)²⁴. Por otra, es asimismo sabio “en la medida en que es dueño de sus propias decisiones y no depende de nada ni de nadie (alcanzando así la *autarkeia*)” (Pérez Jiménez, 1988: 101), rasgo que también se deduce del sabio Alejandro salasiano, que estudiaba “no para ostentación con todos, sino para provecho suyo” (Salas Barbadillo, 1874: 35) y de los pocos que conocía.

Aplicando lo dicho del anfitrión Alejandro al rey Felipe IV, los intereses del monarca, “en orden a estudios y letras [...] no le enajenaba tanto de sí, que no le dejase horas libres en que se pudiese mostrar grande político-teórico y práctico” (Salas Barbadillo, 1874: 35), mostrando según estas palabras y su exposición de pinturas y epítomes, cómo su pasión coleccionista no prevalecía sobre las funciones gubernamentales. Gracias al estudio de Gómez Gómez (2012), se ha destacado que, en ocasiones, la cultura era privilegiada sobre los deberes gubernamentales durante el reinado de Felipe IV. A saber de este investigador, esta predilección del rey le permitió delegar ciertas responsabilidades en el Conde-Duque de Olivares para dedicar más tiempo a la composición de obras literarias, —véase la traducción de *Historia de Italia*, de Guicciardini—, musicales y pictóricas, como las que Salas pudo haber parodiado en esta obra²⁵.

De acuerdo con Elliot (2006: 43),

Felipe fue un “gran patrón de los buenos ingenios de su tiempo”, en el sentido de que fue la figura central en una corte donde las artes disfrutaban en especial del favor real y donde se daba por sentado que una constelación de “ingenios” alrededor de la persona del monarca redundaría en su gloria y proclamaría sus virtudes.

Este papel es recogido en el campo literario tanto en la figura de Apolo del *Coronas del Parnaso* (Cayuela, 2013) como en la parte intercalada del “Curioso” de *El caballero puntual*, en la cual Salas identifica

²⁴ Esa admiración de Salas hacia Alejandro Magno está, además, atestiguada en el *Madrigal VII* (“Al grande Alexandro. Ponderase la brevedad de su vida y la grandeza de sus hazañas”) de *Coronas del Parnaso* (Salas Barbadillo, 1635: 55v-56r). Considerando la asociación de Alejandro a Felipe IV, la obra de Salas podría estudiarse desde una perspectiva del género del espejo de príncipes. Pues su contenido político escondido y las breves ficciones narrativas podrían hacer de contraejemplos para el comportamiento exacto de nobles y reyes, bebiendo quizás del protagonista medieval del *Libro de Alexandre*, modelo utópico de la figura de su rey Felipe IV.

²⁵ Desde esa visión, la parodia de los cuadros pintados por un rey y representados de una manera grotesca y ridícula podrían llevar a una interpretación negativa del monarca mismo, lo que analizaremos en otro trabajo.

a Apolo con su padre Felipe III (Salas Barbadillo, 2016: 238). En lo que respecta a su posible reflejo en *El curioso y sabio Alejandro*, si bien el anfitrión Alejandro aparece rodeado por una colección de retratos de embusteros, este personaje calcaría el lado más culto de Felipe IV, “paradigma del coleccionista moderno”²⁶ (Morán y Checa, 1985: 211). Así las cosas, Alejandro podría ser el pretexto para abocar la sabiduría y la erudición artística del rey.

Ya Lope de Vega refería en el *Diálogo de la Pintura* de Carducho (1633)²⁷ —conjuntamente con el *Arte de la Pintura* (1649), la obra teórica más importante de ese oficio español del Siglo de Oro—: “el Rey, nuestro Señor [...] supo, y ejerció el Arte de la pintura en sus tiernos años” (Carducho, 1633: f.166). Es más, fue también un gran bibliófilo²⁸, mostró interés hacia todas las artes liberales, compuso obras literarias, como la traducción de Guicciardini antes citada, “pero en particular se señaló en la pintura”, según informa Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1675) (Portus Pérez, 1999: 66), en cuya arte fue ilustrado por su maestro Juan Bautista Maíno (Elliot, 2006: 44). La inclinación a las artes también afectó a la música, pues, como recoge Elliot (2006: 45), esta lo llevó a dedicar en exclusiva una sala en el Alcázar para sus instrumentos y libros musicales. A este propósito, no se descarta que en la *Casa del placer honesto*, que estaba dotada de dos salas para el entretenimiento ingenioso, una biblioteca y una sala de música, este cuarto pueda remitir a la saleta del monarca, un dato al que se añade la publicación del libro (1624) tres años después de su subida al trono en 1621 de Felipe IV y un año después de la entrada en la corte de Salas como ujier de la reina Isabel (Salas Barbadillo, 2016: 23). Al lado de ello, hay referencias a la inclinación musical de Apolo, bajo el cual se esconde Felipe IV, también en *Coronas del Parnaso*. Allí se impone, en efecto, la ley a los músicos (Salas Barbadillo, 1635: 4v-5r) que, como en el caso anteriormente anotado, puede corresponder a una norma académica: todos deben saber de música y de bellas artes en general (Rey Hazas, 1986: 31).

