



El Arcediano de Toro en la encrucijada: entre el antiguo trovar y la nueva poesía de cancionero

The Archdeacon of Toro at the crossroads: between the old trovar and the new «cancionero» poetry

Citación: SÁEZ DURÁN, Juan (2023), «El Arcediano de Toro en la encrucijada: entre el antiguo trovar y la nueva poesía de cancionero», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 12, pp. 130-151. <https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.06>

Juan Sáez Durán

Universidad de Cádiz

juan.saez@uca.es

<https://orcid.org/0000-0001-8963-8729>

Financiación: Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID2019-104393GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ (OLÍRICAS, «El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas») y de las actividades desarrolladas por el Grupo de Investigación HUM725 de la Junta de Andalucía con sede en la Universidad de Cádiz.

Resumen

A pesar de su importancia dentro de la primera generación de la poesía de cancionero, los llamados *poëtae veteres*, la crítica no se ha centrado suficientemente en la figura y la obra del Arcediano de Toro. El presente trabajo tiene como objetivo general colmar esa laguna con el propósito de determinar tanto las deudas con la lírica gallego-portuguesa como las innovaciones propias de la nueva tradición de la poesía de cancionero. En primer lugar, se examinan los datos biográficos hasta ahora disponibles y se aportan algunos nuevos a fin de esbozar una biografía más detallada del autor. En segundo lugar, se analizan las seis composiciones de atribución segura desde el punto de vista métrico, retórico y temático. A continuación, se realiza una interpretación global de toda la producción poética del trovador, partiendo de la hipótesis de que la ordenación que presenta en el manuscrito invita a una lectura secuencial. Así, las composiciones que cierran el conjunto (PN1-314, ID0533, una cantiga de despedida; su correspondiente *desfecha*, PN1-315, ID1441; y PN1-316, ID1442, un testamento literario jocoso) ofrecen la contraparte de las cantigas de tema amoroso (PN1-311, ID1438; PN1-312, ID1439; y PN1-313, ID1440) caracterizadas por su temática convencional y por su compleja elaboración formal. El análisis sugiere que la innovación principal de la obra del Arcediano consiste en proponer una nueva experiencia poética que trasciende desde el punto de vista temático y formal el marco heredado del amor cortés en el contexto de las transformaciones de la poesía francesa y románica en general que estaban en marcha desde el siglo XIII.

Palabras clave: Poesía de cancionero; lírica gallego-portuguesa; *Cancionero de Baena*; *poëtae veteres*, Arcediano de Toro

Conflicto de intereses: El autor declara no tener conflicto de intereses.



Licencia: Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0). <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Abstract

Despite his importance to the first generation of *cancionero* poetry, the so-called *poëtae veteres*, the figure and work of the Archdeacon of Toro remain understudied. This paper aims to fill this gap with a view to determining both his debt to Galician-Portuguese lyrical verse and his innovative contributions to the new tradition of *cancionero* poetry. First, we examine available biographical data available and then add to it; we then analyse the six compositions whose authorship is well-established from a metrical, rhetorical, and thematic point of view. Finally, we provide an overall interpretation of the troubadour's complete output, starting from the hypothesis that the arrangement presented in the *Cancionero de Baena* encourages a sequential reading. Thus, the compositions that close the set (PN1-314, ID0533, a farewell song; its corresponding *desfecha*, PN1-315, ID1441; and PN1-316, ID1442, a humorous literary testament) offer the counterpart to the love *cantigas* (PN1-311, ID1438; PN1-312, ID1439; and PN1-313, ID1440), which are characterized by their conventional themes and their formal complexity. Our analysis suggests that the main innovation of the Archdeacon's work consists of proposing a new poetic experience (both thematic and formal) that transcends the framework inherited from courtly love. Such innovation needs to be considered against the background of the transformations that had been underway in French and Romance poetry since the thirteenth century.

Keywords: *Cancionero* Poetry; Galician-Portuguese Lyric; *Cancionero de Baena*; *poëtae veteres*; Archdeacon of Toro



El Arcediano de Toro, uno de los miembros del reducido grupo de *poëtae veteres* del *Cancionero de Baena*, continúa siendo un personaje escurridizo.¹ Casi la única referencia segura con que contamos se la debemos al marqués de Santillana, quien en su *Proemio* sitúa la producción poética del trovador en el reinado de Juan I y cita algunas de sus composiciones.² Aun así, pese a lo escaso de su obra conservada (seis textos en total y uno más atribuido), el testimonio de Santillana garantiza la importancia y trascendencia del autor. Como es bien sabido, Bell (1917) identificó al personaje con un «Gonçalo Rodriguez, arcediogo de Toro» que aparece citado en la crónica de Fernando I de Fernão Lopes entre las personalidades que fueron testigos de los juramentos del acuerdo matrimonial entre Juan I y Beatriz de Portugal hechos en Salvaterra de Magos en 1383, identificación que, a veces con alguna reserva, ha sido generalmente aceptada por la crítica. El pasaje de la crónica dice así:³

Onde sabei que quando estas cousas foram publicadas na camara d'el-rei, dentro em seus paços, eram presentes D. Martinho, bispo de Lisboa, e D. João, bispo de Coimbra, e D. Affonso, bispo da Guarda, e Fernão Perez Calvilho, deão de Tarçona, e Gonçalo Rodriguez, arcediogo de Toro, e D. João Fernandes, conde d'Ourem, e Gonçalo Vasques d'Azevedo, e outros fidalgos e escudeiros, assim portuguezes como castelhanos.

Pocos datos seguros más se han podido añadir hasta ahora a esta noticia.⁴ Álvarez Blázquez (1959: 31), sin dar referencias concretas, añadió el dato de que el Arcediano aún viviría en 1402, «pois nista data aparez de testemuña nun xuramento da cidade de Burgos á Infanta Dona María», siendo en aquel momento Arcediano de Almazán.⁵ Se refiere el autor al juramento que hicieron como heredera a la primogénita de Enrique III, el reino de Castilla, la ciudad de Burgos y el concejo de Sepúlveda en las cortes de Toledo de 1402.⁶ Ciertamente en el documento firma como testigo un «Gonçalo Rodriguez, arcidiano de almaçan», doctor, que debe tratarse de Gonzalo Rodríguez de Neira, cuya actividad se desarrolla principalmente durante el reinado de Juan II, de quien llegó a ser canciller mayor.⁷ La cronología y la trayectoria vital de este personaje descartan la posibilidad de identificarlo con nuestro trovador. Sin embargo, para embrollar más el asunto, el Arcediano de Toro sí tuvo alguna relación con Almazán, como veremos a continuación.

1. Zinato (2014) traza una visión general de este conjunto de autores que puede servir de contexto general a la figura del Arcediano.
2. El texto de Santillana puede verse en Gómez Moreno (1990: 62); en el manuscrito usado por el editor Santillana cita «Crueldat e trocamento» (ID0132), transmitida por PN1 y por MH1, pero no atribuida al Arcediano en ninguna de las dos fuentes como se verá más adelante; y «De quién cuido e cuidéi» (ID1440, PN1-313). En otros dos manuscritos del *Proemio* se menciona también «Adeus, Amor, adeus, el Rey» (ID0533, PN1-314); véase el aparato crítico de Gómez Moreno (1990: 81). A lo largo de este trabajo hago uso de las convenciones de Dutton (1990-1991) para la identificación de los textos y sus fuentes.
3. La cursiva es mía. Cito el texto de la crónica según Lopes (1895-1896, III: 142). Una copia de los acuerdos matrimoniales se conserva en el Arquivo Nacional da Torre do Tombo, con la signatura Gavetas, Gav. 17, mç. 6, n.º 10. El documento está publicado por Rego (1968: 198-241); la mención del Arcediano, que firma como «Gonçalo Rodrigues arcidiano de Toro», en las pp. 209 y 222. Digitalizado en la RPA (Rede Portuguesa de Arquivos) donde se puede consultar en el siguiente enlace: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4186016> [consulta: 28/02/2022].
4. Como mucho tiempo atrás hiciera Amador de los Ríos (1864, V: 189, n. 1), Crespo Refoyo (1991: 725) confiesa que sus esfuerzos por descubrir la identidad del Arcediano resultaron inútiles. Polín (1994: 49-51; 1997a: 39-41; 1997b; 2000: 471 y 474) ha dedicado varias páginas al Arcediano, pero se limita a repetir los datos ya conocidos.
5. No he encontrado referencia anterior a esta. El dato se ha ido transmitiendo sin más revisión a estudios posteriores: véase, por ejemplo, Polín 1997a: 39; 1997b: 208; 2000: 471.
6. Véase Cañas Gálvez 2018: 148, n. 67. El documento del juramento de la ciudad de Burgos, fechado en Toledo a 6 de enero de 1402, se conserva en el Archivo General de Simancas, con la signatura PTR, LEG 7, 61. Puede verse digitalizado en PARES: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/2218104> [consulta: 28/02/2022]. Está editado en *Forma de las antiguas Córtes de Castilla* (1823: 207-211); la mención de «Gonzalo Rodrigues, Arcidiano de Almazan» en la p. 211.
7. Una semblanza de este personaje en Cañas Gálvez (2013: 236-237).

Una pista más certera para documentar la figura del Arcediano la proporciona Suárez Fernández (1977-1982, I: 105, n. 40), quien refiere que un Arcediano de Toro, sin especificación concreta de nombre, fue portador junto con el obispo de Zamora de una carta, fechada en Ciudad Rodrigo el 29 de julio de 1381, en que Juan I comunica a Pedro IV de Aragón su victoria en Saltés (17 de julio de 1381).⁸ Efectivamente, el documento en cuestión no menciona el nombre del Arcediano, pero es muy verosímil que sea nuestro personaje.⁹ Dada su vinculación con Juan I, testimoniada posteriormente por su participación en los acuerdos matrimoniales de este con Beatriz de Portugal, no extraña que el rey pudiera confiarle esta misión diplomática. Las coordenadas cronológica e histórica cuadran —ahora sí— perfectamente.¹⁰

Por mi parte, he podido localizar dos documentos procedentes de la cancillería de Benedicto XIII, que mencionan a un Gonzalo Rodríguez, Arcediano de Toro. En el primero, fechado en Aviñón el 12 de octubre de 1394 y expedido el 27 de julio de 1396, se «ratifica la validez de la gracia por la que Clemente VII, el 9 de enero de 1393, recibió como su capellán a Gonzalo Rodríguez, arcediano de Toro, iglesia de Zamora, bachiller en Decretos, capellán de la Sede Apostólica», según regesto de Álvarez Palenzuela (2021: 139).¹¹ Y otro más, extractado por Cuella Esteban (2011: 164), con fecha de 22 de julio de 1398, en el que se le conceden la capellanía de San Esteban de Zamora y algunos beneficios en parroquias de la misma diócesis. Más interesante es que «en esta bula ostenta el grado de licenciado en decretos y es titular de canonjía y prebenda con el arcedianato de Almazán y prestimonios en la iglesia y diócesis de Sigüenza, amén de ciertos beneficios en la iglesia zamorana de Santa Lucía y en la del Salvador de Cerecinos, diócesis de Zamora». ¹² Es aquí donde se encuentra la relación del Arcediano con Almazán que señalé antes. Nótese, sin embargo, que no se afirma en ningún caso que fuera titular del arcedianato.

De estos documentos se extraen algunos datos biográficos de importancia. Por lo pronto, conocemos gracias a ellos que el Arcediano vivía aún en 1398, pero también podemos calibrar su posición económica y social,¹³ así como su categoría académica (bachiller en decretos al menos desde 1393 y licenciado desde antes de 1398).

Por otro lado, un documento conservado en la catedral de Ourense tal vez puede arrojar alguna luz sobre una cuestión debatida desde antiguo: el probable origen gallego del Arcediano.¹⁴ Si estoy

8. La referencia a Suárez Fernández la han aprovechado también Perea Rodríguez (2009: 92-93) y Tato (2014a: 125, n. 26).

9. Suárez Fernández debió de obtener el dato sobre el Arcediano de un documento de los que cita en que se menciona a un «archidiacono de Thoro», sin añadir nombre. Dicho documento, conservado en el Archivo de la Corona de Aragón, con la signatura CANCELLERÍA, Registros, NÚM. 1271, f. 12^r, puede verse en PARES, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/2376677> [consulta: 28/02/2022].

10. El problema de base es que contamos con muy pocos datos sobre la diócesis de Zamora en este periodo. La información más detallada del episcopado en la segunda mitad del siglo XIV se encuentra en Sánchez Herrero (2018: 843-845).

11. Otro regesto del documento viene incluido en Cuella Esteban (2011: 164). El documento se conserva en el Archivo Secreto del Vaticano, con la signatura Reg. Av. 280, f. 467^v.

