

POEMAS Y TESTIMONIOS DE JUAN TALLANTE: DELIMITACIÓN Y AMPLIACIÓN DEL CORPUS (Poems and Testimonies of Juan Tallante: Delimitation and Expansion of the Corpus)*

Josep Lluís Martos**
Universitat d'Alacant

Abstract: Brian Dutton's catalog established the poetic corpus of Juan Tallante based on two testimonies from the 16th century (the *Cancionero de Rennert* and the *Cancionero General*). This work expands upon those with two additional sources: the *Cancionero de Vindel* and a Valencian poetic incunabulum, both from the 15th century. Three poems that critical tradition had suggested be attributed to Juan Tallante are studied, to end up expanding his corpus with two of them. And, with the expansion of sources, the textual tradition of the only poem that is no longer a unique testimony is analyzed, to end up offering its critical edition.

Keywords: *Cancionero de Rennert*, *Cancionero General*, *Cancionero de Vindel*, Juan Tallante, Marian poetry.

Resumen: El catálogo de Brian Dutton establecía el corpus poético de Juan Tallante a partir de dos testimonios del siglo XVI (el *Cancionero de Rennert* y el *Cancionero General*), que se amplían en este trabajo a otras dos fuentes: el *Cancionero de Vindel* y un incunable poético valenciano, ambas del siglo XV. Se estudian tres poemas que la tradición crítica había sugerido que se atribuyesen a Juan Tallante, para acabar enriqueciendo su corpus con otros dos. Y, con la ampliación de fuentes, se analiza la tradición textual del único poema que deja de ser testimonio único, para acabar ofreciendo su edición crítica.

Palabras clave: *Cancionero de Rennert*, *Cancionero General*, *Cancionero de Vindel*, Juan Tallante, Poesía mariana.

1 * Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado per MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

2 ** **Dirección para correspondencia:** Josep Lluís Martos. Departament de Filologia Catalana. Universitat d'Alacant. Apartado de correos 99. 03080 Alicante (jl.martos@ua.es)

Si revisamos el índice de las poesías de Juan Tallante en el *Cancionero del siglo xv* de Brian Dutton (1990-1991), comprobaremos que, según este catálogo, la transmisión de todas ellas se documenta en el período post-incunable, esto es, entre 1501 y 1520¹, en tres importantes testimonios poéticos, uno manuscrito y otros dos impresos: el *Cancionero de Rennert* (LB1)² y el *Cancionero General*, en sus ediciones de 1511 y de 1514 (11CG y 14CG), cuya relación indirecta se ha puesto de relieve desde hace más de tres décadas³. Sin embargo, se ha demostrado recientemente que estas no son las únicas fuentes para la obra de este poeta, sino que encontramos, al menos, otro testimonio anterior, estrictamente del siglo xv e impreso en Valencia por Lambert Palmart en 1487⁴, que Dutton no catalogó al pasarle desapercibido por tratarse de un cancionero incunable con poesía en catalán, a excepción de un poema castellano de Juan Tallante (Martos 2018)⁵. La importancia del dato parecía

1 Barry Ife establece un estado de la cuestión sobre la divergencia de las propuestas de datación del cancionero manuscrito LB1 a fecha de su trabajo: «The date of the manuscript is uncertain. Rennert (1899), who only printed the poems unique to this manuscript, suggested a date between the 1470s and 1500. Manuel Moreno (2012: 4-5), amplía y agrupa las propuestas de tres maneras, fundamentalmente: a) los que destacan para ello un c. 1500, con diferentes formatos para explicitarlo; b) aquellos que lo hacen depender de la impresión de 11CG o 14CG, para considerarlos anteriores al primero, posteriores a él, intermedio entre ambos o posteriores a la edición de 1514; y c) los que lo datan en un siglo o el otro. Botta (2002: 5) cuestiona que la crítica se haya centrado en esta cuestión cronológica y que lo haya hecho en relación con una sola fuente. La datación de los romances y de los poemas del núcleo central del cancionero e la segunda mitad del siglo xv (Rennert 1899, Botta 2002 y Beltran 2010) no implica, sin embargo, una fecha de copia de LB1, sino, si acaso, un *terminus post quem* para ella; es la perspectiva de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1897) la más acertada en este sentido, pues distingue ambas cuestiones para datar este cancionero ya en las primeras décadas del siglo xvi, al contener un poema que no se pudo componer antes de 1498.

2 Conservado en la British Library de Londres, con la signatura Ms. Add. 10.431, que, a menudo, se recoge con erratas. Para su descripción, véase Moreno 2012, si bien su publicación en el *Cancionero Virtual* coordinado por Dorothy Severin es anterior, de 2006, aunque hoy no está accesible en línea, por lo que lo cito por la fecha de incorporación a la sección de *Descripciones codicológicas* de la web *CIM. Cancioneros Impresos y Manuscritos* (www.cancioneros.org), donde sí que se puede consultar a día de hoy. Tanto esta descripción, como su edición, hoy inédita, vinieron a cubrir algunos de los huecos reclamados por Botta (2002). El propio Moreno (2012: 2-3) refiere una edición previa de Barry Ife, también íntegra e inédita.

3 Ya desde Rennert (1899) y a partir de Carlos Alvar (1991) y, sobre todo, en Moreno (1997) y en otros trabajos posteriores de este investigador (Moreno 2000, 2001 y 2005), pero también en Botta (2002) y Beltran (2010), así como en todos y cada uno de los trabajos que se han centrado en un acercamiento a la transmisión y las variantes de la poesía contenida en ambos cancioneros. Cito entre paréntesis los identificadores de fuentes o de poemas propuestos por Dutton (1990-1991). Los poemas de Tallante no sufren alteraciones significativas en las otras siete ediciones del *Cancionero General*, por lo que no las considero aquí, ni tampoco las hay en cuanto a la relación indirecta entre LB1 y ellas, más allá de la *princeps* y la de 1514.

4 Siguiendo el modelo de siglas de Brian Dutton, se ha incorporado este incunable a sus fuentes poéticas, «denominándola 87FD, por el año de impresión y las iniciales de su editor y responsable literario, Ferrando Díeç» (Martos 2018: 532). Para la descripción material y los errores de composición de este cancionero incunable, véase Martos 2019a; para el establecimiento y estudio de su estructura interna, remito a Martos 2019b; y para el análisis de sus ejemplares desde su materialidad e historia particular, se puede consultar Martos 2019c. Para su ficha en el catálogo *Poesía, Ecdótica e Imprenta*, donde, además, se estudia desde una perspectiva ecdótica, lingüística y socioliteraria, véase Martos 2022a.

5 Sí que recogió, sin embargo, el caso de *Les trobes en lahors de la Verge Maria*, también derivado de un certamen poético mariano celebrado en Valencia en impreso en 1474 (Dutton 1990-1991, v: 1, 74*LV), con cuatro poemas en castellano y el resto en catalán, además de una composición en toscano. Para el estudio del cancionero 74*LV, véase Martos 2023a; para la edición crítica de sus cuatro poemas castellanos, véase Martos 2023b. El *Repertorio Abreviado de Incunables Poéticos* (RAIP), que formará parte de la sección dedicada a estos materiales en la web *CIM* (www.cancioneros.org), ofrecerá una catalogación sistemática de las fuentes poéticas impresas del siglo xv, con una notable ampliación de las ofrecidas por Dutton. Este repertorio abreviado será el punto de partida para el desarrollo de fichas más amplias en el catálogo POECIM (Martos 2022-), catálogo de estas fuentes poéticas, del que ya forman parte las entradas de los cancioneros 74*LV y 87FD.

tener efecto en términos socio-literarios y limitarse a ampliar el corpus de testimonios, pero no el de textos, ya que la composición castellana de este incunable estaba incluida también en el *Cancionero General*, razón por la que contaba ya con un identificador (ID6046) en el catálogo de Dutton; sin embargo, sí que tenía efectos ecdóticos para la tradición textual del que, hasta entonces, se consideraba un poema de testimonio único, ahora con variantes de cierto calado. En paralelo y de manera complementaria, habría otras composiciones cuya transmisión textual recomienda incorporarlas al corpus poético de Juan Tallante, a fin de actualizarlo y ampliar sus límites en cuanto a obras y fuentes, en lo que supone uno de los objetivos principales de este trabajo, que se completa con el estudio y edición crítica del segundo poema del *Cancionero General*, teniendo en cuenta el testimonio de 1487, con importantes divergencias textuales y casi un cuarto de siglo anterior.

1. El poema ID0995 de LB1

Dutton recoge diecisiete composiciones como corpus de la producción poética de Juan Tallante, todas ellas conservadas, exclusivamente, en LB1 y/o en 11CG, a las que, *sensu stricto* no añade ninguna otra de posible atribución; sin embargo, en la entrada de autor anterior, dedicada a un tal «Talante. Abogado», se plantea si este «¿Será Juan Tallante, antes de su conversión religiosa» (Dutton 1990-1991, vii: 449). A este primer autor le atribuye una sola composición, con la rúbrica *De talante sobre vn | pedaço de carne que | como vn perro de doña | beatrix de para y su her | mana en murçia | alas quales respon | dio el adelantado | don pero fajardo y dy | zen ansy*⁶, conservada en el f. 81^r de LB1⁷.

Este poema inaugura una secuencia de este cancionero aparentemente dedicada a la poesía de Pedro Fajardo, el Adelantado de Murcia (LB1-311, LB1-312, LB1-313 y LB1-314) (ID0995, ID0996 R ID0995, ID0997 e ID0998), pero que, en realidad, se inicia con un poema de Tallante, porque es este quien abre el diálogo poético, un dato que no debemos desatender⁸, porque pondría de manifiesto una cierta presencia, si no importancia, en ese círculo poético, así como en relación a la propia producción de Fajardo⁹. Pero es que, prácticamente a continuación, en el siguiente folio, comienza el grupo de poemas del Juan Tallante que Dutton —aquí sí— reconoce como autor de las poesías del *Cancionero General*, encabezada por una composición cuya rúbrica lo define como *libertado de nuestra Señora* (LB1-319, LB1-319^{bis}, LB1-320, LB1-321 y LB1-322) (ID1002, ID1003, ID1004, ID1005 e ID 1006).

6 El principio de la columna *a* recoge nueve líneas de escritura del texto anterior, que se enmarcan a tinta para dedicar el resto del folio a copiar esta composición de Tallante y separarla, así, de ella, mediante estos trazos.

7 El f. 81^r según la foliación con números arábigos a lápiz, que es la que sigo en este trabajo, dado que es completa en términos codicológicos, a diferencia de la numeración contemporánea a tinta, algo menos nítida y que lo identifica como f. 80^r; esto es, con una diferencia sistemática de un número más, al iniciarse en el primer folio con textos poéticos estrictos, que, en realidad, es el primero de la materialidad del códice, como he podido comprobar. La foliación más antigua a tinta del mismo color que la usada en la copia del manuscrito es en números romanos y corresponde a lxxxiiij; a esta secuencia de foliación faltan cuatro números, por eliminación de cuatro folios con poesía de Garci Sánchez de Badajoz, además de que su reencuadernación la mutila en ocasiones, total o parcialmente. Casi toda la rúbrica está al principio de la columna *b* de este folio, pero la última secuencia se desplaza a la columna *a*, tras la cual se copia a doble columna el poema.

8 No tanto que inicie el diálogo poético, como el hecho de que inaugure la sección del Adelantado de Murcia en LB1.

9 De manera directa o a través del antígrafo usado por el compilador y copista de LB1.

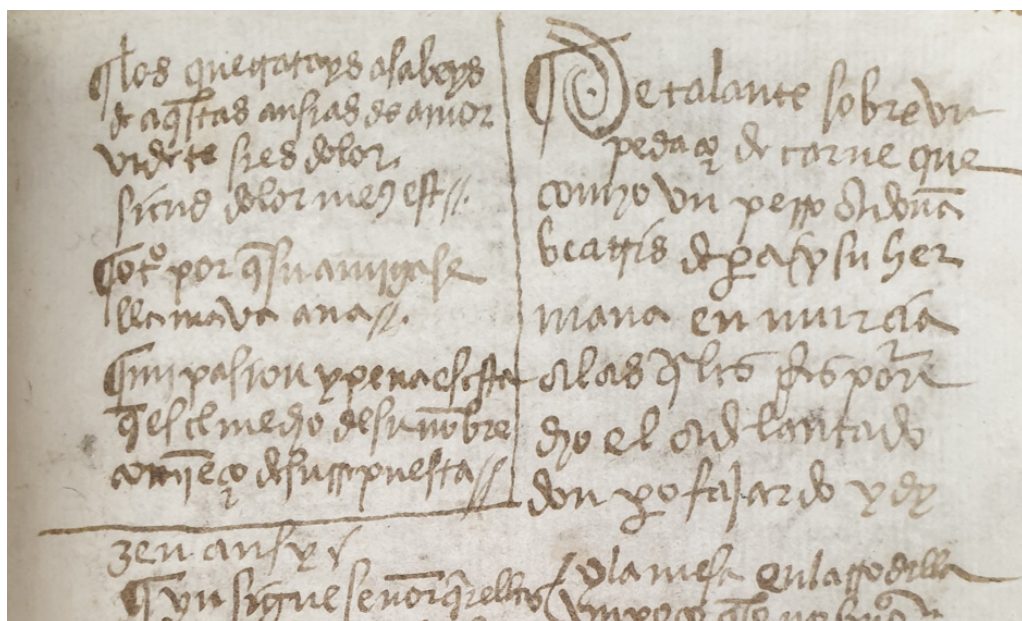


Imagen 1: LB1, f. 81^r

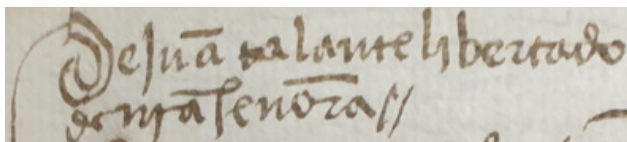


Imagen 2: LB1, f. 83^r

Como se puede apreciar, la rúbrica se inicia en ambos casos con la atribución al autor: *De Talante* o *De Juan Talante, libertado de nuestra señora*, siguiendo la fórmula más habitual en este cancionero, como sugiere Barry Ife (2002: 65) y confirma Manuel Moreno¹⁰. Ni una rúbrica ni la otra ocupan el ancho del folio, sino que encabezan una columna, aunque con

10 Moreno establece toda una casuística para marcar, a través de la rúbrica, el inicio de secciones de este cancionero manuscrito: «Hay dos formas de reconocer la división por autores, y por tanto consignar (no asegurar) la atribución de las composiciones. Una forma común de introducir cada sección es la posición del encabezamiento que precede a cada grupo, otra el propio encabezamiento. En otras palabras, hay dos denominadores comunes para el comienzo de la sección; uno, la posición del nombre del autor en la página: ocupando todo el ancho del folio y, por tanto, rompiendo el formato en dos columnas de cada folio [...]. Además hay otra forma de hacer notar el comienzo de una sección dentro de una columna, sin que el encabezamiento esté en la parte superior de la columna, y es escribiendo 'De' con un signo más marcado [...]. Otro denominador es la forma cómo normalmente se enuncia cada apartado; cierto que hay unos más completos que otros y, entre los segundos, algunos confusos [...]. Pero la fórmula más generalizada de comenzar cada sección es: 'De + nombre o apellido', omitiendo 'Comienzan las obras' [...]. Aunque, las formas anteriores no aseguran que no existan otras secciones; por ejemplo, hay una sección que se anuncia sin el 'DE' [...]. Otros casos son más discutibles y ciertamente no sabría decir si son secciones distintas, o si por el contrario se insertan, no sabría a ciencia cierta explicar la razón, en el grupo que le precede. Un grupo más, las obras de Diego López de Haro, presenta un encabezamiento distinto al de anteponer 'DE' al nombre del autor» (Moreno 2012: 18-20).

matices: en el poema ID0995 (f. 81^r) se copia, como hemos visto, inaugurando la columna *b*, pero, dado que su inicio de texto se encuentra en la *a*, tras unos pocos versos del poema anterior, el final de la rúbrica —[...]zen ansy— se desplaza a esta, para preceder a la poesía de Tallante; en el poema ID1002 (f. 83^r), sin embargo, sí que se copia completa en la columna *a*, aunque fuera de caja por el margen superior.

Estos rasgos pertenecen a lo que Patrizia Botta ha definido como el *ars copiandi* de esta colección poética, cuyo análisis reclama¹¹ en los siguientes términos para reconocer el proceso de transcripción y construcción interna de LB1, lo que, en última instancia, nos lleva a la propia génesis de este cancionero:

Pero también querríamos saber [...] si la falta de alguna estrofa inicial (que cada tanto señala Dutton en sus Índices) más bien se debe a carencia de su fuente, esto es, a laguna del antígrafo. Dutton habla a menudo de fuente acéfala, y era una hipótesis por verificar, a partir, por ejemplo, de una descripción del *ars copiandi*, o de la *dispositio* interna de los textos, de la manera de rubricar, de dejar los espacios en blanco, de marcar cruces al final de cada autor o a comienzo de texto, o aún, del sistema de subrayados, de letras iniciales, de calderones y de encabezamientos (por si coinciden con el *incipit* del pliego). Pero también del por qué de unos textos dispuestos como prosa, o de unas líneas que separan los poemas unos de otros (*cf.* fols. 7^{r-v}, 12^r, 17^{r-v}, 18^{r-v}) o que van aislando una que otra estrofa (*cf.* fol. 11), o de las notas al margen, a veces correctivas (*cf.* fols. 9^r, 20^v, 37^r, 39^v, 70^r, 85^v), si son de quien copia, y otros detalles más (Botta 2002: 7).

Barry Ife retoma algunas de las cuestiones sugeridas por Botta al respecto, como son, sobre todo, los espacios en blanco y las rúbricas, que considera organizadores textuales internos de este cancionero:

For the most part, the copyist seems anxious to fill his page as tightly as possible, and throughout the manuscript one has the impression that there is never a wasted space. But from time to time the copyist has punctuated his progress through the book by leaving small areas of blank space, usually at the end of a page, but sometimes in the middle, so as to divide, in effect, the collection into 34 sections. Sometimes the division is reinforced by a change in the rubric; or by writing the rubric across both columns; or by using the formula 'de *x* cancion' where 'de *x*' means that all the following poems until the next attribution are by *x*; by the use of some formula such as 'comiençan las obras de *x*'; or by the use of what passes for a 'florid' capital (e.g. fol 104^r) (Ife 2002: 65).

Esa «'florid' capital» a la que se refiere es, en realidad, una inicial minúscula de mayor tamaño y ornada con un doble trazo que la deja hueca, que se utiliza en veintidós ocasiones para decorar la *D* inicial de la fórmula más frecuente de las rúbricas (*De + autor*), si bien

¹¹ En un trabajo presentado en 1997 en un encuentro organizado en Londres por Dorothy Severin (*Colloquium Spanish «Cancioneros», methods and materials*, 27-28 de junio), quien coeditó sus actas con Moreno; estas salieron publicadas, sin embargo, ocho años después y, de ahí, ante tal retraso, la revehiculación del artículo de Botta en la revista *Incipit*, de lo que ella misma da noticia en su nota inicial (Botta 2002: 3), en una lección generosa de quien abre caminos para que transitemos otros.

la encontramos también en la *O* de la que precede a las *Obras del vizconde de Altamira* y, con un formato mucho mayor y en arracada, de una medida de 3 líneas de escritura, en la capitular *A* de la rúbrica inicial de LB1:

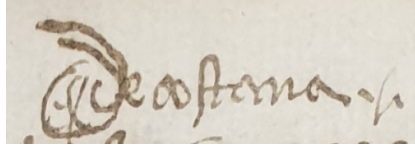


Imagen 3: LB1, f. 17^r

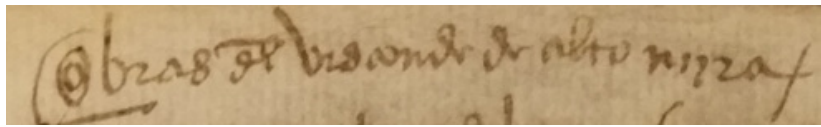


Imagen 4: LB1, f. 115^v

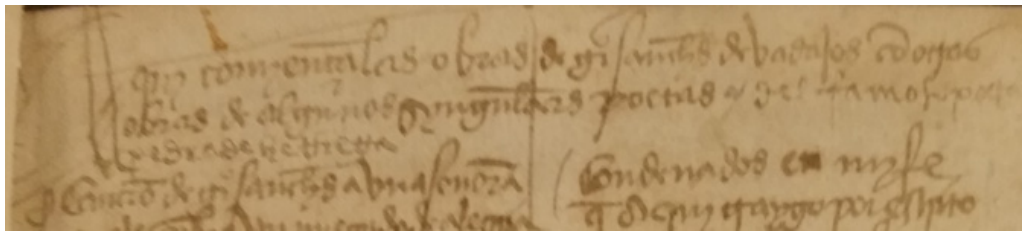


Imagen 5: LB1, f. 2^r

Aunque Moreno no lo advierte como uno de los rasgos para identificar el inicio de secciones, no debe pasarnos desapercibido que la primera de estas rúbricas de Tallante se copia con una letra ligeramente mayor y con una inicial aún más grande, que responde a este diseño hueco de doble trazo. Este recurso aparentemente ornamental es fruto, en realidad, de una cierta improvisación, puesto que, al incorporar la segunda de las rúbricas de sección, la de Costana, el copista primero incorpora la inicial con trazo sencillo y en minúscula, de tamaño similar al resto de letras, y, después, sobre ella, corrige por esta inicial hueca, como se puede comprobar en la imagen de arriba. A pesar de ello, acaba convirtiéndose en una estrategia de ordenación interna de la estructura del cancionero, que facilita, en última instancia, el reconocimiento de secciones de autor, puesto que, *sensu stricto*, esto es lo que están delimitando las iniciales ornadas.