²⁶ Más detalles en Brown (1995 y 2005).

²⁷ La obra se compone de ocho diálogos entre un pintor y su discípulo y un memorial informativo escrito por seis literatos, entre ellos Lope de Vega, que defienden la libertad de la pintura como arte, describen las costumbres de la vida cortesana y la importancia del coleccionismo madrileño de la época, destacando, por ejemplo, cómo Felipe IV heredó la colección de Don Juan de Espina, entre las más “singularísimas y dignas de ser vistas de cualquiera persona docta y curiosa” (Carducho, 1633: 156v).

²⁸ Según refiere Elliot (2006: 48), el monarca poseía una biblioteca privada muy bien representada por escritores del Siglo de Oro, de la cual el estudioso nos ofrece un pequeño inventario.

Con todo, bajo esas premisas vocacionales, el reinado de Felipe IV destacaría como uno de los periodos más importantes en la promoción del arte en general. Sin embargo, el interés por el coleccionismo de pintura constituía una parte significativa de la Corte madrileña. Aun así, en la España en la que se publica nuestro texto, pese a las dificultades económicas en las que se hallaba el país, nobleza y Corona competían en el campo del coleccionismo, sobre todo de la pintura (Jiménez Blanco, 2013: 16-18). En efecto, los nobles coleccionistas invertían sus capitales en

joyas, cuadros y tapices [...] porque la falta de alicientes para la inversión de la economía castellana y las continuas fluctuaciones de la moneda hacían aconsejable [...] gastar en este tipo de producto los excedentes de capital para asegurarlos contra la continua depreciación de la moneda. [...] y para afirmar su posición y seguir los dictados de la moda emanados del propio palacio (Morán y Checa, 1985: 285).

Esta situación es manifestada en el *Necio bienafortunado* (1621), de Salas, donde el Licenciado y don Leonardo

entraron juntos a una pieza muy curiosamente hermosa de libros, pinturas, maravillas de vidrios de Venecia y barros de Estremoz, muchas curiosidades muy graciosas de bronce y de papelón (Uhagón, 1894: 172).

Junto con esta dimensión para “afirmar su posición” (Morán y Checa, 1985: 285) que destacamos en las colecciones de los nobles, el monarca Felipe IV también hace uso de la suntuosidad, pese a que su política austera refutase el lujo de su predecesor. Valiéndose del fasto en el que también colabora el coleccionismo, su corte podría ostentar visual y propagandísticamente su superioridad sobre las demás²⁹. Su objetivo era, según refiere Brown (2005: 54), “lucir las pinturas [...] a saber que la mera cantidad de obras de arte soberbias era atributo de un gran rey”. Acorde con la visión de estos investigadores, poseer y exhibir una colección denotaba “las superiores cualidades del propietario” (Brown, 2005: 54). Es destacable observar que este rasgo forma parte de los soberbios personajes de las biografías de los retratados, pero no del ánimo templado de Alejandro,

²⁹ El consumo suntuario en joyas, cuadros, muebles y viviendas que los nobles utilizaron para ostentar su superioridad estamental aparente fue imitado por la “ruda plebe” de la que habla Salas. Esta empezó, a su vez, a rivalizar en su mismo consumo aparatoso con la nobleza de sangre, que se manifiesta en las vidas de los personajes descritos en los epítomes, para escalar las jerarquías. Este comportamiento llevó, como es de sobra conocido, a la introducción de las leyes suntuarias que intentaron restablecer el orden jerárquico condenando el lujo (Álvares-Ossorio Alvaríño, 1998-1999).

imagen utópica del monarca, pues, “si él afectara común aplauso, fueran más tratables y permitidas las puertas de aquel museo”. En cambio, “él se fatigaba más por saber más [...] para [...] aquellos pocos que él conocía, que pretendían ser aprovechados” (Salas Barbadillo, 1874: 35). Ahora bien, esta inversión en las artes en tiempos de crisis ¿lleva el vulgo a considerar necio o loco a Alejandro?