12. Cuella Esteban (2011: 164). El documento se conserva en el Archivo Secreto del Vaticano, con la signatura Reg. Av. 283, f. 473^{r-v}.

13. Aparte de los numerosos beneficios eclesiásticos de que disfrutaba, no debe olvidarse la importancia económica y social de la capellanía papal. Refiriéndose al tiempo de los cismas, Sánchez Herrero (2005: 469) afirma que «un puesto muy ambicionado era el de capellán del papa; los capellanes cantaban los oficios divinos y tenían diversos privilegios, un estipendio envidiable y un estatus importante».

14. La polémica viene de antiguo. Sarmiento (1775: 156), al comentar el *Proemio* de Santillana, ya aventuró la posibilidad de un origen gallego apelando al uso lingüístico: «la expresión *A Deus*, hace conjeturar que era Gallego el Arcediano de Toro». Con él polemizó Tomás Antonio Sánchez (1779: 189-196), para quien no era discutible el origen castellano del autor. Posteriormente, autores como Bell (1917: 358), Lapesa (1953-1954: 56) o Álvarez Blázquez (1959: 31) han mantenido con más o menos reservas el probable origen gallego del trovador. En tiempos más recientes Polín (1997b: 209-210) ha sido el principal valedor de la «galegüidade biolóxica, lingüística e literaria» (p. 209) del Arcediano, aunque aduciendo argumentos de desigual valor; véase también Polín 1994: 49-50; 1997b: 39-40; 2000: 471 y 474. El dominio óptimo o simplemente el uso de la lengua gallega que exhibe en sus textos, argumento generalmente invocado, no puede ser decisivo. Aluden a él

en lo cierto, efectivamente el Arcediano era gallego de nacimiento. El documento, de 19 de abril de 1384, trata de la permuta de ciertos bienes y derechos entre las iglesias de Ourense y Santiago; entre los testigos firma «Gundissalvo Roderici de Rojas archidiacono de Tauro».¹⁵ Aunque la primera impresión es que el firmante podría pertenecer al importante linaje castellano de los Rodríguez de Rojas, creo que esta posibilidad debe ser desechada.¹⁶ En mi opinión, el «de Rojas» indica el lugar de origen del tal «Gundissalvo Roderici», que, considerando el contexto absolutamente gallego del documento, muy bien podría ser la aldea de Roxas, en la parroquia de San Xoán de Rececende, actual municipio de A Pontenova, provincia de Lugo. Esta hipótesis cobra más verosimilitud si tenemos en cuenta que en el documento se identifican otros testigos por el mismo procedimiento: «Gundissalvo Johanis de Noya» y «Alfonso Roderici de Astorga».

Otra vía fructífera para, si no identificar, al menos contextualizar la figura del trovador es la que se ofrece a través de una sus composiciones, su conocido *Testamento* (PN1-316, ID1442, «Pois que me vejo a morte chegado»). Tato (2014a, 2015 y 2016) ha explotado provechosamente esta fuente de datos para investigar trovadores de obra perdida o escasa mencionados por el Arcediano en su poema. Así, ha logrado identificar a varios de estos personajes, que tejen una red de relaciones sociales y literarias en torno a la figura de nuestro trovador, contribuyendo de esta forma indirectamente a un mejor conocimiento de este.¹⁷

En Tato 2014a se identifica a «Pedro de Valcáçer» (v. 37; debe ser Valcárcel), al que el Arcediano presenta como su primo, con Pedro García de Valcárcel, originario de El Bierzo y poeta, fallecido antes de 1398, al que atribuye dos composiciones transmitidas por el *Cancionero de San Román* (MH1-280, ID0545, «Si de los ojos vejo»; MH1-281, ID0546, «Gonçalo Lopez dizen ques cordura»).¹⁸ En Tato 2015, por otro lado, se identifica a «Fernand Rodrigues» (v. 108), con Fernán Rodríguez Portocarrero, trovador citado por el marqués de Santillana, que fue cuñado de «Gonçalo Rodrigues, aquel de Soosa» (v. 107),¹⁹ y en cuya obra, en principio perdida, habría que incluir la composición MH1-253 (ID0516, «Demo dochen por seus»). Dicho trovador perteneció a uno de los linajes portugueses exiliados en Castilla, los Portocarrero, asentados en Toro, donde emparentó con otro linaje portugués también exiliado y también radicado en Toro, al contraer matrimonio su hermana, Mencía Rodríguez Portocarrero, con el citado Gonzalo Rodríguez de Sosa. La autora sugiere que se puede «suponer que también fuese un trovador el llamado Lope de Portocarreiro» (v. 58), a quien no consigue documentar (Tato 2014a: 127, n. 35). Por último, en Tato 2016 se conjetura que «Alfonso Gunçales, mayordomo da Reína» (v. 55) pudiera ser Alfonso González de Castro, otro trovador mencionado por el marqués de Santillana en su *Proemio*. La red de relaciones que se deduce de lo que conocemos de su actividad

Bell, Álvarez Blázquez, Lapesa y el propio Polín en las referencias antes citadas. En Sáez Durán (2019: 1210 y n. 20) se ha argumentado la no dependencia entre lengua vernácula y lengua literaria en el caso de los poetas gallego-castellanos.

15. López Carreira (2019: 836-844) edita el documento según un traslado de 20 de noviembre de 1472; la mención del Arcediano, en la p. 837.
16. Con todo, intenté, aunque sin éxito, localizar a algún miembro del linaje que pudiera coincidir con el nombre y la cronología de nuestro Arcediano. Para los Rodríguez de Rojas debe consultarse Álvarez Borge (2019).
17. Varios de estos personajes son portugueses o gallegos. Olivera Serrano (2005: 377-378) aporta alguna posible documentación sobre ellos y enumera entre los de probable origen gallego a «Pedro de Valcárcel», a «Ruy Lopes» de Aguilar y a «Juan Sanches Mesía»; y entre los portugueses, a «Gil Peires, el de Ataíde», a «Alfonso Gunçales», a «Lope de Portocarreiro» y a «Gonçalo Rodrigues, aquel de Soosa». Atendiendo a Tato (2015), habría que añadir a estos últimos a «Fernand Rodrigues», que la autora identifica con Fernán Rodríguez Portocarrero. Otro gallego es «Juan d'Orates» (pero la rima asegura «Orantes»), que debía de ser originario de la parroquia de San Xoán de Ourantes, municipio de Punxín, provincia de Ourense.
18. A partir de su posible parentesco con el Arcediano, Tato (2014a: 124, n. 19) ha especulado que este pudiera pertenecer a la familia de los Valcárcel, remitiendo a un trabajo en preparación que, hasta donde sé, no ha llegado a ver la luz.
19. Este sí identificado; hijo natural de Rodrigo Alfonso de Sosa, pertenece al grupo de exiliados portugueses en Castilla; para más información sobre su figura véase Tato (2015: 538 y n. 70) y las referencias que allí se dan. Cabe recordar que ya Lang (1902: 183) había señalado su identidad.

pública y de los personajes que cita en su propia obra lo vincula a la corte de Juan I, como ya indicó el marqués de Santillana, y muy probablemente a la hipotética corte de Beatriz en su viudedad.²⁰

En resumen, con los datos disponibles es posible esbozar un perfil siquiera parcial de nuestro trovador. Muy probablemente de origen gallego, natural de la aldea de Roxas (parroquia de San Xoán de Rececende, municipio de A Pontenova, Lugo), desempeñó labores diplomáticas al servicio de Juan I, de quien hubo de ser persona de confianza y a quien sobrevivió al menos ocho años. La cronología en que lo ubica el marqués de Santillana queda totalmente confirmada. Debió de ser, asimismo, persona cercana a la reina Beatriz, a la que quizá acompañó, ya viuda, junto con otros exiliados portugueses, en su retiro de Toro, «la ciudad más portuguesa del exilio», en palabras de Olivera Serrano (2005: 377). No cabe dudar de su relevancia en la vida pública y literaria. Obtuvo prosperidad material, alcanzó la dignidad de capellán papal además del arcedianato, llegó a ser licenciado en decretos, mantuvo relaciones literarias con un notable número de trovadores, su obra fue conocida y apreciada²¹ y, por lo que sabemos, disfrutó del favor real. Todo esto puede chocar con su exigua presencia documental, pero ha de pensarse que no debió de pertenecer a la nobleza, no desde luego a la de alto rango, sino al grupo emergente de burócratas que iba prosperando al abrigo de la joven dinastía Trastámara.

Se han conservado seis composiciones de atribución segura al Arcediano: cuatro cantigas, una *desfecha* y un testamento, así etiquetadas en las rúbricas correspondientes, todas incluidas entre los folios 109^r y 111^r de PN1:²² PN1-311 (ID1438, «¡Por Deus, mesura!»), PN1-312 (ID1439, «El muy forte pensamento»), PN1-313 (ID1440, «De quién cuido e cuidéi»), PN1-314 (ID0533, «Adeus, Amor, adeus, el Rey»), PN1-315 (ID1441, «Ora me convén este mundo lexar») y PN1-316 (ID1442, «Pois que me vejo a morte chegado»). Una de ellas (PN1-314) se ha transmitido además por otro manuscrito, MH1-268 (f. 385^r).²³ El conjunto de los textos de PN1 carece de rúbrica general, como ocurre con otros poetas antiguos recogidos por Baena: la primera composición viene precedida por un escueto «cantiga del Arçidiano de Toro»; a partir de ahí cada texto va acompañado de su correspondiente rúbrica particular, todas de información también bastante magra.²⁴

Aparte de estas composiciones, el marqués de Santillana le atribuye en su *Proemio* otra más, «Crueldat e trocamento» (ID0132), cuyos cuatro primeros versos, como ya se dijo, cita en su *Querella de amor*. El texto en cuestión nos ha llegado por dos fuentes distintas, las cuales no solo no lo consideran obra del Arcediano, sino que discrepan en cuanto a su autoría. En una de ellas (PN1-18, f. 11^r)

20. Tato (2014a: 125, n. 27; 2015: 527) ha mencionado esta posibilidad, apoyándose en Olivera Serrano (2005: 376-378). Teniendo en cuenta la identidad de algunos de los personajes que aparecen en PN1-316, llega a relacionar esta composición, y por ende al Arcediano, con el «círculo toresano que existió en torno a Beatriz» (2015: 537).

21. Como demuestran varias circunstancias. En primer lugar, la referencia de Santillana y la cita de los cuatro primeros versos de «Crueldat e trocamento», que él mismo atribuye al Arcediano, en su *Querella de amor* (vv. 68-70), lo que prueba el conocimiento directo que tuvo de la obra de nuestro trovador; el texto puede leerse en Pérez Priego (2008: 214-220). En segundo lugar, el hecho de que su obra alcanzó cierta difusión, atestiguada por la transmisión de uno de sus textos (ID0533, «Adeus, Amor, adeus, el Rey») en dos manuscritos distintos, PN1-314 y MH1-268. Por último, la existencia de huellas evidentes del Arcediano en otro poeta, Juan Rodríguez del Padrón, quien en la última estrofa de «Fuego del divino rayo» (ID0408) retoma y reelabora elementos textuales de «Adeus, Amor, adeus, el Rey» (PN1-314, ID0533), como ya detectó Paz y Meliá (1884: 408-409); véanse también Lida de Malkiel (1977: 37) y el cotejo entre ambas composiciones que realiza Fradejas (1986: 149-150).

22. Cito los textos, incluyendo las rúbricas, por la edición de Dutton y González Cuenca (1993: 552-558). A fin de facilitar la lectura, en adelante los identifico únicamente por su numeración en PN1.

23. Proia (2015) se ha ocupado de analizar las vicisitudes en la transmisión de ambas versiones, específicamente en lo que se refiere al aspecto lingüístico. Hay que señalar que la versión incluida en MH1 presenta diversas alteraciones: cambio en la secuencia de las estrofas y omisión de la última; véanse las consideraciones de Proia (2015: 146-147) sobre este particular.