En esta secuencia en que se enmarcan los poemas de Tallante, volvemos a encontrar esta capitular hueca en la rúbrica de la composición de Vanegas (f. 82^{ra}) (ID0999)¹², a diferencia

12 Este es el único poema que Dutton atribuye a este autor, conservado, además, en este testimonio único de

de lo que ocurre con los dos poemas que lo anteceden, ambos del Adelantado de Murcia (ID0997 e ID0998)¹³, en ese mismo folio y columna, o del mote anónimo (f. 82^{ra}) y de la canción de Vivero (f. 82^v), todas ellas sin inicial ornada:

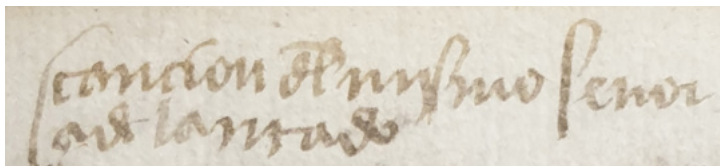


Imagen 6: LB1, f. 82^r

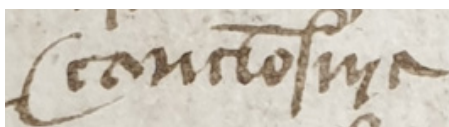


Imagen 7: LB1, f. 82^r

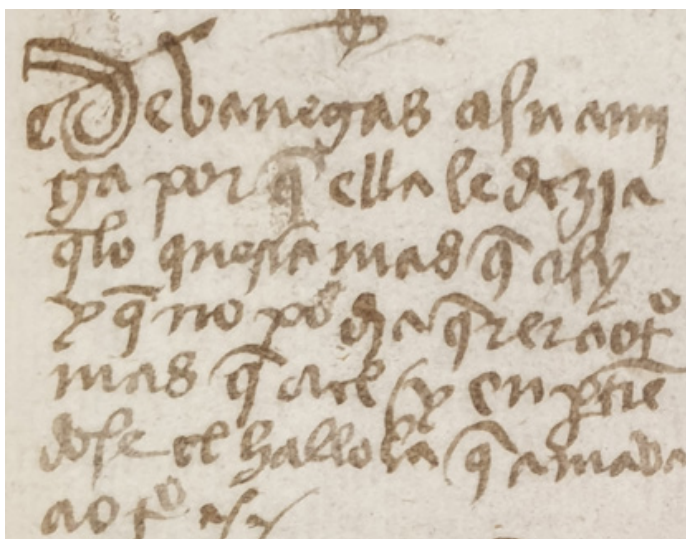


Imagen 8: LB1, f. 82^r

LB1. No es el caso de Vivero, que presenta mayor producción, presente también en 11CG, independientemente de su más que probable identificación con el Luis de Vivero, hermano de Alfonso Pérez de Vivero, segundo vizconde de Altamira, cuyas entradas de Dutton (1990-1991, vii: 470) habría que unificar, a la luz de la coincidencia de su interlocución poética con Lope de Sosa y de la transmisión textual de su obra a través de LB1 y 11CG. Para la edición de la poesía de Luis de Vivero, véase Toninelli 1986.

¹³ La respuesta del Adelantado al poema de Tallante que iniciaba la sección ni siquiera tiene una rúbrica explícita, por breve que fuese.



Imagen 9: LB1, f. 82^r

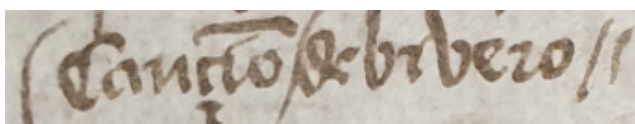


Imagen 10: LB1, f. 81^v

Estos rasgos materiales del proceso de copia son importantes para entender el *ars copiandi* de este cancionero y, de hecho, confirmarían que su responsable habría establecido aquí tres pequeñas secciones poéticas, generadas conscientemente por el compilador de LB1, con una ordenación de sus contenidos delimitada por marcas cohesivas que la evidencian en su lectura, como son las iniciales capitulares¹⁴. Y eso independientemente de que hubiese existido alguna razón en su antígrafo que así lo recomendase o de que hubiese sido una decisión del compilador a la luz de su propio proceso de copia, meditada o no. Sea como fuere, las tres subsecciones resultantes de este núcleo de obras son las siguientes:

Tabla 1: Sección de Juan Tallante en LB1

SECUENCIA	ID	AUTOR	ÍNCIPIT
<i>Primera subsección</i>			
LB1-311	ID0995	Tallante	«Ynsigne señor querellas»
LB1-312	ID0996 R ID0995	Fajardo	«De vos talante abogado»
LB1-313	ID0997	Fajardo	«Peno por mas no poder»
LB1-314	ID0998	Fajardo	«Contra mi sey qual querras»
<i>Segunda subsección</i>			
LB1-315	ID0999	Vanegas	«Querer o no querer»
LB1-316	ID1000 M 1745	Anónimo	«Amador si libremente»
LB1-317 ¹⁵	ID1001	Vivero	«Mira tus males y ausencia»

¹⁴ Para la función de estas como conectores que hacen emerger tal estructura interna, véase Martos 2016 y 2020a, en ambos casos a partir de cancioneros impresos y no, como aquí, manuscritos, aunque la función es la misma.

¹⁵ Dutton no atribuye el número 318 a la secuencia interna de LB1, sino que recoge las anotaciones manuscritas que siguen a LB1-317 y, tras ellas, salta a LB1-319: «*Sigue una nota tachada e ilegible: ?????? lopez ??????. La segunda columna está en blanco, donde la mano que escribió y enemiga al pie de la primera columna, puso: Francisco, de mondragon vezino / esta dycha vylla. (espacio). y diez myl vezes / te ju(tra) que no lo sabe / la vez de ayllon pedro / de herriega*» (1990-1991, I: 229).

Tercera subsección			
LB1-319	ID1002	Tallante	«Su profunda conclusion»
LB1-319bis	ID1003 S 1002	Tallante	«Perenal fuente sellada»
LB1-320	ID1004 S 1002	Tallante	«Providencia divinal»
LB1-321	ID1005	Tallante	«Promover y proseguyr»
LB1-322	ID1006	Tallante	«En antes que culpa fuese fulminada»

A este rasgo, a mi parecer decisivo y, sin embargo, desatendido en cuanto a su estudio sistemático, se sumarán otros dos, como ya había advertido Ife (2002: 65): los espacios en blanco y la conformación física de los cuadernillos, esto es, de la estructura codicológica del cancionero, en última instancia. Manuel Moreno sugiere, con cierta insistencia, que habría una relación entre estos e, incluso, entre ambos y las propias secciones internas de LB1¹⁶. No obstante, los espacios en blanco no coinciden nunca con el final de un cuaderno¹⁷, lo que supone una evidencia material irrefutable, pero, más importante aún es que ni siquiera estos huecos de la escritura tienen, en la mayoría de los casos, una extensión suficiente que resulte significativa¹⁸, cuestiones ambas que he estudiado en una monografía aún inédita y a cuyas conclusiones me remito, para no generar aquí una digresión de lo que, en realidad, es un argumento para este trabajo, pero no su objetivo último.

Sí que avanzo uno de esos resultados, que me parece muy significativo al respecto: más allá del peculiar espacio en blanco que antecede a la sección de Puertocarrero (f. 19^v), en

16 «El cancionero, físicamente, en su estado primitivo estaría compuesto por una serie de pliegos, de los que quizás sean pistas los huecos en blanco en algunos folios» (Moreno 2012: 16). «Hay un total de 25 huecos. Obviamente, no se corresponden a la división de 16/15 cuadernillos de los que hablan los distintos estudiosos. Tampoco se ven a simple vista los cuadernillos que componen el manuscrito» (Moreno 2012: 16). «En este caso es claro que comienza una nueva sección, si tenemos en cuenta lo dicho más arriba sobre la posición central que ocupa el título, y que a su vez pudiera suponer el comienzo de un nuevo cuadernillo, de los que hablaré más adelante» (Moreno 2012: 19). «Además para diferenciar esas secciones tenemos una serie de espacios en blanco, que inciden y subrayan, formalmente la división en secciones» (Moreno 2012: 20).

17 Las dos únicas referencias a la estructura codicológica de este cancionero no se basan en un estudio de su materialidad más que aproximativo, por lo que los datos son, de hecho, incorrectos y, en algún caso, fundado en confusiones de mayor calado; además, se referirían a su estado actual, tras su reencuadración en 1954, y no a su estructura primitiva, un matiz que delimita con acierto Barry Ife: «De su estructura sabemos que es in-4^o, y por el número de folios originarios (numerados hasta 124) deducimos que estaba formado por 16 pliegos de 4 hojas cada uno, salvo si su estructura era irregular. También nos consta una laguna de 4 folios (del 13 al 16), esto es, de un pliego entero (el D), no sabemos si arrancado o no cosido (que contendría *Las liciones* de Sánchez de Badajoz, y cuya falta se debería a censura, lo que lleva las hojas actuales a un total de 120)» (Botta 2002: 7). «The paper [...] was bought as a batch for this particular purpose. There is also evidence to suggest that the paper was made into a book before the manuscript it was rebound and the leaves supplied with new hinges and quired in 15 lots of eight. It is unlikely that it will ever be possible to establish the original format with certainty, which is a pity, since quiring in 4s would suggest a ready-made book, whereas quiring in 2s need not» (Ife 2002: 65).

18 Moreno estableció su listado, a partir de la foliación arábiga a tinta y no de la que se realiza a lápiz avanzado el siglo XIX, que es la que uso aquí por las razones codicológicas aducidas antes, por lo que habría que sumar un número a cada uno de ellos: «¿cómo se ajusta esa supuesta división a la realidad de los huecos? Los huecos están en los folios (según la numeración moderna): 15^v, 17^v, 18^v, 24^v, 32^v, 35^v, 41^r, 45^r, 47^v, 59^r, 64^v, 66^v, 76^v, 81^v, 89^r, 91^v, 94^v, 103^v, 105^r, 105^v, 106^v, 107^v, 109^r, 110^r, 110^v, 114^r, 118^r, 119^v y 120^v» (2012: 16). Aunque se lo plantea al inicio de esta cita, no analizó las características físicas ni la función de estos espacios en blanco, de cuyo análisis extraigo las conclusiones de arriba.

el centro de la hoja y con una extensa rúbrica en prosa a línea tirada que así lo requiere, los otros veinticuatro casos, todos ellos internos, al que habría que añadir el que remata la colección, se localizan exclusivamente al final de la segunda columna y, casi siempre, se trata tan solo de un hueco de poca entidad, entre dos versos y una estrofa o poco más. Solo hay cuatro excepciones a esto, cuyos espacios de escritura en blanco sí que son, realmente, significativos, que afectan a la segunda columna completa (ff. 82^v y 106^v)¹⁹ o a algo más de la mitad de ella (95^r y 108^v)²⁰. Lo que no puede pasarnos desapercibido de estos datos es, por un lado, que todos ellos se encuentran en el último tercio de este cancionero, originalmente con 126 hojas, 124 de las cuales tenían texto, mientras que las otras dos funcionaban a manera de guardas antiguas²¹; y, por otro lado, que el primero de estos cuatro grandes espacios en blanco es, precisamente, el que se antepone a la copia de los poemas de autoría única de Tallante:

Los espacios en blanco no implican ningún tipo de delimitación material del códice, ni tampoco, necesariamente, responden a unos límites internos, por diferentes razones, que van desde su entidad, hasta su número, ya que son veinticinco y, sin embargo, las pretendidas secciones alcanzan un total de 34, según Ife (2002: 65), o las 38 sugeridas por Moreno (2012: 25). Es cierto que, si la hoja previa ajusta el texto al espacio de copia, no se necesitaría el hueco, pero eso no resuelve completamente la cuestión. Pero, si tuviesen esta función organizadora, *sensu stricto*, ¿por qué hay más de un espacio en blanco en tres de las secciones que cataloga Manuel Moreno (2012: 20) como tal: tres en *Los galanes de la corte* (ff. 32^v, 35^v y 41^r), dos en la de *Guevara* (ff. 59^r y 61^v) y dos en la del *Actor de este libro* (ff. 119^v y 120^r)? Y avanzo aquí: en la de Juan Tallante (82^v y 90^r), pero sigamos con la argumentación.

De hecho, en la delimitación inicial del núcleo poético objeto de este trabajo la circunstancia es la inversa a lo ocurrido, habitualmente, al generarse tales espacios en blanco. Si no queda un hueco en blanco tras la peculiar²² sección de letras y cimeras (ff. 78^r-81^r) es porque este habría sido demasiado grande, ya que tan solo se usaron nueve líneas de la primera columna del f. 81^r, ya que no pudo recurrirse a apretar la escritura, como, de hecho, ocurre con la última estrofa de la respuesta del Adelantado de Murcia a Tallante (f. 81^v).

19 En el caso del f. 82^v, el espacio en blanco afecta, incluso, al final de la primera columna, correspondiente casi al de una estrofa.

20 En cualquier caso, no parecen huecos para nuevos poemas, porque serían muy insuficientes, entre otras razones que tampoco desarrollaré aquí y que desentrañan lo que, en realidad, supone la propia génesis de este cancionero, que es el objetivo último de esa monografía en preparación a la que me he referido.

21 Esto es, de hecho, la prueba de que, codicológicamente, esta era la extensión del códice primitivo y no hay más pérdidas que las cuatro hojas de las *Liciones de Job* de Garcí Sánchez (h. XIII-XVI) y la más reciente, que tuvo lugar, sin duda, en 1954 y de la cual se conserva un fragmento (f. CXXVI).

22 En un cancionero organizado, mayoritariamente, por autores, aspecto este en el que ha incidido, con acierto, Vicenç Beltran (2010).

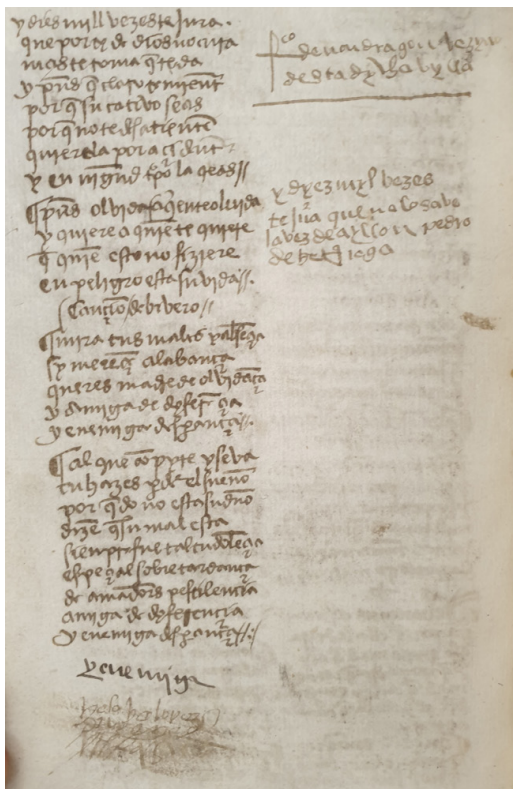


Imagen 11: LB1, f. 82^r

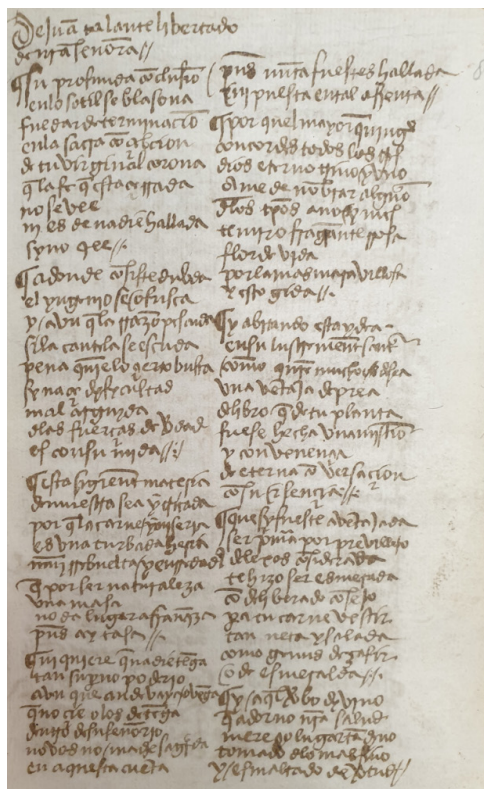


Imagen 12: LB1, f. 83^r

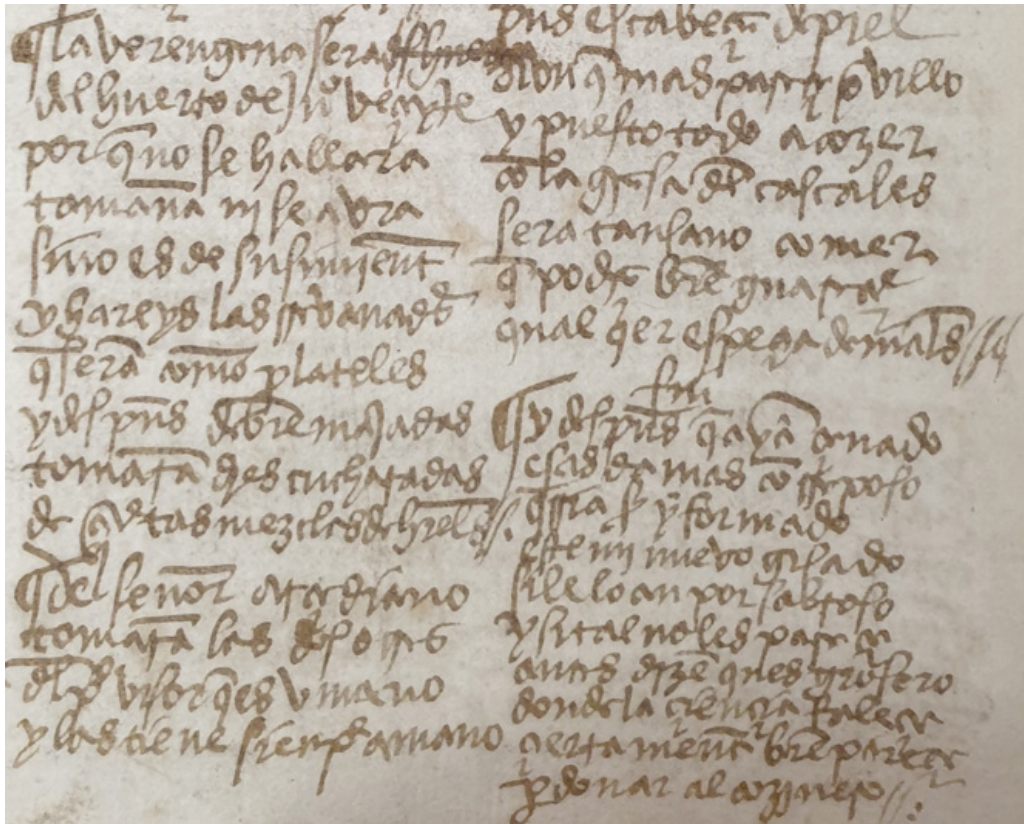


Imagen 13: LB1, f. 81^v

Ante tal circunstancia, lo que hace el copista es enmarcar con tinta estos versos finales de la sección anterior y comenzar la sección del Adelantado de Murcia en esa misma plana. No se ha dejado un espacio en blanco, en efecto, pero sí que hay otro rasgo material del proceso de copia y organización de este cancionero que evidencia el inicio de una nueva sección y que no es la única vez que encontramos en este cancionero. Esta misma circunstancia se produce en el f. 111^r, donde el copista de LB1 utiliza este mismo recurso para economizar papel y diferenciar secciones, aquí, en concreto, la del comendador de Ávila respecto de la de don Juan Manuel:

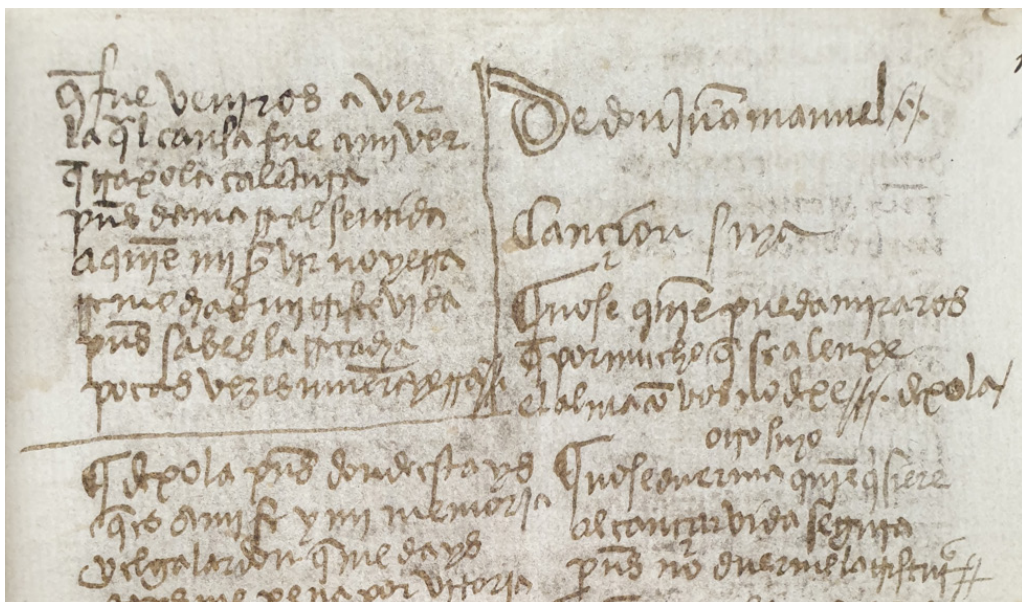


Imagen 14: LB1, f. 111^r

Los ocho últimos versos del primero son los que quedan enmarcados en el f. 111^r por unos trazos que lo separan de las poesías del segundo, cuya rúbrica inicial y la específica del poema, así como sus primeros versos se transcriben en la columna *b*, para desplazarse, su texto, en un momento dado, a la columna *a*, de una manera muy similar, aunque no idéntica, a lo ocurrido en el f. 81^r.

