

Apuntes sobre la prosa de ficción de Matías de los Reyes: hacia la complejidad narrativa

Alba Gómez Moral
(Universidad Nacional de Educación a Distancia)

1. La narrativa de ficción de Matías de los Reyes

En la producción literaria de Matías de los Reyes pueden apreciarse dos etapas claramente diferenciadas: sus inicios, determinados por el género dramático, y un segundo periodo, ocupado por la narrativa de ficción, considerada por el autor más meritoria que el teatro, tal y como se verá a continuación.

Dado que la narrativa de ficción de Matías de los Reyes y, en general, toda su labor literaria, ha quedado relegada a notas marginales o paréntesis urgentes en estudios literarios, en las siguientes líneas se pretende abordar, aunque sea brevemente, la evolución narrativa del autor, en un intento de contrarrestar leve y modestamente la tendencia apuntada. Y es que la lectura atenta de los tres títulos en prosa que escribió el autor madrileño traslucen una clara evolución en el *modus narrandi*, pues examinados diacrónicamente –siguiendo su orden de publicación– revelan un paulatino progreso en su faceta como prosista, desarrollo que culmina en su última obra publicada: *Para algunos* (Madrid, viuda de Juan Sánchez, 1640).

En el periodo comprendido entre 1624 y 1640 vieron la luz las tres obras en prosa de Matías de los Reyes. Pese a que su andadura literaria comenzase en brazos del drama, sus obras teatrales salen de las prensas solo después de tener ya publicada la primera obra en prosa, *El Curial del Parnaso* (Madrid, viuda de Cosme Delgado, 1624). Cinco años después de la misma –en 1629–, las seis comedias de Matías de los Reyes aparecen en letras de molde en Jaén en un volumen facticio (Gómez Sánchez-Ferrer, 217-219) de mano del impresor Pedro de la Cuesta. No obstante, este orden de publicaciones no se corresponde con la cronología de su génesis, pues sus comedias, primeros intentos literarios, rezan en su colofón el año de 1622. En efecto, de sus piezas teatrales da parte ya en el prólogo al lector de *El Curial del Parnaso* (Madrid, viuda de Cosme Delgado, 1624), en el que el autor promete nuevas obras en caso de gozar de buena estima literaria. Entre tales entregas futuras figura precisamente su corpus dramático: “Si con este servicio te obligas, te remitiré otros, dándome vida el cielo, el año que viene. Esto conoceré en la liberalidad con que pagues al librero el porte destos y el de seis comedias que tras estos saldrán, y en tanto, vale” (1624, ¶5v).

Pocos años más tarde, en sus obras de madurez, el autor madrileño reniega de sus escarceos teatrales de juventud. Así se desprende de la dedicatoria a don Lorenzo Ramírez de Prado de *El Menandro* (Jaén, Francisco Pérez de Castilla, 1636)¹:

¹ Los problemas bibliográficos relacionados con esta edición han sido magistralmente esclarecidos por Leonardo Coppola, en un trabajo que puede leerse en este monográfico.

Qué será pues, señor, si yo lisonjeado de tal impulso he dejado llevarme a esta presunción, con pretexto de afición a las buenas letras: pues sucediome así, luego que me instruí en los elementos de las primeras.

¿Y qué será también, si desvanecido desta aura honrosa, me hubiese atrevido a dar a la estampa algunos partos deste concepto? Hícelo en fin, en fee de que salieron al teatro, donde si no admiraron, no los asombraron plebeyos silvos: pero a mí sí el reconocer, que estos no son hijos que cumplen con el precepto cuarto; pues habiéndolos examinado a los rayos claros del honor que busco y hallándolos bastardos, los arrojé del nido, dándome a más dignos estudios. Destos es mi *Menandro*, si no el primogénito, el segundo concepto de mi reformación. (Reyes 1636, ff. ¶6v-7r)

Ciertamente, *El Menandro*, perteneciente ya a su corpus narrativo, esto es, a sus “más dignos estudios” (*ibidem*), constituye la segunda publicación en prosa de ficción de Matías de los Reyes, posterior a *El Curial del Parnaso* (Madrid, viuda de Cosme Delgado, 1624) y previa a su definitiva *Para algunos* (Madrid, viuda de Juan Sánchez, 1640). En relación con esta última y, a pesar de las declaraciones del autor en las que rechaza su producción dramática, acabará incluyendo una de sus seis comedias ya publicadas, *El agravio agradecido*, en su último y más ambicioso proyecto literario: *La culebra de oro. Para algunos*. De su génesis –o al menos, de su intencionalidad– da cuenta ya en el extracto siguiente, inserto asimismo en el prólogo de *El Menandro*:

A quien acuerdo como queda Ulises las espuelas calzadas para hacer la última, si bien la más dichosa de sus peregrinaciones a valerse, digo del patrocinio mesmo, como lo hará presto *La culebra de oro*, que aún está en el invernizo embrión de mi ingenio, pero luego que se le comuniquen los activos rayos del favor de V. Señoría, cobrará entero ser; y yo aliento para emprender mayores estudios. (Reyes 1636, f. ¶7v)

De manera que con *La culebra de oro. Para algunos* concluye la trayectoria prosística del autor con un producto literario y narrativamente complejo, como se expondrá en las líneas que siguen.

2. *El curial del Parnaso*

Como han apuntado varios investigadores (entre ellos, Giannini 1929; Gómez Moral 2015b, Johnson, 219 *et alii*) Matías de los Reyes basó su labor escrituraria en remodelar y recrear modelos literarios previos. Ya en su primera obra en prosa publicada, *El Curial del Parnaso* (Madrid, viuda de Cosme Delgado, 1624), fundado tanto en los *Ragguagli di Parnaso* de Traiano Boccalini (1612) como en novelas cortas de Giraldi Cintio, Boccaccio y Bandello (Cotarelo, XIX-XX; Giannini, 134), se atisban claramente las inclinaciones literarias del autor, entre las que destaca su predilección por la literatura italiana (Giannini 1929). En este caso, la condición de amalgama de *El Curial del Parnaso* queda a todas luces al descubierto, pues en ocasiones resulta complejo hallar una estructura común, una trabazón argumental o un vínculo que engarce la docena de avisos. De hecho, algunos de estos –los recreados a partir de la obra de Boccalini–, poseen un marcado carácter filosófico-cultural y recogen sucesos de temática variada acontecidos en el Parnaso –pugnas de poetas, reuniones de políticos o debates en torno al origen del mal, entre otros–. Sin embargo,

también en el Parnaso se ubican otros sucesos con los que, frente a aquellos, se pretende ensalzar o reprender una determinada actitud mediante una narración –una *novella*–. Valga de prueba el anclaje argumental del aviso segundo (“En que se muestra como han de ser los amigos: pone por exemplo un caso de dos amigos, en que se verifica esta proposición” [Reyes 1624, 7v]): “y por no andar mendigando exemplos estrangeros, y antiguos, que confirmen esta doctrina, me valdré del successo que sucedió en esta Corte el Iueues passado, que este seruirá de norma y exemplo a todos los que quisieren aprouar en tan diuina ciencia; el qual seruirá oy de auiso, aunque largo, por lo que tiene de admirable: el qual passó como diré” (Reyes 1624, f. 9r). A partir de entonces, el narrador inserta la novela corta sobre dos amigos de rostros idénticos², leyenda de ingente tradición literaria.³