24. PN1-312: «Esta cantiga es del dicho Arçidiano de Toro»; PN1-313: «Esta cantiga fizo e ordeno el dicho Arçidiano de Toro a su señora»; PN1-314: «Esta cantiga fizo e ordenó el dicho Arçidiano de Toro al tiempo de su finamiento»; PN1-315: «Desecha d' esta cantiga del dicho Arçidiano. Desfecha»; y PN1-316: «Este testamento fizo e ordenó el dicho Arçidiano ante que finasse».

viene registrado como obra de Villasandino, en tanto que en la otra (MH1-178, f. 338^v) se adjudica al duque de Benavente.²⁵ Proia (2015: 141-142), que ha tratado tangencialmente el asunto, se muestra cautelosa. Según argumenta, el carácter más circunstanciado de la rúbrica de PN1 («Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino por amor e loores de la dicha doña Juana de Sosa»), frente a la lacónica «Coplas del duque de Benavente» de MH-1, así como la posición del texto en PN1 (dentro del bloque de composiciones de Villasandino), frente la sección de MH1 donde aparece (una miscelánea de varios autores), son argumentos que decantarían la autoría hacia Villasandino. A pesar de todo, «risulta prudente non scartare del tutto la possibilità che l'autore sia lo stesso Arcediano» (142), a la vista justamente del testimonio de Santillana. Sin embargo, dicho testimonio parece pesar menos que las evidencias de los textos conservados. Muy tentativamente, podría decirse que, desde el punto de vista de la temática y el estilo, la composición no se aparta demasiado de PN1-311, pero aparecen elementos (panegírico de la dama, presencia de otras personas que son testigos de la relación amorosa) ajenos a la obra del Arcediano. Para avanzar con alguna seguridad en esta línea sería necesario un análisis detenido no solo de las cantigas de nuestro trovador, sino también de las de Villasandino.

Aunque suele destacarse su importancia dentro del grupo de *poëtae veteres*, avalada por el testimonio de Santillana, la obra del Arcediano no ha recibido excesiva atención por parte de la crítica. Sus composiciones, como es lógico, han sido incorporadas en las ediciones generales de PN1 y en las recopilaciones del corpus gallego-castellano,²⁶ pero está pendiente de realizar una edición sólida de sus textos dotada de un aparato crítico detallado y —asunto no menos importante— de una puntuación razonada que en conjunto hagan posible la interpretación cabal de las composiciones.²⁷ Rasgos tales como su maestría en la versificación y su dominio de los recursos técnicos procedentes de la antigua escuela gallego-portuguesa, así como el hecho de ser el único autor que se expresa de forma (casi) exclusiva en gallego, o por decir mejor en el híbrido gallego-castellano habitual en los inicios de la poesía cancioneril,²⁸ lo singularizan como un trovador muy vinculado aún a la tradición gallego-portuguesa, como señala Proia (2015: 138-139). Junto a esto, se apuntan elementos innovadores, en parte compartidos con sus contemporáneos, relativos a temas, géneros y diversidad de tonos (grave, humorístico...).

25. Proia (2015: 141-142 y n. 11) lo identifica con «Fadrique, figlio illegitimo di re Enrique II di Castiglia e Beatriz Ponce de León y Jérica», como ya había hecho Tato (2014b: 902).

26. Para las ediciones de PN1, véanse Pidal 1851: 342-348; Azáceta 1966, II: 680-691; Dutton & González Cuenca 1993: 552-55; para las ediciones del corpus gallego-castellano, véanse Lang 1902: 17-25; Polín 1997a: 274-307. Con la excepción de Álvarez Blázquez (1959: 31-37), que incluye una muestra significativa de la producción del Arcediano (PN1-313, PN1-314, PN1-315 y PN1-316), la obra de nuestro trovador no suele ser recogida por las antologías recientes más difundidas, salvo Dutton y Roncero López (2004: 111-116), quienes incorporan a la suya PN1-315 y PN1-316. En cuanto a textos concretos, Proia (2015: 153-154), presenta en apéndice la edición diplomática de las dos versiones de PN1-314, y Veiga Rilo (2012-2013: 50-78) ensaya una edición de PN1-316.

27. A esto hay que añadir también las páginas que le dedica Polín (1994: 49-51; 1997a: 39-41; 2000: 471 y 474). Para PN1-314, pueden verse Fradejas (1986: 147-150) y Proia (2015). Respecto al *Testamento*, véanse las páginas que le dedicó Rice (1941: 130-134), el trabajo de Ventura (2005) y sobre todo los estudios de Chas Aguión (2006, 2012: 79-99); merece la pena mencionar a Veiga Rilo (2012-2013), pese a ser solo un trabajo de iniciación a la labor investigadora. Aunque no haya dedicado un trabajo específico al Arcediano, es imprescindible la consulta de Tato (2014a, 2015, 2016), autora a quien más avances debemos en el conocimiento del Arcediano en los últimos años. Naturalmente, hay numerosísimas referencias dispersas en trabajos de carácter general; de entre ellos quisiera destacar los agudos comentarios de Scudieri Ruggieri (1980: 193-198) sobre la obra del trovador.

28. Es opinión casi unánime que todas las composiciones están en gallego, aunque Tavani (1993: 59) estima que cuatro son en gallego, una bilingüe y otra en castellano, lamentablemente sin indicar cuál es cada una de ellas. Ya Lapesa (1953-1955: 56) consideró que PN1-311 «parece concebida como obra castellana». Desde mi punto de vista, la cuestión no está bien planteada. Los textos no son gallegos o castellanos, sino gallego-castellanos; en todos se da la mezcla. Lo que ocurre, es que «sobre la base de una amplia zona de estructura gramatical compartida se conforma un *continuum* lingüístico entre cuyos polos (gallego y castellano) los autores se mueven con facilidad, ya sea desplazándose decididamente hacia el polo gallego o hacia el castellano» (Sáez Durán 2019: 1213). El Arcediano tiende, pero no siempre, a inclinarse en alto grado hacia lo gallego. En el trabajo citado se recoge la bibliografía esencial sobre el híbrido gallego-castellano; a las referencias allí citadas ha de añadirse Proia (2019).

La producción del Arcediano contiene, dentro de su brevedad, un apreciable repertorio de recursos heredados de la lírica gallego-portuguesa, comenzando con lo más primario: el uso de la lengua gallega, siempre en mayor o menor medida mixturada con el castellano. Generalmente se le ha considerado un profundo conocedor de la lengua gallega y, ciertamente, utiliza un cierto número de formas léxicas no atestiguadas más que en sus textos. Resulta más determinante el uso de ciertos elementos morfológicos que implican familiaridad con los mecanismos gramaticales de la lengua. Me refiero a la aparición de pronombres genuinamente gallegos como «lles» (PN1-316, v. 42) o «cha» (PN1-316, v. 28). Por otro lado, merece comentario el alto grado de imbricación del castellano y del gallego, aunque en esto el autor no es original: «superen» (PN1-316, v. 95) podría tratarse de un error del copista, pero también, como sugiere Perinán (1969-1970: 39, n. 16), de un «pseudo-galleguismo artificioso» en el que se funde la raíz castellana con la desinencia gallega.²⁹ De mucho mayor interés, y exclusivos del idiolecto del Arcediano, son los términos «bua» (PN1-314, v. 26 y PN1-316, v. 57)³⁰ y «oyerán» (PN1-314, v. 5). Este último remite al verbo asturiano *oyer*, con característico desarrollo de consonante antihíatica,³¹ mientras que el primero parece una forma propia del gallego oriental, o para ser más precisos, del eonaviego, que presenta la metafonía de las primitivas vocales nasales procedentes de la pérdida de la nasal intervocálica.³² Estos ejemplos, aun escasos, plantean una cuestión de gran interés. Dado que son formas tan solo atestiguadas en la obra del Arcediano y que parecen ser infiltraciones dialectales ajenas a la lengua poética convencional del corpus gallego-castellano, es muy verosímil que estemos ante una prueba del conocimiento directo de la lengua que pudo tener el autor. Es una sorprendente coincidencia que, como vimos, su posible origen sea lucense, específicamente de una zona fronteriza con el dominio lingüístico eonaviego y cercana, en definitiva, al asturiano. Por otra parte, la pervivencia en el testimonio manuscrito de estos pormenores fonéticos induce a pensar en una fijación escrita realizada a partir de una ejecución oral cuidadosa con los matices de la pronunciación.³³

En lo que toca a la métrica, se ha señalado en numerosas ocasiones —quizá con cierta inercia— que uno de los principales méritos de la obra del Arcediano es su maestría en la versificación. En realidad no hay nada que lo destaque decisivamente de entre sus contemporáneos; ni tan siquiera el uso del verso de arte mayor, en el que sin duda es pionero, pero que también estaban ensayando trovadores coetáneos, como Villasandino.³⁴ El autor utiliza versos de arte menor (octosílabos y quebrados tetrasílabos y pentasílabos) en cuatro composiciones (PN1-311, PN1-312, PN1-313 y PN1-314) y el verso de arte mayor en las dos restantes (PN1-315 y PN1-316).

En las composiciones de arte menor el Arcediano se ajusta a los patrones habituales de la escuela. Hace uso predominante del octosílabo, en un caso siguiendo el cómputo trovadoresco (PN1-314, don-

29. Se ha intentado argumentar la posibilidad de este *code-mixing* extremo en Sáez Durán (2019: 1212-1213).

30. La repetición en dos textos distintos descarta en gran parte que sea un posible error de copista. El término es, por el cierre vocálico, solidario con «Gunçales» (PN1-316, v. 55), este sí fácilmente documentable en textos gallegos. «Cu» (PN1-316, v. 81), que podría incluirse aquí también, es quizá producto de un error en la transmisión manuscrita.

31. Véase García Arias 2003: 173-174. Pese a que Álvarez Blázquez (1959: 33) la considera una «forma anterga e graciosa no verso», no he logrado documentarla.

32. Véase una sucinta descripción del fenómeno en Frías Conde 2011: 22-23.

33. En cualquier caso, es sumamente llamativo que estos elementos dialectales hayan podido ser transcritos por los copistas. En Sáez Durán (2019: 1215) se sugiere que fueron justamente los elementos prosódicos y fonéticos del gallego lo que podría sostener el uso del híbrido gallego-castellano.

34. No se sostiene la afirmación de que es el primero en usar este sistema de versificación, como alguna vez se ha señalado; véanse, entre otros, Lapa 1973: 307 o Polín 2000: 474. Considérese, por ejemplo, la composición en versos de arte mayor que Alfonso Álvarez de Villasandino dedica a la tumba de la reina doña Juana Manuel, primera esposa de Juan I (PN1-53, ID1195, «Reina doña Juana, atal fue mi nombre»), editado por Dutton y González Cuenca (1993: 74-75). El texto está datado con seguridad entre 1382 y 1387, fechas que no pueden ser posteriores a la obra del Arcediano. Los recientes y concluyentes trabajos de Gómez Redondo (2013 y 2016) me excusan de ofrecer más referencias sobre el verso de arte mayor o adónico doblado. Una bibliografía fundamental y muy completa sobre este tipo de verso se puede ver en las pp. 490-491, n. 173 de este último trabajo. Para su uso en PN1, véase Rodado & Crosas 2016: 682-684.

de alternan con heptasílabos graves), ya sea como metro único (PN1-312) o en combinación con quebrados tetrasílabos (PN1-313 y PN1-314, en este último caso según cómputo trovadoresco) o pentasílabos (PN1-311). Si dejamos fuera PN1-314, que requiere comentario aparte,³⁵ del total de 89 versos de arte menor, 76 son octosílabos (85.39%) y 13 quebrados (14.61%) de cuatro (4) o cinco sílabas (9).³⁶

En cuanto a los encuentros vocálicos, los datos que se obtienen del análisis del verso de arte menor del Arcediano coinciden básicamente con la situación de los poetas cancioneriles más antiguos: tendencia a evitar los contactos entre vocales e incipiente extensión de la sinalefa.³⁷ He contado 60 encuentros vocálicos en las 531 palabras contenidas en los 132 versos aprovechables para este análisis,³⁸ lo que resulta un promedio de 8.86 palabras por encuentro vocálico, dato que encaja perfectamente con los que ofrece Beltran (2016: 451) para los poetas más antiguos (8.86 en Villasandino y 8.56 en Fernán Pérez de Guzmán). De estos 60 encuentros vocálicos 32 se resuelven en sinalefas o elisiones (22.24% de los versos), situación prácticamente idéntica a la que Beltran (2016: 463) ofrece para los poetas anteriores a 1450 (22.46% de sinalefas), pero algo por debajo de autores como Villasandino con un 30.12% o Fernán Pérez de Guzmán con un 36.65%.

Todas las estrofas son de ocho versos, como es norma general en las cantigas recogidas en Baena.³⁹ Tres de las cuatro composiciones vienen precedidas por un tema inicial; en la vuelta de todas ellas se introducen rimas de la mudanza (PN1-311 y PN1-313) o rimas nuevas (PN1-314), por influencia de la *ballata* italiana según Beltran (1988: 62-63). Las dimensiones de las composiciones oscilan entre las tres (PN1-312 y PN1-313), las cuatro (PN1-311) y las cinco estrofas (PN1-314), datos que no se apartan de lo general en PN1.⁴⁰

Las rimas se reparten entre 74 graves (55.64%) y 59 agudas (44.36%). Si a estas añadimos las 63 rimas graves y las 59 agudas de las composiciones de arte mayor, tenemos un total de 137 rimas graves (53.725%) y 118 agudas (46.274%). Aunque la preferencia de origen trovadoresco por la rima aguda continuó vigente en la poesía cancioneril,⁴¹ ya en la obra de autores de la primera generación, como es el Arcediano, en el que predominan ligeramente las rimas graves, se prefigura su triunfo, que aún tardará mucho tiempo en consolidarse.