En los preliminares a la traducción de los libros VIII y IX de la *Historia de Italia*, de Guicciardini, en la que Felipe explica su formación de monarca, hallamos unos elementos que podrían asociar las palabras del monarca a las de Salas, sobre todo en la visión de las artes. Aunque la obra fue más tardía, su escritura se empezó a principios de 1630 y, considerando su posible circulación manuscrita en la Corte real en la que también residía Salas desde 1624, no descartamos posibles lecturas por parte del autor madrileño³⁰.

En concreto, Felipe cuenta en el epílogo breve cómo el diligente estudio le sacó de los apuros. Gracias a su conocimiento, pudo administrar la situación de su reino tras la muerte de su padre. Dice así:

aunque algunos de estos libros [libros de todas lenguas y traducciones de profesiones y artes que despertasen y saboreasen el gusto de las buenas letras] los leí más como entretenimiento que por otra razón, con todo eso, no dejan de causar noticias dignas de leerse y entretienen algún rato; que es preciso buscar el divertimento donde hay tan poco en que divertirse por el continuado trabajo y obligaciones (Guicciardini, 1889: XI).

Las palabras del monarca sobre la importancia de la recreación se hacen eco de la misma consideración del descanso que Salas atribuye a Alejandro al final de la obra: “No era de aquellos sabios, que [...] tienen creído [...] ignorar algunas cosas comunes y vulgares; y siendo estas de las más necesarias, para proseguir con menos descomodidad la peregrinación de esta vida” (Salas Barbadillo, 1874: 35). La misma idea se percibe también en el prólogo:

si los ratos que es debido permitirlos al descanso y ocuparlos en cosas indiferentes se gustaran en este estudio, quitando del reposo lícito por no gastar en esto un momento del tiempo que se ocupa en la obligación forzosa, parece que antes se debe agradecer y aplaudir esta acción que buscar sombras con que obscurecerla, y más cuando la intención del autor es solo trabajar sin admitir los alivios permitidos, justos y necesarios en todo lo que juzga que es a propósito para poder sustentar tanto peso como

³⁰ Véanse Elliott y Peña (1978-1981: 87), Elliott (1986:169-78) y Brown y Elliott (2003: 40-42).

carga sobre sus hombros, para dejar a la posteridad el ejemplo del desvelo con que se debe acudir a tanta obligación (Guicciardini, 1889: XXVI).

Siguiendo con las palabras del rey, notamos que la expresión “cuanto más se mira una cosa y más se oye sobre ella, es más cierto el buen suceso” (Guicciardini, 1889: XIII) puede asociarse a lo dicho a propósito de la importancia de las palabras de Suárez de Figueroa³¹, según el cual “ojos y oídos son puertas de acceso válidas para el conocimiento de las cosas” (Maravall, 2012: 395). Por tanto, los sentidos de la vista y del oído orientan el ánimo humano: “Escribese para ser oída” (Salas Barbadillo, 1874: 3). En todo momento, el monarca sigue remarcando la importancia de la formación de los jóvenes para que “estimen el saber y aprender” (Guicciardini, 1889: XX) y se adelanten “en las buenas letras, estudios y artes” (Guicciardini, 1889: XXI).

La perspectiva que hace suya el monarca, y que por lo tanto constituye la base teórica de Salas sobre el coleccionismo, es la misma de Carducho: eliminar la apariencia a favor de la instrucción, una idea que brota en el “diálogo octavo” de *Coronas del Parnaso*: “Alentábame en ver que en la Corte había quien supiese estimar las cosas que lo merecen, cuando ignorándolas tantos, las menosprecian, y solo se emplean en vanidades y en escándalos” (Salas Barbadillo, 1635: 150r). Como reconoce Jiménez-Blanco (2013: 16), de estas mismas palabras se descubre la ignorancia de la sociedad, la que Salas define “ruda plebe” (Salas Barbadillo, 1634: 35), que relega o, mejor dicho, que desdeña la pintura, el coleccionismo, el arte en general, por no entenderlo.

Así pues, Salas afirma la importancia de la pintura desde la premisa inicial:

los ingenios especulativos, que deteniéndose poco en la contemplación de estas obras exteriores y visibles, pasan a ser espías curiosas de los corazones y ánimos humanos, estos traen las potencias del alma en tan continuo ejercicio, que jamás conoció en ellos la suspensión ociosidad (Salas Barbadillo, 1874: 1).

El sintagma “espías curiosas”, que según Maravall (2012: 109) define el comportamiento del hombre de la sociedad barroca, adelanta las quejas y estupor que los detractores dirigían al rey por su inclinación a las artes liberales como algo ajeno a los asuntos estatales. El mismo soberano recoge tales protestas en el epílogo de su traducción *guicciardiana*:

³¹ *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, fol. 244 *apud* Maravall, 2012: 395.

hará novedad que un Rey [...] haya tomado trabajo y ocupado tiempo en traducir [...] y la mayor por juzgar que tiene ocupado el tiempo en tanta y tan graves materias como penden de su asistencia a los negocios, y que se debiera emplear el que hay, antes en ellos, como cosa principal, que no en esto que es accesorio (Guicciardini, 1889: VI-VII).