Una utilización similar de este recurso organizador de la copia es, asimismo, la que se da en el f. 14^v, pero aquí es para delimitar las composiciones de Garcí Sánchez de Badajoz²³, separando una *Desfecha* y *villancico* del *Claruscuro*, así como la línea del f. 17^r para delimitar el espacio que ocupa el primer verso de la columna *b*, aprovechando el espacio dejado por la rúbrica a línea tirada, cuyo remate no ocupa todo el ancho. En el caso del f. 41^v, la línea es transversal, a lo largo de todo el ancho de folio, dividiéndolo en dos mitades, con triple columna arriba y doble abajo, un recurso diferente al empleado en la delimitación de la sección de Puertocarrero (f. 19^v), pero con una misma función, donde el copista no optó por esta línea horizontal, pero lo habría podido hacer, en coherencia con su *ars copiandi* y, en realidad, la singularidad la representa el espacio en blanco en el centro de la plana, quizás por preceder a una extensa rúbrica de sección a línea tirada, esto es, ocupando la caja de escritura a plana completa.

²³ La sección dedicada a este poeta en LB1 presenta tal grado de peculiaridades, que requeriría un análisis monográfico, más allá de los límites y de los objetivos de este trabajo.

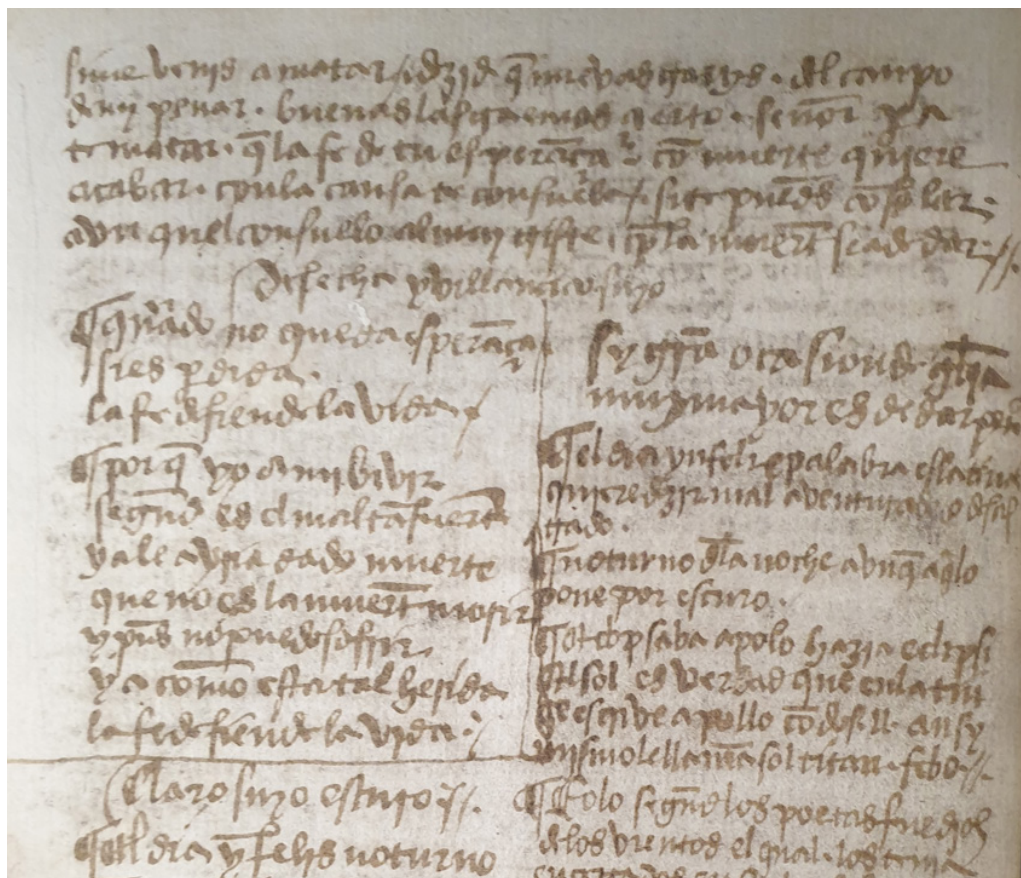


Imagen 15: LB1, f. 81'

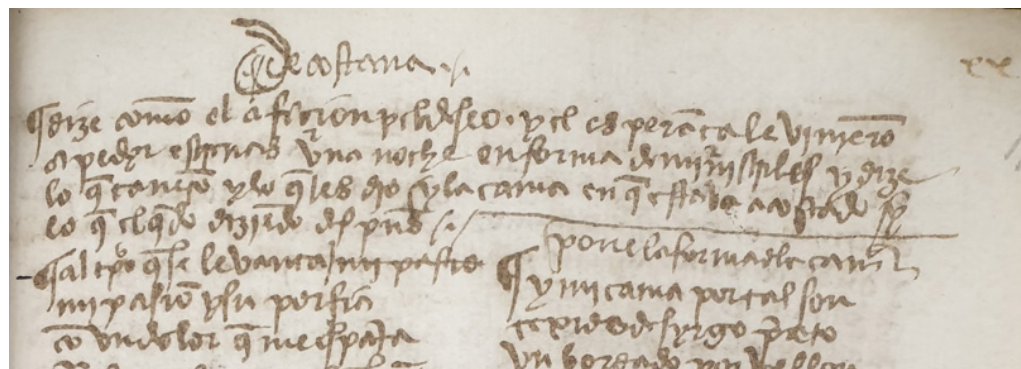


Imagen 16: LB1, f. 17'

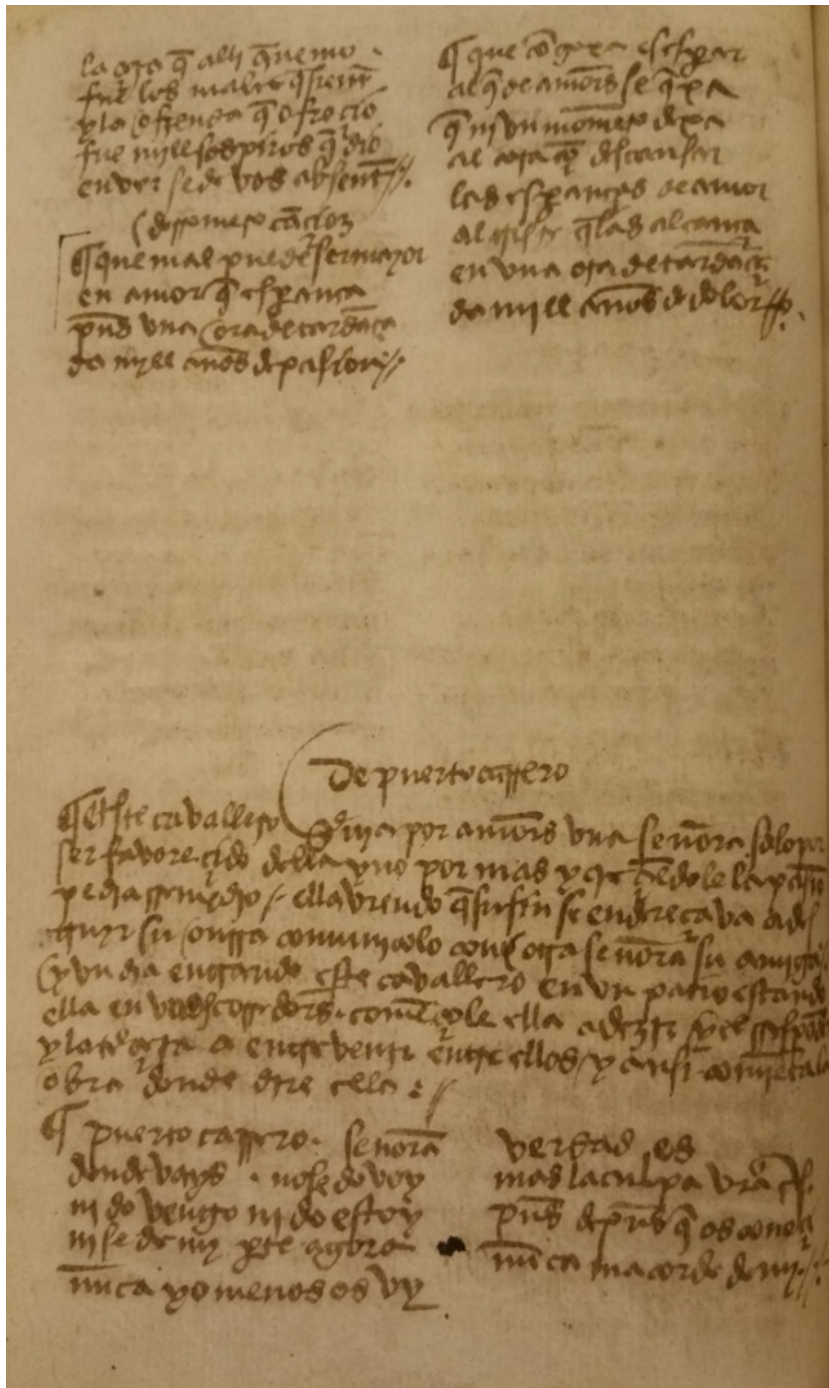


Imagen 17: LB1, f. 19^v

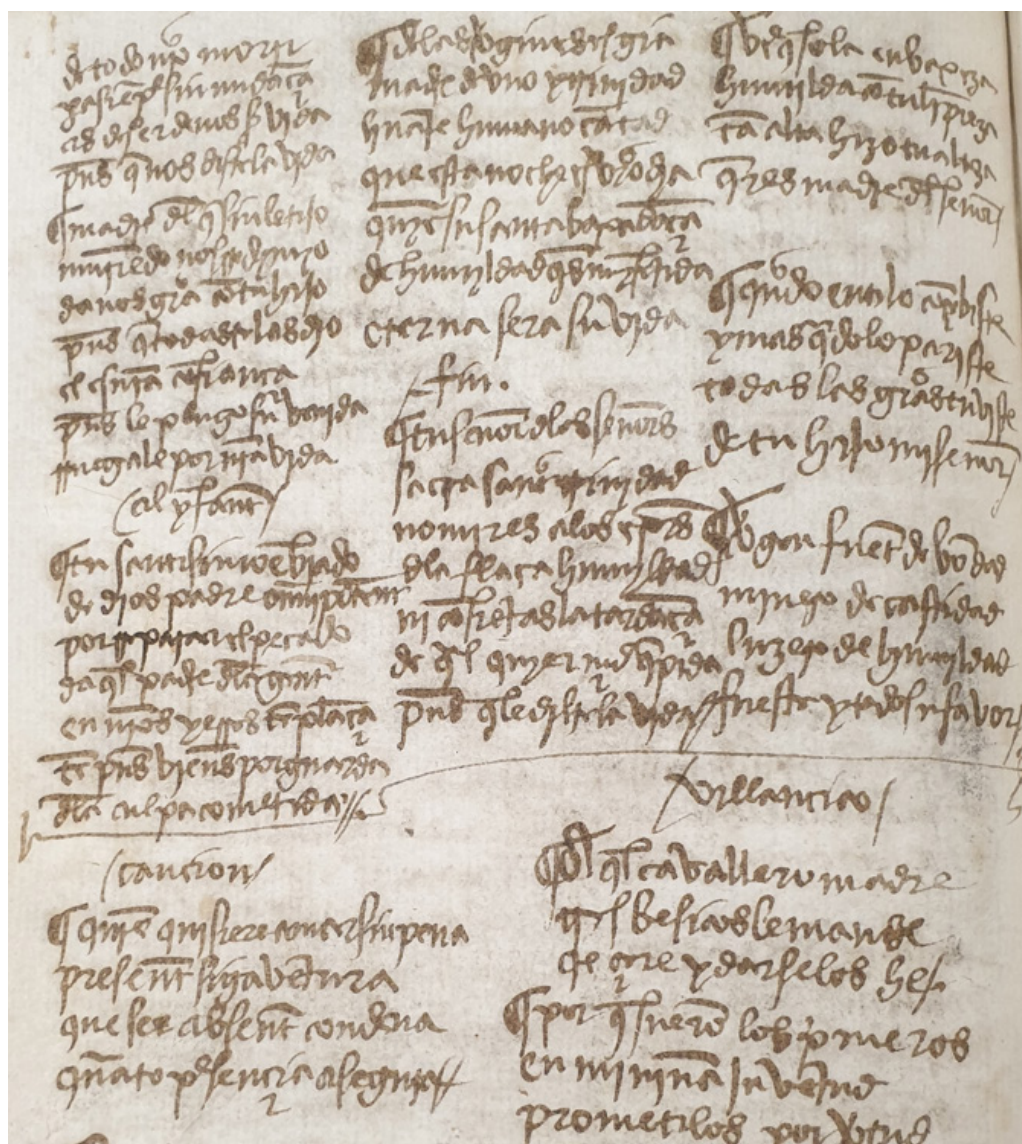


Imagen 18: LBI, f. 41^v

Estoy respondiendo aquí, en definitiva, a otra de las necesidades señaladas por Botta: «el por qué [...] de unas líneas que separan los poemas unos de otros (cf. fols. 7^{r-v}, 12^r, 17^{r-v}, 18^{r-v}) o que van aislando una que otra estrofa (cf. fol. 11)» (2002: 7), respecto de las cuales es importante discriminar aquellas que son originales y reflejan el proceso de copia, respecto de otras de los siglos XVIII-XIX, con tintas más oscuras o, incluso, negras, que solo se distinguen en un análisis directo y no a través el microfilm antiguo, con el que debieron de trabajar los que se han referido a ellas asimilándolas.

Tras recurrir a esta estrategia el copista de LB1 para aprovechar el espacio sobrante de casi todo el f. 81, al final del cual aprieta su escritura para no desplazar el remate del poema dialógico de Tallante y Fajardo, que, de esta manera, acaba transcribiéndose completo en esta plana, comienza el f. 82^r con los dos poemas breves de este último y, tras ellos, se añade el de Vanegas, un mote y el de Vivero. A pesar de que el primero de estos tres últimos es el único copiado de este poeta y, de hecho, el único que se le conoce, se decora su rúbrica con una inicial hueca, a manera de organizador de la estructura interna, en lo que, sin duda —a mi parecer, pues no se cataloga entre ellos—, sería un caso más de esos casos de rúbricas en los que Manuel Moreno (2012: 19-20) reconoce ser incapaz de delimitar con claridad los límites de una sección. Tras esta segunda subsección, rematada por la canción de Vivero, se deja el amplio espacio en blanco que hemos visto anteriormente, con siete u ocho líneas de escritura de la columna *a*, así como la caja completa de la *b*²⁴, lo que resulta muy significativo, porque los poemas que abren la sección monográfica de Tallante se copian a doble columna y, si bien podrían haberse comenzado a transcribir en este hueco, se decidió que no fuese así. Ahora bien es la primera vez que el copista de LB1 deja un espacio en blanco de tal extensión, aunque en tres ocasiones más encontraremos otros que llegan a superar la media columna (ff. 95^r, 106^v y 108^v).

Precisamente en esta sección, por tanto, se inicia una nueva técnica en el *ars copiandi* del compilador de LB1, con huecos de gran entidad en un proceso de copia que es *less closely written than the rest of the book*, un rasgo que Barry Ife solo atribuye a las cuatro últimas hojas del códice pero que, a mi parecer, se inicia aquí²⁵. Ahora bien, no solo encontramos una nueva estrategia de copia en este rasgo material, sino que también es la primera vez que el texto de una sección se desplaza a la siguiente de tal manera, con solo nueve versos y teniendo que recurrir a una solución poco ortodoxa en su copia de la rúbrica de la pregunta de Tallante, que, al iniciar una nueva, se quiere posicionar al inicio de página, con su inicial ornada, para lo cual opta por transcribirla en la segunda columna, desplazando el verbo de dicción que la remata y que da paso al texto al final de la primera. Esto lo puede hacer, como hemos visto, porque ha enmarcado los versos finales de la sección anterior en medio recuadro y, así, puede comenzar la copia del texto en esta columna *a*, en una estrategia que solo encontramos, más o menos idéntica, en el inicio de la rúbrica de don Juan Manuel, tras el desplazamiento de parte de la última estrofa de la sección del Comendador Ávila al f. 111^r.

En definitiva, este último tercio del cancionero se transcribe con cierta laxitud en cuanto al aprovechamiento del espacio, precisamente a partir de la transición entre Vivero y el Tallante religioso, avanzado ya su proceso de su formación, lo que debió de ser la causa de cierta relajación de unas estrategias de copia que no se aplicaron de manera sistemática, aunque sí son todas ellas coherentes y confluyentes. Y esto es importante considerarlo en paralelo a que «the manuscript was written ‘at a sitting’ [...]. The manuscript does not suggest a collection in the process of being formed or added to gradually over a long period of time» (Ife 2002: 65). No tengo la menor duda de ello, por la coherencia del proceso y por la unidad del *ductus* de la que, sin duda, fue la única mano que generó este cancionero. Entre esas estrategias de copia está la sobreexplotación del recurso de las iniciales ornadas mediante doble trazo, con su resultado

24 Más allá de las anotaciones posteriores, con otra tinta.

25 «But it is noticeable that the final four leaves are significantly less closely written than the rest of the book and point to the copyist’s possibly having some difficulty in filling his prescribed length» (Ife 2002: 65).

hueco, que solo aparecen en cinco ocasiones (ff. 17^r, 19^r, 26^r, 42^v y 46^v) hasta la irrupción de la sección de Tallante, a partir de la cual se multiplica, hasta alcanzar los 18 casos (ff. 81^r, 82^r, 83^r, 90^v, 91^v, 92^r, 93^r, 94^r, 105^r, 106^v, 107^r, 108^r, 109^r, 110^v, 111^r, 111^v, 115^v y 119^v) e, incluso, incorporando en tres ocasiones este recurso dentro de lo que es una misma sección (ff. 81^r-90^r): la de Joan Tallante, que se inicia con su pregunta y que, tras la respuesta del Adelantado, arrastra dos poemas suyos y otros tres de diferente autoría, los cinco de tal brevedad, que se copian en una plana y media, tras la cual se deja paso a la más extensa subsección del Tallante religioso. Se trata, por tanto, de una sección donde a la poesía de Tallante se le unen muy circunstancialmente la de otros poetas, a partir del poema dialógico con don Pedro Fajardo, que suponen un paréntesis menor que se remata con su poesía religiosa. En esta sección en la que se comienza a relajar la copia y eclosiona un uso de los espacios en blanco, quizás excesivo, que marca el *ars copiandi* del compilador del cancionero.