Pese a que *El Curial del Parnaso* constituye la primera de las obras de la segunda etapa como escritor de Matías de los Reyes –su periodo en prosa–, en la misma se entrevén ya técnicas narrativas que va a desarrollar con especial ahínco en obras posteriores. Se trata, por ejemplo, del recurso del suspense o la intriga mediante el cual abandona el relato en un momento álgido para desplazar la atención hacia otro foco narrativo.⁴ Sirva de muestra el fragmento siguiente, perteneciente al aviso cuarto⁵, recreación de la novela corta inserta en el *Decamerón*, II, 5 (Bourland, 74), en el que Felisardo desvela que, por mediación de su criada, su amada Porcia, que ya está casada con Octavio mediante un matrimonio de conveniencia, desea tener una cita con él, proposición que acepta. Para evitar riesgos, Porcia cuenta con un baúl en su dormitorio en el que Felisardo puede ocultarse en caso de peligro⁶:

Estando la casa en silencio ya, a cosa de las doze de media noche, estaua yo en compañía de Aurelio (que conmigo quiso venir acompañándome, rezeloso de alguna desgracia) a la puerta de Otauió, como se me auia ordenado, quando sentí abrir vn postigo de la puerta mayor, muy quedo, y luego conoci, que era mi guía, por lo qual, sin ser visto, ni entendido della, le dixé a Aurelio se paseasse vn rato, porque mi salida seria con breuedad; y assi, dexándole, seguí la criada, que me conduxo hasta la cama de mi enferma Porcia. Antes que prosiga lo que con ella me sucedió, que es bien para

² Varias consideraciones se han vertido sobre la fuente a la que recurre Matías de los Reyes a la hora de fraguar su versión de la leyenda (Bourland, 152). Avalor-Arce concluye al respecto: “Esta versión no se inspira en Timoneda, como ha venido afirmándose, sino que imita el cuento de Fernandes Trancoso, y tan de cerca que llega a la traducción casi literal [...] Sigue paso a paso la adaptación de Trancoso, y en algunos lugares la suplementa con detalles tomados de la comedia de Lope. Es, por lo tanto, producto netamente peninsular” (192-193). Por otra parte, una de las características que definen la literatura de Matías de los Reyes es la recurrencia, esto es, la repetición del mismo motivo en varias de sus obras. De modo que la similitud de rostros aparecerá también en una secuencia del *Para algunos*.

³ Dos de los estudios más amplios y esclarecedores que ahondan en las diversas recreaciones de esta narración son los de Romera Castillo (1985) y Avalor-Arce (1975).

⁴ Esta técnica ha sido reseñada por Carmen Rabell (2003).

⁵ En este aviso, excepcionalmente, el curial –narrador– reproduce la novela tal y como a él se la contaron, manteniendo incluso la primera persona narrativa: “tomo dudoso la pluma para auisar a V.m. de vn successo que pocos años ha sucedio en Italia a vn grande amigo mio, que reside oy en esta Corte, hombre, que por tenerla tan buena en la mia, me obligo a creerle, y a referirle a V.M. como me le referio, por parecerme curioso, y entretenido: y passa ansi. Naci en Imola (dixo Felisardo, que este es el nombre de mi amigo) ciudad quinze millas distante de la de Bolonia [...]” (Reyes 1624, ff. 32r-v).

⁶ De nuevo la recursividad de la literatura de Matías de los Reyes puede advertirse en este episodio, recreado nuevamente en *El Menandro* y protagonizado en esta ocasión por el pícaro Moncada, que se oculta en un baúl de madera depositado en el dormitorio conyugal de su amante.

ser oydo, quiero dezir lo que sucedió a Aurelio en tanto que me esperaua. (Reyes 1624, ff. 38r-v)

En este caso, la intriga generada en el lector será muy breve, pues antes de retomar su propio relato, el narrador se limita a apuntar que Aurelio, visto por la autoridad solo y torpe a la hora de responder ante la misma, acaba pasando la noche en prisión.

3. *El Menandro*

Además del suspense, Matías de los Reyes acrecienta las técnicas narrativas en su siguiente obra en prosa: *El Menandro* (Jaén, Francisco Pérez de Castilla, 1630).⁷ Injusta e inmerecidamente olvidada, se trata probablemente de la obra más conseguida y atractiva de Matías de los Reyes desde el punto de vista de la ficción y de la estética actual, debido a que prescinde en esta ocasión –solo en esta ocasión– de digresiones que intercepten el hilo narrativo. Asimismo y, a pesar de la siguiente declaración del autor: “que el cielo sabe que no escriuo estos discursos por plantar, sino por estirpar vicios, mostrando escarmientos y retratando virtudes” (Reyes 1636, f. 119r), resulta descaradamente primordial la ficción. Si en *El Curial del Parnaso* o en el *Para algunos* son frecuentes los incisos en el plano de la ficción en aras de insertar divagaciones morales o filosóficas con el fin de ilustrar un determinado razonamiento o suceso, en *El Menandro* no tienen cabida tales intermisiones sino que todo gira en torno a la ficción. En palabras de Johnson:

In *Menandro* there is an almost total preoccupation with literature, as complete as possible within the general climate of attitudes toward fiction, which demanded that some attempt at edification be combined with the entertainment. Reyes, however, abandons in *Menandro* any moralizing framework or subdivisions of his work under moralistic or exemplary rubrics such as those characteristic of the *Curial*, in favor of a full length, uninterrupted narrative fashioned in the mold of the Byzantine novel. (Johnson, 147)

En la novela, dividida en tres libros, se combinan ingredientes de la picaresca, la novela de aventuras o la novela italiana (Cayuela, 72), influjos aderezados con buenas dosis de humor. En este caso, de nuevo el guiño a la tradición se advierte mediante la huella de Heliodoro o los *novellieri*, entre otros. En esta, además, se evidencia un cambio en el modo de contar empleado por Matías de los Reyes: amén de imbricar y entreverar diversas fuentes y ficciones, emerge aquí la figura del narratorio, de manera que el narrador se muestra cómplice del lector adoptando una posición equidistante entre el receptor y los personajes, estableciendo así una compleja relación narrativa.