Sin embargo, ante las acusaciones, sostiene con firmeza “que no solamente ha sido este trabajo superfluo, sino necesario y preciso” (Guicciardini, 1889: VII). Así y todo, Carducho (1633: 15r) refería en los *Diálogos de la pintura* que “el vulgo admira lo extraordinario de la historia y no estima lo primoroso del Arte”.

SALAS EN EL PALACIO DEL REY

Portús Pérez (2015: 259-260) hace constar cómo, durante el reinado de Felipe IV, tomó fuerza el poder propagandístico que puede tener el arte en general o la pintura en particular, un hecho que llevó a la recuperación de numerosas expresiones literarias de la anécdota de Apeles, retratista de Alejandro Magno³². En este sentido, se llegó a comparar al pintor Pacheco³³ con el retratista Apeles y a Felipe IV con Alejandro Magno (Gómez Gómez, 2012: 120 y Elliot, 2006: 56). Más allá del tópico literario³⁴, que manifiesta también la importancia del ingenio y moderación en la imitación de la naturaleza, la vigilancia de Alejandro Magno sobre su imagen transformó el retrato en modelo de propaganda política hasta llevar a Felipe IV a hacer lo mismo con Velázquez (Portús Pérez, 2015: 259-260): Alejandro no quiso que nadie le retratase sino Apeles (Carducho, 1633: 109v), al igual que Felipe IV no quiso que nadie le pintase sino Velázquez.

En cuanto al arte de la pintura, la semejanza anecdótica nos lleva, una vez más, a relacionar al Alejandro salasiano con la figura real de Felipe IV. Como este, Alejandro Magno fue un gran apasionado de las artes en

³² Dan muestra de su notoriedad las dos comedias de Lope de Vega y de Calderón, respectivamente: *Las grandezas de Alejandro*, *La mayor hazaña de Alejandro Magno* y *Darlo todo y no dar nada* Portús Pérez (2015: 259-260). Alejandro y Apeles aparecen también en el Epigrama VII de *Coronas del Parnaso* (Salas Barbadillo, 1635: 50v).

³³ En *Arte de la Pintura* (1649) cuenta cómo Apeles pintó “el retrato del rey Antígono, que era ciego de un ojo, y por encubrir la falta lo hizo de medio perfil por la parte que no tenía defecto, para que lo que faltaba al rey no le descubriese su pintura” (Pacheco, 1990: 146). La anécdota también aparece en Carducho (1633: f.45r).

³⁴ Alejandro Magno, determinado a hacerse retratar, encargó a tres pintores: Timantes, Zeuxis y Apeles, quien, representándolo con juicio y moderación de medio perfil, consigue, ocultando el defecto que tenía Alejandro en el otro medio perfil de la cara, una imagen muy realista que le valió ser el único retratista del rey.

general y, sobre todo, de la pintura, según también refiere Buitrón en su *Discursos apologéticos*: “fue la Pintura estimadísima en los tiempos de Filipo Rey de Macedonia, y en los de Alexandro su hijo” (Buitrón, 1626: 4v). Si, como hemos tratado de explicar a lo largo de este artículo, la figura de Alejandro se vincula con el mundo cortesano y con el coleccionismo de la época, la casa-museo empleada como marco de las seis narraciones breves ¿podría referirse a alguna galería en concreto?