Este compilador y copista partió de un único antígrafo, organizado esencialmente por autores, del que selecciona determinados poemas, como demuestra con solidez Vicenç Beltran (2010), frente a la hipótesis de antígrafos múltiples reunidos en un proceso de recolección de fuentes variadas, defendida, sobre todo, por Barry Ife (2002). Aunque Giuseppe Di Stefano acaba insinuando la segunda hipótesis, deja abierta la posibilidad del antígrafo único²⁶, con un responsable que, en efecto, debió de tener un criterio de selección de textos de su fuente, lo que implica un cierto proceso de compilación. La teoría de Beltran de antígrafos de LB1 y 11CG explica que se revise para 14CG, aclarando el misterio al respecto de tal triangulación de fuentes. Con esto, no busquemos huellas directas de antígrafos múltiples en los rasgos materiales de esa sección, sino recursos de copia aplicados con mayor o menor sistematicidad, pero siempre coherentes con un mismo *ars copiandi*. Otra cosa es que, bajo la relativa uniformidad de LB1, se hayan perdido las huellas de formación de su antígrafo, que pudo haberse formado con materiales diferentes, de uno de los cuales es lógico pensar que proviniesen los reunidos en esta sección de Tallante, en la que tenemos muestra no solo de su poesía religiosa, percepción limitada a la que nos había acostumbrado el *Cancionero General*.

2. El poema ID2368 de NH2

Aunque no desarrollase un estudio específico de transmisión textual al respecto, ya Antoni Ferrando sugirió en su día la atribución a Joan Tallante del poema ID0995 y, partiendo de este supuesto, destacó, por primera vez, el interés y rentabilidad que tendría su rúbrica: «Pel *Cançoner Castellà del British Museum*, sabem que l'*Adelantado de Múrcia* es deia don Pedro Fajardo (1445-1482) i que aquell gentilhome devia ser, probablement, mossén Juan Tallante» (1983: 398). Este investigador se queda aquí en el terreno de la hipótesis y de la probabilidad, pero más decidida fue su apuesta por la autoría de este poema en otro trabajo de aquella misma época²⁷, en el que sugería lo siguiente:

²⁶ «El responsable del *Cancionero* londinense no reunió textos sin criterios [...]. Hay trazas perceptibles de un proyecto. Puede caber la duda de si los sistemas asociativos fueron invención del recopilador o existían ya en sus fuentes, fueran éstas un solo volumen, o varios volúmenes, o *cancionerillos* individuales, o *pliegos sueltos* temáticos manuscritos o impresos. Creo que cuanto más numerosos son los conjuntos que aparecen seguros en su trazado, más probable resulta la responsabilidad del recopilador» (Di Stefano 1996: 252)

²⁷ Pero posterior, a pesar de que las fechas oficiales de publicación puedan indicar lo contrario, puesto que en Ferrando (1983: 398, n. 3) cita «en premsa» este trabajo de Ferrando (1982).

Aquestes dades ens permeten d'identificar amb quasi absoluta seguretat el Tallante del cançoner castellà del British Museum, que en un primer moment devia estar vinculat a Múrcia, amb el mossèn Tallante del certamen de 1486 i del *Cancionero general* de 1511, ara ja més vinculat a València, vinculació que no sabem si té res a veure amb el matrimoni de Joan Roís de Corella, comte de Cocentaina, amb Joana, filla de l'Adelantado de Múrcia don Pedro Fajardo (Ferrando 1982: 123).

En este mismo sentido y asumiendo tal atribución de autoría, Óscar Perea afirma que «entre tanta duda, al menos la rúbrica nos permite conocer que, en efecto, “Talante” y “Tallante” debe ser la misma persona, el criado del Adelantado de Murcia», partiendo —ahora sí— de una probable identificación histórica:

Durante la época en que Pedro Fajardo (1445-1482) ocupaba el adelantamiento murciano, un oficial llamado Juan Tallante desempeñaba los oficios de regidor y de alcalde de las segundas alzadas para el reino de Murcia. Parece lógico que se trate de nuestro poeta, a quien el Adelantado Fajardo llamaría «abogado» en el poema mencionado por ocupar estos oficios. En 1462, Juan Tallante renunció a su regimiento en la ciudad a favor de Juan de Ayala, aunque dos años más tarde volvió a recaer en él este oficio al ser nombrado por Enrique IV como sustituto del fallecido Pedro Alfonso Escarramadad. Finalmente, en 1465 fue nombrado alcalde de las segundas alzadas del Reino de Murcia, sustituyendo por muerte a su padre, llamado Juan Alfonso Tallante. No hemos hallado más noticias del poeta, siendo algo sorprendente la ausencia de menciones en época de los Reyes Católicos. No obstante, al menos podemos certificar que no es Valencia la ciudad donde debemos seguir su pista sino Murcia, cuyos ricos archivos deben ofrecer las noticias necesarias para aquilatar la biografía de uno de los más destacados poetas religiosos del siglo xv del que apenas sabíamos nada (Perea 2003: 231).

No queda duda, por todo lo explicado en el epígrafe anterior, de la atribución del poema ID0995 a Juan Tallante y, con ello, de la interesante información que nos aporta su rúbrica, que es el hilo del que ha tirado Óscar Perea y del hay que seguir haciéndolo, como él mismo propone. Tallante es murciano, a lo que apuntaba ya su propio linaje²⁸, y está relacionado, histórica y

28 Y no valenciano, como sugería Menéndez Pelayo —«El primer ingenio cuyos versos aparecen allí, es un valenciano, Mosén Juan Tallante» (1944-1945, vii: 399)—, que no es el único que así lo creyó, ni antes ni después, pero que quisiera destacar porque destaca después un argumento geográfico, que, más allá de que no es el origen último de la presencia poética del castellano e la Valencia de entonces, tampoco debe ser desatendido: «Valencia estaba mucho más abierta que Barcelona a la influencia del castellano, que penetraba por las tres fronteras de Aragón, de Cuenca y de Murcia». Tallante y su poesía penetraron, en efecto, por una de esas fronteras, desde Murcia, independiente de que hay otras razones y la llegada a la monarquía aragonesa de los Trastámara, fue, quizás, la razón más directa del bilingüismo de la literatura de tradición cortesana, cuyas consecuencias delimita muy acertadamente Antoni Ferrando: «Hom ha volgut veure en la desfeta de les Germanies o en la introducció de la Inquisició castellana la causa primordial de la sobtada castellanització literària de les classes dominants valencianes, però és evident que sense la llarga tradició bilingüe cortesana dels països de la Corona d'Aragó del xv —de la qual és un pàl·lid eco la tertúlia d'Isabel Suaris— no podríem explicar-nos el plurilingüisme propugnat amb tota naturalitat pels cartells dels certàmens poètics valencians i les relativament reeixides mostres de poesia de “cancionero” compostes per valencians i aplegades ja al *Cancionero general* d'Hernando del Castillo» (1982: 125-126). «El llinatge és indubtablement murcià» (Ferrando 1983: 398) o «tenim un poeta murcià —el cognom Talante o Tallante és si més no ben murcià—» (1982: 122), lo que no implica la movilidad que, por cercanía, se pudo haber producido en casos similares, como el del notario Bartolomé Tallante y el de su hija, Inés Tallante, ya a finales del siglo xiv y documentados por Óscar Perea (2003: 231, n. 20).

poéticamente, con el Adelantado de Murcia, don Pedro Fajardo, cuñado de Jorge Manrique²⁹; y eso más allá de su evidente relación con Valencia, que abre una línea de estudio en cuanto a las conexiones poéticas e, incluso, en lo que respecta a la fugaz presencia en Murcia de impresores valencianos, probablemente desplazados allí alrededor de 1487 por determinados encargos editoriales, casualmente o no, el mismo año de impresión del cancionero 87FD.

De la misma manera que había ocurrido con este poema de LB1, llama la atención a Ferrando, de nuevo, la rúbrica de otra composición: *Obra fetxa por un gentilhome del adelantado de murcia por na Suaris*, en este caso correspondiente a la poesía «O que buia fermosura» (ID2368) del *Cancionero de Vindel* (NH2), que también es testimonio único. En ella se identifica a la dama mencionada con la Isabel Suaris alrededor de la cual se habría generado «un cercle literari bilingüe —o plurilingüe, si hi afegim el llatí— a la ciutat de València cap a mitjan segle xv, precisament en el moment de màxima esplendor de la literatura catalana al Regne de València» (Ferrando 1982: 115). En cualquier caso, su relación con Valencia se deduce exclusivamente de un intercambio de cartas literarias de tema amoroso con Bernat Fenollar, en las que ella también escribe en catalán³⁰, mientras que la idea de cenáculo poético liderado por una mujer provendría del tercero de los textos explícitamente dirigidos a ella³¹: una *cançó* en catalán de Simón Pastor *en lehor (sic) de Na Ysabel Suaris*, como indica su rúbrica. Cuando elogia su intelecto en la tercera copla de esta poesía, Pastor destaca sus capacidades al debatir con otros —«judicis grans e subtils arguments / qu'ella sab fer als disputants contraris» (vv. 23-24)—, mientras que en la última estrofa hace referencia al que se ha interpretado como el lugar de tales reuniones literarias: «res indegut no cap en son hostal» (v. 36)³². Y, finalmente, el carácter bilingüe del cenáculo viene marcado por las propias obras de las que Suaris es protagonista, como objeto de elogio poético o tomando la pluma de manera directa, puesto que la tercera de ellas, la compuesta por el gentilhome del Adelantado de Murcia, conservada en el *Cancionero de Vindel*, es en castellano, como lo era el poema dialógico y también profano de Tallante y Fajardo en el *Cancionero de Rennert*.

Ferrando identifica a Juan Tallante como el *gentilhome del Adelantado de Murcia* de la poesía ID2368 de NH2 en uno de sus trabajos³³, mientras que en el otro presenta ciertas reticencias: «La identificació entre mossén Joan Tallante i el gentilhome de l'Adelantado de Múrcia és prou més hipotètica, però no descartable» (1982: 123)³⁴. Sea quien fuese tal

29 Casado con Leonor Manrique, la hermana del poeta de Paredes de Nava (Ferrando 1982: 122).

30 Editadas por Max Cahner (1977: 75-76), Antoni Ferrando (1982: 129-131) y Marinela García (2004: 443-445), en este último caso con una ordenación diferente, que responde correctamente a la secuencia del manuscrito.

31 Podría serlo también, aunque no de manera explícita, el poema «*Omne rarum preciosum*» de Simón Pastor, editado por Aramón i Serra (1961), a partir del cual también lo transcribe Ferrando (1982: 120-121, n. 30), quien aduce algunas concomitancias que apuntan a ello, de las cuales me parece decisiva la coincidencia en cuanto al elogio de sus aptitudes musicales (vv. 21-22), coincidentes con las que se refieren en los vv. 34-35 del gentilhome del Adelantado de Murcia (Ferrando 1982: 120).

32 Cito por la edición de Antoni Ferrando (1982: 126-127).

33 «Ens afermen en la hipòtesi que aquest era el gentilhome de l'Adelantado que cantà Isabel Suaris» (Ferrando 1982: 123).

34 Óscar Perea recoge, sin embargo, la hipótesis de Ferrando más decidida, en cualquier caso sin desmentirla: «Con estos datos, el profesor Ferrando Francés piensa que este anónimo galán es el mismo mosén Tallante, que debería ser identificado como un criado del Adelantado de Murcia, Pedro Fajardo, que sería el mismo “Tallante” a cuyo nombre figura una composición en el *Cancionero del Museo Británico* (LB1)» (2003: 230).

poeta, de lo que no parece tener duda Ferrando es de su vinculación a Valencia, un dato que, en última instancia, viene a reforzar su identificación con Tallante y su presencia en un cancionero en el que cohabita la poesía en catalán y en castellano: «cal veure en la presència de l'obra castellana del gentilhome de l'Adelantado de Múrcia entre d'altres catalanes al *Cancionero de Vindel* una prova ferma de la vinculació del poeta a l'ambient literari de València, que la dedicatòria a Isabel Suaris sembla confirmar» (1982: 123). Este poema con ID2368 es el que Dutton localiza como NH2-47, enmarcado entre poemas de Torroella, de mossén Gras o de mossén Avinyó³⁵, entre otros, además de poetas que, en última instancia, remiten a un ambiente literario de la Corona de Aragón³⁶, así como se evidencia, especialmente por sus rúbricas, que el copista de este *Cancionero de Vindel* era de habla catalana, pues muchas de ellas son en esta lengua a pesar de que el poema estuviese compuesto en castellano. Precisamente uno de los poemas en catalán de Avinyó remite a un mossén Crespí que Marinela García y Llúcia Martín proponen identificar con el valenciano Lluís Crespí de Valldaura, «no sabem si el pare o el fill, ja que tots dos, amb el mateix nom, apareixen en el *Cancionero General* de 1511, [... i que] torna a aparèixer el 1514 en algunes rúbriques de la segona edició» (2006: 3). Quizás fue una casualidad, o quizás no³⁷, que Tallante también tuviese una presencia destacada en este importante cancionero post-incunable, porque, en última instancia, el contexto lingüístico y literario del *Cancionero de Vindel* es propicio y coherente con la identificación del gentilhomme del Adelantado de Murcia con este personaje, un ambiente poético que, precisamente a partir de mossén Avinyó, documentan y reconstruyen Montserrat Galí, Rafael Ramos y Jaume Torró:

Lluís d'Avinyó hauria format part del cercle de Carles d'Aragó, príncep de Viana, de Pere Torroella, i del cercle que es reflecteix en el *Cançoner del marquès de Barberà*. En esclatar la guerra de la Generalitat, la seva condició de cavaller domiciliat a Tarragona el féu partícip del cercle reialista traslladat al mateix *Cançoner de Vindel* (2009: 492).

El ambiente literario del *Cancionero de Vindel* y la propia relación con Isabel Suaris, en un contexto probablemente valenciano³⁸ en el que parecen coincidir, triangulados ambos con los datos que nos aporta la rúbrica del poema de LB1, que lo identifican al servicio del don Pedro Fajardo, apuntan hacia la identificación del gentilhomme de este poema de

35 Para la edición y estudio de la poesía catalana de mossén Avinyó en este cancionero, véase Martín Pascual y García Sempere 2006.

36 «Aquest cançoner transmet l'obra d'altres poetes del temps de Joan II com Alfonso de la Torre, Pere Torroella, Hugo de Urriés, Juan Poeta, Suero de Ribera (Torró 2008: 434), Gonzalo de Ávila (Tate 1970: 253-254; Torró 1996: 106) i Lope de Urrea, que convé identificar amb Lope Ximénez de Urrea i de Centelles, fill de Lope Ximénez de Urrea i de Bardaixí, virrei de Sicília, i pare de Pedro Manuel Ximénez de Urrea» (Galí, Ramos y Torró 2009: 477-478).

37 Quién sabe, de hecho, si el propio mossén Crespí u otros de los valencianos del *Cancionero General* estuvieron representados en el antígrafo de LB1 y tan solo fue su copista quien, en su proceso de selección, no los incorporó a esta antología, a diferencia de lo que sí que habría acabado haciendo Hernando del Castillo.

38 La relación de Suaris con Valencia, en realidad, está mediatizada por su intercambio literario con Fenollar; y de la dedicatoria de Simón Pastor no se ha podido demostrar que este sea valenciano, dado el *maldit* que lo relaciona con Barcelona. En cuanto a esto último, los desplazamientos entre Valencia y Barcelona de poetas valencianos y del Principado a raíz de la guerra civil catalana aducidos por Ferrando (1982: 121-122) son un argumento muy interesante, pero no justifica el sentido del desplazamiento de Pastor y, por tanto, su origen.

NH2 con Juan Tallante y, con ello, a su más que probable autoría. En ello incide la propia datación de las cartas intercambiadas por Fenollar y Suaris, «no abans de 1455-1460, en què Fenollar devia comptar uns vint o vint-i-cinc anys, i no més tard del 1482, any en que don Pedro Fajardo, Adelantado de Murcia, mor i en què el *Cançoner de Vindel* ja sembla que havia estat compilat» (Ferrando 1982: 118). En principio, por tanto, en algún momento de ese período habría tenido lugar la redacción de las cartas con Fenollar y las otras relaciones literarias de Isabel de Suaris, entre las que se encontraría la establecida con el *gentilhombre del Adelantado de Murcia*, que, en definitiva, habría que identificar con Juan Tallante³⁹.

3. ¿El poema ID4653 de 74*LV?

Antoni Ferrando se planteó también que el único poema anónimo de *Les trobes en lahors a la Verge Maria* (74*LV) pudiese ser de Juan Tallante: «¿Fou mossén Juan Tallante l'autor de la composició “¡O misterio muy profundo!” que apareix al llibre de *Les Trobes*? Sabem que aquest poeta murcià estava vinculat a València i que participà al certamen immaculista de 1486. La composició que presenta i altres quinze més, totes de caràcter religiós i en castellà, obrin el *Cancionero General* d'Hernando del Castillo» (1983: 210). Es cierta la importancia socioliteraria de este poeta, suficiente para ser el autor del único poema en castellano incorporado al cancionero incunable de 1487, así como para que se decida que 11CG se inaugure con su obra, como núcleo textual compacto al inicio de la sección religiosa, pero también lo es que esta poesía de 74*LV sería hasta casi cuatro décadas anterior al cancionero de Hernando del Castillo.

Se trata de uno de los cuatro poemas que, habiendo optado al premio del certamen mariano celebrado en Valencia en marzo de 1474, se incorporan al primer incunable poético hispánico, el de *Les trobes*, en la secuencia interna que establezco en este listado, donde ofrezco también su rúbrica, incipit, éxplicit, estructura métrica, foliación e identificador de poema, según el sistema de Brian Dutton (1990-1991)⁴⁰:

6 Rúbr: Ell mateix mossen Franci de castellui | caualler per honor dela Ioya en lahor | dela verge Maria en leygua (*sic*) castellana. Ínc.: Del gran redemptor / madre hi esposa. Éxpl.: Del fueras ahun / la mas alta y lucida (5x10, 1x5) (h. 9^v-10^r) (ID4650).

8 Rúbr: Ell mateix mossen barçelo caualler | per honor dela Ioya en lahor dela | verge Maria en lengua Castellana. Ínc.: O virgen santa senyora. Éxpl.: Perdon y mercet te pido (5x10, 1x5) (h. 11^v-12^r) (ID4651).

39 Si fuese así, es lógico pensar que hubiese tenido lugar hacia el final de esta horquilla cronológica, ya con el conflicto catalán resuelto y unos años antes de la participación del poeta en el certamen immaculista de 1486. Aunque, en general, no habría necesidad de yuxtaponer la creación profana y la religiosa, de lo que Fenollar y otros poetas valencianos ya dan buena muestra, es cierto que la identificación y reconocimiento de Tallante como poeta religioso podrían avalarlo.

40 El incunable no tiene foliación impresa, pero utilizo la manuscrita a lápiz contemporánea, que secuencia las páginas del incunable corrigiendo la desordenación de uno de los cuadernos del ejemplar único conservado. Para la estructura interna completa, véase Martos 2023a: 167-174.

26 Rúbr: Resposta de mestre Pere de | ciuillar argenter en lahor dela | verge Maria tirant ala Ioya_x. Ínc.: Al tempo que febo / su gran claridat. Éxpl.: La sempre lohada / vos del gualardon (5x10, 1x5) (h. 32^v-33^v) (ID4652).

33 Rúbr: Resposta de hun Castella sens nom lo | qual dix en lohor de la verge Maria tirant | ala Ioya_x. Ínc.: O misterio muy profundo. Éxpl.: Delante dela Iusticia_x (5x10, 1x5) (h. 39^v-40^v) (ID4653).

El políglotismo poético estaba previsto, de hecho, desde el *cartell* o *llibell*, desde la propia convocatoria del certamen: «Lengua y estil / lo que plasent vo[s sia]». Más allá de la intención de Fenollar y/o Despuig⁴¹ al incluir esta cuestión entre las pocas bases del concurso, la consecuencia es que hay cinco poemas en otras lenguas diferentes al catalán, no siempre derivadas de la doble o triple composición a cargo de un mismo poeta: Francí de Castellví y Francesc Barceló, respectivamente, participan con un texto en castellano y otro en catalán, mientras que Pere de Civillar⁴² y *un castellà sens nom*⁴³ lo hacen con una única poesía en castellano, a las cuales habría que añadir el poema en toscano de Narcís Vinyoles. Los dos primeros, valencianos y con producción poética en catalán, recurren al castellano por un cierto *exhibicionismo* lingüístico, por esa *ostentación* a la que se refería Manuel Sanchis Guarner⁴⁴, mientras que Civillar y el poeta anónimo eran castellanos o, si acaso, aragoneses el primero de ellos⁴⁵.

La catalanización ortográfica de la poesía de Tallante podría responder al modelo lingüístico de los copistas de los manuscritos o de los participantes en el proceso editorial, como responsables del original de imprenta o de la composición de las formas. De hecho, así nos lo advertía Antoni Ferrando en cuanto a las poesías de Tallante del *Cancionero de Vindel* y del *Cancionero General*:

El fet que la grafia de la canço amorosa del gentilhome de l'Adelantado dedicada a Suaris («fetxa», «tamanya», «tene», sens diftongació, «fundamento», amb diftongació) i la de les

41 El virrey o lugarteniente general de Valencia, Lluís Despuig, que es quien convoca oficialmente el certamen y, muy probablemente, el editor o patrocinador del impreso.