El protagonista, Menandro, le ha dejado una carta a su hermanastro Ricardo en la que le explica que se marcha de su hogar sin aportar detalles:

os pido no inquirais la causa de mi destierro, que puesto que es voluntario, es preciso. Ni tampoco os desvele saber la derrota que lleuo, porque aun yo la ignoro. Lo que mas

⁷ Esta edición contó con dos emisiones en el año de 1636, cada una de ellas dedicada a una personalidad diversa (Sánchez Cobos, 264-266).

puedo deziros es, que conduzido dela mesma, de quien me querellé al principio, voy huyendo de mi mismo. (1636, f. 2r)

Tales son los gemidos de Ricardo al conocer la noticia, que esta llega a oídos de Federico (su padrastro y padre de Menandro) y Casandra, su madre, que es sin duda quien revela una mayor conmoción. De sus lamentos conoce el lector la causa de tal desasosiego: Casandra⁸ está profundamente enamorada de su hijastro, Menandro.

Al igual que ocurría en *El Curial del Parnaso*, en *El Menandro* son múltiples las ocasiones en las que se interrumpe la narración en un momento tenso, crucial. Así, tras la declamación de Casandra, el narrador advierte: “aquí llegaua Casandra, cuando vn desmayo elado la suspendio de forma que como muerta la reclinó sobre su cama, en que sentada estaua donde la dexaremos, hasta que en bien remota parte la encontremos” (Reyes 1636, ff. 6r-v).

No es este el único ejemplo de suspensión, pues esta entrada y salida de personajes al primer plano de la acción de la mano del narrador va a ser reiterada a lo largo de toda la obra. En el caso que sigue, la voz narrativa traslada por un instante su atención desde un grupo de personajes, entre los que se halla Menandro, hasta el pícaro Moncada:

Ya a este tiempo era hora de salir a pasear, porque Apolo hazia las sombras mayores, y la estiva fiesta auia hecho punto, y assi se fueron a visitar sus damas. Donde los dexaremos bien entretenidos, por yr a Sena a ver lo que Moncada hizo el tiempo que en ella estuuo, desde que le dexaron los amigos, que a fee que no se estuuo holgando. (Reyes 1636, 80v-81r)

Más interesantes, si cabe, resultan las alusiones al narratario dispersas y presentes en los tres libros de *El Menandro*, que constituyen una apelación directa o un guiño al receptor, técnica mediante la cual el narrador acerca al receptor los hechos narrados insertándolo en el propio relato como destinatario de los mismos.⁹ En el caso reflejado a continuación, el narrador hace cómplice al narratario de ciertos aspectos que han de quedar ocultos a los personajes. Ya en el libro segundo, se desvela que Menandro –aún lejos de su hogar– y Laura, enamorados, han decidido casarse y esto ha provocado la aflicción de Luis, un curioso peregrino a quien Menandro conoció por casualidad. El narrador, empleando técnicas de la narración oral, confiesa:

y que ay (para entre nosotros, sin que lo sepa Menandro, que no conuiene a nuestra historia) que ay digo que encubrir; sepase que este disfrazado peregrino era Casandra, que temerariamente resuelta en la proposición que concibio en su animo, luego que entendio la ausencia de su fugitiuo [...], en boluiendo del desmayo en que la dexamos,

⁸ El nombre de Casandra, tímidamente recurrente en la novelística breve, implica generalmente un carácter lascivo. Así ocurre en el aviso sexto de *El Curial del Parnaso*, en el que Casandra, tras llevar una vida poco honrosa, acaba entrando en un convento gracias a la intercesión de Flaminio. Asimismo, en “La mayor confusión”, novela corta integrante de *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (Madrid, Juan González, 1624) de Juan Pérez de Montalbán, Casandra incurre en incesto con su propio hijo, don Félix.

⁹ Se trata de una técnica similar a la que cultiva Lope de Vega en su novelística breve, obra compendiada por la crítica en las *Novelas a Marcia Leonarda* (Hernández Valcárcel 1980).

dispuso su partida en la forma que ella misma algun dia nos contará, en busca de Menandro, que siguio, hasta que como vimos le encontro. (Reyes 1636, ff. 89v)

En relación con este episodio, reseñables resultan los datos que se desprenden de la confesión de Luis –Casandra– a Menandro. Casandra –haciéndose llamar “Luis”– le revela a Menandro –su hijastro– que realmente es una mujer –pese a que sigue ocultando su identidad real– y el motivo de su congoja tiene que ver con el parecido que guarda Menandro con su amado, ya fallecido. Casandra narra cómo huyendo ambos de su tierra natal –Toledo– para evitar un matrimonio de conveniencia, su amado acaba asesinado por unos vándalos. Dos ingredientes de esta narración despuntan de cara a nuestro propósito. En primer lugar, durante su relato, Casandra confiesa que durante su huida ambos hicieron noche en Borox, localidad natal de Matías de los Reyes¹⁰ (Johnson, 11). Lo más reseñable, sin embargo, viene de la mano de una reflexión del narrador sobre un fragmento del relato de Casandra que resulta sin duda inverosímil, basado en el supuesto forcejeo de la misma con un lobo:

Pues sucedio [...] yo saqué por la boca del tonel vn braço tan dichosamente, que pude con toda presteza [...] cogerle la cola con tanta violencia, que el feroz animal començó a dar descompuestos y formidables aullidos [...] començó a huyr, lleuandome arrastrando, qual suele agitado mastin la maza en Carnestolendas [...] pero el siguiendo conmigo su viage, tantos encuentros dio con el tonel en arboles, riscos, y peñascos, que le desvarató en muchas pieças, ya dexando aquí vno de sus aros, y acullá quatro costillas, hasta que finalmente viendome libre de mi prision, lo solté de la suya, de que siguio la fuga de forma, que me doy a creer que agora no ha parado. (Reyes 1636, ff. 97r-v)

A partir del mismo, el narrador confiesa que Menandro

comunicó luego con sus amigos este sucesso, y ellos se admiraron mucho, y sobre manera celebraron la burla del lobo, aunque dificultaron, que vn animal semejante fuesse valido a arrastrar tanta maquina; pero en fin, como no les importaua mucho aueriguar la certeza que esto tuuiesse lo creyeron piadosamente; y lo mismo suplico yo que hagan los que oyeren o leyeren estos discursos, que supuesto queda aueriguado que fue inuencion desta señora, no me parece que podré obligar a creer que pudiera suceder en realidad de verdad cosa tan violenta. (Reyes 1636, f. 99r)

En este extracto, llama poderosamente la atención el modo mediante el cual el narrador advierte de la inverosimilitud de los hechos narrados y se deslinda de cualquier posible reproche atribuyendo la naturaleza de los mismos a la invención de uno de los personajes, Casandra. Además de esta ocasión, serán recurrentes los momentos en los que el propio narrador exhiba cierta preocupación por la cuestión de la verosimilitud en su obra. Ya en el libro tercero, tras contar unos hechos vinculados con Menandro, advierte el narrador:

Quien considerare tambien, quan morigerado, prudente, y virtuoso ofrecimos al principio destes discursos a Menandro, juzgará agora viendole tan poco reducible, o

¹⁰ “Nos obligó a tomar posada en vna villa seis leguas de Toledo, llamada Borox, porque el caminar de dia no publicasse nuestro viage” (Reyes 1636, ff. 93v-94r).