A través de la lectura de Carducho descubrimos que, a la altura de 1633, la galería artística de Felipe IV es la más abundante y rica entre las fértiles colecciones madrileñas de la época. Los *Diálogos* de Carducho subrayan la intensidad y la importancia que tuvieron las colecciones madrileñas en la década de los 30, ya plenamente constituidas en 1633, año en que Salas solicita las aprobaciones para la publicación de su *Alejandro*. Por estos mismos años, Felipe IV “se estaba convirtiendo en un auténtico experto, con un gusto cada vez mayor por las obras de los grandes pintores venecianos, especialmente Tiziano, cuyas obras estaban tan bien representadas en la colección real” (Elliot, 2006: 49). La colección de Felipe IV se ubicaba principalmente en el Real Alcázar de Madrid, ideado como galería de pinturas y museo de la monarquía (Morán y Checa, 1985: 251-252 y Gómez Gómez, 2012: 114). Por desgracia, el incendio que sufrió a mediados del siglo XVIII destruyó una gran cantidad de las piezas de la colección de arte y libros reales. Aunque en *El curioso y sabio Alejandro* tal vez se trate solamente de cuadros imaginados, no se excluye que entre ellos, o todos, hubiera pinturas que perteneciesen a la colección personal del monarca. A pesar de ser el Alcázar la residencia oficial de Felipe IV, el Rey solía entretenerse a menudo en el Cuarto Real, un edificio del monasterio de los Jerónimos. Tras las reformas de ampliación del Alcázar que se hicieron entre 1622 y 1625, y tras haber recibido unos terrenos en 1629 como regalo del Conde Duque de Olivares, Felipe empezó la construcción de la Torre de la Parada y del Palacio del Buen Retiro. Este último, inaugurado el 1 de diciembre de 1633 —recordemos que un año antes de la publicación del texto aquí estudiado—, contaba con una suntuosidad y unos grandiosos jardines que fueron el escenario ideal para lucir la colección de pinturas del monarca (cfr. Gómez Gómez, 2012: 115 y Jiménez-Blanco, 2013: 18).

Debido a la difícil situación financiera en la que se hallaba Salas, como explica López Martínez (Salas Barbadillo, 2016: 23), hacia mediados de 1624 el autor fue ujier de saleta de la reina Isabel. En palacio ya se encontraba Diego de Velázquez, pintor del rey (Elliott, 2006: 46), que había llegado a Madrid para trabajar al servicio del monarca como ujier de cámara, cargo que ejercía desde marzo de 1623. Este año, además, fue de gran provecho para la colección real, pues la reina hizo traer diferentes cuadros de

autores de escuela flamenca, los cuales se disponían en “la pieza grande antes del dormitorio de su Majestad que es donde cena en el cuarto bajo de verano”³⁵. Según avisan Morán y Checa (1985: 255), Cassiano del Pozzo apunta que esa sala daba sobre un jardín secreto en la que la reina también hacía tapar todos los cuadros con desnudos. Se trata, pues, de las llamadas “poesías”, una colección de seis cuadros mitológicos que Tiziano pintó para Felipe II y que, por el contenido sensual, su hijo ocultó para que durante muchos años nadie tuviese acceso a ellos³⁶. El gusto coleccionista del monarca Felipe IV y su corte se mostró a través de una de las primeras medidas relacionadas con la propaganda artística y el coleccionismo que se tomaron durante su reinado: estas obras fueron sacadas a la luz y se colocaron en el llamado “Cuarto bajo de verano”, un grupo de habitaciones destinadas a la intimidad del rey (Portús Pérez, 2015: 253-255). A la vista de esta habitación veraniega que daba sobre un jardín y que custodiaba también la colección de seis pinturas escondidas a la vista de otros, notamos ciertas analogías que pueden traducirse en el mismo número de retratos que Alejandro cuida y oculta celosamente en su galería exclusiva, y que del mismo modo están colgados en “un cuarto bajo” que, por lo demás, limitaba “con un jardín ameno” (Salas Barbadillo, 1634: 1-2). No descartamos, por consiguiente, la posibilidad de que el autor pudiese tomar de la realidad monárquica, de su experiencia de ujier de la reina ya desde 1624 (Salas Barbadillo, 2016: 23), la topografía de la galería-museo del Alcázar, sus estancias, los intereses pictóricos de la monarca y todo lo que giraba en torno a la ocultación de unos cuadros juzgados no idóneos a la vista de los demás, “¿cuál arte se esconde a un afectuoso deseo?” (Salas Barbadillo, 1634: 2), y que conocía a la perfección por sus servicios a la Corte, para convertirlos en su prosa de ficción.

Así pues, considerando la maña de incluir episodios autobiográficos en sus textos, “sobre todo en el periodo final de su vida” (Salas Barbadillo, 2016: 388), la obrita desvelaría también la vida práctica que Salas tuvo en el Palacio de los monarcas. El oficio de “criado de la reina” remarcado en la portada también se puede deducir de las palabras que Antonio de Castilla, costeador del texto, le ofrece en la décima dedicatoria: “que parece que presides / salas, en la Sala Real, / de oidor la plaça inmortal / mejor ocupar pudieras”³⁷. No se excluye, por tanto, como esa “Sala Real” fuera el cuarto real o cuarto bajo de verano en el que reposaba la reina.

³⁵ A. P., leg. 768 Inventario *apud*. Morán y Checa (1985: 254).

³⁶ Nótese a este propósito una similitud con la prueba de acceso al que fue sometido Salas para entrar en la casa-museo.

³⁷ Las citas de los paratextos proceden del original de la BNE de Madrid (R/13649).

