

Gloria Allaire y F. Regina Psaki (eds.), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff: University of Wales Press, 2014, XIII + 297 pp., ISBN: 978-1-78316-050-1

Este volumen, con el que se continúa la serie *Arthurian Literature in the Middle Ages* (VI), coordinado por Gloria Allaire y F. Regina Psaki, está compuesto por trece estudios, articulados en cuatro secciones, y se ocupa de los textos artúricos producidos en Italia, tanto en italiano como en francés, e incluso hebreo, y de las manifestaciones plásticas en que se reproducen temas, motivos o escenas de la Materia de Bretaña; y abarca un arco cronológico que se extiende desde los primeros testimonios artúricos hasta el siglo xvi.

F. R. Psaki, primero, reflexiona acerca del porqué de los escasos estudios sobre la Materia de Bretaña en la Península Itálica, especialmente en el ámbito anglosajón, que afortunadamente en los últimos tiempos han ido incrementándose, entre otras razones, como consecuencia de la publicación de ediciones de los textos y por la confección de catálogos y elencos de manifestaciones plásticas (“Introduction: The Arthur of the Italians”, pp. 1-8). A continuación, explica que, por un lado, las producciones son tardías, y, por el otro, que debe considerarse la diversidad lingüística del territorio (italiano, francés, hebreo y griego) a la hora de acometer cualquier investigación. Seguidamente, comenta la división en cuatro secciones (“Part One. France and Italy”, pp. 9-88; “Part Two. Arthurian Material in Italian Narrative Forms”, pp. 90-130; “Part Three. Arthur beyond Romance”, pp. 131-176; y “Part Four. Arthur beyond Literature”, pp. 177-246).

En “Arthuriana in the Italian Regions of Medieval Francophonía” (pp. 11-20), Keith Busby destaca que las dos grandes zonas donde se localizan las producciones francesas son la corte angevina de Nápoles y las ciudades estado del Véneto y la Lombardía y sostiene que la presencia de la literatura francesa y ‘en francés’ es un caso de “cultural colonisation” (p. 13). Argumenta que, en el Norte, la política matrimonial supuso un intercambio cultural intenso entre la nobleza francesa y la aristocracia italiana. Asimismo, señala que la influencia artúrica se aprecia en la copia de manuscritos, en la composición de obras originales en francés (v. g. *Le Chevalier Errant* de Tommaso III de Saluzzo) o en italiano (v. g. Bertolomé Zorzi o los ‘cantari’) y en las manifestaciones plásticas (v. g. Módena u Otranto).

Fabrizio Cigni en “French Redactions in Italy: Rustichello da Pisa” (pp. 21-40) se ocupa de la obra de Rustichello da Pisa. Primero, se centra en el contexto histórico, donde destaca la importancia para la redacción y comprensión de la obra (‘Compilación’) de la figura de Eduardo I de Inglaterra, amante de la literatura artúrica y partidario de la recuperación de su ‘espíritu caballeresco’, quien

habría conocido a un notario italiano y le habría regalado un ejemplar con textos artúricos; y reflexiona sobre los modos y tipos de receptores que accedieron al texto, que define como ‘compilación’. A continuación, describe los manuscritos en los que se ha conservado la ‘compilación’ en francés o en italiano y señala la necesidad de tomar como base y texto de referencia el Ms. fr. 1463 de la BNF (Paris) por su calidad. Seguidamente, traza la procedencia del material que conforma la ‘compilación’ (*Tristan en prose*, *Lancelot en prose* y *Graal* de la *Vulgate*) y cómo Rustichello procedió a su reelaboración (ampliación, reducción, etc.). Por último, concluye que la ‘Compilación’ representa una fase fundamental en la transmisión de los textos artúricos entre Francia e Italia y reivindica su valor para el conocimiento de la Materia de Bretaña no sólo en Italia, sino también en el resto de Europa.