Para completar esta visión general, añado a continuación un análisis sumario de cada texto.

La cantiga PN1-311 se compone de una cabeza de cinco versos más cuatro estrofas de ocho según el siguiente esquema: 5a8a8b8b8a + 5c8d8d8c5d8c8c8a. Hay que señalar que la última estrofa presenta un cambio en la disposición de las rimas (cdcddcca), de forma que la rima de los cuatro primeros versos es cruzada y no abrazada como en las tres estrofas anteriores.⁴² Como puede verse, se trata de una combinación de octosílabos con quebrados pentasílabos. La última rima de cada es-

35. La composición parece ajustarse mejor al sistema trovadoresco de escansión, por lo que tenemos 16 octosílabos agudos, 6 heptasílabos graves y 22 tetrasílabos agudos. Véase más adelante el análisis particular de la composición mencionada.

36. Incluyo todos los versos, haciendo abstracción de las irregularidades en el cómputo que presentan algunos, para las cuales pueden verse los análisis de cada composición.

37. El problema es de gran complejidad. Resulta de obligada consulta el excelente estudio de Beltran (2016: 446-467). Para el análisis de esta cuestión métrica he preferido ceñirme a los versos de arte menor. El sistema en que se basa el verso de arte mayor, al no estar regido por el número de sílabas, presenta dificultades adicionales: no es raro que se pueda considerar o no un encuentro vocálico como sinalefa sin perjuicio de la rítmica del verso.

38. He eliminado el v. 20 de PN1-311 a causa de su defectuosa transmisión manuscrita.

39. Según Valero (2016: 525): «la estrofa de ocho versos forma el grupo más numeroso y representativo de géneros poéticos de la poesía cancioneril castellana».

40. Quizá lo único destacable es la brevedad de PN1-312, dado que entre las cantigas de *meestria* de PN1 predominan las de cuatro estrofas; véase Rodado & Crosas 2016: 689.

41. Véase Beltran 1995: 81.

42. Lang (1902: 18) intervino en el testimonio manuscrito, sin anotar la enmienda, trocando la posición de los términos rimantes: «tan sobejo / el mi coraçon pelea» pasa a «[a]tan peleja / o meu coraçon sobejo», con incremento de una sílaba en la palabra inicial. Lo sigue Polín (1997a: 275).

trofa retoma la primera de la cabeza, cuyo número y tipo de versos y disposición de rimas son únicas en PN1.⁴³ El cómputo silábico presenta irregularidades, algunas solucionables: son hipométricos los versos 8 («yo fui preso por ti»),⁴⁴ 23 («soy e assi perezco»), 30 («tan sobejo»),⁴⁵ y 35 («al mal que me guerra»). Por su parte, el verso 10 («duélete de mí») es hipermétrico. Las rimas graves (34) predominan absolutamente sobre las agudas (3).

La cantiga PN1-312 se compone de tres estrofas de ocho versos octosílabos dispuestos según el siguiente esquema, «combinación de dos “redondillas” de consonancia abrazada», frecuente entre las cantigas de *mestria* de PN1, según Rodado y Crosas (2016: 685): 8a8b8b8a8a8c8c8a. La escansión de los versos no presenta problema alguno. Las rimas graves (16) duplican a las agudas (8).

La cantiga PN1-313 está compuesta por una cabeza de cuatro versos más tres estrofas de ocho, que combinan octosílabos y tetrasílabos en principio según el siguiente esquema: 8a8b8a8b + 8c8d8c-8d8e8e8b, en el que la última rima de cada estrofa retoma la segunda de la cabeza. Este esquema podría variar si se acepta la posibilidad de enmendar la rima *a* de la cabeza, -e («cuidé», «dessejé»), en -ei («cuidéi», «dessejéi»), correspondiente a la rima *e* de las estrofas («séi», «cuidaréi», «hei», «diréi», «çeséi», «loéi»).⁴⁶ Siendo así, las dos últimas rimas de las estrofas retomarían el par de rimas de la cabeza (abab + cdcddaab).⁴⁷ En relación con el cómputo silábico, apenas hay nada que reseñar; tan solo la hipometría del verso 19 («meu cor eu non diréi»).⁴⁸ Las rimas graves (18) superan a las agudas (10).

La cantiga PN1-314 presenta en principio una situación compleja de heterometría. A lo largo de su desarrollo (una cabeza de cuatro versos más cinco estrofas de ocho) se mezclan versos heptasílabos, octosílabos y eneasílabos, junto con quebrados tetrasílabos y pentasílabos. En consecuencia, Gómez-Bravo (1998) distingue cinco esquemas métricos diferentes, prácticamente uno para cada estrofa, todos casos únicos.⁴⁹ Sin embargo, como ha sugerido Proia (2015: 146), si aplicamos el sistema de cómputo trovadoresco, la métrica de la composición se torna mucho más regular. El esquema de rimas (ababa + cdcdeeb) permanece inalterado, pero en cuanto a los tipos versales tenemos: 8484 (cabeza), 84848484 (estrofas II-VI), y aplicando el denominado principio de Mussafia, 7'47'48484 (estrofas III-IV-V). Debe advertirse de que, con todo, aun aplicando el cómputo trovadoresco, persisten algunos problemas: son hipométricos los versos 19 («de nunca meu coraçon», heptasílabo), 31 («Adeus, os trovadores», heptasílabo), 39 («para Deus Nosso Señor», heptasílabo), y 43 («que non me convén morar», heptasílabo).⁵⁰ El hipotético uso del sistema trovadoresco se refuerza grandemente si se tiene en cuenta el predominio absoluto de las rimas agudas (38) sobre las graves (6), situación inversa a la de las restantes cantigas del Arcediano.⁵¹ Puede afirmarse, por tanto, que el autor aún conocía y manejaba la antigua convención trovadoresca para la escansión del verso.⁵²

43. Véase el esquema 393 de Gómez-Bravo (1998).

44. Podría ser reconducido a la medida correcta mediante integración de «e» al principio del verso, como hacen Dutton y González Cuenca (1993: 552), o diéresis en «fui».

45. Subsanable mediante la enmienda «[a]tán», propuesta por Lang (1902: 18), seguido por Polín (1997a: 275).

46. Polín (1997a: 283) enmienda en este sentido, como ya había hecho Lang (1902: 19). La enmienda tiene base considerando otros casos, como PN1-314, vv. 30 y 31 («amé[i]» y «trobé[i]») donde la rima «diréi» exige esa misma terminación; o PN1-316, v. 70 («pagué[i]»), en rima con «Rey» y «hei».

47. Esta disposición de rimas no es insólita, pero poco frecuente y siempre con octosílabos: véase el esquema 956 de Gómez-Bravo (1998); lo es mucho más el esquema original, en el que solo la última rima retoma la segunda de la cabeza (cdcdeeb), solo con octosílabos también: véase el esquema 955.

48. Solucionable si se acepta la diéresis en «meu».

49. Esquemas 256 (cabeza), 961 (estrofa IV), 966 (estrofa II), 967 (estrofas I y III) y 970 (estrofa V) de Gómez-Bravo (1998).

50. Todos, excepto el último, solucionables aplicando las oportunas diéresis en «meu», «adeus» y «Deus», respectivamente.

51. No hace falta recordar el predominio de las rimas agudas en la poesía trovadoresca; véase Beltrán 1995: 81.

52. No debe extrañar. En palabras de Beltrán (2016: 446), «tenemos la seguridad de que el sistema de cómputo usado por la escuela galaico-portuguesa seguía vivo hacia 1400». Al caso de la composición de Pero Vélez de Guevara, que el propio

Es en el cultivo del verso de arte mayor (composiciones PN1-315 y PN1-316) donde el Arcediano muestra su faceta más innovadora, no ya por el uso en sí del verso, sino por la excepcionalidad de los modelos estróficos que adopta (estribote-zéjel en arte mayor en la composición PN1-315 y estrofa de siete versos en PN1-316). Se trata de un sistema de versificación titubeante, lejos aún de alcanzar su estabilización y que muestra evidentes trazas de dependencia del modelo gallego-portugués del que procede.

La composición PN1-315, *desfecha* de PN1-314 como señala la rúbrica, es un estribote-zéjel en versos de arte mayor, compuesto de un estribillo pareado y dos mudanzas de tres versos monorrimos más verso de vuelta, con todas las rimas agudas:⁵³ AA + BBBA. El texto presenta varias mutilaciones: faltan el término rimante del verso 2, un monosílabo en el segundo hemistiquio del verso 4 y el verso 6 completo. Ahora bien, los siete versos que se han transmitido íntegros se ajustan perfectamente al molde rítmico del arte mayor, siempre teniendo en cuenta los consabidos metaplasmos (sístoles y diástoles) y la acentuación de palabras átonas.⁵⁴ El doble hemistiquio hexasilábico es el más frecuente: cinco de los siete versos presentan el modelo 6 | | 6 (versos 2, 3, 7, 8, 9 y 10); los otros dos versos (1 y 5) corresponden al modelo 5 | | 7.⁵⁵

La composición PN1-316, la más extensa de toda la producción del Arcediano, consta de dieciséis estrofas de siete versos de arte mayor distribuidos según el siguiente esquema de rima: AB-BACCA. El tipo estrófico muestra, según Valero (2016: 524), «una ligera eclosión a principios del siglo xv para desaparecer, luego, en casi su práctica totalidad», pero «es en el Cancionero de Baena donde (...) tendrá trascendencia».⁵⁶

Hay un número residual de versos que plantean problemas para acomodarse a la rítmica del verso mayor;⁵⁷ pero lo realmente destacable es que dentro del conjunto de todos los versos muchos de ellos se ajustan a la prosodia del decasílabo trovadoresco con acento en cuarta sílaba y cesura tras la quinta átona,⁵⁸ muestra clara de que aún dependen del modelo gallego-portugués. He podido localizar hasta 44 versos en esta situación.⁵⁹ Así, por ejemplo, véanse los siguientes (indico en cursiva las sílabas portadoras del acento): «*mando, amigos, | | sí veja prazer, / aa mui linda | | e de grant poder / miña señora | | que por meu mal vi, / pois que ena vida, | | amigos, foi seu, / seja ena morte, | | assi mando eu*» (vv. 30-34).

El tipo predominante es el de 5 | | 6 sílabas, atestiguado en todas sus posibilidades rítmicas,⁶⁰ con un total de 54 casos (50%); a continuación, el tipo de 6 | | 6, con todas sus posibilidades rí-

autor estudió en Beltran (2002), añade ahora PN1-10 (ID1157, «La que siempre obedecí») y PN1-13 (ID1160, «Pois me non val'») de Alfonso Álvarez de Villasandino, donde también es de aplicación el sistema de cómputo gallego-portugués.

53. Hay dos casos más: PN1-251bis (ID1386, «Por Deus, señora, non me matedes»), *desfecha* de PN1-251 (ID1385), de Pedro González de Mendoza, y PN1-500 (ID1626, «Cata, Martín Ciego, en toda manera») de Fray Diego de Valencia. Proia (2016: 481, n. 154) apunta que estos casos son los «únicos rastreables en el repertorio formal de la poesía cortés castellana». Véase también Rodado & Crosas 2016: 690. La composición es un ejemplo modélico de *desfecha*: está fuertemente conectada con el poema que le sirve de base, incluso desde el punto de vista verbal como hizo notar Proia (2015: 147), y condensa lo esencial de su contenido, en este caso aportando la clave de su interpretación. Véase más abajo el comentario del poema.

54. Prácticamente omnipresentes, como sucede en general en el verso de arte mayor; en esta composición tan solo el verso 7 está exento de tales licencias: «muy poco de tiempo duró meu prazer», es decir, oóooó | | oóooó[o].

55. En el segundo hemistiquio del v. 5 hay que suponer dialefa: «fallescíome | assí».

56. En las pp. 524-525 añade varios ejemplos, entre ellos este del Arcediano.

57. Véanse, por ejemplo, los versos 36, 37 y 107. Para el análisis siguiente ha de tenerse en cuenta que he descartado algunos versos, cuya transmisión defectuosa los inhabilita: 16, 22, 55 y 88.