De igual modo, tanto las referencias preliminares como las dedicatorias del texto a personajes directamente relacionados con los monarcas, como la consignada al secretario del rey, Gabriel López de Peñalosa³⁸, indicarían una experiencia de primera mano en los aposentos de la corte y sus intereses artísticos —como probaría su amistad con José de Valdivieso, intelectual madrileño adalid de la liberalidad de la pintura, “grande por su ingenio, grande por sus letras, grande por su modestia” (Salas Barbadillo, 1634: 32) que le dedica la última décima de los paratextos—, que lo llevan a teorizar sobre la pintura, “ejercicio digno de personas Reales y soberanas” (Salas Barbadillo, 1635: 251). Según la *Poética* de Aristóteles, la base de la creación del arte residía en la mimesis, base del tópico horaciano *ut pictura poesis*. Pero para la antigua visión platónica las artes visuales y verbales, pintura y poesía, resultaban ser distantes de la realidad y, por lo tanto, de la vida ordinaria. Los pintores se defendieron para liberarse de su limitación ontológica contando con el apoyo de los intelectuales de la época, entre los cuales se encontraban Salas Barbadillo y un rey mecenas, reconocido amante y practicante de la pintura. Salas, como hizo ya en *la Estafeta del dios Momo* (1627): “la poesía es pintura que habla, y la pintura poesía muda” (fol. 246r), declara su apoyo al tópico horaciano del *ut pictura poesis*, reiterado tal cual en el texto que quizás más parentesco teórico tiene con la pintura, *Coronas del Parnaso*³⁹: “la pintura es poesía muda, y la poesía pintura con habla” (Salas Barbadillo, 1635: 250v). Por un lado, tanto en *Coronas del Parnaso*, donde el madrileño abarca el tema desde una perspectiva teórica, como en *El curioso y sabio Alejandro*, donde lo hace desde la práctica de una galería de cuadros⁴⁰, Salas convierte la literatura y el arte visual de la pintura en el tema principal de sus últimas dos obras.

CONCLUSIÓN

La galería que hace de marco a los seis retratos biográficos analizados por Salas se presenta como una *Wunderkammer*, mejor conocida como “cámara de maravilla” o gabinete de curiosidades, que hospedaba colecciones de obras artísticas creadas o modificadas por el hombre⁴¹, en la

³⁸ Salas no solo le dedica la Silva a la muerte de Fray Hortensio Paravicino que concluye el libro, sino que su amistad le sacó de la “mal acondicionada fortuna [...] que pudiera hazer libro a parte” (¶4v-5r).

³⁹ Para el arte de la pintura en relación a *Coronas del Parnaso*, remitimos a Cayuela (2013).

⁴⁰ Sobre la eficaz práctica literatura-pintura en *El curioso y sabio Alejandro* nos dedicaremos en otro lugar.

⁴¹ Sobre las cámaras de maravillas ver Checa Cremades y Morán Turina (1985) y Schlosser (1988).

que su autor se ve encerrado entre todo tipo de personajes. A partir de estos, se va desenlazando la historia de esta parte de la sociedad. De esta, además, conviene escapar antes de que “aquel estudioso laberinto” (Salas Barbadillo, 1874: 35) finalice con la cordura mental del visitante, la cual necesita ser trasferida “de la mesa racional del entendimiento a la que es tanto más común cuanto menos inevitable para la vida del cuerpo” (Salas Barbadillo, 1874: 35). Salas no parece dirigirse exclusivamente a un público lector, a un visitante de colección cualquiera, sino también a sí mismo como autor. Nos desplazaríamos, así pues, hacia ese conocimiento del hombre que Maravall (2012: 111-112) señala: “el saber del hombre empieza por un saber de sí mismo, vía primera de acceso al saber de los demás”, lo que lleva, por consecuencia, al conocimiento y conducta de las masas. Con todo, la ficción del marco que reproduce el paseo del autor por la galería de un excéntrico caballero coleccionista se convierte en una admonición de su falaz comportamiento inicial: para entrar en los más recónditos “umbrales” y alimentar su deseo y curiosidad, asumió el mismo comportamiento vanidoso que, después, se examina en los personajes retratados y en sus biografías.