En “From France to Italy: The Tristan Texts” (pp. 41-68), Marie-José Heijkant analiza el *Tristán*. En primer lugar, destaca que la obra artúrica que logró mayor difusión en Italia fue el *Tristan* del que llegaron a realizarse diversas versiones, y que se copiaron textos franceses de ambas ramas, como testimonian los manuscritos conservados, que revelan diferentes tipos de lectores y representan una artística selección narrativa en la que se conservan todos los episodios clave de la historia de Tristán. A continuación, se dedica a las traducciones y adaptaciones de la obra, producidas especialmente en Toscana, en concreto en Pisa, debido a que la sociedad urbana y mercantil quiso adoptar los usos caballerescos, y datadas entre mediados del siglo XIII y el siglo XIV, pues representan la fase más interesante de la materia tristaniana en Italia; y señala que hasta la fecha los testimonios conservados son once en prosa (entre ellos *Tristano Riccardiano*, *Tristano Panciatichiano* o la *Tavola Ritonda*) y cinco en verso (entre ellos *La Ultime impresa e morte di Tristano* o *Tristano e Lancialloto a Petrone di Merlino*) y se ocupa de cada uno de ellos. Finalmente, concluye que las diferentes versiones del texto ponen de manifiesto cómo cada una de ellas presenta un grado de originalidad, al menos parcialmente, justificable por el entorno de su composición: urbano y mercantil o señorial.

En “Narrative Structure in Medieval Italian Arthurian Romance” (pp. 91-104) de Stefano Mula, el investigador señala que para llevar a cabo un estudio de los mecanismos narrativos utilizados en la narrativa artúrica italiana es necesario recurrir a los modelos franceses e incluso a las obras inglesas. Centra su análisis en la técnica del entrelazamiento o entrelazado, en la repetición y en la compilación, a partir de tres textos: *Tristano Riccardiano*, *Tavola Ritonda* y *Tristano Panciatichiano*; y demuestra que la técnica del entrelazamiento pone de manifiesto una evolución desde el *Lancelot en prose* (pleno uso), pasando por *Tristan en prose* (se inicia

su desuso) hasta la *Morte Darthur* de Thomas Malory (se abandona), a semejanza de lo que se observa en los textos italianos del siglo xiv; y que la repetición de aventuras de uno o varios personajes, empleada para acentuar el predominio del protagonista, será la más usada en los textos italianos, junto con la compilación, en la que o bien se añade a un texto original material procedente de otras fuentes o bien se reúne material de fuentes diversas en un nuevo texto, como en el caso de *Tristano Panciatichiano*. Mula concluye que la utilización de estas técnicas sirvió para crear textos adaptados a los gustos de los receptores italianos.

Maria Bendinelli Predelli en “Arthurian Material in Italian *Cantari*” (pp. 105-120) tras definir qué se entiende por ‘cantari’, explica su forma estrófica (ottava rima) —estrofas mayoritariamente de ocho versos, aunque algunos de seis—, compuesta para su recitación y representación oral por profesionales (‘cantarino’); y destaca que la mayoría de los ‘cantari’ de tema artúrico data de la segunda mitad del siglo xiv. Seguidamente, señala que, en algunos casos, resulta difícil identificar la fuente exacta, ya que en el ‘cantar’ se condensa y resume el material precedente. Asimismo, nota que, a excepción de los *Cantari di Lancelotto*, el resto de cantares de tema artúrico se compusieron de forma independiente y sin ninguna intención de crear ‘ciclos’ a diferencia de los que sucede con los ‘cantari’ de tema carolingio. A continuación, realiza un breve comentario de *Cantare de Lasancis* —fragmentario—, *Cantare del Falso Scudo* y *Cantare di Astore e Morgana*, los tres relacionados con el motivo de las ‘armas encantadas’, que se hallaría en un original perdido que representaría una versión del motivo; *Gismirante* de Antonio Pucci, en el que se condensa y reelabora variado material artúrico; *Ponzela Gaia*, que, salvo por algunos elementos, se habría compuesto con material italiano que ya debía circular; *Cantare di Carduino*, relacionado con *Le Bel Inconnu* de Renaut Beaujau; *Cantari di Lancelotto* —*La Struzione della Tavola Ritonda*—, cuya fuente principal es *Mort Artu*, probablemente en italiano; *Cantari di Febus* —*el Forte*—, que usa material procedente de *Roman de Palamède*, probablemente en versión italiana; *Ultime imprese e morte di Tristano* y *Vendetta di Tristano*, cuyos argumentos proceden del *Tristan en prose*, o de una fuente italiana intermedia, pero en los que se introducen notables cambios; *Duello al Padrone di Merlino*, elaborado a partir de la versión narrada en la obra de Rustichello da Pisa; y *Bruto di Bretagna* de Antonio Pucci, cuya fuente se halla en una aventura relatada en *De Amore* de Andrés el Capellán. Concluye que todos los ‘cantari’ presentan rasgos comunes y que el uso de la ‘ottava rima’ fue fundamental para su empleo en los poemas épicos del Renacimiento.