que el preuarica de su naturaleza, o que yo que refiero su historia, le pinto como quiero. Pues justo será que en esta parte yo buelua por su opinion, y la mia: para lo qual digo lo primero, que yo escriuo fielmente lo que en esto passó, porque para hazerlo me he valido de buenos originales. (Reyes 1636, f. 170r)

Más allá del asunto de la verosimilitud, plenamente desarrollado en su *Para algunos*, y en relación con las apelaciones directas al narratario, el narrador avanza un paso en su relación con los diversos elementos del contexto narrativo en aquellas ocasiones en que establece un diálogo tácito con el narratario, mediante el cual plantea las suposiciones que generará su discurso en el receptor y sale al paso justificándose de las mismas:

Confieso que qualquiera discreto juyzio que huuiere oydo con atención los discursos passados, estará desseoso de saber por que riguroso accidente se le ocasionó a Lucrecia el mortal desmayo, y culpará la dilacion que en referirle he tenido; pero disculpome con dezir, que hasta este punto (como se puede auer visto) han sido forçosas las relaciones intermedias, y que si agora cumpliere obligación tan precisa no auré llegado tarde; y assi antes que passe adelante quiero desocuparme deste cargo, por passar a otras cosas que me están dando prisa: y assi digo. (Reyes 1636, ff.99r-v)

Aún más complejo parece el vínculo que el narrador establece con los personajes partícipes en la obra, ya que no solo aproxima su relato al receptor mediante alusiones explícitas –expuestas con anterioridad–, sino que muestra asimismo una perspectiva cercana con respecto a sus personajes autoubicándose, en ocasiones, en su mismo plano, pese a que su figura sea eminentemente omnisciente. De modo que una vez que culmina la explicación sobre el desfallecimiento de Lucrecia, advierte:

En fin, este fue el successo del extasis o desmayo de Lucrecia. Lo demas que sucedio hasta que publicamente se casó con Camilo diré a su tiempo, porque mi amigo Moncada me está haziendo del ojo, para que prosiga su embuste, que a dos dias que llegó a Florencia, donde tiene de executar el mayor, y mas atreuido de quantos en su vida cometio. (Reyes 1636, f. 104v)

Del mismo modo, en la siguiente referencia vuelve a exhibir una estrecha relación con ciertos personajes, así como a justificar su *modus narrandi*, pues declara no haber contado previamente la verdad por habérselo así pedido dos de sus personajes:

De dos personajes hemos hasta aquí callado mucho, siendo de quien pudieramos dezir no poco, pero si he incurrido en defecto historico, suplame el lector pio porque le advierto, que no he omitido sus sucessos sin causa, antes de proposito, por auerme ellos encargado la conciencia, no saqué a plaza sus secretos. Pero como sea cierto, que por muy amigo que sea Platon, lo es mas la verdad, yo no me podré escusar de referir sus extraordinarios amores, por no dexar mi narracion defectuosa, haziendome blanco de zoylos, quando reparen dignamente que introduce a Ricardo, y a Dinarda, hermana e Camilo, y me los dexo en el tintero. (Reyes 1636, ff. 118v-119r)

Pese a que los ejemplos exhibidos representan solo una muestra de la ingeniosa batería de cuestiones narrativas puestas en juego en *El Menandro*, valgan para corroborar la evolución del narrador desde una escasa e intermitente visualización en *El Curial del Parnaso* hacia una mayor complejidad en el modo de contar que verá su culmen, como se apuntaba, en su última obra conocida: *La culebra de oro. Para algunos*.

4. *La culebra de oro. Para algunos*

Pese a que el título que enarboló la última obra de Matías de los Reyes fue “*Para algunos*” (Madrid, viuda de Juan Sánchez, 1640), tanto en el manuscrito original de imprenta como en referencias previas a la obra por parte del propio autor, su último proyecto literario aparece designado como “La culebra de oro”, con evidentes resonancias a la obra clásica cuyo influjo late en buena parte de la obra: *El asno de oro* de Apuleyo (Gómez Moral 2015a).

Tal y como se anunciaba con anterioridad, la última de las obras publicadas de Matías de los Reyes exhibe una mayor complejidad formal con respecto a las precedentes, preocupación literaria que se observa en varios planos e ingredientes de la obra. En efecto, todo parece apuntar a que Matías de los Reyes vio en esa idea que estaba gestando a propósito de *La culebra de oro* –así se refiere a su próxima obra en *El Menandro*– una concepción de *opera magna* en la que cristalizaban sus últimos esfuerzos por codearse con el resto de ingenios de la época y alcanzar de ese modo el tan deseado reconocimiento literario.¹¹ Para conseguirlo, aunó diversos elementos cuya ecuación sospechó equivalente al éxito. Por una parte, considerando que el cambio de título (de *La culebra de oro* a *Para algunos*) se debiese al autor y no a otros agentes de circulación del libro de la época, utilizó para el mismo una fórmula que sin duda no pasaría desapercibida en su contemporaneidad. En relación con el segundo de los títulos, notablemente taxativo –“para algunos”–, entablaba un diálogo irrefutable con el *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán (Madrid, imprenta del reino, mayo de 1632), obra híbrida que ya desde el momento de su publicación contó con un éxito evidente (Vivar, 1) y fue objeto de una de las más fervientes controversias literarias de la época (González de Amezúa y Mayo II, 70-79; Piero, 141-42; Plata, 246-253 *et alii*).

Por otra parte y, lejos del ámbito paratextual, si bien Matías de los Reyes había ensayado en sus obras narrativas previas cierta heterogeneidad de géneros y motivos literarios, convirtió el *Para algunos* en un crisol que reflejaba prácticamente todos los géneros de éxito del momento. De manera que en su última obra se aglomeran, además de una comedia, el género en boga de la novela corta (Gómez Moral 2016a), el ingrediente pastoril, la novela morisca (Gómez Moral 2016b), el género dialógico, la novela de aventuras e incluso fragmentos que remedan importantes tratados de

¹¹ Así lo asevera C. Johnson: “Reyes dreamed of a successful literary career. He was obsessed by the idea of literature as a means to acquire honor [...] He was known in literary circles, but his work was never particularly well received there. He figures in only one of the catalogues of golden age writers compiled by his contemporaries, that of Tomás Tamayo y Vargas, in a one-line reference. He does not appear as a writer of introductory verses in anyone else’s books. And no other writer, with the notable exception of Juan Pablo Mártir Rizo, contributed any such verse to Reye’s works” (Johnson, 9-10).

civilidad¹², todo ello hollado por una preocupación típicamente barroca: el engaño de los sentidos.

Más allá de este escaparate de géneros de éxito, lo interesante aquí radica en la evolución en el modo de narrar de Matías de los Reyes con respecto a sus anteriores obras en prosa de ficción, así como la creciente perceptibilidad del autor-narrador en su producto literario. Ciertamente, el nivel supremo de presencia de un autor-narrador en su obra viene dado por la introducción de sí mismo en el ámbito de la ficción, esto es, mediante el uso de la narración autobiográfica, perspectiva que condiciona el punto de vista en *La culebra de oro. Para algunos*.