42 «Pere de Civillar era probablement castellà, car resulta poc explicable que un menestral valencià empràs el castellà en una època en què sols alguns nobles i rarament algun burgès feien esporàdics exercicis de políglotisme en aquesta llengua» (Ferrando Francés 1983: 202). Recientemente, Cinthia María Hamlin y Ludmila Grasso (2022) apuntan hacia contextos aragoneses y editan los poemas castellanos de Civillar y de Castellví. En cualquier caso, en tanto que menestral, como platero, es muy probable que estuviese afincado en Valencia (Martí Grajales 1894: 66; Ferrando Francés 1983: 202).

43 Véase Martos 2023b: 148, n. 264 para las razones que podrían justificar esta peculiar atribución.

44 «La presència dels susdits poemes en castellà no pot produir-nos estranyesa. D'ençà l'entronització de la dinastia dels Trastàmara després del Compromís de Casp, la llengua castellana havia començat a penetrar en la cort dels Reis d'Aragó, i havien figurat ja diversos poetes castellans entre els cortesans d'Alfons el Magnànim i als cançoners de l'època. Però no s'hi tractava encara de casos de contaminació ni subordinació, sinó tan sols de coexistència. Poc a poc el castellà anava esdevinent llengua àulica, i ja és sabut que quan la llengua del príncep és diferent de la del poble, el cortesà adopta la del príncep. Els cavallers de l'aristocràcia valenciana s'afanyaven a aprendre el castellà, i els plaïa d'exhibir-se parlant-lo. És ben explicable, doncs, que componguessen poemes en castellà els nobles Francí de Castellví i Francesc Barceló [...]. Sembla que cal interpretar tan sols les poesies castellanes d'aquells poetes valencians, com una simple ostentació de políglotisme, puix que d'altres vegades ells mateixos escrivien versos en italià i llatí» (Sanchis Guarner 1979: 13).

45 Para la propuesta aragonesa en el caso de Pere de Civillar, véase Hamlin y Grasso 2022.

composicions de mossèn Tallante replegades al Cancionero general presenten trets catalans és imputable amb tota seguretat a la mà catalana del copista i del caixista, respectivament, car fóra desorbitat de voler dudir-ne la identitat entre l'ator d'aquella i el d'aquestes (1982: 123).

Es cierto que los rasgos señalados para NH2 por Ferrando son más aragoneses que catalanes, pero también lo es que, en ocasiones, las rúbricas se presentan en esta lengua precediendo a poemas castellanos y, por tanto, parece que en algún momento de la tradición ha intervenido un copista catalano-hablante, como he señalado en el epígrafe anterior, por lo que habría que considerar también los modelos lingüísticos de los antígrafos, que emergen parcialmente.

Salvando esta cuestión, por tanto, puesto que es común a los poemas castellanos de 74*LV⁴⁶, habría que atender a otros aspectos lingüísticos que emergen y que caracterizan el habla del poeta castellano anónimo de este cancionero impreso y no la de agentes externos que hayan dejado huella de sus propios modelos en el proceso de transmisión. Son rasgos indudables del poeta porque atiende a ejemplos que afectan a la rima misma. Por un lado, encontramos *aparega* por *apareja* (v. 21), haciendo consonancia con un catalanismo (*vega* por *vella*, v. 24), donde sorprende que la lateral palatal parece pronunciarse como africada palatal, lo que, si no se trata de un rasgo fonético del poeta anónimo, puede responder a un juego lingüístico o a una licencia de rima; la consonancia *aparega* y *vega* se completa, además, con *Esglesia* (v. 23)⁴⁷, que, además de un catalanismo, tampoco supone una rima perfecta. Es cierto que en el poema castellano de Francí de Castellví encontramos la representación de la consonante africada palatal con la grafía *g* (*figo* por *fijo*) o, al revés, la representación como *j* de la oclusiva velar sonora (*spijada* por *espigada*), pero, a diferencia del anónimo, en ninguno de estos casos aparece en posición de rima y, por tanto, no hay consonancia con la que comparar, ni se puede atribuir, necesariamente, a rasgos lingüísticos del poeta. Por otro lado, aunque los versos 37 y 40 (*profeta/concepta*) y los versos 47 y 50 (*digna/matutina*) del poema anónimo no parecen tener consonancia perfecta, en realidad sí que riman por un fenómeno fonético que vamos a encontrar en muchos otros textos poéticos castellanos: la reducción de los grupos consonánticos.

Si revisamos el corpus poético de Tallante, es sintomático que no se produzca en ninguna ocasión una cuestión similar alrededor de las palatales, pero sí que encontramos el fenómeno de la reducción de grupos consonánticos en posición de rima en el grupo [kt], muy generalizado y, por tanto, insuficiente como argumento para una atribución, pero que sí que confirma, en cualquier caso, un modelo lingüístico de base ajeno al catalán. Además,

46 No solo desde una perspectiva ortográfica, sino también morfológica y léxica: «Los poemas castellanos presentan características ortográficas de una cierta sistematicidad que parecen responder a rasgos lingüísticos más o menos mantenidos y derivados del original de imprenta, más que del propio proceso de composición. Este es el caso de las oclusivas en posición implosiva (*datme*) o de las africadas sordas representadas con *tx* (*etxar* por *echar* o *dretxa* por *derecha*), del seseo (*floresca* por *florezca*) o de la fricativa interdental sonora (*savias* por *sabias* o *nuve* por *nube*), entre otros [...]. En ocasiones, emergen aparentes rasgos morfológicos o léxicos catalanes que, en realidad, pueden provenir de abreviaturas del texto manuscrito del original de imprenta, como son los siguientes casos: 45 por] per 74*LV (Castellví); 15 ángeles] angels 74*LV, 36 vírgenes] virgens 74*LV, 42 perlas] perles 74*LV (Civillar)» (Martos 2023b: 142-143).

47 Si es que no esconde alguna forma palatalizada castellana, que no he podido documentar en CORDE, sustituida por este catalanismo.

solo lo documentamos en tres de sus poemas del *Cancionero General* y con una misma consonancia en *-eta*⁴⁸:

11CG-1 *directas* (v. 86), *tetas* (v. 87)

11CG-2: *perfeta* (v. 1), *decreta* (v. 4), *planeta* (v. 5), *cometa* (v. 8), *repleta* (v. 9), *setta* (v. 12)

11CG-6: *eleta* (v. 1), *perfeta* (v. 4), *planeta* (v. 5), *concepta* (v. 8), *neta* (v. 9)

Es interesante comprobar que, del primer ejemplo, hay también testimonio en LB1 y las lecciones se ortografían como *directas* y *tetas*, respondiendo, probablemente, al modelo lingüístico de su copista o del que transcribió su antígrafo, de la misma manera que restituye la grafía elidida por la rima en *regno*, en el caso en que 11CG-1 la reduce, por cuestiones fonéticas del poeta, trasladadas a la rima: *reno* (v. 41), *seno* (v. 44), *terreno* (v. 45), *noveno* (v. 48). Parece, por tanto, que hay una tendencia del responsable de LB1 en cuanto al mantenimiento de grupos consonánticos, lo que, en última instancia, sería coherente con un copista cuya lengua materna hubiese sido el catalán y con la existencia de su antígrafo en Valencia, pero solo eso y queda pendiente, en cualquier caso, el estudio lingüístico de los rasgos de este cancionero manuscrito reclamado en su día por Patrizia Botta⁴⁹.

La rima imperfecta *-ente/-entre* y *-acto/-apto* podría tratarse de una licencia, no infrecuente cuando estas son complejas, o bien de otro ejemplo de estas reducciones fonéticas de grupos consonánticos, que permiten la asimilación en posición de rima:

11CG-6: *eminente* (v. 11), *vientre* (v. 12)

11CG-9: *acto* (v. 217), *rapto* (v. 218), *prefacto* (v. 221), *pacto* (v. 222)

En otras dos consonancias se enmarcan palabras poco documentadas en castellano, como es el caso *pescuda* ‘pregunta’ y *dosser* (‘dosel’), que, en este sentido, es interesante destacarlas, a pesar de no ser del todo concluyentes:

11CG-8: *poder* (v. 8), *dosser* (v. 9)

11CG-15: *duda* (v. 10), *pescuda* (v. 12) y *escuda* (v. 13)

El CORDE documenta *dosser* solo en cuatro ocasiones: en un anónimo de 1443, con dos apariciones en los *Evangelios e epístolas con sus exposiciones en romance* del aragonés Gonzalo García de Santa María c. 1485 y en el *Floriseo* de Fernando Bernal, de 1516, que se dedica, precisamente, a Pedro Fajardo y Chacón, el hijo del Adelantado de Murcia con el que se relaciona a Juan Tallante. La forma *dosser*, con reducción gráfica ajena a un

48 Porque el caso de *perfeto* (v. 7) y *recto* (v. 10) de 11CG-7, en realidad, podría ser estrictamente ortográfico, ya que, fonológicamente, son idénticos.

49 «Y por último, entre la lista de los huecos, era de esperar un análisis lingüístico de los textos trasladados en nuestra fuente, sea geográfico-lingüístico, si acaso había regionalismos, occidentalismos que confirmasen su origen salmantino u orientalismos que demostrasen su estancia valenciana, sea histórico-lingüístico, si por ejemplo los textos detectaban arcaísmos o si daban en cambio claras señas de progresismo, de modernidad lingüística, más marcada, por ejemplo, que la del *Cancionero General*, al que tan a menudo se le enfrenta (para acusar su menor antigüedad)» (Botta 2002: 8).

contexto catalano-valenciano-aragonés, solo se documenta 19 veces durante los siglos xv y xvi, la mayoría en obras anónimas, aunque destacan las tres ocurrencias del *Cerimonial de príncipes* de Diego de Valera (c. 1449). A pesar de un corpus lingüístico más reducido que el CORDE, sin embargo, en el CICA se llegan a documentar hasta 42 ejemplos de *dosser* y 30 de *dosser* en catalán, lo que parece justificar que es una palabra mucho más extendida en esta lengua y el dato, de nuevo, es de cierto interés.

En el caso de *pescuda*, si bien es cierto que se encuentra recogida en el *Diccionario de Autoridades*, el CORDE solo lo documenta en el siglo xv en un poema de Villasandino, curiosamente, y en la primera mitad del xvi en cinco ocasiones, todas ellas en una obra matemática del palentino Juan de Ortega, impresa en 1512⁵⁰.

Los rasgos lingüísticos no avalan con suficiente solidez, por tanto, la atribución de este poema a Juan Tallante, sino que, incluso, en el caso de este último lexema, parece apuntar hacia otras latitudes peninsulares, ni menos aún lo hacen sus características literarias. Además, ni siquiera disponemos de un corpus poético suficientemente amplio para someterlo a un análisis estilométrico ayudándonos de las humanidades digitales, que tan buenos resultados ha generado en cuanto a autores más prolíficos del Siglo de Oro.

Solo tres poemas de Juan Tallante se construyen sobre el esquema del arte mayor, que es, sin duda, la razón por la cual Hernando del Castillo los antepone al resto de su producción, que es de arte menor y la mayoría en octosílabos, como este anónimo de 74*LV y como, en realidad, buena parte de la poesía de cancionero del siglo xv. De hecho, se trata del molde estrófico y métrico utilizado por el poema religioso con mayor difusión en la imprenta incunable hispánica, las *Coplas de la Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza, con las cuales comparte, incluso, la estructura de rimas (*abaabcdccd*).

En cuanto al desarrollo de los temas, desde luego está muy lejos de la calidad y profundidad de los poemas en arte mayor que inauguran el *Cancionero General*, pero también es cierto que estos serían una década posteriores al de 1474, poco más o menos, puesto que documentamos 11CG-2 en 1486 y, alrededor de esta fecha, entre 1481 y 1491, también se debió de componer 11CG-1, ambos presentados a sendos certámenes poéticos valencianos. En cualquier caso, si era poco productivo aducir como argumento la alusión a tópicos religiosos en el poema de NH2 dirigido a *na Suaris*, tomando en consideración la fama y la producción de Tallante como poeta religioso⁵¹, el argumento nos debe servir en sentido contrario: haber participado este poeta en el certamen mariano de 1486 con un poema en castellano y el reconocimiento que se le hizo como poeta religioso al inaugurar el *Cancionero General* con un corpus de cierta solidez no son suficientes para demostrar que es el autor del poema anónimo de *Les trobes en lahors de la Verge Maria*. No puedo confirmar, en efecto, pero tampoco desmentir —si me permiten la expresión tan difundida hoy—, que este poema de 74*LV sea atribuible a Juan Tallante y es por esta razón que

50 Y únicamente cinco veces más hasta el siglo xix, la última de las cuales es de Manuel Bretón de los Herreros (1843-1844).

51 «També fóra exagerat de veure e l'al·lusió a imatges religioses, sobretot a la “Virgen madre santa” del vers 48 d’¡Oh, qué viva fermosura! —recurs molt freqüent a la poesia de “cancionero”—, i la temàtica sagrada de les poesies de Tallante reproduïdes al *Cancionero general* un argument de pes per a inferir-ne la identitat entre l’autor d’aquella i el d’aquestes» (Ferrando 1982: 123).

decido no incorporarlo a su corpus, aunque dejo constancia de la sugerencia de Ferrando y de la insuficiencia de ciertos argumentos lingüísticos y literarios, que no son concluyentes, aunque, a mi parecer, apuntarían a un perfil castellano.

4. El poema ID6046 y el doble testimonio: 87FD y 11CG

La producción religiosa de Tallante no solo queda documentada desde el año 1486, sino que parece que los propios certámenes poéticos fueron el catalizador para su fama como poeta religioso y, fundamentalmente, mariano, de lo que es buena muestra también el primero de los poemas del *Cancionero General*, sobre los veinte triunfos de María, que, en efecto, se habría compuesto para un concurso poético sobre este tema. Sabemos de la existencia de este certamen por la rúbrica de un poema manuscrito de Jaume d'Olesa, aunque el dato en cuestión no se especifica en este de Tallante ni en otro de Romeu Lull, que, sin embargo, presentan características formales y temáticas tan similares (Ferrando 1983: 361-369), que son suficientes, a mi parecer, para enmarcarlos en ese mismo contexto, más aún sabiendo a ciencia cierta de la existencia de tal certamen y de la afección de Tallante a ellos⁵². En efecto, el dato no es aislado, porque el segundo de los poemas de 11CG, objeto de este epígrafe, se presentó al certamen inmaculista valenciano de 1486, del que, en este caso sí, nos ha quedado el incunable poético derivado de él, que se conoce como 87FD desde hace unos años (Martos 2018). Este cancionero impreso está organizado a partir del propio desarrollo del certamen, aunque no parece identificarse completamente la estructura de ambos, una alteración de la secuencia que ha quedado documentada por el propio incunable⁵³.

El certamen ofrece cuatro premios: el *robí*, el *radix Jesse*, el *marsapà* y la *carta de navegar*⁵⁴, según los cuales se desarrolla el evento, en esta secuencia; sin embargo, el incunable altera el orden de los dos primeros, lo que no es baladí al objeto de este trabajo, puesto que el poema de Tallante optó al *robí*, cuya sección se recoge en segundo lugar en el cancionero, a pesar de que, en la *performance* o puesta en escena de este certamen debió de inaugurarlo. Eso es así porque, además de las disfunciones estructurales que lo evidencian en el incunable⁵⁵, se trata del premio principal, el de más valor económico y el originalmente previsto como tal, al que se debieron de ir añadiendo otros de manera secundaria, sin duda, por el éxito de la convocatoria⁵⁶. La *carta de navegar* funcionó a manera de premio menor, asociado al del *rubí*, a través de una sentencia conjunta; y, a partir de ahí, se habrían generado

52 Antoni Ferrando (1983: 371-377), al no referir el certamen las rúbricas de Tallante y Lull, se limitó a editar el poema de Olesa. Es lógico que así sea en el caso del poeta murciano, porque el *Cancionero General* adapta sus rúbricas, como deja constancia el segundo de sus poemas, que aquí editamos y analizamos, eliminando cualquier información que quedase demasiado descontextualizada, como el hecho de que optase a la *joia* o premio del certamen.

53 Como se ha demostrado en otro contexto, cuyos argumentos no aportarían aquí más que una repetición y una digresión, de manera que remito a ese trabajo (Martos 2019b).

54 Un rubí, un esqueje que simula pertenecer al árbol de Jessé, un mazapán en su caja y la carta de navegar del padre del organizador, que fue uno de los poetas de la corte de Alfonso el Magnánimo.

55 Los *llibells* o *pròlegs*, que funcionaban como convocatoria de cada premio, y sus respectivas *sentencias* presentan un cierto desorden respecto de sus respectivas secuencias en la estructura (Martos 2019b), organizadas, en cualquier caso, a partir de cada *joia*.

56 Lo que, a su vez, llevó a su organizador, Ferrando Díez, a celebrar dos certámenes inmaculistas más, en 1487 y 1488, que no fueron poéticos, pero que también fueron llevados a la imprenta por él como editor o patrocinador.

otros dos complementarios, de poca o nula valía crematística, si bien el *radix Jesse*, por su simbolismo mariano, debió de tener cierto prestigio y, precisamente por ello, se antepuso a la sección dedicada a la *joia* del rubí.

Interesa a los efectos de este trabajo no solo la distribución de los poemas en cada sección, sino su número y un hecho importante que no puede pasarnos desapercibido: que los poemas incorporados son una *selección* de los recitados, como sabemos a ciencia cierta por el paratexto editorial en prosa rubricado como *Exhortació de benivolència*, en el que se justifica por ello Ferrando Díez⁵⁷, organizador del certamen y editor de este incunable⁵⁸. Y, en este sentido, tengamos en cuenta que este poema en castellano de Juan Tallante es el único de un cancionero impreso de poesía en catalán y que ha llegado ahí tras un proceso de selección entre todos los presentados al certamen. Además, se trataba de una poesía que optaba al más valioso de los premios y del cual se eligió el mayor número de muestras⁵⁹, probablemente porque era el que más participación congregó y, con ello, el que más competencia presentó en este proceso de selección para llevar a la imprenta sus principales resultados. Este es el lugar que ocupa el poema de Tallante en este cancionero incunable y, de ahí, podemos imaginar su consideración socio-poética en la Valencia de 1487, como clave de lectura para lo que acabó pasando un cuarto de siglo después.

4.1. Moldes y temas

El poema de Tallante se compone en castellano porque el propio *llibell* del certamen, su poema de convocatoria, así lo preveía —«Tots los stats / hi lengues quals se vulla» (h. aij^v)—, por lo que, ante tal explicitación, se hace improbable que hubiese sido el único poeta que participase con un poema compuesto en esta lengua; de ahí que aún resulte más interesante, por tanto, que se seleccionase el suyo como el único de este cancionero incunable que no se habría compuesto en catalán.

El *llibell* también establece sus rasgos técnicos, en términos literarios, según los cuales no solo se amplían hasta siete las estrofas previstas, respecto de las cinco previstas para el certamen mariano de 1474, sino que aquí se delimita también la extensión de ellas: «De dotze peus / essent cascuna cobla | yen cobles set / ab tornaday endreça» (h. aij^v), esto es,

57 Hijo de Rodrigo Dies, uno de los poetas del entorno del Magnánimo. Jaume Torró (2009: 179-187) reconstruye la genealogía de este personaje y la estrecha vinculación con los monarcas, así como la importancia política y social de su linaje en la Valencia de los siglos XIV y XV, que remonta en cinco generaciones, hasta el consejero y primer vicecanciller de Pere el Cerimoniós y *batle* general del reino de Valencia, Rodrigo Dies, homónimo de su hijo, de su nieto y de su tataranieta. Este último era el padre del promotor de este certamen, caballero y poeta, de quien se han conservado dos *danses* y una respuesta a una demanda de Bernat Fenollar, a la que también había correspondido Ausiàs March.

58 «Segons posà lo gloriós sent Johan Evangelista, que moltes e altres diverses obres féu Jesucrist, nostre Déu e Senyor, en lo conspecte de sos dexebles, que no són escrites, poden d'ací exemple grandíssim pendre tots aquells qui dit hauran en laor de tanta Senyora si en lo present tractat mencionats no's troben com sien molts, e segons lo vulgar parlar «mal de molts sia conhort de hu. Als quals, a cascú per si e a tots en general, pregue quant puch ni sé sia cascú aquell hu damunt mencionat per lo mal de molts aconortat, si mal se pot dir, com açò no s'esguarde a fer-ho yo per default de negú, mas per sola brevitat mogut, hi certament, puix molta virtut a tants ha incitat, si explicitament no poden ésser loats en hobrar acte tan virtuós en defendre la mare de Déu del que la veritat per molts miracles hi exemples la'n té defesa, almenys implícitament tals dehidors hi loadors vull haver per expressats hi nomenats, regraciant hi offerint-me a aquells. E perquè axí palés sia als legidors com als dictadors, me sotascrich ab mon nom propi de ma prompta offer[ta]» (Ferrando Francés 1983: 533).