58. Véase Beltran 1995: 77-78.

59. Los versos son: 1, 8, 11, 12, 14, 17, 20, 21, 23, 25, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 44, 45, 48, 50, 53, 56, 58, 61, 70, 71, 72, 73, 78, 80, 8, 82, 83, 87, 95, 96, 98, 102, 103, 105 y 112.

60. Es decir, oóooó | | oóooó; oóooó | | oóooó[o]; oóooó[o] | | oóooó; oóooó[o] | | oóooó[o].

micas también,⁶¹ con 41 casos (38%); los 13 restantes versos (12%) se reparten entre otros tipos muy minoritarios.⁶²

En conclusión, la maestría del Arcediano como versificador es innegable. Los conatos de innovación en el terreno métrico ya comentados, aunque siempre compartidos con otros autores de su entorno cronológico, no pueden cuestionarse, pero debe ponderarse junto a ello la dependencia que aún mantiene con la antigua escuela trovadoresca.

En lo que se refiere a los procedimientos retóricos, la obra del Arcediano abunda en artificios heredados de la escuela gallego-portuguesa (esencialmente, *lexapren* o estrofas *capfinidas*, *dobre*, *mozdobre* y políptoton),⁶³ algunos de los cuales gozarán de gran éxito en la poesía cancioneril, acumulados en las composiciones PN1-312 y PN1-313.⁶⁴ No llama tanto la atención su aparición en sí misma —al fin y al cabo se trata de recursos técnicos heredados de la vieja escuela a los que recurren con frecuencia otros poetas coetáneos— como la intensidad y condensación con que el autor los emplea, que no tienen parangón entre los poetas más antiguos, si hacemos la excepción de Villasandino.

La cantiga PN1-313 presenta *lexapren*, por lo que son, en terminología provenzal, estrofas *capfinidas*:⁶⁵ «sol' un día» (estrofas I-II), «si vería» (estrofas II-III) «quién sería» (estrofas III-IV), junto a varios casos de políptoton: «cuido e cuidé» (v. 1), «sufrió e sufre» (v. 24), «loar a quien loéi» (v. 27), o *derivatio*: «en otra parte / apartado» (vv. 9-10). Pero lo que más destaca del texto es sin duda la ejecución de un *dobre* perfecto: en los versos 2, 4 y 5 de cada estrofa se repiten en rima los siguientes términos: «parte» (estrofa I), «partida» (estrofa II) y «atormenta/tormenta» (estrofa III).⁶⁶

La cantiga PN1-312, «casi un trabalenguas» en palabras de Dutton y González Cuenca (1993: 553), requiere un comentario más detallado. El texto está sólidamente entretejido mediante varios procedimientos de conexión interestrófica. Así, tenemos *lexapren* y por lo tanto estrofas *capfinidas*: «acorrimiento» (estrofas I-II) y «folgura» (estrofas II-III), así como un *mozdobre*, imperfectamente ejecutado,⁶⁷ en los versos 1-2: «pensamento / que pensa» (estrofa I), «mesura / mesurada» (estrofa II) y «peresçe / que peresçer» (estrofa III); y en los versos 5-6: «apartamento / apartado» (estrofa I), «cura / e curasse» (estrofa II), y 3-4 de la estrofa III: «servía, / e por bien servir». Además de esto, contribuye rotundamente a la complejidad del texto la repetición literal en todas las estrofas de un amplio segmento de material lingüístico que afecta a los versos 6-8 de cada una: «...de lo que hei / dessejo e dessejaréi, / dessejando...». La repetición, como puede verse, abarca la parte final del

61. Es decir, oóooóo | | oóooóo; oóooóo | | oóooó[o]; oóooó[o] | | oóooóo; oóooó[o] | | oóooó[o].

62. Son los siguientes (entre paréntesis el número de versos): 5 | | 5 (2); 5 | | 7 (2); 6 | | 5 (5); 6 | | 7 (2); 7 | | 5 (1); y 7 | | 6 (1).

63. En relación con las cuestiones técnicas y retóricas de la actividad poética, además de la ya clásica obra de Casas Rigall (1995), es de gran utilidad el completísimo estudio de Arbor Aldea (2016); para lo que aquí nos atañe, véanse especialmente las pp. 960-970. El repertorio del Arcediano contiene los característicos artificios de raigambre trovadoresca: *lexapren* o estrofas *capfinidas*, recurso frecuentísimo en los primeros tiempos de la poesía de cancionero, que los poetas de PN1 «pratiquequent volontiers sous toutes ces formes» en palabras de Le Gentil (1949-1953, II: 169); *dobre*, ejecutado con rara perfección por el trovador; un ejemplo de *mozdobre*, este imperfectamente ejecutado; la políptoton, «recurso más característico de la poesía amorosa del s. xv», como afirma Casas Rigall (1995: 224); y la *derivatio*. Para más detalles, véanse a seguido los comentarios de PN1-312 y PN1-313.

64. Apenas puede señalarse en las restantes composiciones el uso aislado de artificios como la paronomasia en PN1-311, «perezco»- «paresco» (vv. 23-24); varios casos de políptoton en PN1-314: «amaron»- «amarán» (vv. 21-22), «falaron»- «falarán» (vv. 23-24), «digo»- «diréi» (v. 33); y en esta misma composición la anáfora insistente de «adeus», que podría considerarse un intento fallido de estrofas *capdenals*. Nada comparable, en suma, con la situación de las cantigas PN1-312 y PN1-313.

65. Tienen la particularidad de que los términos que se retoman constituyen un quebrado que sirve como arranque del verso siguiente que continúa hasta completarse; véase Le Gentil 1949-1953, II: 170.

66. «El único caso de *dobre* en rima» que encontramos en PN1, como ha sido señalado por Lorenzo Gradín (1997: 239).

67. Imperfecto por no respetar estrictamente la posición en todas las estrofas y por acoger términos derivados («pensamento» - «pensa», «mesura» - «mesurada», «apartamento» - «apartado») cuando lo ortodoxo sería el uso de la morfología flexiva, no derivativa (*derivatio*). No puedo descartar que el Arcediano considerara también la relación «entención» - «entender» (estrofa I, vv. 3-4), aunque no tenga correspondencia en las estrofas restantes.

verso 6, el verso 7 completo y la primera parte del verso 8. Es evidente que no resulta apropiado analizar estas repeticiones como si se tratara de una acumulación inorgánica de procedimientos de conexión interestrófica; antes bien, el autor, en un alarde de virtuosismo, se ha autoimpuesto la dificultad de rematar las estrofas con un mismo segmento que, para mayor complicación a la hora del encaje sintáctico y semántico, está configurado como una políptoton.⁶⁸

Al hilo de estas observaciones, cabría añadir una breve nota sobre la sintaxis, ya que no es solo el empleo de los artificios retóricos lo que oscurece la expresión; también lo hace la organización sintáctica, basada en ocasiones en lo que podría denominarse una sintaxis «patética», que apela más a la expresión emotiva que a la lógica del mensaje. Dejando a un lado la modalidad oracional exclamativa de algunos pasajes —recurso trivial que por otra parte no dificulta la comprensión— es digno de mención el recurso a la expresión desiderativa mediante una oración condicional truncada. Se trata de una construcción inusitada y significativamente recurrente en los textos del Arcediano, donde se atestiguan tres ejemplos: PN1-312 (estrofa 2) y PN1-313 (vv. 1-4 y 13-16).⁶⁹ Véase, como ejemplo, la cabeza de PN1-313 y nótese de paso la intrincada construcción sintáctica: «de quien cuido e cuidé / aver ben si cobraría / plazer do que dessejé / sól' un día» (vv. 1-4), que podría parafrasearse como: si yo pudiese obtener solo un día el placer que deseé de aquella de quien espero y esperé tener bien....

La densidad en el empleo de artificios, en concreto de artificios de repetición, que acabamos de examinar no parece simplemente decorativa. Aun cuando es difícil determinar si estamos ante un mero ornato o ante la pretensión de elaborar un juego conceptista, creo que podemos inclinarnos por la segunda opción.⁷⁰ El Arcediano avanza en una estrategia de composición que alcanzará su culminación en la lírica amorosa posterior.⁷¹ Se perfila así lo que podría calificarse como servidumbre del tratamiento del tema a la expresión formal, que da inicio al formalismo característico de la poesía cancioneril. Las composiciones comentadas acreditan su mérito no por el tema tratado, sino por la maestría técnica con que se aplica su autor en tratarlo, manifestada en la complejidad formal.

En efecto, desde el punto de vista temático, los tres textos desarrollan los característicos tópicos y motivos del amor cortés, haciendo énfasis en los siguientes aspectos: el trovador pide a la dama que lo socorra, porque vive en una continua y profunda tristeza sin esperanza de obtener bien alguno de ella. Aun así, considera que debe agradecer a Dios sentir esa pena, ya que está causada por el servicio amoroso; no debería hacer decrecer su bienestar servir a su dama. Persiste pues, en su servicio amoroso, pese a que el amor le provoca una tristeza y una lucha interior tales que no ve otra salida que su muerte. Veamos con más detalle el despliegue de estos elementos temáticos.

La cantiga PN1-311, la única de las tres que va dirigida a la dama, se abre con un tema inicial en que el poeta, tras invocar a Dios en petición de mesura, ruega a su interlocutora en tono exclamativo que tenga compasión de la «desmaída» vida que lleva pensando siempre en ella. Las dos siguientes estrofas desarrollan el asunto: quedó preso de ella desde el día en que la vio, momento desde el cual no conoce sino tristeza, insistiendo por ello en la petición de piedad y de algún favor que alivie su

68. O, para ser más exactos, *derivatio*. Para fenómenos parecidos al nuestro de repetición literal de versos en la lírica gallego-portuguesa ha de consultarse Pérez Barcala (2006).

69. Scudieri Ruggieri (1980: 196) refiriéndose al comienzo de PN1-313 sugirió finamente: «forse al secondo verso un senso ottativo». No falta algún caso en la lírica gallego-portuguesa; véase el siguiente pasaje de una cantiga de amor de Don Denis («Senhor, que bem parecades!», vv. 2-5): «se mi contra vós valvesse / Deus que vos fez, e quizesse / do mal que mi fazedes / mi fezesedes enmenda...». Téngase en cuenta que la prótasis expresada en estos versos no se cierra con la esperada apódosis. Cito el texto por Brea (1996, I: 234).

70. Sigo en esta opinión a Casas Rigall (1995: 220-222). Aunque el autor se refiere en estas páginas a la *annominatio*, es posible extender esta apreciación a los demás artificios retóricos.

71. Pero importa señalar que no lo hace solo; véanse los ejemplos de Villasandino y Pero Ferruz, que trae Casas Rigall (1995: 221 y n. 257). Tampoco lo hace de la nada: se pueden rastrear precedentes en la lírica gallego-portuguesa. Valga de ejemplo el refrán de una cantiga de amor de Don Denis («Quix bem, amigos, e quer'e querrei»): «quix bem e quer'e querrei tal molher / que me quis mal sempr' querrá e quer». Toda la composición, además de mediante otros diversos artificios, está construida sobre la políptoton verbal. Cito el texto por Brea (1996, I: 225).

penosa y desesperanzada existencia: «fariés proeza / si tú dieres alegraça / a mí, que *sin* esperança / bivo de luenga tristura» (vv. 18-21). En las dos últimas estrofas cede el tono exhortatorio y expone su lamentable situación, que aun así agradece a Dios por venir causada por el amor de la dama. Su guerra interior⁷² es tan desmesurada que no encuentra más remedio a su mal que el deseo de la muerte: «tan sobejo / el mi coraçon pelea / que la mi muerte desejo» (vv. 30-32). El texto, desprovisto prácticamente de artificios retóricos, argumenta su deseo de morir sobre la base de lo infructuoso de su ruego y del efecto devastador del amor. La tensión entre el amor y su imposible satisfacción desemboca en el deseo de la muerte.

La siguiente cantiga, PN1-312, presenta en su primera estrofa un giro explícitamente introspectivo: «el muy forte pensamento / que pensa meu coraçon / muda la mi entençon / a entender meu falimiento» (vv. 1-4). El terrible pensamiento que alberga su corazón le hace cambiar su intención a entender cuál es su falta, ya que se ve apartado de lo que desea y siempre deseará. En la estrofa siguiente el poeta abandona este propósito y el texto discurre hacia la expresión del deseo de que la mesura pudiera llegar a convertirse en buena fortuna que apartara la tristeza y cuidara de él y de aquello que desea, mientras espera obtener bienestar y placer («folgura»). Esperanza frustrada la del buen amador que se aplica con mesura, como declara la última estrofa: la ansiada «folgura» se desvanece, por más que no debiera hacerlo dado que su servicio amoroso debería otorgársela por sí mismo; sin embargo, ese servicio lo que hace es acrecentar su apartamiento de la alegría la cual, con gran pena por lo que desea y deseará, le falta. Implícitamente, pues, parece querer decir que no hay forma de comprender la situación del amante.