Si en *El Menandro* aparecía fortuitamente la localidad natal de Matías de los Reyes –Borox–, haciendo referencia a uno de los lugares de paso que había atravesado un personaje, uno de los aspectos que contribuyen al especial interés del *Para algunos* estriba en la inserción de datos biobibliográficos del autor. Así, por ejemplo, en la dedicatoria a don Pedro de Carvajal y Ulloa confiesa el autor a propósito de la obra que está brindando: “el que consagro a V.m. (señor) es el quinto parto, escrito es en más madura edad” (1640, §5r). La obra, como fue usual en la novelística breve barroca, cuenta con una historia marco en la que se engarzan diversos planos narrativos. Lo excepcional de este primer y más superficial nivel–la narración marco–, sin embargo, lo constituye la presencia del autor, Matías de los Reyes, en su propia ficción como personaje homónimo.

Muy probablemente este carácter autobiográfico del *Para algunos* tenga que ver, entre otros aspectos, con los ya expuestos anhelos frustrados del autor por ser un escritor reconocido en su época. De sus fracasados intentos da cuenta Gregorio Cid de Carriazo en el texto preliminar “A los que leyeren” inserto en el *Para algunos*:

del bien afortunado con las musas, a quien festivamente han aclamado por más que merecedor de la gracia de sus números, del tantas veces admirado de las antiguas y nuevas deidades del melifluo Manzanares, y nunca bien conocido Matías de los Reyes, cuyos poemas en verso y prosa han sido iguales a la escaseza [*sic*] de su fortuna, con que digo tanto menos de lo mucho. (1640, §6v)

De modo que al autoincluirse Matías de los Reyes en su obra literaria, conseguía franquear la muerte –esta vez como personaje–, en caso de que su intento por granjear la fama a través de la literatura resultase nuevamente fallido. Y así fue.

Ya en el seno de la ficción, Matías de los Reyes narra autobiográficamente que, yendo en peregrinación a Guadalupe y tras haber parado a descansar en una posada, coincide con Acrisio, cura italiano de avanzada edad.¹³ Tanto el motivo de la peregrinación religiosa, como la profesión de fe de los dos personajes que, junto con

¹² Se trata del *Discorso sulla dignità dell'uomo* de Giovanni Pico della Mirandola (1486) así como de *La civil conversatione* de Stefano Guazzo (Bozzola, Brescia, 1574).

¹³ En relación con este aspecto, son varias las similitudes que pueden establecerse entre el *Para algunos* y *Corrección de vicios* (1615) de Alonso J. de Salas Barbadillo. En primer lugar, en la narración marco de esta última el autor se autoincluye asimismo como personaje de su propia ficción literaria. Al igual que Matías de los Reyes, realiza un viaje –en este caso a Tudela– que dará pie a la inserción de nuevos planos narrativos a partir del encuentro con otro personaje, “Boca de todas las verdades”.

Matías de los Reyes, protagonizan la narración marco, tienen mucho que ver con el espíritu de la Contrarreforma y con el concepto barroco de *homo viator*¹⁴:

Se trata de un inmejorable medio de propaganda para inclinar los espíritus a los dogmas de la fe cristiana. La figura del peregrino, acosado por la confusión del mundo, sigue el camino hacia la salvación guiado por la fe y la gracia divina. La identificación individual y colectiva con esta imagen permite consolidar las barreras de contención a los intentos de debilitar los poderes temporales e intemporales de la sociedad, la monarquía absoluta y la Iglesia Católica. (Deffis de Calvo, 46)

Acrisio y Matías de los Reyes entablan una cordial conversación y el religioso italiano, que casualmente se encamina hacia idéntico destino, acepta acompañar al autor, Matías de los Reyes, a visitar a un amigo cura de Talavera, antes de encaminarse hacia Guadalupe. Una vez en casa del religioso talaverano, el autor, dentro de la ficción, encuentra accidentalmente el volumen que reúne sus seis comedias, entre las que se halla *El agravio agradecido*, que no es sino una reescritura de *Anfitrión* de Plauto. De la lectura colectiva y propagandística que de esta comedia llevan a cabo, se desprende un hecho esencial para el desarrollo de la ficción: consiste en un hechizo mágico que permite la transformación física de un personaje en otro. Una vez culminada la lectura de la comedia, la metamorfosis en ella contenida será el pretexto que origine los sucesivos trece discursos del *Para algunos*, ya que los tres contertulios discurrirán, entre otros muchos asuntos, a propósito de la naturaleza de las mutaciones. Matías de los Reyes, que expone ciertas reticencias con respecto a las metamorfosis, declara:

se me quedaron pegados en el ánimo algunos escrúpulos de que deseo limpiarme. Estos son sobre los metamorforsios o transformaciones que los prestigiosos profesores de esta ciencia hacen con sus encantos de unos cuerpos en otros [...] Y para que de una vez yo proponga mis escrúpulos y causas, que me los han introducido, y me dejéis limpio de ellos, quiero saber también como se entiende a nuestro propósito.¹⁵ (Reyes 1637, 47v)

A partir de este momento, los tres personajes entablan varias disertaciones en torno a la magia. Es en este momento cuando Acrisio, con la finalidad de arrojar algo de luz al asunto de las metamorfosis, refiere una experiencia personal basada en su propia zoantropía, suceso incluido en la lectura de sus memorias. Estos anales constituyen la narración principal y más extensa de la obra, ya que ocupan la mayor parte de los trece discursos del *Para algunos*. Nuevamente, por tanto, Matías de los Reyes hace uso de la autobiografía en el seno del *Para algunos*, esta vez vinculada con otro de los personajes con los que comparte la narración marco. Aparte de la

¹⁴ “Nuestra vida es toda peregrinación, y lo confirman todas las cosas del mundo, cuyo ser, por instantes, vuela” (Suárez de Figueroa, 65).

¹⁵ Estas dudas suelen ser frecuentes en las tertulias de los marcos narrativos a propósito de los sucesos que en ellas se narran. Así se desprende del juicio de J. Bradbury sobre *Noches de invierno*: “la obra de Eslava recuerda a misceláneas como las de Torquemada y Zapata, compartiendo con ellas también una cierta inquietud acerca de la veracidad de los elementos maravillosos que pueden surgir en las narraciones o los debates posteriores [...] dudas que se resuelven por medio de *auctoritates* en los discursos consiguientes” (Bradbury, 220-221).

autobiografía de Acrisio, siete novelas cortas, cartas y composiciones en verso se ensartan en dicha narración estableciendo varios niveles ficcionales, materiales que, según la clasificación de Pilar Palomo (18), establecen con respecto a aquella una dependencia sintagmática.