59 Nueve en total, frente a los seis del *radix Jesse* y el *marsapà* o los cinco de la *carta de navegar*. El poema de Tallante ocupaba el octavo lugar de la sección de composiciones que concursaron por el *robí*.

con siete estrofas de doce versos cada una, tal y como hacen los poetas que concursaron por este premio recogidos en este cancionero incunable:

*En lahor de la Puríssima Concepció de la homil verge Maria, mostrant aquella ésser exempta de la màcula original*⁶⁰. Comença la obra de frare Bosch, de l'orde de la verge Maria de Muntesa, comanador d'Onda, tirant a la joya del robí. E guanyà'l, «Dins en l'archiu de les divines sales» (12x7, 3x2) (ff. c4^v-c6^v).

Inuocatio Arnaldi Cossi, maioricarum ciuis, ad beatissimam Virginem Mariam, «Si diuum ut fama est seruat tutela poetas» (2x4)⁶¹ (f. c7^r).

Respon Arnau de Cors al cartell del reverend mossén Ferrando Dieç, tirant al robí, «Causa tan gran produint tal effecte» (12x7, 7x2) (ff. c7^r-d1^r).

Cobles de Vallmanya tirant a la joya del robí, «L'enteniment, mirant la presciència» (12x7, 7x2) (ff. d1^r-d3^v).

Exordi o principi fet per Jaume de Olesa, mallorquí, dressat al molt digne posedor ensemps e jutge de la joya, mosén Ferrando Dies, prevere, «Si'l qu'ab virtut se condona» (10x3, 5) (ff. d3^v-d4^v).

Resposta feta per Jaume de Olesa, mallorquí, a la demanda e joya posada per lonoble e molt digne prevere mossén Ferrando Dieç, tirant a la joya del robí, «En lohar-vos amor esforç me dóna» (12x7, 7x2) (ff. d4^v-d6^v).

Mossén Ramon Vivot, cavaller mallorquí, tirant a la joya del robí, «Havent a parlar yo de vostr'altesa» (12x7, 6x2) (ff. d6^v-d8^v)⁶².

«Filla d'Adam, primer d'ell concebuda» (12x7, 4x2) (ff. e1^r-e2^v)⁶³.

Comença Luýs Cathalà, tirant al robí, «Venint en lo món, superna rehina» (12x7, 7x2) (ff. e2^v-e5^r).

Comença Johan Tallante, tirant al robí, «Por ser tan preclara la más que perfeta» (12x7, 4x2) (ff. e5^r-e7^r).

Comença Francí Johan, tirant al robí, «Aquell potent e sobre tot poder» (12x7, 4x2) (ff. e7^r-f1^r).

60 Gallardo (1863-1889, II: 795, n° 2046) no transcribe esta rúbrica introductoria de la nueva sección.

61 «Á disticos latinos» (Gallardo 1863-1889, II: 795, n° 2046).

62 Con las rúbricas *Tornada* y *Endreça* precediendo, en este orden, las dos estrofas finales. Ya Gallardo destacaba la presencia de pies quebrados: «7 dozavas con un pié quebrado, *tornada* y *endreça*, también con pié quebrado y solos 6 versos» (1863-1889, II: 795, n° 2046).

63 Sin rúbrica inicial, probablemente por error de imprenta, por lo que es el único poema que opta a un premio del que no conocemos el nombre del autor. Con las rúbricas *Tornada* y *Endreça* precediendo, en este orden, las dos estrofas finales.

Aunque las nueve composiciones que optaron al rubí incluyen *tornada* y *endreça*, en este mismo orden indicado por el *llibell*, su extensión queda indefinida en las normas del certamen y, de ahí, que los poetas ofrezcan opciones muy diferentes:

7 versos	Cors, Vallmanya, Olesa, Català
6 versos	Vivot
4 versos	Anónimo, Tallante, Joan
3 versos	Bosch

Lo previsible sería, quizás, que la *tornada* y *endreça* hubiesen sido de seis versos, que era la mitad de la extensión de las coplas exigidas, al menos si se hubiese querido ser fiel a la tradición clásica, pero solo Vivot optó por ello al componer su *tornada* y *endreça*; en realidad, el poeta anónimo, Tallante y Joan sí que reproducen las medidas más frecuentes para estos textos metapoéticos, los cuatro versos, pero es así porque corresponderían a la octava clásica, con lo que en sus poemas no atienden a la norma generalizada de reducir su estrofismo a la mitad. Curiosamente, porque es la opción más frecuente, Cors, Vallmanya, Olesa y Catalá optan por los siete versos, superando en uno lo esperable, mientras que Bosch, el ganador, es el único que las reduce a tres versos.

Ferrando Díeç ofrece, con este estrofismo, una mayor extensión para que los poemas, sin lugar a dudas, puedan desarrollar holgadamente la complejidad del tema tratado, porque, de hecho, aduce a esta cuestión cuando propone al año siguiente que el nuevo certamen immaculista que organizó fuese para textos en prosa, por primera en esta tradición valenciana, tal y como se recoge en el incunable resultante (Martos 2022b):

Perquant subiugat resta lo dir en co | bles ab innumerables vicis que per al art se requir
esquiuar | E per lo semblant: perque en lo passat any donant yo | quatre ioyes en rims se
condolien molts com en prosa | plana dir no si podia. principalment mogut per fer més | estesa
la infallible veritat dela purissima conceptio dela | mare de deu. E per condescendre a tants
bons dehidors | en la prosa: vn robi en or engastat haura lo mils dient. | Apres de nou jorns
iutjat: essent la plaça per a dir. En | lo insigne monestir dels frares dela verge maria del | carme.
jorn purissim de tan purissima conceptio. | .Ferrando dieç preuere. (h. a1^v).

Todas las composiciones computan los ochenta y cuatro versos con estas siete coplas, a los que habría que sumar los de la *tornada* y *endreça*, con los que se alcanzaría una horquilla que va desde los noventa de Bosch hasta los noventa y ocho de Cors, Vallmanya, Olesa y Catalá. Tallante nos ofreció un poema de noventa y dos versos, sin recurrir a otros recursos de ampliación, como el poema de invocación de Cors, que añadía ocho versos latinos al cómputo, o el exordio poético de Olesa, que supuso, en la práctica, otro poema previo, que le ofrecía treinta y cinco versos más.

Los versos catalanes eran decasílabos, bien en su estructura clásica con cesura en la cuarta, bien imitando el modelo rítmico del arte mayor castellano, con adónico doblado y, por tanto, sobre esquemas no construidos a partir de sílabas fónicas (Gómez Redondo 2013), que se adapta, con un cierto hibridismo, para transformar el verso clásico catalán en uno

de hemistiquios idénticos (5+5)⁶⁴. Frente a ello, Tallante recurre, directamente y como es lógico, por la temática y por la ocasión, a la nobleza del arte mayor castellano para cantar a la Inmaculada Concepción de María.

El cuidado ritmo del poema de Tallante debió de ser uno de los argumentos que justificaron su incorporación al cancionero incunable, más allá de cuestiones socioliterarias en las que ahora no incidiré, pero, sin duda, también debió de contribuir a ello su desarrollo temático, que huye de la mera acumulación de tópicos marianos y entra en el propio debate teológico, con argumentos que van más allá de lo meramente poético. Y así lo expresa Tallante, a manera de declaración de intenciones, en los primeros versos de su poema: «Por ser tan preclara la más que perfeta, / ajena del danyo de que conferimos / por justas razones, sin metros e rimos, / la virginal causa se libra y decreta» (vv. 1-4).

Esta perspectiva en el tratamiento del tema y la declaración explícita de Tallante debieron de agrandar a Díez, porque el poema no se quedaba en lo superficial de los tópicos y atendía a una argumentación con razones teológicas, que era lo que parecía esperar el organizador del evento, a la luz de su *llibell* de convocatoria, pero, sobre todo, considerando su evolución hasta el certamen en prosa plana y, después, en prosa latina que siguieron a este y que tuvieron lugar en 1487 y 1488, respectivamente (Martos 2019d, 2020b, 2021 y 2022b). Dedicar el resto de la estrofa al motivo de la creación de María antes del mundo y, de ahí, sus cualidades como virgen celestial y los tópicos marianos astronómicos a los que se alude (vv. 5-12), como reflejo de su creación junto al universo, predestinada desde entonces para ser madre del Redentor.

Aunque el poema delimita el tratamiento de cada estrofa, cada una de las cuales desarrolla un argumento o razón principal, Tallante consigue una cierta transición en los motivos sin recluirlas en las coplas, con lo que se habría generado un negativo efecto de yuxtaposición, que, en realidad, era uno de los rasgos más frecuente en esta poesía de certamen y, con ello, su principal lastre crítico⁶⁵. Así, por ejemplo, en los dos últimos versos de la primera estrofa, se alude a los detractores de María, que es el tema principal de la segunda copla y que todavía se refieren en los dos primeros versos de la tercera, abandonándolos ahí con sus yerros y penas —aunque no lo hará completamente en el resto del poema, como veremos—, para pasar a narrar, ahora sí, sus virtudes. En los diez versos restantes de esta tercera copla se justifica su pureza (vv. 27-36) mediante un argumento de peso: Dios creó a María ya predestinándola a acogerlo en su seno, en el cual se forjará Jesús y en el cual no podría morar unida la divinidad y el pecado. ¿Qué dominico podría rebatir algo tan evidente? ¿Qué crítico podría juzgar esta composición con los prejuicios con los que se han acercado a la poesía de certamen? Desde luego, Hernando del Castillo no lo hizo.

La sección dedicada a los infieles y detractores de María (vv. 11-26), que ultrapasa los límites de las estrofas, es paradigmática para entender el modelo de desarrollo temático de

64 Esta innovación métrica se extendía, cada vez más, en la poesía en catalán, para la cual los círculos valencianos funcionaron de catalizador. En estos contextos, cohabitando poetas en ambas lenguas y con la vista puesta en la imitación de técnicas castellanas, se acabó generando cierta experimentación, también estrófica y en una dirección u otra, cuyos resultados llegaron a la imprenta incunable valenciana y de la que hay sobradas muestras en el mismísimo *Cancionero General*.

65 En algunos casos de este tipo de poesía se llega, incluso, a la yuxtaposición de motivos entre versos o en unidades de dos versos, sin profundidad temática, ni mucho menos teológica.

Tallante, una técnica que vuelve a aparecer, más evidente aún, en el resto del poema, con marcas lingüísticas explícitas que remiten anafóricamente a la copla previa. Así ocurre en los primeros versos de la quinta, de la sexta y de la séptima estrofa, iniciados, respectivamente, con un relativo (*la qual*), un pronombre personal átono (*los*) y con un demostrativo (*esta*), a modo de fóricos: «La qual te fue dada d'aquell Soberano» (v. 49), «Aguárdalos lexos d'aquesta primor» (v. 61) y «A esta, de torpes así guerreada» (v. 73).

Tallante no se limita, en cualquier caso, a esta técnica, sino que genera un entrelazamiento de razones, desarrollándolas *in extenso*, como núcleo de contenido estrófico, pero retomando el motivo sintéticamente a lo largo del poema para construir y fundamentar otras nuevas. Este es el caso de la creación de María junto al resto del universo, antes de su nacimiento, que es el centro de la primera copla, un argumento al que alude, de nuevo, en la cuarta y en la quinta —«una'ntecedencia de todas las cosas» (v. 38) y «mirote por madre d'allá de tenprano» (v. 52)—, para focalizar, primero, su belleza, virginidad y gracia (vv. 39-48), como punto de partida desde el cual exponer, después, la razón por la que se la dotó de esta última (vv. 49-60): para superar la mezcla prevista de humanidad y divinidad, en la que no había pecado («gusano», v. 60). Con esto último se seguía, de nuevo, la estrategia aquí descrita, pues Tallante aludía a la razón fundamentada al final de la tercera copla (vv. 33-36) y, sobre ella, acabó desarrollando los límites entre la humanidad y la divinidad durante el propio proceso de gestación.

Frente a la obviedad de este argumento, Tallante opone, como remate de la cuarta estrofa, la simpleza del aducido por los detractores del misterio de la Inmaculada Concepción: el pecado original era connatural a su linaje humano, pero, rebate el poeta, es la gracia divina la que resuelve esta cuestión y distingue a María del resto de la humanidad (vv. 45-48). La gracia divina otorgada, de hecho, por la razón de peso desarrollada previamente, en cuanto a lo impensable de que Dios cohabitase con el pecado en el seno de María, mucho menos aceptable para un teólogo que la propia mezcla de lo humano y divino, a cuya unión dedica el poeta parte de esta quinta estrofa.

Tallante construye la sexta copla invirtiendo el argumento anterior, donde no se justifica el hecho de que María tuviese o no el pecado original, siendo humana, sino un motivo más cristiano que mariano, realmente original en su tratamiento: «di cómo contraxo mistión de peccado / muriendo pagando por el peccador» (vv. 71-72), a pesar de su divinidad. Y es que el proceso de Redención, que se produce con la muerte de Cristo, parte, en última instancia, de la Inmaculada Concepción de María, a pesar de que, entonces, no se hubiese producido el pecado original, pero ahí radica la predestinación divina y su plan general para la humanidad. Precisamente, es esta creación divina y su pureza de pecado lo que se retoma en la copla conclusiva, tras dedicar, de nuevo, su primer verso a la torpeza de sus detractores —«A esta, de torpes así guerreada» (v. 73)—, para focalizar, en su remate, lo singular de que su Creador naciera de ella y el hecho de que, tras el parto, permaneciera virgen (vv. 83-84).

La *tornada* y la *endreça* rematan el poema, en el primer caso aduciendo que, por el mero hecho de ser madre de Dios queda libre de lo temporal y, por tanto y en última instancia, del propio pecado original, del que su hijo salvó a la humanidad y, aunque, como madre, lo hubiese perdido por ello, debía considerarse bienaventurada. En el segundo metatexto

poético, Tallante se dirige a sus oyentes para reflexionar sobre lo ineficaz de las críticas de los detractores de María, que niegan la pureza de su concepción, puesto que, con los ataques, solo la engrandecen. Podemos imaginar el efecto escénico de estos versos en el marco de un certamen poético convocado para la defensa y promoción del misterio de la Concepción Inmaculada de María, que, hasta el siglo XIX no llegó a ser dogma.

4.2. Variantes y versiones

El testimonio incunable de este poema no presenta todavía las intervenciones lingüísticas propias de un corrector de imprenta, lo que podría dejar constancia de la ausencia de esta figura en la imprenta de Palmart —si no es que su intervencionismo era muy superficial—, una figura que se empezará a generalizar en la última década del siglo XV y que, sin duda, estuvo presente en el proceso editorial del *Cancionero General*. De hecho, muchas de las variantes que encontramos en 11CG responden a este afán de actualización y/o regularización de soluciones lingüísticas, para crear implícitamente lo que hoy entenderíamos, salvando las grandes distancias, como un libro de estilo, algo que, incluso, llegamos a encontrar explícitamente en la imprenta flamenca de Martín Nucio a mediados del siglo XVI, con la propuesta ortográfica de Juan Martín Cordero (Martos 2020c). El *Cancionero General* regulariza el uso de la *h*, los grupos *mp/mb*, la conjunción copulativa y la cliticización o aglutinaciones fónicas, por destacar las más generales⁶⁶, pero hay muchas otras cuyo intervencionismo se produce, a grandes rasgos⁶⁷, en soluciones arcaizantes, catalanizantes o latinizantes:

<i>Soluciones arcaizantes</i>	<i>Soluciones catalanizantes</i>	<i>Soluciones latinizantes</i>
8 calidades] qualidades 11CG	2 danyo] daño 11CG	35 peccado] pecado 11CG
27 donos] dones 11CG	49 d'aquell] daquel 11CG	37 strella] estrella 11CG
28 ansí] assi 11CG	58 mescla] mezcla 11CG	42 perfecciones] perfecciones 11CG
36 falle] halle 11CG	81 respecto] respeto 11CG	71 peccado] pecado 11CG
44 fizo] hizo 11CG		72 peccador] peccador 11CG
47 ansí] assi 11CG		74 preminencia] preeminencia 11CG
51 ansí] assi 11CG		75 prepotencia] prepotencia 11CG
51 letijo] litijo 11CG		79 sancta] santa 11CG
56 Ca] que 11CG		
56 depuso] dispuso 11CG		
64 l'Actor] el autor 11CG		
73 ansí] assi 11CG		
78 sallida] salida 11CG		
82 segund] segun 11CG		

66 13 conbata] combate 11CG | 15 e tu] y tu 11CG, n'el] enel 11CG | 16 e sus] y sus 11CG | 20 fincando] hincando 11CG | 24 s'adormece] se adormece 11CG | 35 hi] y 11CG, huno] uno 11CG | 50 aziendo] haziendo 11CG | 52 tenprano] temprano 11CG | 58 d'umano] de humano 11CG | 60 no'ntró] no entro 11CG | 80 e] y 11CG | 83 d'umana echura] de humana hechura 11CG | 89 trihunfo] triunfo 11CG.

67 Porque, en ocasiones, se resienten los límites y algún rasgo arcaizante coincide con la solución catalana o latina, lo que, en cualquier caso, no anula la línea de actuación que aquí esbozo.

Hay tres variantes que, en realidad, hacen el camino inverso en cuanto a sus rasgos latinizantes: 12 sujeto] subiecto 11CG | 21 duda] dubda 11CG | 55 propinco] propinquo 11CG. El grupo yodizante *KT* se reduce en el modelo lingüístico del poeta, como sabemos por las concordancias de rima, por lo que la forma *sujeto* sería la genuina frente a *subiecto*, esto es, la de 87FD, menos intervencionista y, así, más fiel al original. De hecho, es eso lo que encontramos también, en última instancia, en la variante siguiente: 12 seta] setta 11CG, donde la solución de 87FD respeta la opción fonética el poeta, para corregirse en el *Cancionero General* por la solución geminada, que es un paso previo a la reducción, sin duda ajeno al testimonio de autor y atribuible al copista del original de imprenta, al componedor o al corrector de 11CG. En otro caso de grupo consonántico en posición de rima, sin embargo, ocurre todo lo contrario y es 87FD el que mantiene el grupo *GN*, que no respondía a la fonética del poeta, frente a 11CG, que lo reduce en *dino* para explicitar la consonancia con *divino*.

Pero, sobre todo, es en cuestiones léxicas donde se ve esa mano del corrector, que vanaliza soluciones, como la de *formadas* por el original *criadas* o *permitir* por *consentir* o la de *sellada*, referida a la virginidad de María, que, lógicamente, tiene más sentido que *cerrada* en ese contexto: 40 criadas] formadas 11CG | 64 consienten] consienden 87FD, permiten 11CG | 84 sellada] cerrada 11CG. Precisamente la lección *consienden* parece responder también al modelo lingüístico del copista o componedor valenciano, que sonoriza el fonema oclusivo en este contexto y, por ello, lo intervengo, aunque dejo constancia de la variante en el aparato crítico.

Entre ambos testimonios hay dos secuencias con un grado importante de variantes que generan, incluso, una doble versión, la primera de las cuales se produce entre los versos 17 y 21:

87FD	11CG
Que quando'l inorme de fe se destierra yapunta decretos de condemnation, jamás de sauia la contradicion fincando las presas adonde sencierra y desde'l proterbo qual quier duda affierra	Que desde'l proterbo qualquier dubda affierra en entricaciones de falsa opinion jamás se desvía de contradicion hincando las presas alli do sencierra Y quando el enorme de fe se destierra

No podemos olvidar que nos encontramos en el amplio pasaje dedicado a los detractores de María, a los incrédulos infieles, que se inicia en los dos versos que rematan la primera estrofa, para desarrollarse en esta segunda, en la que se enmarca esta secuencia. La variante principal se genera con el desplazamiento entre el primer y último verso de este pasaje, que intercambia los versos referidos a las figuras del *protervo* y del *enorme de fe*. La estrofa, en realidad, está presentando dos modelos complementarios: el perverso por naturaleza y el creyente que se hace incrédulo. El error de 87FD en su verso 19 (*de sauia la* por *se desuia de*) anuncia que el pasaje está deturpado, pero más aún lo justifica el último verso, que forma secuencia semántica con los tres que rematan la estrofa, dividida, a su vez, en tres unidades de contenido, formadas cada una por cuatro versos: la primera (vv. 13-

16) opone el carácter terrenal de las disputas incrédulas y/o infieles frente al celestial de María; la segunda, desarrolla el motivo de los perversos que se posicionan de manera terca y no abandonan su creencia aunque esta sea errónea; y la tercera habla de aquel que, a pesar de haber sido bautizado (*untado de crisma*), acaba abandonando la fe (*prender de cisma*) y vive perdido, dormido, derrumbado (*s'adormece, se pierde y atierra*), cuyo sujeto no puede ser, de ninguna manera, el *protervo*, sino el *enorme de fe*. El error de 87FD es significativo, porque evidencia un grave problema de transmisión textual que no hace pensar en una versión de autor demasiado cercana al original de imprenta, lo suficiente sí, porque provendría directamente de Tallante en una versión recogida durante los tres meses anteriores a la impresión, pero bien a partir de una transcripción oral del certamen, lo que implicaría un arriesgada hipótesis no planteada hasta ahora, o bien desde una versión de autor de la cual se hicieron varias copias intermedias hasta generar el último original de imprenta, durante las cuales se habría producido tal deturpación del texto. La reelaboración de la secuencia original del certamen en el cancionero incunable podría apuntar a esto último, a su reestructuración en diferentes fases, con la consecuente manipulación —en el sentido más recto del término—, que acaba generando ciertos problemas textuales, el más importantes de los cuales se produce, sin duda, en estos cinco versos.