El tema inicial de la cantiga PN1-313 es de nuevo una expresión desiderativa:⁷³ ojalá pudiera obtener solo un día el placer que ha deseado de aquella de quien espera tener algún favor («aver ben»). Otra vez un deseo de imposible satisfacción, ya que, según explica en la estrofa segunda, aunque su corazón no se aparta ni un solo día de pensar y desear «o lugar / o non posso aver parte» (vv. 7-8), es decir, la dama, lo cierto es que él está apartado de ella, así que solo pensará en esto: si la vería. Con esta expresión, «si vería», se abre la siguiente estrofa, ahora con sentido optativo, para referirse al anhelo de ver en algún momento apartada su cuita, «si vería miña cuita / en algund tempo partida» (vv. 13-14), ya que sufre mucha de esa pena en la separación («partida»); mientras, pensando cuándo será su partida (su muerte) o dónde está su corazón no dirá quién puede ser —y conectando aquí con la última estrofa— quien atormenta su corazón y su cuerpo.⁷⁴ Los últimos cuatro versos concluyen sentenciosamente con la reafirmación de la constancia en el servicio amoroso, como corresponde al buen amador: «cando eu fui en tormenta / de Amor nunca çeséi / de loar a quien loéi / todavía» (vv. 25-28).

En el conjunto de las cantigas comentadas, no hay rastro del panegírico de la dama,⁷⁵ a la cual se refiere habitualmente mediante expresiones perifrásticas. Tampoco encontramos evocación de algún momento feliz;⁷⁶ definitivamente, como el propio autor asegura en PN1-311: «desd'aquel día, / señora, en que te vi / e yo fui preso por ti / jamás non ove alegría» (vv. 6-9). La pasión amorosa se presenta en todo momento en su vertiente más sombría, como venía siendo preferencia desde la

72. Véase en ello un cierto desarrollo alegórico, presente en la última estrofa, que, junto con algún elemento léxico («proeza», v. 18), forma parte de la imaginaria caballeresca de otros poetas coetáneos.

73. No creo adecuada la interpunción interrogativa que consideran Dutton y González Cuenca (1993), y Polín (1997a) en sus respectivas ediciones.

74. No creo pertinente la interpunción interrogativa de los cuatro primeros versos de esta estrofa que consideran Dutton y González Cuenca (1993), y Polín (1997a) en sus respectivas ediciones.

75. Apenas la expresión «gentil criatura» de PN1-311, v. 2, y, fuera de estos tres textos, las muy convencionales y de resonancia claramente gallego-portuguesa «la mais fermosa de quantas eu vi» y «la mi señora de bon paresçer» de PN1-315 (vv. 3 y 8).

76. Solo se exceptúa un verso de la *desfecha*, pero para indicar lo fugaz que resultó: «muy poco de tiempo duró meu plazer» (PN1-315, v. 6).

escuela gallego-portuguesa.⁷⁷ El trovador vive apartado de la alegría, sin esperanza alguna, atormentado y sufriendo con deseo; y a pesar de ello aferrado a la constancia en el servicio amoroso, refugiándose ocasionalmente en la introspección y análisis de la paradoja que vive o en la expresión de deseos que no se cumplirán. La tensión, irresoluble en fin, que provoca el amor no correspondido desemboca en el anhelo de morir.

Las tres cantigas de temática propiamente amorosa (PN1-311, PN1-312 y PN1-313) desarrollan, como se ha visto, algunos de los tópicos más trillados de la tradición cortés, especialmente el tópico de la muerte de amor, que impregna de una forma u otra toda la producción del Arcediano.⁷⁸ Sin llegar a trascender de momento la convención literaria heredada, el autor la lleva cerca de su límite mediante la exacerbación formal. Efectivamente, estas composiciones tienden a hacernos focalizar la atención sobre la forma en detrimento de un contenido en sí nada novedoso. Tal formalismo se acentúa por la ausencia en los textos de referencias a circunstancias concretas, por lo que el mensaje se percibe aislado de cualquier contexto «real».⁷⁹ Por su parte, las propias rúbricas que encabezan las cantigas, muy escuetas como ya vimos, parecen sugerir también esta interpretación.

Si la obra del Arcediano concluyera en este punto, podríamos considerarlo simplemente un trovador epigonal, quizá destacable por la conjunción entre la insistencia monocorde en la tristeza y sufrimientos del amor y su tendencia a la complejidad formal, aspecto este último en el que resulta precursor de lo que será elemento central de la poesía cancioneril posterior. Sin embargo, conservamos tres textos más. Las cantigas amorosas deben ser interpretadas en el contexto global de la obra conservada, cuya disposición en el manuscrito invita a una lectura secuencial, ya que, como ha sugerido muy acertadamente Tato (2014a: 124): «la secuencia resulta significativa, pues leerlos en orden enriquece y refuerza el significado del conjunto y de cada poema».⁸⁰ Así, las restantes composiciones (PN1-314, PN1-315 y PN1-316) ofrecen la contraparte de la lírica amorosa del Arcediano. Entre ellas se encuentran las dos composiciones más conocidas y valoradas del autor, las que incorporan las innovaciones más evidentes: la cantiga PN1-314 en la que se despidе del mundo, seguida por una *desfecha* (PN1-315), y su famoso *Testamento* (PN1-316). Dejando a un lado los aspectos métricos y retóricos ya comentados, tales innovaciones se refieren a elementos temáticos como la reflexión moral con inclusión de elementos religiosos y la sátira de costumbres; a la ampliación de la gama de tonos, en la que se introduce ahora la gravedad moralizante y el humor; y a la adopción de registros y géneros ajenos —o al menos periféricos— a la tradición cortés. En suma, a un diferente enfoque de la experiencia poética.

Las cantigas amorosas, desde luego, pueden ser consideradas en sí mismas y leídas, como poemas amorosos que son, en la clave del código que les sirve de fundamento. Pero la experiencia poética que propone el Arcediano es más amplia: quizá no llega a romper con ese código, pero lo trasciende, al in-

77. Nótese el caudal léxico y fraseológico relativo a la tristeza de amor, en parte heredado de la vieja escuela gallego-portuguesa y compartido con otros poetas coetáneos, que se atestigua en las tres composiciones (indico entre paréntesis el número de verso): PN1-311: «vida...desmaída» (vv. 3-4), «amargura» (v. 13), «tristeza» (v. 15), «escureza» (16), «luenga tristura» (21), «cuitado» (22), «perezco» (23), «afincado» (28), «la mi muerte desejo» (32), «mal que me gue-rra» (35), «pesares» (36). PN1-312: «apartamento apartado» (5-6), «tristura» (12), «partimento de lideçe» (21), «grant coita» (22). PN1-313: «miña cuita» (13), «sufro» (15), «meu coraçon atormenta» (22), «sufrió e sofre tormenta» (24), «tormenta de Amor» (25-26).

78. En cierto sentido, podría considerarse que la lírica amorosa del Arcediano gira directa o indirectamente en torno al tópico de la muerte de amor, el cual acaba convirtiéndose en el hilo conductor de toda su producción con el remate de su despedida del mundo (PN1-314) y la declaración de sus últimas voluntades en el *Testamento* (PN1-316).

79. Se les pueden aplicar a la perfección las siguientes palabras de Ortega Sierra (2017: 295): «al igual que la *canción* lírica de carácter más tardío, la *cantiga de amores* anterior al siglo xv puede prescindir en absoluto de marcadores espacio-temporales en el seno del discurso. La creación del poema, por ende, se justifica por la existencia misma del amor, sin que sea necesario narrar las circunstancias del enamoramiento».

80. Tato (2014a: 124-125, n. 24) critica con toda razón a Crespo Refoyo (1991) el haber alterado el orden de las composiciones en su análisis de la obra del Arcediano.

sertar la vivencia amorosa en unas concretas circunstancias biográficas.⁸¹ El yo poético se sitúa en otro plano: emerge la subjetividad personal; ya no es un trovador enamorado representante de un modelo ideal, sino un ser contingente, con unas circunstancias que le son propias e inalienables donde se ancla la experiencia poético-amatoria y que involucran facetas como el humor o la gravedad próxima al moralismo. Obviamente, esto no quiere decir que tales circunstancias sean verdaderas, sino que pertenecen a lo que Martínez Pérez (2005) ha denominado «seudobiografía afflictiva», que caracteriza a las transformaciones que estaban en marcha en la poesía francesa y románica en general ya desde el siglo XIII.⁸² Dentro de las coordenadas de esa seudobiografía, como en un esbozo de narratividad, cobra vida un numeroso grupo de personajes que pueblan su entorno como poeta y que componen su auditorio, esto es, la corte, el lugar donde se establecen las relaciones sociales y la comunicación literaria.

La cantiga 314 trata el tema de la despedida del amor y del mundo.⁸³ La expresión «adeus»,⁸⁴ repetida hasta once veces, diez de ellas a principio de verso, reitera en anáfora insistente el motivo nuclear del texto. En un tono serio, por momentos grave y reflexivo, sin nada de ironía o ligereza, muestra su desengaño del mundo y de lo que hay en él de placentero e insinúa la inminencia de su muerte.⁸⁵ Comienza despidiéndose del amor, del rey, a quien sirvió, y de la reina, a quien lo y obedeció. Es crucial la mención, ya en el mismo arranque de la cantiga, de los monarcas, que deben ser identificados con Juan I y su esposa Beatriz.⁸⁶ Con ello, como ya se ha dicho, el autor inscribe el mensaje y la voz poética que lo enuncia en unas concretas coordenadas históricas, apartándose de la abstracción de las composiciones anteriores. Es significativo, por otra parte, que el primer adiós se dirija al amor, tema obsesivo de las cantigas precedentes, y que a ello dedique los versos que continúan: «jamáis de mí non oyerán / Amor loar, / nin amadores me verán / muller amar» (vv. 5-8).

A lo largo de la cantiga procede a despedirse de diversos colectivos integrantes de la sociedad cortesana: de «donas» (v. 9) y «donzelas» (v. 13), ya que opina que actúa con razón al no querer nunca entregar su corazón; de todos aquellos dedicados al amor, al bien hablar y a servir «de bon talén» (26), pues por lo que ha podido ver, ya no quiere servir a nadie; de «amigos, señores» (v. 29) y «troba-

81. En esta misma clave habría que leer la poesía petitoria de Villasandino, por ejemplo; o las vicisitudes (pseudo)biográficas de Garci Fernández de Gerena.

82. Con ciertas matizaciones, las siguientes palabras de la autora (2005: 626) podrían aplicarse a la obra del Arcediano: «al situarse en el polo opuesto de la consecución del amor de la dama y dar por fracasado el proyecto amoroso tradicional, [los autores] se sienten desgraciados y es extrema la abundancia de sus lamentaciones, sus continuas aflicciones y sus frustrados proyectos». Para una visión más completa, puede verse Martínez Pérez (2013).

83. Lang (1902: 173) ya señaló que no había relación entre esta composición y los famosos *congés* franceses del siglo XIII de Jean Bodel, Baude de Fastoul y Adam de la Halle. Aun así, y sin establecer una línea concreta de difusión del género o de la temática que pudiera llegar hasta el Arcediano, Le Gentil (1949-1953, I: 443-445) sugirió la presencia de «un écho de ce genre particulier» en el texto (p. 443) insistiendo en que «en tout cas, une influence française est ici très vraisemblable» (p. 444). Fradejas (1986: 149) aporta tentativamente la posible influencia occitana: «no está probado, pero sin duda la influencia francesa y provenzal, diría yo, es muy verosímil, por lo cual el punto de arranque de esta nueva tradición, quizá, pudiera verse en el concepto provenzal de las confesiones». Encuentro razonable suponer que antes que intentar la aclimatación de un género foráneo (el *congé*), el Arcediano adoptó motivos temáticos representativos de una serie de géneros menores o periféricos de la tradición cortés que van desde el propio *congé* al *comjat*, la *mala cansó* o la *chanson de change*. Así, por ejemplo, el motivo de la despedida del trovar, de la dama y del amor es tan antiguo como la propia poesía trovadoresca y podemos localizarlo incluso en la fase más tardía del trovadorismo gallego-portugués. Por poner alguna muestra, puede verse este pasaje de una cantiga de amor de Don Denis («Oimais quer'eu ja leixá-lo trobar»): «Oimais quer'eu ja leixá-lo trobar / e quero-me deseparar d'amor, / e quer'ir algunha terra buscar / u nun possa ser sabedor / ela de mi nem eu de mha senhor, / pois que lh'e d'eu viver aquí pesar» (vv. 1-6); y más adelante, el anhelo de la muerte: «ca sei mui bem que nunca poss'achar / nenhũa cousa ond'aja sabor, / se nom da morte...» (vv. 9-11). Cito el texto por Brea (1996, I: 205). Véase asimismo la cantiga de amor de Johan de Gaia, «Meus amigos, pois me Deus foy mostrar», editada en Brea (1996, I: 430).