En relación con el punto de vista narrativo del *Para algunos*, esto es, con el carácter autobiográfico de la obra, amén de relacionarse con las aspiraciones literarias del autor o con sus graduales experimentos narrativos, se enraíza asimismo en una tendencia literaria muy extendida en la época que pugna por dotar de veracidad los hechos literarios, elemento por el que Matías de los Reyes había mostrado una notable preocupación ya en *El Menandro*, tal y como quedaba reflejado en las líneas anteriores:

Esta corriente formalmente autobiográfica que [...] no es privativa de la picaresca, proporciona en muchos casos las dosis de credibilidad en lo narrado que tanto se habían echado de menos cuando se enjuiciaban los viejos libros de caballerías. La búsqueda de la verosimilitud se hizo más acuciante según se viven las últimas décadas del siglo XVI y se avanza en la centuria siguiente. [...] la forma autobiográfica supone, sobre todo, un recurso más que añadir a esta configuración verista que impregna muchos géneros literarios de la época. La autobiografía, pues, consiste en hacernos creer lo contado, y si quien lo cuenta adopta el diálogo como vehículo de expresión de sus experiencias, la credibilidad en el esquema propuesto crece. (Costa, 264)

De hecho, el asunto de la verosimilitud hubo de preocupar a Matías de los Reyes y de ello da fe no solo su inclusión en el plano de la ficción sino también la estructuración de los trece discursos en torno a las comidas de los personajes. Valga de prueba el culmen del discurso segundo, en el que ocurre lo siguiente:

–A buen tiempo –dijo el cura– habéis concluido, porque Quiteria me está haciendo del ojo para que va[ya]mos a comer.
 –A la voz del ángel –acudí yo–, ¿quién se hará rebelde y sordo? Vamos, en buena hora.
 –Vamos –dijo el cura–, y en reposando la comida volveremos a saber quién dio la muerte a Ismenia [...]. (Reyes 1637, f. 79r)

El motivo literario que permite distribuir los trece discursos no es otro que la vianda de los personajes de la narración marco. Sobre este aspecto, resulta ilustrativo el momento en el que el cura talaverano, ante la tristeza de Acrisio al narrar un trágico suceso de sus memorias, reflexiona: «Mejor es que tratemos que nos den de cenar, si es cierto que los duelos con pan son menos» (Reyes 1637, f. 136v), a lo que el personaje italiano responde:

–Bien vale aquí –dijo él–, señor doctor, ese proverbio, porque la sobra de regalo que nos hacéis me tiene a mí tan prevenido que no puede hacer en mi pecho mella pesar presente, cuanto y más pasada memoria. Y supuesto que es temprano, dad lugar que la digestión de la comida le dé a la cena, que en esta parte andáis tan puntual que todo se nos va en comer y cenar, no como aquellos caballeros andantes de la antigüedad que jamás sus cronistas nos dicen cuándo comían.

–No es mala la advertencia –dije– para los que nos mormuraren de lo que menudeamos el comer y cenar en estos discursos, pero sírvanos por disculpa, que por eso estamos en casa de un liberal ánimo que no nos lo zahiera y así, pues no nos lo da nadie, callen y oigan. (*ibidem*)

La respuesta de Acrisio, en la que se autocompara con los caballeros andantes y se distancia de los mismos, cuyo principal rasgo de inverosimilitud, amén de sus fantásticas aventuras, era la ausencia de hábitos humanos tales como la alimentación, corrobora la inquietud que suscitaba este aspecto en la literatura de Matías de los Reyes. En el caso de su última obra, las reuniones en el huerto, repartidas en función de los horarios de la cena y el almuerzo, contribuyen, además de otros elementos que así lo hacen posible –entre los que se halla la perspectiva autobiográfica de la ficción–, a dotar de verosimilitud los hechos narrados.

De manera análoga, es la búsqueda de la verosimilitud la que reposa en la base de la autobiografía de Acrisio, inserta a su vez en la de Matías de los Reyes. Ya en el discurso segundo, Acrisio procede del modo que sigue con el fin de ilustrar su razonamiento sobre las metamorfosis:

[...] ya que es forzoso cumplir con el gusto que habéis mostrado en saber la causa de mis lastimados afectos, satisfaciendo a vuestro mandato, quiero sea con más puntualidad que lo puede ejecutar la memoria, por un papel en que con particularidad tengo apuntados los sucesos de mi vida, donde los trasladaré agora a vuestra grata atención. A fragmentos os la iré dando, porque un discurso no será capaz de tanta historia, donde doblaremos la hoja siempre que os halléis cansados de atenderme». A este tiempo llegó el donado con la valija y della sacó un libro escrito de mano, y leyendo comenzó así. (Reyes 1637, ff. 61v-62r)

Resulta evidente que tal “libro escrito de mano”¹⁶ no es sino el diario que contiene sus memorias, que procede a leer él mismo con la finalidad de narrar los hechos del modo más fehaciente posible.¹⁷

Más allá de ambas autobiografías, otros personajes de la narrativa de Matías de los Reyes, al igual que Acrisio, hacen uso de la expresión «doblar la hoja», la cual

¹⁶ Sobre la literatura de ficción manuscrita, véase el interesante trabajo de Núñez Rivera en este mismo monográfico.

¹⁷ Esta receta que combina los ingredientes de un libro de memorias y una maleta que lo alberga no es una primicia de Matías de los Reyes, sino que cuenta con no escasa presencia en la narrativa de la época. Valga de muestra el siempre ilustre ejemplo cervantino de la *Novela del curioso impertinente*, de la que informa el ventero al cura tal y como sigue: “bien puede leella su reverencia, porque le hago saber que a algunos huéspedes que aquí la han leído les ha contentado mucho, y me la han pedido con muchas veras; mas yo no se la he querido dar, pensando volvérsela a quien aquí dejó esta maleta olvidada con estos libros y esos papeles; que bien puede ser que vuelva su dueño por aquí algún tiempo, y aunque sé que me han de hacer falta los libros, a fe que se los he de devolver” (Cervantes, 424). Asimismo, poco después del curioso robo del rucio de Sancho en Sierra Morena, don Quijote encuentra una maleta que contiene, además de cuatro camisas y un puñado de escudos de oro, “un librito de memoria” (Cervantes, 310). Sobre este asunto, Castillo Martínez (2001).

De no menor interés goza *Los soldados en la guardia* del coronel Pedro de la Puente (1657), del que Fernando Bouza afirma: “La mayor originalidad de la obra estriba, sin duda, en que el hilo argumental de sus cuatro discursos es la sendereada historia de un cartapacio manuscrito y de sus sucesivos y variopintos lectores. Dos pastores lo han encontrado al abrir, codiciosos, una valija caída de la montura de un desconocido pasajero que recorría al galope el camino real” (Bouza, 15).

remeda precisamente a una fuente escrita y se emplea para aludir a una interrupción en una relación de hechos. La primera aparición de estas palabras tiene lugar, como se ha visto, en el momento en que Acrisio anuncia la lectura de su diario, al afirmar que «doblaremos la hoja siempre que os halléis cansados de atenderme» (Reyes 1637, f. 62r). Lejos de esta ocasión, la cita se repite en el *Para algunos* en el momento en que la madre de Acrisio, mientras intenta convencer a su hijo para que viaje hasta Nápoles a recuperar la herencia que les corresponde, procede a contarle la relación de sus antepasados. Durante su elocución y, con el fin de retomar el hilo de uno de sus parientes, afirma: «Rato ha que doblé la hoja donde dejé preñada a la señora Policena, viuda del señor Claudio» (1637, ff. 61v-62r).