En “Arthur as Renaissance Epic” (pp. 121-130), Eleonora Stoppino muestra cómo entre los siglos xv y xvi, la Materia de Bretaña circuló profundamente, tanto

en los diferentes estratos sociales como en las diferentes áreas geográficas. Centra su análisis en las producciones artúricas y también en las carolingias-caballerescas que se sitúan entre finales del siglo xv y mediados del siglo xvi —un arco cronológico que se abre con la obra de Tomasso III di Saluzo, *Le Chevalier Errant* (1394-1396) y se cierra con *Giron* (1548) de Alamanni. Nota que las referencias halladas en los inventarios de bibliotecas o en la correspondencia pertenecientes a la nobleza del Norte de Italia muestran un gran conocimiento y difusión del material artúrico, a lo que contribuyó también la publicación de ediciones impresas, entre las que sobresale la que puede considerarse la última gran compilación, *Historia de Merlino* (Venecia, 1480), y la presencia muy vital de los ‘cantari’. Asimismo, destaca que se produjo una imbricación entre elementos de la Materia de Bretaña y de la de Francia, y que fueron héroes pertenecientes a la segunda los que protagonizaron las nuevas obras (v. g. Orlando). A continuación, traza un panorama del período que se inicia con Boiardo, *Orlando Innamorato* (1482-1483 y 1495); al que seguirán los poemas de Niccolò degli Agostini, protagonizados por Tristán y en los se incrementa el tono cómico; la obra de Evangelista Fossa (hacia 1494), centrada en la figura de Galván; la célebre *Orlando Furioso* (1510) de Ludovico Ariosto, donde se enlazan la Materia de Bretaña con la historia de la casa de Este en Ferrara; y el *Giron il Cortese* (1548) de Luigi Alamanni, encargada por Francisco I de Francia y dedicada a Enrique II, que es una versión en verso de *Guiron le Courtois* de Rustichello da Pisa, en la que el protagonista es un cortesano.

Robert Capelli en “The Arthurian Presence in Early Italian Lyric” (pp. 133-144) analiza la presencia de la Materia de Bretaña en la lírica desde el siglo xiii hasta el siglo xv, pero excluye a Dante, Petrarca y Boccaccio. Argumenta que los héroes artúricos se emplean con un fin ‘ejemplar’ (‘exemplum’), cuyo significado pudo variar diatópica y diacrónicamente. Señala que se distinguen dos tradiciones: una cortés y otra burlesca y paródica, en lo referente al personaje de Merlín, que conviven y que incluso se aúnan en la figura de Monte Andrea da Pisa. Nota que, en cuanto a Iseo la Rubia y el hada Morgana, la primera se muestra como símbolo de la belleza y el amor trágico, mientras que la segunda como el de la belleza e inteligencia. Destaca que en lo tocante a Tristán también se observa una doble trayectoria: cortés y caballerescas, y cómica; y que en lo que hace referencia a Lanzarote, la recepción del personaje es tardía y tan sólo halla testimonios en un par de poetas. Asimismo, se ocupa de la presencia textual de la Materia artúrica en la poesía, en la que algunas variantes textuales demuestran la enorme difusión de la Materia de Bretaña.

En “Arthur in Medieval Italian Short Narrative” (pp. 145-157), F. Regina Psaki centra su atención en textos narrativos breves compuestos entre los siglos xiii