El segundo pasaje donde se genera una cierta divergencia entre ambos testimonios es en los versos 30 y 33-34, el primero de los cuales parece responder, claramente, a una vanalización del original: 30 y aparten de nuestro linatge lo bueno] de naturaleza tomando lo bueno 11CG. En el segundo caso, se elimina el posesivo que antecede a Jesús, para sustituirlo con parte del primer adónico del verso siguiente, que se reconstruye generando dos sinónimos del verbo que encontramos en el segundo adónico, con lo que, *sensu stricto*, no se añade contenido:

87FD

Alli donde nuestro ihesu se metala
Con la sacra madre no piense ninguno

11CG

Y do con la madre jhesu semetala
no tenga no firme no piense ninguno

Si bien es cierto que la estructura «No tenga no firme no piense ninguno» del v. 34 de 11CG es similar a la «allí s'adormece, se pierde y atierra» (v. 24), sin variantes significativas en ambos testimonios, también lo es que la sintaxis de 87FD complica la metáfora metalúrgica, al desplazar uno de los dos elementos de la aleación al verso siguiente, y puede tratarse de un recurso de reagrupación de términos para simplificarla, bien del poeta mismo, bien del responsable de revisar los textos de 11CG. En cualquier caso, no hay nada que justifique un error ni la genuinidad de la lección del testimonio incunable.

Frente a ello, sí que encontramos tres errores más en 87FD, de un cierto calado, que confirmarían que no es un testimonio tan cercano textualmente al poeta como podríamos haber pensado en un principio, dadas las circunstancias del certamen y la proximidad cronológica de la impresión. La errata del plural que depende del sujeto singular *ninguno* es de menor importancia (36 crea] creas 87FD, le] les 87FD), pero no ocurre así con la entidad de las otras dos.

En la primera (38 una'ntecedencia] human descendencia 87FD), el copista del original de imprenta del cancionero incunable no debió de entender el concepto teológico aplicado a María, quien 'antecedía a todas las cosas', esto es, a la propia creación del mundo terrenal, porque Dios la concibió al formar universo y de ahí sus atributos e iconografía astronómica⁶⁸. No podía ser, por tanto, *human descendencia*, ni tampoco el 'primer lugar', como proponía Joaquín González Cuenca (2004, I: 235), sino que se trata de un motivo teológico mariano de mucho más calado que este editor no reconoció, lo que lo llevó a intervenir la lección de 11CG, corrigiéndola por «en antecedencia», con lo que modificaba el sentido de la lección original. El cancionero 87FD no transmitía la lección correcta porque en algún momento del proceso editorial no se entendió y se modificó, bien por el copista de imprenta, bien ya al componerlo, pero no hay huellas suficientes para defender la existencia de un corrector intervencionista al estilo del que encontramos en 11CG. La lección *una'ntecedencia* del *Cancionero General* es la correcta, pero habría dos elisiones fónicas en ella, ya que tras esta doble aglutinación se esconde la fórmula 'una en antecedencia', esto es, 'la única creada antes de todas las cosas'. Esta es la singularidad de María dentro del género humano, que invalidaría las tesis y los ataques de los negacionistas de su pureza, pues el pecado original es posterior a su creación.

Ese carácter único de María emerge con la solución 'una en antecedencia', que sería una fórmula sintáctica paralela a la del verso siguiente, cuando destaca, de nuevo en aposición, que es «la una d'aquellas más maravillosas / que fueron criadas, y en sí la más bella!» (vv. 39-40). En definitiva, se trata de dos manifestaciones concretas del motivo mariano del *Sola sois vós*. La representación textual debe respetar la lección de 11CG, para formar el adónico oóooó, por lo que propongo editar *una'ntecedencia*, como solución que supera el error *human descendencia* de 87FD, aunque en esta última lección sí que emerge la preposición *en*, aglutinada en la amalgama fonética de 11CG, que, de hecho, sería la lección original. Es prácticamente imposible marcar gráficamente la doble reducción fónica y, por ello, no edito *un'antecedencia*, que marca la reducción de la vocal en posición implosiva y, con ello, parecería que solo se asimila esta por fonética sintáctica, sino que opto por *una'ntecedencia*, que, al menos, desplaza el foco de atención a la reducción de las nasales.

La segunda de estas lecciones deturpadas del incunable con importantes efectos en el sentido de los versos es la que encontramos en la *endreça* del poema: 89 creen tacar] quieren tocar 87FD. Este metatexto poético es un remate en el ataque a las posiciones contrarias a la Inmaculada Concepción, a aquellos que quieren ensuciar (*tacar*) y no solo *tocar* a María, a través de la metáfora metalúrgica de la aleación con la plata más refinada, esto es, de esa unidad física con Cristo y, así, de esa unión entre lo humano y lo divino. A partir de la lección original *tacar*, se habría generado fácilmente la variante *tocar*, por una sencilla confusión de grafías, probablemente por tratarse de un catalanismo, pero no tendría sentido que 'por más que la toquen siga brillando su esencia', sino, más bien, que lo haga 'por más que la intenten ensuciar', porque en la acción hay que interpretar un intento de agresión.

68 Roberto J. Walton delimita el concepto teológico de la antecedencia con claridad: «La Vida absoluta es acósmica y eterna porque excluye de sí toda pertenencia al mundo y todo éxtasis temporal. Acontece como el movimiento de un eterno venir a sí misma en el que se engendra en cada caso el sí-mismo que yo soy como un sí-mismo singular. Henry introduce el concepto de lo Inmemorial para designar la antecedencia de la Vida respecto de todo viviente» (2010: 135).

Las variantes de las rúbricas responden a las características de cada uno de los impresos poéticos, bien como resultado de un cancionero ordenado por los premios del certamen en 87FD, bien como elemento interno de una sección dedicada a Tallante, que encabeza las obras de devoción y moralidad de 11CG: *Rúbr.* Comença Johan Tallante, tirant al robí] Otra obra suya sobre la libertad / de nuestra señora del pecado original 11CG.

Existen variantes que podríamos considerar equipolentes, aunque parece que, en el *Cancionero General*, ha habido interferencia con otras lecciones cercanas, si no un intento de concreción o actualización, que, en cualquier caso, podría responder a cierto intervencionismo: 25 a estos] los tales 11CG | 61 d'aquesta] de alta 11CG | 65 el tal] Jhesú 11CG | 82 mir'aquel] firma quel 11CG. El resultado semántico de esta última variante es, en última instancia, el mismo, porque el verso se refiere a quien 'mira' el acto según lo describe el poeta o a quien lo 'afirma' en el mismo sentido que allí se expone. Por otro lado, la omisión en 11CG del verbo de dicción *di* al inicio de v. 71, que sí que encontramos en 87FD, parece ser fruto de un error de interpretación y/o delimitación, que acaba en su consecuente eliminación y en la necesidad de interpretar el verso como una pregunta directa y no como una indirecta (71 di] *om.* 11CG). Finalmente, voluntaria o no, hay otra pérdida de mucho mayor calado en el testimonio post-incunable, como es la ausencia de la *tornada* completa, frente a lo cual sorprende el mantenimiento de la *endreça*, en ambos casos rasgos estructurales reclamados por las bases del certamen y, por tanto, originales: 85-88 Pues baste ser madre de Dios exalçada / para quedar libre de lo temporal, / que Quien diolo todo también diolo ál, / por tanto le dizen bienaventurada] *om.* 11CG.

4.3. Edición crítica

Del análisis literario previo, se evidencia la calidad poética de este poema de Juan Tallante, que se encuentra, tras su imponente poesía de los veinte triunfos de María, inaugurando también el *Cancionero General*, casi un cuarto de siglo después de su composición. De su estudio ecdótico, se deriva la fijación textual del poema que ofrezco aquí, para la cual sigo los criterios actuales de puntuación, de acentuación y de separación de palabras, con regularización de *i/j*, *u/v* y *c/ç* ante *e/i*, así como usando el apóstrofo para marcar la aglutinación de grafías o la cliticización. Para el resto, utilizo como testimonio base el cancionero 87FD, menos intervenido lingüísticamente que 11CG, con variantes que acaban resultando de cierta entidad y que desplazo al aparato crítico, donde también se encuentran los que considero errores del incunable, que edito por la fuente secundaria. Indico la cesura con tres espacios en blanco, al tratarse de poemas en arte mayor.

Comença Johan Tallante, tirant al robí

Por ser tan preclara la más que perfeta,
ajena del danyo⁶⁹ de que conferimos⁷⁰,
por justas razones, sin metros e rimos⁷¹,

69 'Pecado original', editado por Ferrando (1983: 481) como «daño».

70 'Tratamos, hablamos', como latinismo de *conferre* (González Cuenca 2004, i: 234).

71 No necesariamente son 'rítmos', como cree González Cuenca (2004, i: 234), sino un sinónimo de 'versos'

- la virginal causa se libra⁷² y decreta.
5 Aquel que dispuso de curso y planeta,
formando los cielos, las⁷³ mares y todo⁷⁴,
aquel guarneciera su madre de modo
con las calidades d'excelsa cometa⁷⁵.
Pues, Virgen celeste⁷⁶, de gracias repleta,
10 si ricas defensas sostienen tu lía,
qualquier adversario que punge porfía
sujeto le haze su malvada seta⁷⁷.
- [e5^v] Los tales⁷⁸ combates te dan de la tierra
e son de conceptos que rige mal zelo,
15 e tú permaneces por libre n'el Cielo
e sus presupuestos fenecen en guerra:
que desdeque'l proterbo qualquier dubda affierra
en entrincaciones de falsa opinión
jamás se desvía de contradición
20 fincando las presas allí do s'encierra;
y quando el enorme de fe se destierra,
maguer que ya sea untado de crisma,
en aquellas partes que prende de cisma,
allí s'adormece, se pierde y atierra.
- 25 Dexemos a estos a sombra del ala
de yerros, de culpa, de cargos, de pena.
Narremos los donos⁷⁹ d'aquella, serena,
por orden y grados, y así por escala.
Lo cierto y lo vero trastornen la bala
30 y aparten de nuestro linatge lo bueno,

rimados', como es habitual en catalán en poetas coetáneos de la Valencia del siglo xv. El propio Joan Roís de Corella nos habla de «rimos e proses».

72 Comparto con González Cuenca que «todo parece indicar que se trata, más o menos, de un sinónimo del inmediato *se decreta*. Entre las acepciones de *librar* está la antigua de “juzgar, decidir” (*DRAE*, s.v., 4. En este sentido, la *virginal causa* de María es un asunto decidido y decretado por Dios» (2004, i: 234). En efecto, se recoge el tópico mariano de la creación divina de María antes de su nacimiento y de la propia creación del mundo.

73 El CORDE recoge 8300 casos de «la mar» entre 1450 y 1550, más enllà d'altres casos sense article. Ferrando (1983: 481) edita «los», corrigiendo el testimonio, sin incluirlo en el aparato crítico. En catalán antiguo, la forma era, exclusivamente, femenina (DCVB).

74 El pasaje refleja la cosmografía ptolemaica, con el mundo supralunar y sublunar, respectivamente.

75 El CORDE recoge 18 casos de «la cometa» entre 1400 y 1550, más enllà d'altres casos sense article, com aquest mateix. En catalán antiguo, la forma era, en efecto, femenina (DCVB), por lo que podría ser una interferencia.

76 Para la iconografía astronómica de María, véase Ap 12,1.

77 El pasaje contrapone la liga divina de María con el Cielo, que le aporta riqueza, frente a los infieles, que están sometidos a unas creencias sectarias que los perjudican.

78 González Cuenca (2004, i: 235) advierte del hipérbaton y del referente de los 'tales', que son los malvados adversarios de la estrofa anterior.

79 'Dones', documentado en CORDE, por lo que no corrijo por la lección actualizadora de IICG, coherente con el intervencionismo de imprenta en este sentido.

que de lo más puro fue'l sagrado seno,
do'l Verbo divino fundó su gran sala.
Allí donde nuestro Jhesú se metala
con la sacra madre⁸⁰, no piense ninguno
35 que Dios hi peccado moraron en huno,
ni crea se falle razón que le vala.⁸¹

[e6^r]
¡O ínclita Virgen, clarífica strella,
una'ntecedencia⁸² de todas las cosas⁸³,
la una d'aquellas más maravillosas
40 que fueron criadas⁸⁴ y en sí la más bella!
En ti los conceptos de casta donzella,
en ti perfecciones de virginidad,
a ti'l consistorio de la Trenidad
te fizo ser madre de lustre centella.
45 Tus contraditores sostienen querella
que general culpa te dio nuestra casta,
y bien que seamos así d'una pasta,
mas tú con tal gracia, nosotros sin ella⁸⁵.

La qual te fue dada d'aquell Soberano,
50 aziéndola⁸⁶ parte de su propio Hijo
y, así, preparando mistión sin letijo⁸⁷,
mirote por madre d'allá de tenprano⁸⁸.
Por ser cimentada en tierra de grano,

80 'El vientre de María, esto es, allí donde se funden Jesús y María', con la metáfora de la aleación, descrita por Ferrando: «'junir-se tan íntimament com quan dos metalls es fonen'» (1983: 484).

81 La puntuación de esta estrofa en todas las ediciones previas no se ajusta a su sintaxis y consecuentes contenidos, transgrediendo, además, la sistematicidad de Tallante al generar unidades de cuatro versos en el interior de cada una de estas extensas coplas de doce versos.

82 'Una en antedecendencia'.

83 Este verso recoge la idea de la concepción o creación de María antes del mundo, como un plan divino, y por ello antecede a todas las cosas, al propio mundo. Véase por, ejemplo, el mismo motivo en el poema castellano que Francí de Castellví (ID presentó en el certamen de *Les trobes* (74*LV): «Amiga de Dios, n'el cielo creada, / y antes que nacieses por Dios escogida» (vv. 11-12). Para sus más recientes estudios y ediciones críticas, véanse Hamlim y Grasso 2022; y Martos 2023b.

84 'Creadas', vanalizada la lección en 11CG como *formadas*.

85 Este pasaje hace referencia a su Inmaculada Concepción y a los encarnizados debates teológicos al respecto, según la cual María se concibió libre del pecado original. No olvidemos que este poema se presenta al certamen poético organizado por Ferran Dies en 1486 dedicado a esta cuestión y que se recoge en su incunable resultante.

86 Ferrando edita «aziendo la parte» (1983: 483), pero *la* es un pronombre átono de complemento directo que se refiere a *la gracia*.

87 El pasaje desarrolla la idea de que Dios Padre otorgó la gracia a María y a Jesús para que, cuando se hiciera la mezcla (*mistió*n o *mixtió*n) esta no generase rechazo o reacción (*letijo*, *litijo* o *litigio*), al tenerla ya ambos. Para la identificación de los términos en cuestión, véase Ferrando (1983: 484).

88 Retoma el tópico mariano del v. 37, sobre la creación divina de María antes del mundo porque, ya desde entonces, se concibió como la madre del Creador, para que este, como hombre, fuese Redentor.

- electo del Padre con tanta ventaja⁸⁹,
que polvo ni tamo, ni raspa ni⁹⁰ paja,
55 a ti fue propinco por ser tú lo sano⁹¹.
Ca donde l'Eterno depuso la mano,
formando la mescla d'humano y divino,
contempla que donde tomolo tan digno⁹²
60 que fue de materia do no'ntró⁹³ gusano⁹⁴.
- [e6^v] Aguárdalos lexos d'aquesta primor,
parecen milagros de sobrenatura,
do testos y leyes, exemplo y figura
consienten que tienda la mano l'actor.
65 Do fue receptado el tal Preceptor
por orden y mando d'allá de lo sumo⁹⁵,
ni taca⁹⁶ ni raça ni nebla ni humo,
mas fúlgido templo de gran resplandor.
70 Pues este que vino, fiel Redemtor,
deífico, santo, divino, sagrado,
di cómo contraxo misión de peccado
muriendo pagando por el peccador⁹⁷.
- A esta, de torpes así guerreada⁹⁸,
cantemos los gozos de su preminencia,
75 lo santo, lo puro, con la prepotencia
de ser exemida por ser preservada.
¡O, carne quieta! ¡O, alma sagrada,
sallida del centro de mente divina,

89 Estos dos versos hacen referencia explícita al tema de la concepción de Jesús, cuya simiente proviene de Dios y cuya tierra donde enraizar y/o fructificar, esto es, el cuerpo humano de María, también esta elegida por Él.

90 Ferrando (1983: 482) edita «hi», corrigiendo el testimonio, pero sin incluirlo en el aparato crítico.

91 No se le acercó impureza alguna al María durante la concepción y gestación de Jesús, por su *sanidad*, por su pureza.

92 No corrijo, necesariamente, la forma *digno* por *dino*, porque el rasgo ortográfico no es necesario para su manifestación fonética.

93 Ferrando indica en su aparato que «a l'original *do neutro*» (1983: 484), pero, en realidad, el incunable dice *do nontro*.

94 Reincide Tallante en la pureza de María y en su Inmaculada Concepción, entendiendo al gusano como el pecado (original).

95 Juega Tallante con el motivo del preceptor, legislador o maestro, que, a su vez, sigue sus normas y las que le indica Dios Padre (*lo sumo*) y, como tal, no tiene nada que lo empañe como modelo o guía a seguir, como *templo de gran resplandor*.

96 Ferrando (1983: 482) edita «taça», corrigiendo el testimonio, pero sin incluirlo en el aparato crítico.

97 En paralelo a los cuatro versos anteriores, donde se genera un juego terminológico y conceptual con el legisllador, aquí se hace en relación con el pecado y a la propia redención, donde se aporta un argumento esencial en defensa de la Inmaculada, retando al receptor del poema: ¿cómo es posible que que nos tenga que redimir del pecado original lo tenga? Es la prueba más clara para Tallante de la verdad dogmática de la Inmaculada Concepción, pues María nació sin mácula y, por tanto, así fue también con Jesús, que obtuvo su gracia también del Dios Padre.

98 Los enemigos de María se consideran ineficaces y, de ahí, su torpeza.

80 del más alto punto de sancta doctrina,
que'n cielos e tierra jamás fue hallada!⁹⁹
Lo qual en respecto parece nonada¹⁰⁰
quien mir'aquel acto segund lo matizo,
d'umana echura nacer quien la hizo,
restando clausura entera y sellada.¹⁰¹

[e7^r] *Tornada*

85 Pues baste ser madre de Dios exalçada
para quedar libre de lo temporal,
que quien diolo todo también diolo ál¹⁰²,
por tanto le dizen bienaventurada.

Endreça

90 Mirad qué trihunfo de la coronada,
que quando más creen tacar su metal,
muy más resplandece su más esencial
por ser sobre liga de plata cendrada¹⁰³.

APARATO CRÍTICO

Rúbr: Comença Johan Tallante, tirant al robí] Otra obra suya sobre la libertad / de nuestra señora del pecado original 11CG | 2 ajena del danyo] agena del daño 11CG | 3 e] ni 11CG | 5 de] del 11CG | 6 las] los 11CG | 8 calidades] qualidades 11CG, d'excelsa] de excelso 11CG | 10 sostiene] sostiene 11CG | 11 punge porfía] punge y porfia 11CG | 12 sujeto] subiecto 11CG, seta] setta 11CG | 13 conbate] combate 11CG | 14 e son] y son 11CG | 15 e tu] y tu 11CG, n'el] enel 11CG | 16 e sus] y sus 11CG | 17 que desque'l proterbo qualquier dubda affierra] Que quandol inorme de fe se destierra 87FD | 18 en entricaciones de falsa opinión] y apunta decretos de condemnacion 11CG | 19 se desuia de] de sauia la 87FD | 20 fincando] hincando 11CG, allí do] adonde 87FD | 21 y quando el enorme de fe se destierra] y desquel proterbo qual quier duda fierra 87FD | 24 s'adormece] se adormece 11CG, atierra] satierra 11CG | 25 a estos] los tales 11CG | 27 donos] dones 11CG | 28 ansí] assi 11CG | 29 y lo vero] lo vero 11CG | 30 y aparten de nuestro linatge lo bueno] de naturaleza tomando lo bueno 11CG | 31 fue'] fue el 11CG | 33 allí donde nuestro] y do con la madre 11CG | 34

99 Se indice en la singularidad de María, carnal y espiritual, humana y divina.

100 Pronombre indefinido en desuso 'nada' (DLE), equivalente a la estructura del *no res* catalán.

101 'Respecto de lo cual les parece nada a quien contempla la historia, según la cuenta Tallante, el propio hecho de que Dios se hubiese hecho hombre, naciendo de una humana y dejándola virgen tras el parto'.