Además del *Para algunos*, otros personajes de las obras en prosa de Matías de los Reyes emplean igualmente esta expresión a la hora de referirse a sus propias narraciones. De vuelta a *El Menandro*, el narrador relata lo siguiente a propósito de Camilo:

Aquí llegaba Camilo con la narración de su amorosa historia, cuando se la interrumpió al llegar a una hostería (que es lo que en España llamamos venta), en que les fue forzoso hacer el medio día, por estar ya el mayor planeta en el de aquel paralelo y ser irreparables sus rayos. Pidió a los amigos licencia para doblar la hoja, protestando proseguir a la tarde. Todos lo tuvieron por bien, aunque los llevaba tan suspendidos que apenas habían sentido los rigores de Apolo, efectos de la apacible conversación que es chimenea de invierno y cantimplora de verano. (Reyes 1636, ff. 39v-40r)

A pesar de que en ningún momento se hace alusión al comienzo de la lectura de la historia de Camilo, sí aparece una mención a su fin en la que vuelve a resonar el uso de un soporte escrito:

[...] y habiendo estado en España, vuelvo a ella con los afectos que os he significado, y cuidadoso de los dos días que he trampeado al amor, y a mi Lucrecia la vuelta. Esta es la historia, señor Ricardo, que os ofrecí, y ha venido tan a plana renglón con el camino, que a no acabarla aquí, los muros de Sena, a quien habemos llegado, me obligaran a doblar otra hoja.¹⁸ (Reyes 1636, 47v-48r)

4.1. Consecuencias de la refundición en el *Para algunos*

Tal vez una de las consecuencias del exceso de ambición y complejidad narrativas así como del vasto corpus de influjos que se dan cita en el *Para algunos* sea

¹⁸ Fuera de la narrativa de Matías de los Reyes, otros personajes áureos han doblado sus hojas también. Particularmente llamativa resulta la presencia de tal expresión en la obra de Juan Pérez de Montalbán. Así, en la novela corta “Al cabo de los años mil”, inserta en su *Para todos* (1632), uno de los personajes afirma “volvimos a los mismos lances de la plática pasada, que es donde doblamos la hoja, y yo volví a ofrecerme por muy suyo” (Pérez de Montalbán 1999, 554). Igualmente en *La gran comedia del mariscal de Virón* de Juan Pérez de Montalbán (Barcelona, Gabriel Nogués-Juan Saperá, 1635), el protagonista, condenado a muerte, narra su versión de los hechos, en la que utiliza la expresión que nos ocupa del modo que sigue: “doblemos aquí la hoja, / que puede para después/ importarme esta memoria” (1632, f. 233r). Pocos versos más adelante, durante la misma intervención, el mariscal retoma el asunto que dejaba en paréntesis al doblar la hoja: “a la culpa que me imputan/ de que en el Rhin, con mañosa/ industria, os quise matar, / passando una puente angosta,/ satisfago con bolver/ donde doblamos la hoja/ de las passadas heridas” (1632, f. 233r).

la caída en ciertos despistes y contradicciones en los que incurre el autor a lo largo de la narración. Así, por ejemplo, al comienzo de la obra, en el momento en que el Matías de los Reyes ficticio narra su encuentro con Acrisio en una posada de Cosarrubios, nos cuenta:

Preguntámonos luego por nuestras patrias y objetos de nuestras jornadas, y habiéndole yo dicho que la mía era Madrid, y el viaje a Guadalupe, se alegró sobremanera significándome llevaba el mismo, y que tendría dichosa suerte si le continuásemos juntos. Yo le signifiqué el mismo gusto, y por no quedarme sin saber su patria se lo repregunté, y me satisfizo diciéndome era italiano y natural de la gran Parténope, ya Nápoles. (1637, f. 2r)

Sin embargo, este lugar de procedencia –Nápoles– no coincide con el origen que Acrisio explicita al comenzar a leer sus memorias: “Al pie del Apenino, cerca de la fuente cuna del caudaloso Renho [...] vi la primera luz” (1637, f. 61v). La ubicación declarada por Acrisio localiza su nacimiento en la Toscana, concretamente, en la provincia de Pistoria y, en efecto, es concretamente en Pistoia donde sitúa a Olimpia, sobre cuya localización afirma “vivía poco más de dos millas de mi aldea, en otra, una serrana hija también de padres bien favorecidos de fortuna, [...] pero mejor afortunados por ser su hija Olimpia” (1637, f. 64r).

No solo la ubicación será objeto de incoherencias, puesto que estas también se hallan en relación con la descendencia de los padres del propio Acrisio. De modo que apenas comenzado el discurso segundo, al referir la educación que le había brindado su padre, afirma:

y aunque el serle único pudiera divertirle de apartarme de sí (pasión que ha obrado mucho daño en muchos hijos de nobles) se resolvió (no obstante la instancia que para lo contrario hizo mi madre) a inviarme a Rávena, ciudad veinte millas distante de mi casa, dirigido a un amigo suyo. (1637, f. 63r)

La aseveración de ser hijo único incurre en contradicción con el siguiente fragmento ubicado ya en los estertores de la obra, una vez que Olimpia ha muerto:

Tratamos de dar sepulcro honroso al defuncto cuerpo y yo de disponer mis cosas por desembarazarme a la ejecución de mis propósitos, los cuales hice luego que vi defuncto aquel hermoso cuerpo por quien se introdujo en mi ánimo un notable desengaño de todas las cosas deste miserable mundo, y un gran desprecio de todas sus vanidades. Acordándome de las doctrinas del religioso Nacario me determiné a seguir el estado religioso y dar de mano al mundo en quien tanta fragilidad hallé, considerando aquella bella criatura, poco antes cándida azucena, en un instante ya cárdeno y mustio lirio. Determiné tomar el hábito que hoy profeso en el convento camandulense donde vivía mi amigo Doristeo. Y así resuelto en este santo propósito, dispuse las cosas de mi casa, casando a mi hermano con una hermana de mi Olimpia para que los dos fuesen herederos de nuestras substancias y amores. (1637, f. 276v)

Tanto el despiste de los orígenes de Acrisio como el de sus relaciones de parentesco se encuentran precisamente en los datos originales que Matías de los Reyes añade a la fuente principal que le sirvió como modelo a partir de la cual tradujo las memorias de Acrisio, esto es, *Las metamorfosis* de Lorenzo Selva.