En otro orden, al tener presente la compartida relación que la epístola siempre tuvo con la sátira, estas “epístolas ampliadas”, definición que le atribuye Senzier (1978: 1117), urdidas en una exposición coleccionista de una casa–museo con la que topa el autor, transforman las cartas alargadas en novelas satíricas. En breve, si nos fijamos por un momento, como se comentó al principio, en la posibilidad de que el retirado Alejandro mantuviese un pseudo–diálogo con el visitante a partir de los epítomes que describen los retratos exhibidos, estos se convertirían más bien en epístolas. Esta dimensión nos conduciría a suponer un marco en el que se desarrolle una interacción entre el rey enunciante, que cuenta la cotidianidad de su Corte a través de cuadros y comentarios explicativos, y el Salas receptor/visitante del Palacio del rey Felipe IV, defensor de la “reforma que pretende” (Salas Barbadillo, 1634: 4v) a través del arte como modelo de comportamiento. Ante esto, en suma,

los ingenios especulativos, que deteniéndose poco en la contemplación de estas obras exteriores y visibles, pasan a ser espías curiosas de los corazones y ánimos humanos, estos traen las potencias del alma en tan continuo ejercicio, que jamás conoció en ellos la suspensión ociosidad (Salas Barbadillo, 1634: 1).



Bibliografía

- Alciato, Andrea, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en lengua española*, edición facsímil de Rafael Zafra, Barcelona, José J. de Olañeta, 2003.
- Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio, “Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (ss. XVI-XVIII)”, *Revista de historia moderna*, 5, 17, (1998-1999), pp. 263-278.
- Anes, Gonzalo, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996.
- Arnaud, Émile, *La vie et l'oeuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: contribution à l'étude du roman en Espagne au début du XVIIème siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail (Tesis Doctoral), 1979.
- Berenguer Ángel, *Madrid en el teatro. Siglos de Oro*, Madrid, Imprenta de la Comunidad de Madrid, 1994.
- Brown, Jonathan, *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1995.
- Brown, Jonathan, “Felipe IV como mecenas y coleccionista”, en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Andrés Úbeda de los Cobos (ed.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 45-62.
- Brown, Jonathan y Elliott, John H., *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2003.
- Brownstein, Leonard, *Salas Barbadillo and the new novel of rogues and courtiers*, Madrid, Playor, 1974.
- Buitrón, Juan, *Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura; que es liberal, de todos derechos, no inferior a las siete que comunmente se reciben...*, Madrid, Luis Sánchez, 1626.
- Carducho, Vincencio, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias. Al gran Monarca de las Españas y Nuevo Mundo Don Felipe III. Por Vincencio Carducho, de la Ilustre Academia de la nobilísima ciudad de Florencia y pintor de su Mag. Católica. Síguese a los Diálogos, informaciones y pareceres en favor del Arte escritas por varones insignes en todas letras*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.
- Cauz, Francisco A., “Ecos cervantinos en la obra de Salas Barbadillo”, *Anales cervantinos*, 13-14, (1974), pp. 165-168.

- Cayuela, Anne, “Coronas del Parnaso y Platos de las Musas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 43-2, (2013), pp. 69-94.
- Checa Cremades, Fernando y Morán Turina, Miguel, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos», vol. I, 1907.
- Domínguez Ortiz, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVII*, I, Madrid, C.S.I.C. Instituto «Balmes» de Sociología. Departamento de Historia Social, 1963.
- Elliott John H. y Peña, José F. de la, *Memoriales y Cartas del Conde Duque de Olivares*, 2 vols., Madrid, Alfaguara, 1978-1981.
- Elliott, John H., *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1986.
- Elliott, John. H., “Felipe IV, Mecenas”, en *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Anthony J. Close, Sandra María Fernández Vales (eds.), Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana, 2006, pp. 43-59.
- García Santo-Tomás, Enrique, *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 2008.
- Gómez Gómez, Jorge, “La autoridad de Felipe IV a través del arte”, en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, Álvaro Baraibar Echeverría, Mariela Insúa Cereceda (eds.), Nueva York /Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/ Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 113-126.
- Gracián, Baltasar, *El Criticón*, edición de Ismael Quiles, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Guicciardini, Ludovico, *Historia de Italia, donde se escriben todas las cosas sucedidas desde el año de 1494 hasta el de 1532. Traducida de la italiana en lengua castellana con la vida del autor por D. Felipe IV, Rey de España*, vol. 1, Madrid, Librería de la viuda de Hernando, 1889.
- Jiménez-Blanco, María Dolores, *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2013.
- Manukyan, Armine, “Salas Barbadillo entre sus contemporáneos: sus gustos literarios e influencias” en *Scripta manent. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, Carlos Mata Induráin y Adrián Sáez (eds.), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 279-295.