84. Único caso que Boullón Agrelo (2012: 270) documenta entre las fórmulas de despedida del gallego medieval.

85. Le Gentil (1949-1953, I: 444) creyó ver en la composición una «souriante mélancolie» y una «curieux mélange de sincérité, d'humour et de parodie» (p. 445), opinión frente a la cual Fradejas (1986: 149) observó muy acertadamente: «no veo el tema humorístico y paródico por ninguna parte».

86. Si esto es así, la composición debe datarse evidentemente antes de 1390.

dores» (v. 31), «que ya non digo nin diréi / nin mal nin ben», es decir, que en adelante se abstendrá, pues, de hacer uso de su voz pública; finalmente se despide en conjunto del «mundo engañoso» (v. 37) al que se dirige directamente, señalando que ya no le conviene vivir más en él, sino seguir la llamada de Dios e irse a donde le manda, refiriéndose implícitamente a su muerte. Renuncia, pues, a la vida de la corte, representada aquí por los grupos humanos y las actividades que la definen: el servicio político y amoroso, el trato cortesano con damas y caballeros, el uso de la voz pública mediante el ejercicio poético. Una forma de morir, sin duda; pero una muerte simbólica, fruto de una decisión personal cuyos motivos expone a las claras.⁸⁷

Por si quedara alguna duda, la *desfecha* (PN1-315) de la composición ofrece la clave para interpretarla, esto es, la razón primera que mueve al Arcediano a despedirse del mundo, que no es precisamente la cercanía de su muerte física u otras consideraciones de carácter religioso o ascético. El pareado inicial resulta, pese a la corrupción textual que afecta al final del segundo verso, suficientemente explícito: «Ora me convén este mundo lexar / pois que sufro coitas e muito *pesar*». Es fácil imaginar a qué «coitas» se refiere. El resto de la composición aclara los pormenores. En breves palabras, la dama a la que amó intensamente lo ha dejado; su placer duró muy poco (única evocación de un momento de felicidad) y maldice, un tanto enigmáticamente (¿se refiere a la propia dama?),⁸⁸ a quien se «o fez perder» (v. 8).

La composición PN1-316 es, como indica la rúbrica («Este testamento fizo e ordenó el dicho Arcediano ante que finasse»), un testamento literario, inserto en una antigua y extensa tradición de adaptaciones al género poético de este tipo textual.⁸⁹ Representa el cierre esperable dentro de la lógica poética del Arcediano; tras su despedida del mundo, nada más pertinente que dejar constancia de sus últimas voluntades. Pero, además, representa también una nueva vuelta de tuerca en el repertorio de tonos y temas que exhibe el autor: aparece un tono hasta ahora ausente, el humorístico, puesto al servicio de una nueva temática, la crítica social, no enfocada desde la perspectiva del severo moralista o del maldiciente, sino orientada simplemente al divertimento, a modo de juego cortesano.⁹⁰

El *Testamento* es la parodia de una tradición textual no literaria. Sigue, como imitación humorística, las convenciones del tipo textual base. Por ejemplo, la composición adopta la estructura propia de los testamentos legales.⁹¹ Así, en las cuatro primeras estrofas, se desarrolla el exordio, en el que

87. Es en parte la rúbrica la que fuerza la impresión de que el Arcediano se refiere a su muerte real: «Esta cantiga fizo e ordenó el dicho Arcediano de Toro al tiempo de su finamiento». En mi opinión, Dutton y González Cuenca (1993: 554) la toman demasiado al pie de la letra cuando afirman: «es la despedida de un hombre ya anciano lleno de desencanto, que siente llegar la muerte».

88. Es probable a la vista de la acusación que dirige a la dama en los siguientes versos de PN1-316: «e seja ben çerta la que me matou / que fezo crueza e muy grant pecado, / o cal todavía le será contado / desque superen ben cómo passou» (vv. 93-95) La interpretación de Ventura (2005: 60), que no comparto, es del todo distinta: supone que la dama ha muerto y se plantea si se refiere a Dios cuando habla de aquel que le hizo perder su placer.

89. La tradición arranca de la literatura latina y alcanza hasta la Edad Media tardía con muestras tan significadas como el *Testamento* de Villon. Rice (1941) rastrea los antecedentes europeos de esta obra, entra las cuales se encuentra la composición del Arcediano. Por su parte, Lang (1902: 174-178) esboza con erudición un rápido panorama de conjunto, que debe completarse con Chas Aguión (2006 y 2012: 79-99), trabajos estos últimos imprescindibles para el conocimiento de los testamentos en la poesía cancioneril. Para el *Testamento* del Arcediano en concreto, véanse, además, los ya citados Rice 1941: 130-134; Ventura 2005; Veiga Rilo 2012-2013.

90. Como afirma Tato (2014a: 126), a pesar de las burlas que encadena el Arcediano, «no por ello debemos pensar que se trata de un feroz ataque contra los vicios de conocidos y allegados: más bien estamos ante un pasatiempo festivo». Lapa (1973: 308) ya hizo hincapié en el carácter suave de la crítica: «a ironia branda, amígavel, e por isso mesmo um pouco insulsa está a léguas de distancia daquelas sátiras ardentesimas do antigo trovadorismo. O arcediágo era um espírito amável e delicado». Puede escapar a esta consideración el caso de «Pero Soares, o bon saltador» (v. 79) si, como creo, siguiendo en esto a Veiga Rilo (2012-2013: 20), se refiere a un ladrón. Es curioso que en este caso el autor se aparta del mecanismo general que emplea para generar el efecto humorístico: le deja en herencia sus manos cuando no son precisamente manos lo que le falta a Pero Soares.

91. Chas Aguión (2012: 92-99) ha analizado la imitación de la estructura de los testamentos legales en los testamentos literarios de la poesía cancioneril.

no se percibe un tono jocoso. Tras renegar del pecado, encomendarse a Dios y rogar la intercesión de Santa María, dispone que su carne sea dada a la tierra y pide a aquel que su alma no sea condenada al infierno por sus pecados carnales. En la quinta estrofa comienza la serie de mandas, la primera de las cuales, manteniendo todavía un tono grave, consiste en legar el corazón a su señora, a la que culpa de su muerte («pois que' esta morte d'ela resçebí», v. 35): justo es —argumenta el autor— que quien fue dueña de su corazón en vida, lo sea también en la muerte. A partir de este punto se inicia la parte humorística de la composición, que comprende ocho estrofas (6-13) en que el autor hace desfilar una numerosa galería de personajes concretos y reales, sin duda perfectamente identificables para su público,⁹² con el fin de lanzarles pullas que persiguen más convertirlos en figuras risibles que en objetivo de acusaciones de mayor gravedad. El humor procede de la inversión de valores propia de la parodia; así, haciendo ver que lega un beneficio, ya sean bienes materiales o inmateriales, lo que hace en realidad es dejar en evidencia la falta o el defecto de la persona supuestamente favorecida por la herencia. Por poner algún ejemplo, lega su «muy lindo cantar» (v. 37) a Pedro de Valcácer, dando entender con ello sus escasas dotes en esa arte, o su «ardimento» a «Ruy Lopes, aquel de Aguilar» (vv. 43-44) motejándolo así de cobarde.⁹³

Esta sucesión de chanzas no debe hacer olvidar que no todo es burla en la composición. Aunque el propósito humorístico marca el tono general, hay pasajes concretos en que cede el paso a aseveraciones que no parecen en absoluto dichas en broma. Ya vimos que así era el comienzo de la composición, cuya gravedad retoma ahora en la sección final (estrofas 14-16), nombrando como albaceas a «Gonçalo Rodrigues, aquel de Soosa» (v. 107) y a «Fernand Rodrigues» (v. 108), únicos personajes que salen indemnes de cualquier alusión maliciosa, y, sobre todo, acusando a la dama de ser cruel, injusta y traidora al causar su muerte: «ca eu foi morto a grant sinrazón; / e diránle todos que fez traizón / matar a un omne que nunca le erro» (vv. 96-98). Y no parece acusación tónica o vana; veladamente la amenaza con la vergüenza social que supondrá que se sepa la verdad de su comportamiento, ya que «fezo crueza e muy grant pecado / o cal todavía le será contado / desque superen ben como passou» (vv. 93-95). En definitiva, se dirige indirecta pero públicamente a la dama para recriminarle que cometió una crueldad y un pecado al matar injustamente a un hombre que nunca le falló, y para advertirle de que, cuando esto se sepa, toda la corte la tachará de traidora de forma que su buen nombre quedará en entredicho. ¿Dónde quedó la medida invocada en el primer verso de la primera composición? El Arcediano ha acabado así de entonar su palinodia.

92. Por más que ahora no lo sean para nosotros, si no es mediante una labor de investigación difícil y a veces infructuosa. Pero debe tenerse en cuenta que, como dice Chas Aguión (2012: 95), «los receptores originarios de esta pieza captarían de modo inmediato la carga satírica que sus versos encierran», sin duda porque la identificación de cada persona era evidente. Debemos mucho en esta labor de investigación a los trabajos de Perea Rodríguez (2009) y muy especialmente de Tato (2014a y 2015). Aun así, la mayor parte de los personajes que se citan en la composición siguen sin ser identificados; para los que sí lo han sido, véase lo dicho al principio de este trabajo. Los personajes en cuestión son (indico los que han sido identificados): Pedro de Valcácer (v. 37, identificado), Ruy Lopes, aquel de Aguilar (v. 44), Diego Flores (v. 48), un judío ciego de Valladolid (v. 51), Gil Peires, el de Ataíde (v. 52), Alfonso Gunçales, mayordomo da Reína (v. 55), Lope de Portocarreiro (v. 58), Juan Sanches Mesía (v. 62), Diego d'Oviedo (v. 68), Juan d'Orates (v. 72), Pero Suares (v. 79), Gonçalo Rodrigues de Soosa (v. 107, identificado) y Fernand Rodrigues (v. 108, identificado). Los únicos personajes que representan un tipo social y no una individualidad concreta son los «sinsabores» (v. 41) y los «porteiros» del rey (v. 64).

93. Las mandas incluyen atributos físicos y partes del cuerpo, en un desmembramiento corporal propio de la cultura carnavalesca medieval, como han señalado Ventura (2005: 64) y Chas Aguión (2012: 95), junto con atributos morales y habilidades. Además de las citadas, la serie se completa con las siguientes mandas: su «grant sabrosía» a los «sinsabores» (estrofa 6); su «cavalgar» a «Diego Flores» (estrofa 7); sus «ollos con toda su vista» a un «judío ciego de Valladolid» (estrofa 8); las «pernas» a «Gil Peires, el de Ataíde» (estrofa 8); su «loçania» a «Alfonso Gunçales, mayordomo da Reína» (estrofa 8); su «bua arte de lindo trovar» a «Lope de Portocarreiro» (estrofa 9); sus «cavellos» a «Juan Sanches Mesía» (estrofa 9); su «vergonça» para pedir «aos porteiros del muy alto Rey» (estrofa 10); su «lideçe» a «Diego d'Oviedo» (estrofa 10); el «talle» y «os pes» a «Juan d'Orates» (estrofa 11); y las «manos» a «Pero Suares, o bon saltador». No es difícil deducir las tachas que se desprenden de los diferentes legados: la falta de gracia, la torpeza en la monta de la cabalgadura, la ceguera, la cojera, la falta de apostura y desaliño, la poca destreza en el trovar, la calvicie, el vicio de pedir, el carácter taciturno, la obesidad, el latrocinio.