102 Pronombre indefinido en desuso 'otra cosa distinta' (DLE), también en catalán (*àl/àls*).

103 La *endreça* acaba retomando todas las metáforas metalúrgicas referidas en el poema, en términos, en realidad, de alquimia, como transmutación de elementos, en esa misma tónica de otros juegos conceptuales utilizados en él, para destacarlo, en última instancia, en los términos de la transmutación de Dios en hombre y en cómo se produce esto, con la Inmaculada Concepción de María como punto de partida, focalizando el proceso de unión o aleación de la divinidad y de la humanidad.

con la sacra madre] no tenga no firme 11CG | 35 hi peccado] y pecado 11CG, huno] uno 11CG | 36 crea] creas 87FD, se falle] que halle 11CG, le] les 87FD | 37 strella] estrella 11CG | 38 una'ntecedencia] hunan descendencia 87FD | 40 criadas] formadas 11CG | 41 casta] santa 11CG | 42 perfectiones] perfecciones 11CG | 44 fizo] hizo 11CG | 47 ansí] assi 11CG | 49 d'aquell] daquel 11CG | 50 aziendo] haziendo 11CG | 51 ansí] assi 11CG, letijo] litijo 11CG | 52 tenprano] temprano 11CG | 54 que] do 11CG | 55 propinco] propinquo 11CG | 56 Ca] que 11CG, l'Eterno] el eterno 11CG, depuso] dispuso 11 CG | 58 mescla d'umano] mezcla de humano 11CG | 59 digno] dino 11CG | 60 no'ntró] no entro 11CG | 61 d'aquesta] de alta 11CG | 63 exemplo] enxemplo 11CG | 64 consienten] consienden 87FD, permiten 11CG, l'Actor] el autor 11CG | 65 el tal] Jhesú 11CG | 67 nebla] niebla 11CG | 69 que vino] venido 11CG, Redemtor] redemptor 11CG | 70 sagrado] y sagrado 11CG | 71 di] *om.* 11CG, peccado] pecado 11CG | 72 peccador] pecador 11CG | 73 ansí] assi 11CG | 74 preminencia] preeminencia 11CG | 75 prepotentia] prepotencia 11CG | 77 O carne] La carne 11CG, O alma] el alma 11CG | 78 sallida] salida 11CG | 79 sancta] santa 11CG | 80 e] y 11CG | 81 respecto] respeto 11CG | 82 mir'aquel] firma quel 11CG, segund] segun 11CG | 83 d'umana echura] de humana hechura 11CG | 84 sellada] cerrada 11CG | *Rúbr.* Tornada] *om.* 11CG | 85-88 Pues baste ser madre de Dios exalçada / para quedar libre de lo temporal, / que Quien diolo todo tanbién diolo ál, / por tanto le dizen bienaventurada] *om.* 11CG | *Rúbr.* Endreça] Fin 11CG | 89 trihunfo] triunfo 11CG | 90 quando] quanto 11CG, creen tacar] quieren tocar 87FD

5. El corpus, en conclusión

La transmisión textual de la poesía profana de Juan Tallante se conserva de manera, más o menos, circunstancial, si no casual, en LB1 y en NH2¹⁰⁴, tratándose de parte de un poema dialógico y amparada en el carácter misceláneo que recogía un ambiente literario en el que se leyó su poesía y del que, probablemente, participó. Su fama de autor religioso debió de eclipsar y, en cierta manera, relegar el resto de su producción, con una transmisión poética de la que, además, nos ha llegado solo una muestra. Estas poesías profanas debieron de ser obras de juventud, a lo que apuntan los datos biográficos de Fajardo, fallecido en 1482, si bien nada indica que no pudiese haber alternado con cierta producción religiosa, como demuestra el propio núcleo poético valenciano¹⁰⁵. En cualquier caso, no debe extrañarnos que el copista de LB1 o el de su antígrafo acabe tildando a Tallante de *libertado de nuestra Señora* (ID1002), pues se convirtió, sin duda, en el principal poeta religioso en castellano de

104 Como destaca, en este sentido, Antoni Ferrando, al respecto del poema de LB1: «No sabem si les dames ací cantades tenen res a veure amb Na Isabel Suaris, però en tot cas revelen una nova faceta de la producció poètica de Tallante» (1983: 398). En este cancionero, su transmisión textual es algo menos aislada que en NH6, puesto que encabeza una sección que se acaba rematando con poemas de este autor, aunque todo ellos religiosos, a excepción de este primero, que se ha conservado, sin duda, gracias a tratarse de una composición dialógica.

105 En los términos en describe el propio Manuel Sanchis Guarner: «Aquells aristòcrates orgulluosos, dilapidadors i baralladisos, aquells burgesos ostentosos i sensuals, i aquells clergues àvids de poder i llibertins, tindrien molt poc d'esperit evangèlic, però eren tots fervorosos creients [...]. Una desenfrenada afecció al luxe, que cridava l'atenció de tots els visitants estrangers, i un jocund erotisme reflectit en obres literàries ben significatives i divertides, eren perfectament compatibles amb un fervor religiós sincer, en la mentalitat i la praxis d'aquells valencians quatrecentistes» (1975: 331).

la Valencia del siglo xv, con especial afección a la poesía mariana, y así lo refleja el propio *Cancionero General*. No creo que haya que ver detrás de esta referencia de la rúbrica de ID1002 mucho más, en la línea en que Óscar Perea (2003: 231) ha delimitado también la consideración de *abogado* de Tallante en el poema ID0996 R ID0995 del Adelantado de Murcia.

Ambos datos habían desenfocado la aproximación a la figura histórica del poeta, que hacían imaginarse a Dutton (1990-1991, vii: 449) que el «Talante abogado» fuese diferente al «Tallante, mosén Juan, libertado de Nuestra Señora. Poeta religioso» o, como mucho, que fuesen el mismo, pero el primero antes de su conversión religiosa, una hipótesis a la que llega Antoni Ferrando a partir de dos indicios: «Allò que no sabriem dir és si el contrast entre l'obra profana de la joventut i el seu caràcter exclusivament devot de les obres de maduresa obeeixen a un canvi radical d'actitud religiosa i si aquest hipotètic canvi és reflectí en l'ordenació sacerdotal del nostre poeta que sembla suggerir el tractament de "mossén"» (1983: 398-399). Este último dato, sin embargo, lo interpreta Óscar Perea en otro sentido bien distinto, al referirse al «tratamiento cortés de "Mossén"» aplicado a Juan Tallante. No podía ser *caballero*, porque era *abogado*, así que debía de ser *sacerdote*; sin embargo, su pretendida abogacía no era sino una cierta metáfora de la respuesta poética de Pedro Fajardo, al referirse a él en tales términos, porque «desempeñaba los oficios de regidor y de alcalde de las segundas alzadas para el reino de Murcia» (Perea 2003: 230).

La *extravagancia* de la transmisión textual del Tallante profano en LB1 y NH2, sin embargo, se complementa recíprocamente para reconstruir y dejar testimonio de esta faceta del poeta, con esa paradoja que generan las rúbricas, aportando datos para la identificación de la autoría sin acabar de resolverla, si no es en combinación con otros argumentos históricos y/o de transmisión textual que sugieren tal atribución. Por todo ello, los incorporo a su corpus poético, ya de manera decidida, a diferencia de cómo procedo con la composición de ID4653, cuya autoría no se sustenta en datos como los sugeridos por las rúbricas de los poemas con ID0995 e ID2368. A su vez, se añaden a la tradición textual de Tallante dos nuevas fuentes, NH2 y 87FD, en ambos casos con un solo poema y de ahí que pasaran desapercibidas como testimonios de su producción poética. De las nuevas incorporaciones, solo en un caso se genera una tradición textual plúrima, limitada a dos testimonios, por lo que se estudian para caracterizarlos ecdóticamente y localizarlos en su tradición textual. En definitiva, el corpus poético de Juan Tallante quedaría conformado de la siguiente manera, con diecinueve poemas conservados en cuatro testimonios:

ID	ÍNCIPIT	TESTIMONIOS
0995	«Ynsigne señor querellas»	LB1-311
1002	«Si (Su LB1) profunda conclusion»	LB1-319 11CG-15
1003 S 1002	«Perenal fuente sellada»	LB1-319bis 11CG-16
1004 S 1002	«Providencia divinal»	LB1-320 11CG-7

1005	«Promover y proseguir»	LB1-321 11CG-9
1006	«En antes que culpa fuese causada» ¹⁰⁶	LB1-322 11CG-1
2368	«O que biua fermosura»	NH2-47
4136	«En las más altas confines»	11CG-11
4137 D 4136	«Si me parto madre mia»	11CG-11D
6046	«Por ser tan preclara la más que perfeta»	87FD-21 11CG-2
6047	«Quien de los alpes celestes influye»	11CG-3
6048	«Inmenso Dios perdurable»	11CG-4
6049	«O corona imperial»	11CG-5
6050	«Virginal por Dios eleta»	11CG-6
6051	«Aflegido y afamado»	11CG-8
6052	«Sacratissima concede»	11CG-10
6053	«Peregrinava el sentido»	11CG-12
6054	«Tu rogado de ti mismo»	11CG-13
6055	«Todo es vano y peregrino»	11CG-14

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Carlos (1991): «LB1 y otros cancioneros castellanos», Madeleine Tyssens (ed.), *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers*. Liège: Université, 469-500.
- ARAMON I SERRA, Ramon (1961): «Algunes poesies bilingües en cançoners catalans», *Estudis Romànics*, vol. 9, 85-126.
- BELTRAN, Vicenç (2010): «El *Cancionero General* (Valencia, 1511) y el *Cancionero de la Biblioteca Británica*», Ines Ravisini y Nancy de Benedetto (eds.), *Da Papa Borgia a «Borgia papa»*. Letteratura, lingua e traduzione a Valencia. Lecce: Pensa, 121-149.
- (2012): «Quinientos años de *Cancionero general*», Marta Haro Cortés et al. (eds.), *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia, 1511). Poesía, manuscrito e imprenta*, 1. Valencia: Publicacions Universitat de València, 15-35.
- BOTTA, Patrizia (2002): «Las fiestas de Zaragoza y las relaciones entre LB1 y el *Cancioneiro de Resende*», *Incipit*, vol. 22, 3-31 y 44-51.
- CAHNER, Max (1977): «Debat epistolar entre Bernat Fenollar i Isabel Suaris», *Els Marges*, vol. 10, 71-76.
- [CICA] *Corpus informatizat del Català Antic*, dir. Joan Torruella. [<http://cica.cat/>; 12/06/2023].
- [CORDE] *Corpus Diacrónico del Español*, Real Academia Española. [<http://corpus.rae.es/cordenet.html>; 12/06/2023].

¹⁰⁶ fulminada en LB1.

- DI STEFANO, Giuseppe (1996): «Romances en el *Cancionero de la British Library*, MS add. 10431», Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue Pena Mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 239-253.
- DUTTON, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 7 vols. («Biblioteca Española del Siglo xv»).
- FERRANDO FRANCÉS, Antoni (1982): «Un precedent del bilingüisme literari valencià: la tertúlia d'Isabel Suaris a la València quatrecentista», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 38, 105-129.
- (1983): *Els certàmens poètics valencians*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- GALÍ, Montserrat, RAMOS, Rafael y TORRÓ, Jaume (2009): «De mossèn Avinyó a Lluís d'Avinyó, uixer del Príncep de Viana», Anna Alberni Jordà, Lola Badia Pàmies y Lluís Cabré (eds.), *Translatar i transferir: la transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 475-508.
- GALLARDO, Bartolomé José (1863-1889): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra - Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 4 vols.
- GARCIA SEMPERE, Marinela (2004): «La correspondència amorosa entre Isabel Suaris i Bernat Fenollar», Carles Cortés *et al.* (eds.), *Epístola i literatura*. Paiporta: Denes, 93-100.
- GARCIA SEMPERE, Marinela y MARTÍN PASCUAL, Llúcia (2006): «Les poesies catalanes de Mossèn Avinyó del Ms. B2280 de la Hispanic Society of America», *Cultura Neolatina*, vol. 66/1-2, 105-140.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2013): «El “adónico doblado” y el verso de arte mayor”, *Revista de Literatura Medieval*, vol. 25, 53-86.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004): Hernando del Castillo, *Cancionero general*. Madrid: Editorial Castalia, 5 vols. («Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica»).
- HAMLIN, Cinthia María, GRASSO, Ludmila (2022): «Los poemas en arte mayor castellano de *Les trobes en lahors de la Verge Maria* (74*LV): problemas ecdóticos, interferencias lingüísticas y edición crítica», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, vol. 11, 148-211 [<https://doi.org/10.14198/rcim.2022.11.04>].
- IFE, Barry (2002): «Dutton LB1 and the sources of Garci Sánchez de Badajoz», Stephen Boyd y Jo Richardson, (eds.), *Spanish Poetry of the Golden Age. Papers of a Colloquium held at the University College Cork*. Manchester: Manchester Spanish and Portuguese Studies, 59-84.
- MARTÍ GRAJALES, Francisco (1894): «Introducción», *Primer libro impreso en España. Les Trobes en lahors de la Verge Maria, publicadas en Valencia en 1474 y reimpressas por primera vez*. Valencia: Librería de Pascual Aguilar, 11-92.
- MARTOS, Josep Lluís (2013): «Variantes y variaciones interpoemáticas: de la *Vida de la sacratíssima Verge Maria* a la *Lahor de la Verge* de Joan Roís de Corella», *Revista de Literatura Medieval*, vol. 25, 135-164.

- (2016): «Un incunable de Pere Trincher: tipografia, decoración y datación», *Revista de Poética Medieval*, vol. 30, 199-231 [<https://doi.org/10.37536/RPM.2016.30.0.51071>].
- (2018): «Fuentes poéticas incunables: el cancionero 87FD y Juan Tallante», Andrea Zinato y Paola Bellomi (eds.), *Poesía, poéticas y cultura literaria*. Como-Pavia: Ibis, 523-533.
- (2019a): «Materialitat i errors de composició d'un incunable poètic (b²/87FD): la rendibilitat ecdòtica», *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, vol. 6, 165-184 [<https://doi.org/10.7203/MCLM.6.15318>].
- (2019b): «Estructura de un incunable poético: la *Obra de la Sacratíssima Concepció de la intemerada Mare de Déu*», *Hispanófila*, vol. 187, 145-162 [<https://doi.org/10.1353/hsf.2019.0059>].
- (2019c): «Los ejemplares del incunable poético 87FD», María Jesús Lacarra (coord.), *Literatura medieval hispánica. Libros, lecturas y reescrituras*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 753-768.
- (2019d): «*Orationes ad laudem purissime conceptiones virginis Marie*: recuperación de un incunable / literatura recuperada», *Revista de Literatura Medieval*, vol. 31, 63-93 [<https://doi.org/10.37536/RLM.2019.31.0.73733>].
- (2020a): «Modelo editorial y morfosintaxis material de una edición de Martín Nucio: la *Qüestión de amor* y la *Cárcel de amor* (1546)», *Revista de Poética Medieval*, vol. 34, 271-296 [<https://doi.org/10.37536/RPM.2020.34.0.77838>].
- (2020b): «Exemplar(s) d'un incunable retrobat: *Orationes ad laudem Purissime Conceptionis Virginis Marie* (València, Lambert Palmart, 1489)», *Miscel·lània Antoni Ferrando*, 1. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 113-133.
- (2020c): «El corrector del *Cancionero de romances* de 1555», Sandra Boto *et al.* (eds.), «*Viejos son, pero no cansan*». *Novos estudos sobre o Romanceiro*. Coimbra-Madrid-Faro-Lisboa: Fundación Ramón Menéndez Pidal &c, 743-759.
- (2021): «*Obra en prosa sobre la veríssima immaculada concepció de la Mare de Déu* (Valencia, Lambert Palmart, 1488): estudio material de un incunable perdido», *Revista de Literatura Medieval*, vol. 33, 133-161 [<https://doi.org/10.37536/RLM.2021.33.0.91080>].
- (2022a): «Obra de la sacratíssima Concepció de la intemerada Mare de Déu (POECIM/87FD)», en *POECIM: Poesía, Ecdòtica e Imprenta*. Universitat d'Alacant [<https://cancioneros.org/poecim/poecim87fd; 18/07/2023>].
- (2022b): «Contenidos y génesis de un incunable perdido: *Obra en prosa sobre la veríssima immaculada concepció de la Mare de Déu*», Anna Isabel Peirats (ed.), *Isabel de Villena i l'espiritualitat europea tardomedieval*. Valencia: Tirant, 135-166.
- (2022-) (coord.): *POECIM: Poesía, Ecdòtica e Imprenta*. Universitat d'Alacant. [<https://cancioneros.org/poecim; 18/07/2023>].
- (2023a): *El primer cancionero impreso y un pliego poético incunable*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert («Medievalia Hispánica», 37).

- (2023b): «Las poesías en castellano de *Les trobes en lahors de la Verge Maria* (74*LV)», *Revista de Filología Románica*, vol. 40, 135-151 [<https://doi.org/10.5209/rfrm.89195>].
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1944-1945): *Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid: CSIC, 10 vols.
- MICHÄELIS DE VASCONCELLOS, Carolina (1897): «Reseña», *Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie*, vol. XVIII/4, 127-143.
- MORENO, Manuel (1997): «Sobre la relación de *LB1* con *IICG* y *14CG*», José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la AHLM (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2, 1069-1083.
- (2000): «Una nueva edición de *LB1*», *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM (Santander, 22-26 de septiembre 1999)*. Santander: Gobierno de Cantabria, 1327-1339.
- (2001): «Trasmisión y estructura en *LB1: pliegos sueltos y unica*», Patrizia Botta et al. (eds.), *Canzonieri iberici*, 2. Padua: Toxosoutos - Università di Padova - Universidade da Coruña, 287-307.
- (2005): «La variante en *LB1*: tres calas en el ms. Add. 10431 de la British Library», Manuel Moreno y Dorothy Severin (eds.), *Los Cancioneros españoles: materiales y métodos*. Londres: Queen Mary and Wetsfield College, 91-112 (PMHRS, 30).
- (2012): «Descripción codicológica *LB1*. Ms. Additional 10.431, Biblioteca British Library de Londres», Josep Lluís Martos (coord.), *CIM: Cancioneros Impresos y Manuscritos*. Universitat d'Alacant [1ª ed.: *An Electronic Corpus*, 2007] [https://cancioneros.org/sites/default/files/2022-07/LB1_0.pdf; 23/08/2023].
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2003): «Valencia en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas», *Dicenda*, vol. 21, 227-251.
- RENNERT, Hugo Albert (1899): «Der spanische Cancionero des British Museums (Ms. Add. 10431)», *Romanische Forschungen*, vol. 10, 1-176.
- SANCHIS GUARNER, Manuel (1975): «El certamen poètic del 1474, motiu de les *Trobes en llaors de la Verge Maria*, primer llibre literari imprès a Espanya», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, vol. 51, 331-343.
- (1979): «Estudi preliminar», *Les trobes en lahors de la Verge Maria*. Valencia: Vicent García Editors, 5-63.
- TONINELLI, Sara (1986): «Luis de Vivero», Giovanni Caravaggi et al. (eds.), *Poeti cancioneriles del sec. XV*. L'Aquila: Japadre, 319-400.
- TORRÓ, Jaume (ed.) (2009): Lluís de Requesens, Bernat Miquel, Martí Garcia, Rodrigo Dies, Lluís de Vila-rasa, Francesc Sunyer, *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim*. Barcelona: Barcino («Els Nostres Clàssics», B29).
- WALTON, Roberto J. (2010): «El giro teológico como retorno a los orígenes. La fenomenología de la excedencia», *Pensamiento y Cultura*, vol. 13/2, 127-140 [<https://doi.org/10.5294/pecu.2010.13.2.2>].

PERFIL ACADÉMICO

Josep Lluís Martos es Catedrático de Literatura Medieval en el Departamento de Filología Catalana de la Universidad de Alicante, con premio extraordinario de licenciatura y de doctorado. Ha dirigido cinco proyectos de investigación, sobre poesía medieval y renacentista en testimonios manuscritos e impresos. Tiene más de 150 publicaciones, entre los que destacan las dedicadas a la poesía castellana y catalana de cancionero y su transmisión en los siglos XV y XVI. Es editor de la obra de Joan Roís de Corella, de la cual ha recuperado fragmentos de obras religiosas perdidas y ha investigado su poesía religiosa, como modelos ecdóticos. Es presidente de la Asociación Convivio desde 2021, de la que ha sido vicepresidente desde 2008 hasta entonces, así como secretario-tesorero de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval desde 2005 hasta 2015. Es director de la web CIM sobre poesía de cancionero hispánica (www.cancioneros.org) y de la *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* (<https://rcim.ua.es/>).

Fecha de recepción: 27-10-2023

Fecha de aceptación: 29-11-2023