5. Conclusiones

A tenor de lo expuesto, las obras en prosa de Matías de los Reyes puestas a examen desvelan cierta preocupación formal *in crescendo*, inquietud que se condensa en la cuestión de la verosimilitud, la cual se desvela a partir de *El Menandro* y se evidencia e intensifica en el *Para algunos*, así como –relacionada con aquella– en la progresiva transparencia del narrador-autor, que se hace paulatinamente más compleja desde *El Curial del Parnaso* hasta el *Para algunos*.

En la primera de las obras en prosa publicada, el narrador –el curial– no reporta ninguna característica especial sino que se atiene a un *modus narrandi* convencional, e incluso se hace demasiado evidente la taxonomía entre las diversas partes que integran la obra. No ocurre lo mismo, como se ha constatado, en *El Menandro*, donde emerge la figura del narratario con el que el narrador mantiene una especial relación, extensible asimismo a los lazos que establece con los personajes partícipes en la narración. Por último, el postrero avance en esta complicación, el más extremo, lo protagoniza la exteriorización definitiva del autor en su propia obra, esto es, la inclusión del propio Matías de los Reyes en el seno de su ficción, como uno de los tres personajes que constituyen la narración marco en *La culebra de oro. Para algunos* mediante la adopción del punto de vista autobiográfico. Tal perspectiva, pese a que responde a diversas motivaciones, tiene también mucho que ver con la cuestión de la verosimilitud.

Obras citadas

- Avalle-Arce, Juan Bautista. *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Bourland, Caroline B. “Boccaccio and *The Decameron* in Castilian and Catalane Literature.” *Revue Hispanique* XII.41 (1905): 1-232.
- Bouza, Fernando. *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- Bradbury, Jonathan. “La narrativa breve en la miscelánea del siglo XVII.” *Edad de Oro* XXXIII (2014): 211-224.
- Castillo Martínez, Cristina. “«Cuevas subterráneas», «maletas abandonadas» y otros paralelismos entre el *Quijote* y algunas novelas pastoriles del siglo XVII.” En Antonio Bernat Vistarini ed. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantista*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001. 471-478.
- Cayuela, Anne. “La prosa de ficción entre 1625 y 1634: Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla.” *Mélanges de la Casa de Velázquez* 29.2 (1993): 51-76.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Vol. 1. Zaragoza: Clásicos y ensayos colección aubí, 1977.
- Coppola, Leonardo. “Matías de los Reyes: la relación de la portada y de los elementos paratextuales preliminares en las emisiones de *El Menandro* (1636).” *eHumanista* [Número monográfico: David González Ramírez y M.^a Ángeles González Luque eds. «*Compuestas fábulas, artificiosas mentiras*». *La novela corta en el Siglo de Oro*] 38 (2018): en prensa.

- Costa, Angelina. "Hibridismo y convergencia de formas en los *Diálogos de apacible entretenimiento* de G. Lucas de Hidalgo." En Francisco Cerdán coord. *Hommage à Robert Jammes*. Vol. 1. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994. 263-272.
- Cotarelo y Mori, Emilio. "Prólogo." En Matías de los Reyes, *El Menandro*. Madrid: Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909. XX-XXIV.
- Deffis de Calvo, Emilia I. *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*. Pamplona: Eunsa, 1999.
- Giannini, A. "El *Curial del Parnaso* di Matías de los Reyes e le sue fonte italiane." *Annali di R. Istituto Orientale di Napoli* I (1929): 119-137.
- Gómez Moral, Alba. "De *El asno de oro* de Apuleyo al *Para algunos* de Matías de los Reyes: cotejo de una metamorfosis." *Cuadernos de Aleph* 7 (2015a): 53-78.
- . "Lorenzo Selva en el origen del *Para algunos* de Matías de los Reyes." En Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti eds. *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizome e palinsesti rinascimentali*. Torino: Accademia University Press, 2015b. 459- 472.
- . "Hacia una poética de la novela corta: *marginalia* y feminidad en el *Para algunos* de Matías de los Reyes." En Mechthild Albert, Ulrike Becker, Rafael Bonilla Cerezo, Angela Fabris eds. *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*. New York; Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016a. 215- 229.
- . "«La historia de los dos enamorados de la peña de Antequera» en el *Para algunos* de Matías de los Reyes: fuentes y reelaboraciones." *Edad de Oro XXXV* (2016b): 251-267.
- Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo. *Del corral al papel: estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín. *Opúsculos histórico-literarios*. Madrid: CSIC, 1951. 3 vols.
- Hernández Valcárcel, Carmen. "El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*." *Anales de la Universidad de Murcia* 4 (1980): 263-281.
- Johnson, Carroll B. *Matías de los Reyes and the craft of the fiction*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- Núñez Rivera, Valentín. "Novelas *de mano*. Bibliotecas, testimonios, representaciones." *eHumanista* [Número monográfico: David González Ramírez y M.^a Ángeles González Luque eds. «*Compuestas fábulas, artificiosas mentiras*». *La novela corta del Siglo de Oro*] 38 (2018): en prensa.
- Palomo, Pilar. *La novela cortesana. Forma y estructura*. Barcelona: Planeta, 1976.
- Pérez de Montalbán, Juan. *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*. Madrid: Juan González, 1624.
- . *La gran comedia del mariscal de Virón*. En *Parte veynte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores e ilustres poetas de España*. Zaragoza: Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1632.
- . *Para todos*. En *Obra no dramática*. Madrid: Castro/Turner, 1999.
- Piero, Raúl A. del. "La respuesta de Pérez de Montalbán a la *Perinola* de Quevedo." *Publication of Modern Language Association* 76.1 (1961): 40-47.

- Plata, Fernando. “La polémica en torno a la *Perinola* de Quevedo con un texto inédito.” *La Perinola: Revista de investigación quevediana* 10 (2006): 145-256.
- Rabell, Carmen. *Rewriting the italian novella in Counter-Reformation Spain*. Tamesis, Woodbridge, 2003.
- Reyes, Matías de los. *El Curial del Parnaso*. Madrid: viuda de Cosme Delgado, 1624.
- . *El Menandro*. Jaén: Francisco Pérez de Castilla, 1636.
- . *La culebra de oro. Para algunos*, MSS/6521 [BNE] ca. 1637.
- Romera Castillo, José. “Organización semiótica textual en Timoneda (P., 22), Boccaccio (D., X-8) y Pedro Alfonso (D.C., II).” *Caligrama: revista insular de Filología* 1 (1985): 281-298.
- Salas Barbadillo, Alonso J. *Corrección de vicios*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1615.
- Sánchez Cobos, María Dolores. *La imprenta en Jaén. 1550-1831*. Jaén: Universidad de Jaén, 2005.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *El pasajero*. M.^a Isabel López Bascuñana ed. Barcelona: PPU, 1988.
- Vivar, Francisco. “El uso del público en la creación literaria: *Para todos, Para algunos y Para sí*.” *Hispanófila* 138 (2003): 1-13.