- Maravall, Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Planeta, 2012.
- McGilp, Ian, *The unity of Platos Political Thought*, Vancouver, (Tesis Doctoral), 1974.
- Morán Turina, Miguel y Checa Cremades, Fernando, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- Pérez Jiménez, Aurelio, “El Ideal de Buen Rey según Plutarco”, en *La Imagen de la Realeza en la Antigüedad*, José M. Candau Morón, Fernando Gascó, Antonio Ramírez de Verger (eds.), Madrid, Editorial Coloquio, 1988, pp. 89-113.
- Peyton, Myron A., *Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, New York, Twayne Publishers, 1973.
- Piqueras Flores, Manuel, “De *La hija de Celestina* a *La ingeniosa Elena*: estructura narrativa, género literario e interpolación”, *Edad de Oro*, 34, (2015), pp. 187-200.
- Piqueras Flores, Manuel, “Algunas consideraciones sobre la estructura de la primera parte de *El caballero puntual*, de Alonso J. de Salas Barbadillo”, *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 4, (2016a), pp. 47-60.
- Piqueras Flores, Manuel, “Alonso J. de Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones áureas”, *Castilla. Revista de literatura*, 7, (2016b), pp. 794-811.
- Piqueras Flores, Manuel, *La literatura en el abismo: Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones*, Madrid, Editorial Academia del Hispanismo, 2018.
- Portús Pérez, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia-Guipúzcoa, Nerea, 1999.
- Portús Pérez, Javier, “Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626)”, *Studia Aurea*, 9, (2015), pp. 245-264.
- Rey Hazas, Antonio, *La Picaresca femenina: La hija de Celestina, La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.
- Rovelli, Luigi, *L'opera storica ed artistica di Paolo Giovio. II museo dei ritratti*, Como, Emo Cavallieri, 1928.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *Don Diego de noche*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1623.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *La estafeta del dios Momo*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627.

- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas*, Madrid, Imprenta del Francisco Javier García, 1753.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas*, en Eugenio de Ochoa (ed.), *Tesoro de novelistas españoles antiguos y modernos*, vol. 2, París, Fain y Thunot, 1847.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *El curioso y sabio Alejandro, fiscal y juez de vidas ajenas*, en Cayetano Rosell y López (ed.), *Novelistas posteriores a Cervantes*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 33, 1854.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *La casa del placer honesto*, edición de Edwin B. Place, Boulder, University of Colorado Studies, 1927.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *Don Diego de noche*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2013.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *El caballero perfecto*, edición de Enrique Suárez Figaredo, *Lemir* 17, (2013), pp. 765-840.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *El caballero puntual*, edición de Enrique López Martínez, Madrid, Real Academia Española/ Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2016.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *Corrección de vicios*, edición de David González Ramírez y Manuel Piqueras Flores, Madrid, SIAL/ Prosa Barroca, 2019.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis, 2006.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *El pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Pamplona/ Madrid/ Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, 2011.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “Lope de Vega y Diego Velázquez (con Caravaggio y Carducho): historia y razones de un silencio”, *Rilce*, 29, 3, (2013), pp. 758-775.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “Furor, mecenazgo y *enárgeia* en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba”, *Etiópicas*, 10, (2014), pp. 55-110.
- Santoyo, Julio C., “Un quehacer olvidado: los intérpretes-traductores de navíos”, en *Historia de la traducción*, Brigitte Lépinette y Antonio Melero (eds.), Valencia, Universitat de Valencia, 2003, pp. 1-21

- Schlosser, Julius von, *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*, Madrid, Akal, 1988.
- Senzier, Guy, “Caracteres y formas de la sátira en Salas Barbadillo”, en *Mélanges de la memoire d’André Joucla-Ruau*, Pierre Guiral, Pierre Jonin (eds.), Aix-en-Provence, Editions de l’Université de Provence, 1978, pp. 1109-1118.
- Soria Ortega, Andrés, “Sobre biografismo de la época clásica: Francisco Pacheco y Paulo Jovio”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4, (1981), pp. 123-143.
- Taylor, Alfred Edward, *Plato. The Man and his Works*, New York, Meridian, 1961.
- Uhagón, Francisco de, *Dos novelas de D. Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo. El cortesano descortés. El necio bien afortunado*, Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles, 1894.
- Ureña Bracero, Jesús, “Alciato y el poder de la palabra: poesía, retórica y jeroglíficos”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 24, (2001), pp. 437-451.
- Valladares Reguero, Aurelio, “La obra del poeta y dramaturgo del Siglo de Oro Antonio de Castilla natural de Úbeda”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 185, (2003), pp. 485-520.
- Vitse, Marc, “Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III”, *Criticón*, 80, (1980), pp. 5-142.
- Wood, Ellen Meiksins, *Class Ideology and Ancient Political Theory. Socrates, Plato and Aristotle in Social context*, Oxford, Blackwell, 1978.
- Zafra, Rafael, “El prudente Tiziano y su emblema de la prudencia”, *POTESTAS. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 3, (2010), pp. 123-146.