Sin desarrollar una poesía narrativa, el Arcediano nos cuenta de algún modo la historia del fracaso de su experiencia amorosa: del lamento por el amor no correspondido a la casi imprecación hacia la dama; de la expresión amorosa alambicada, pero seria y emotiva a su manera, a la gravedad de la renuncia y finalmente al humor. Las cantigas líricas, canónicas, continúan la propuesta del antiguo trovar, exacerbando los recursos formales, tensionando los elementos temáticos y con una nueva configuración métrica; pero las tres últimas composiciones ensayan una diferente actitud lírica: utilizando géneros menores o periféricos de la tradición trovadoresca, apelando ya a la gravedad, ya a la parodia y a la sátira, esbozando un conato de narratividad «realista», el autor desborda los planteamientos de la lírica amorosa cortés. De esta forma, el Arcediano se inscribe en una experiencia poética, todavía novedosa en Castilla, que arranca de las transformaciones de la lírica francesa —y románica— ya en curso desde el siglo anterior a su obra.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, Xosé M.^a (1959), *Escolma de poesía galega II. A poesía dos séculos XIV a XIX (1345-1830)*, Vigo, Galaxia. <https://doi.org/10.32766/rag.222>
- ÁLVAREZ BORGE, Ignacio (2019), *Ascenso social y crisis política en Castilla c. 1300. En torno a Juan Rodríguez de Rojas y su grupo familiar*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel (2021), *Documentos de Benedicto XIII referentes a la Corona de Castilla*, Madrid, Amics del Papa Luna - Dykinson.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1864), *Historia crítica de la literatura española*, 5, Madrid, Imprenta á cargo de José Fernández Cancela.
- ARBOR ALDEA, Mariña (2016), «El arte de la poesía y sus denominaciones técnicas. De la tradición provenzal a la castellana: la lírica gallego-portuguesa», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 940-993.
- AZÁCETA, José María (ed.) (1966), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966, 3 vols.
- BELL, Aubrey F. G. (1917), «Gonçalo Rodriguez, Archdeacon of Toro», *The Modern Language Review*, 12, pp. 357-359. <https://doi.org/10.2307/3714106>
- BELTRAN, Vicenç (1988), *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU.
- BELTRAN, Vicenç (1995), *A cantiga de amor*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- BELTRAN, Vicenç (2002), «Del *cancioneiro* al *cancionero*: Pero Vélez de Guevara, el último trovador», en «*Iberia cantat*»: *estudios sobre poesía hispánica medieval*, ed. Juan Casas Rigall y Eva M.^a Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 247-286.
- BELTRAN, Vicenç (2016), «Metros y formas estróficas», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 444-468.
- BOULLÓN AGRELO, Ana Isabel (2012), «Trazos da oralidade na lingua galega medieval», en *Oralidad y escritura en la Edad Media hispánica*, ed. Juan Pedro Sánchez Méndez, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 255-317.
- BREA, Mercedes (coord.) (1996), *Lírica profana gallego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia - Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2013), *Burocracia y cancillería en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2018), «Primogenitura, continuidad dinástica y legitimidad institucional en Castilla a principios del siglo xv: Catalina de Trastámara, princesa de Asturias (1422-1424)», *Espacio, Tiempo y Forma*, 31, pp. 135-165. <https://doi.org/10.5944/etfiii.31.2018.21379>
- CASAS RIGALL, Juan (1995), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

- CHAS AGUIÓN, Antonio (2006), «Los testamentos en la poesía de cancionero», *Revista de poética medieval*, 16, pp. 53-78.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2012), *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo xv*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- CRESPO REFOYO, Pedro (1991), «El arcediano de Toro, trovador de cancionero», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 8, pp. 723-752.
- CUELLA ESTEBAN, Ovidio (2011), *Bulario de Benedicto XIII (1394-1423) V. I. La Curia Cesaraugustana. II. Grupos privilegiados: servidores del Papa y del Rey*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.) - Excma. Diputación de Zaragoza.
- DUTTON, Brian (1990-1991), *El Cancionero del siglo xv, c.1360-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols.
- DUTTON, Brian, & Joaquín GONZÁLEZ CUENCA (eds.) (1993), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor.
- DUTTON, Brian, & Victoriano RONCERO LÓPEZ (eds.) (2004), *La poesía cancioneril del siglo xv. Antología y estudio*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- Forma de las antiguas Córtes de Castilla, con algunas observaciones sobre ellas* (1823), Madrid, Imprenta de Eusebio Aguado.
- FRADEJAS, José (1986), «Evolución del tema del 'adiós'», en *Philologica Hispaniensiam in honorem Manuel Alvar*, 3, Madrid, Gredos, pp. 143-159.
- FRÍAS CONDE, Xavier (2011), *O eonaviego: trazos fonéticos e morfosintácticos*, Gerona, Romania Minor (Suplemento de *Ianua. Revista de Philologia Romanica*, 16).
- GARCÍA ARIAS, Xosé Lluís (2003), *Gramática Histórica de la Lengua Asturiana*, Oviedo, Academia de la Llingua Asturiana [2ª ed. iguada y allargada].
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M. (1998), *Repertorio métrico de la poesía cancioneril castellana del siglo xv*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (ed.) (1990), *El «Prohemio e carta» del marqués de Santillana y la teoría literaria del s. xv*, Barcelona, PPU.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2013), «El "adónico doblado" y el arte mayor», *Revista de Literatura Medieval*, 25, pp. 53-86.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2016), «El arte mayor y el adónico doblado», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 489-502.
- LANG, Henry R. (1902), *Cancioneiro gallego-castelhana. The Extant Galician Poems of the Gallego-Castilian Lyric School (1350-1450)*, 1, New York - London, Charles Scribner's Sons,
- LAPA, Manuel Rodrigues (1973), *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, Coimbra, Coimbra Editora [8ª edição, revista e acrescentada].
- LAPESA, Rafael (1953-1954), «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino», *Romance Philology*, 7, pp. 51-59.
- LE GENTIL, Pierre (1949-1953), *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihom, 2 vols.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1977), *Estudios sobre la Literatura Española del siglo xv*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- LOPES, Fernão (1895-1896), *Chronica de el-rei D. Fernando*, Lisboa, Escripório, 3 vols.
- LÓPEZ CARREIRA, Anselmo (2016), *Documentos do arquivo da catedral de Ourense (1289-1399)*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (1997), «El dobre gallego-portugués o la estética de la simetría», *Vox Romanica*, 56, pp. 212-241.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (2005), «La pseudo-autobiografía aflictiva: Rutebeuf, Angioleri y Juan Ruiz», en «*Amica Verba*»: in honorem Prof. Antonio Roldán Pérez, 2, ed. Ricardo Escavy Zamora et al., Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 625-639.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (2013), *La transformación de la lírica francesa medieval. Poesía de inspiración «urbana» en su contexto románico (siglo XIII)*, Granada, Universidad de Granada.

- OLIVERA SERRANO, César (2005), *Beatriz de Portugal: la pugna dinástica Avís-Trastámara*, Santiago de Compostela, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Xunta de Galicia, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento.
- ORTEGA SIERRA, Sara (2017), «La emergencia de la subjetividad literaria en los *dezires* y la evolución de la lírica tardomedieval», *Lemir*, 21, pp. 291-312.
- PARES = *Portal de Archivos Españoles*. Ministerio de Cultura y Deporte - Gobierno de España. <https://pares.culturaydeporte.gob.es/inicio.html> [consulta: 28/02/2022]
- PAZ Y MELIÁ, Antonio (ed.) (1884), *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2009), *La época del «Cancionero de Baena»: los Trastámara y sus poetas*, Baena, Excmo. Ayuntamiento de Baena - Fundación Pública Municipal Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena.
- PÉREZ BARCALA, Gerardo (2006), «*Repetitio versuum* en la lírica gallego-portuguesa», *Revista de Filología Española*, 86, pp. 161-208. <https://doi.org/10.3989/rfe.2006.v86.i1.7>
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.) (2008²), *Marqués de Santillana. Poesía lírica*, Madrid, Cátedra.
- PERIÑÁN, Blanca (1969-1970), «Lengua y formas poéticas en el Cancionero de Baena. Inventario descriptivo de la escuela gallego-castellana», *Miscellanea di Studi Ispanici*, 17, pp. 25-90.
- PIDAL, José Pedro (ed.) (1851), *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena (siglo xv) ahora por primera vez dado a la luz, con notas y comentarios*, Madrid, Rivadeneyra.
- POLÍN, Ricardo (1994), *A poesía lírica galego-castelá (1350-1450)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- POLÍN, Ricardo (1997a), *Cancioneiro galego-castelán (1350-1450). «Corpus» lírico da decadencia*, Sada, Edicións do Castro.
- POLÍN, Ricardo (1997b), «O Arcediago de Toro: señas galegas e trobas pioneiras», *A Trabe de Ouro*, 30, pp. 207-214.
- POLÍN, Ricardo (2000), «Los epígonos», en *Galicia. Literatura. Tomo XXX. La Edad Media*, coord. Mercedes Brea, La Coruña, Hércules de Ediciones, pp. 452-487.
- PROIA, Isabella (2015), «A proposito della *koinè* galego-castigliana. Alcune considerazioni sulla tradizione testuale dell' Arcediago de Toro», *Critica del testo*, 18, pp. 137-154.
- PROIA, Isabella (2016), «El hexasílabo y el adónico sencillo», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 479-488.
- PROIA, Isabella (2019), «Los poemas en gallego de Villasandino: notas para un estudio lingüístico», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, 2, coord. Isabella Tomassetti *et al.*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 1191-1203.
- REGO, A[ntonio] da Silva (1968), *As Gavetas da Torre do Tombo. VII (gaveta XVII, maços 3-9)*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos.
- RICE, Winthrop Huntington (1941), *The European Ancestry Of Villon's Satirical Testaments*, New York, The Corporate Press.
- RODADO, Ana & FRANCISCO CROSAS (2016), «La métrica del Cancionero de Baena», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 670-698.
- RPA = *Rede Portuguesa de Arquivos*. Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas. Ministério da Cultura - Governo de Portugal. <http://arquivos.pt/> [consulta: 25/02/2022]
- SÁEZ DURÁN, Juan (2019), «Elaboración de una lengua poética y *code-mixing*: en torno a la configuración lingüística del corpus gallego-castellano», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, 2, coord. Isabella Tomassetti, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 1205-1215.
- SÁNCHEZ, Tomás Antonio (1779), *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo xv; preceden noticias para la vida del primer marqués de Santillana y la carta que escribió al condestable de Portugal sobre el origen de nuestra poesía*, Madrid, Antonio de Sancha.
- SÁNCHEZ HERRERO, José (2005), *Historia de la Iglesia, II. Edad Media*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

- SÁNCHEZ HERRERO, José (2018), «La diócesis de Zamora, siglos v al xv», en *Historia de las diócesis españolas*, vol. 21. *Iglesias de Astorga y Zamora*, coord. José Sánchez Herrero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 773-870.
- SARMIENTO, Martín (1775), *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles; dadas a luz por el Monasterio de S. Martín de Madrid y dedicadas al Excmo. Sr. Duque de Medina-Sidonia*, Madrid, Ibarra.
- SCUDIARI RUGGIERI, Jole (1980), *Cavalleria e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna*, Modena, S.T.E.M.-Mucchi.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1977-1982), *Historia del reinado de Juan I de Castilla*, Madrid, Universidad Autónoma, 2 tomos.
- TATO, Cleofé (2014a), «Pedro de Valcárcel, poeta gallego del siglo xiv», *Revista de poética medieval*, 28, pp. 119-142. <https://doi.org/10.37536/RPM.2014.28.0.53195>
- TATO, Cleofé (2014b), «Poesía y corte: el duque de Arjona y su entorno», *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, pp. 893-911. <https://doi.org/10.3828/bhs.2014.57>
- TATO, Cleofé (2015), «Fernán Rodríguez Portocarrero, gran trovador del cuatrocientos», *Boletín de la Real Academia Española*, 95, pp. 511-546.
- TATO, Cleofé (2016), «De literatura perdida: a propósito de Alfonso González de Castro», *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. «Magis déficit manus et calamus quam eius historia»*. Homenaje a Carlos Alvar, vol. I: *Edad Media*, ed. Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 943-958.
- TAVANI, Giuseppe (1993), «Arcediogo de Toro», *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, eds. Giulia Lanciani y Giuseppe Tavani, Lisboa, Caminho, p. 59.
- VALERO, Juan Miguel (2016), «Las formas estróficas», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 502-541.
- VEIGA RILO, Elena (2012-2013), *O Testamento do Arcediano de Toro entendido como texto satírico dentro da produción medieval galego-castelá*, Tralaballo Fin de Grao en Lingua e Literatura Galegas. Curso 2012-2013, Universidade de Santiago de Compostela. Facultade de Filoloxía. No publicado. <http://hdl.handle.net/10347/13092> [consulta: 30/01/2022]
- VENTURA, Joaquim (2005), «El Testamento del Arcediano de Toro en el Cancionero de Baena», en *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia: atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli xv-xvii (Ferrara 7-9 ottobre 2002)*, ed. Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi, Padova, Unipress, pp. 59-66.
- ZINATO, Andrea (2014), «Amor, poder y política en los “poëtae veteres” de PN1», *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, pp. 925-938. <https://doi.org/10.3828/bhs.2014.59>