y xiv. Primero se ocupa de tres textos florentinos que influyeron en la obra de Dante, especialmente en la *Commedia*: *Il Detto del gatto lupesto*, poema en el que se reúne una mezcla de géneros (lírica amorosa, *roman* alegórico, *roman* artúrico, viajes visionarios y narrativa de viajes), de ambigua interpretación, debido a su carácter ‘humorístico’; *Il Mare amoroso*, obra que en su estado actual revela, debido a su hipermetría, la fusión de un texto precedente y su glosa, que contiene alusiones artúricas y que sería deudora principalmente del *Tristan* de Thomas, aunque aparecen menciones procedentes de otros textos; *L’Intelligenza*, poema alegórico de doble lectura amorosa —divina o cortés— que pone de manifiesto, a pesar de las escasas referencias, un conocimiento de la obra de Chrétien de Troyes. A continuación, analiza el *Diattamondo* de Fazio degli Uberti, donde se emplea la ‘terza rima’ de Dante, y que pese a contener pocas alusiones, es posible reconocer sus fuentes (*Historia Regum Britanniae*, *Lancelot en prose*, *Tristan en prose* y *Guiroen le Courtois*) y trata la materia con un tono nostálgico y melancólico, en espera del retorno del rey Arturo. Seguidamente, señala que en el *Novellino*, la huella de la Materia de Bretaña, aunque escasa, pone de manifiesto su circulación y prestigio, al ser digna de reflexión y comparación. Y, por último, destaca que en *Conti di antichi cavalieri*, en el que se contienen veinte narraciones artúricas, se observa cómo se ha transformado el material para adaptarlo al público y circunstancias de la época. También menciona las referencias a Tristán y Lanzarote en las *Trecento-novelle* de Franco Sacchetti y el uso que se hace en la obra en tanto que ‘exempla’. Psaki concluye que la presencia de la Materia de Bretaña en estas obras demuestra su difusión y vitalidad y la ambivalencia de sus significados.

Christopher Kleinhenz en “The Arthurian Tradition in the Three Crowns” (pp. 158-175) se ocupa del tratamiento de la Materia de Bretaña, especialmente de sus personajes, en Dante, Petrarca y Boccaccio (“The Three Crowns”) y cómo cada uno de ellos ofrece visiones distintas, pero complementarias, que sirven para ilustrar aspectos de la contemporaneidad, al compararlos, pues se entienden esos personajes de ficción como ‘históricos’. Señala que de los tres autores, Petrarca es quien está menos interesado en la materia artúrica y el más crítico; que Dante muestra una evolución desde una posición positiva a una más crítica y negativa; y que, por su parte, Boccaccio es el que más la usa en sus obras, y las alusiones y referencias ponen de manifiesto el amplio conocimiento que poseía de los textos en prosa tanto franceses como italianos, y en verso (‘cantari’).

En “Arthur in Hagiography: the Legend of San Galgano” (pp. 179-189), Franco Cardini, en primer lugar, señala que hay tres elementos de la leyenda de San Galgano que remiten directamente a la Materia de Bretaña, aunque han sido modificados: la historia del segundo sueño, el lugar real de éste y el simbolismo

de la espada. Concluye que la historia habría surgido en el ambiente episcopal y nobiliario de Toscana, durante el siglo XIII, como consecuencia de la Materia de Bretaña y de las tradiciones folclóricas autóctonas, que se habrían reutilizado en contacto con aquella.

Gloria Allaire en “Owners and Readers of Arthurian Books in Italy” (pp. 190-204) estudia quiénes formaban el público que consumía obras artúricas y quiénes fueron los propietarios de las obras. Previamente, reflexiona sobre la dificultad de fijar la lengua en que estaban escritos los manuscritos (¿francés o italiano?), mencionados en los registros, y, también, llama la atención sobre la difusión de la Materia de Bretaña entre los diferentes estratos sociales. A continuación, se centra, en primer lugar, en las bibliotecas de los Este en Ferrara, de los Visconti-Sforza en Milán, de los Gonzaga en Mantua y de los Saboya en Génova, entre otros, a fin de observar la adquisición de volúmenes y el ‘sistema de préstamo’; en segundo lugar, en las bibliotecas de nobles, burgueses y caballeros de Toscana; y, en tercer y último lugar, en las angevinas de Nápoles y Sicilia, que ponen de manifiesto el intenso intercambio de obras, entre las que incluso pudieran incluirse en lengua catalana. Concluye que la difusión de los textos se situaría a finales del siglo XIII y que además de ser rápida habría alcanzado todos los estratos sociales; y que, posteriormente, los manuscritos conservados servirían como fuentes ‘lingüísticas’ para la creación de diccionarios ya durante el siglo XVI y en el siglo XIX adquirirían un valor ‘bibliófilo’.

En “Arthurian Art in Italy” (pp. 205-232), Gloria Allaire, la autora, tras llevar a cabo un estado de la cuestión sobre los estudios de ‘arte artúrico’ en Italia, se dedica a las manifestaciones plásticas más destacadas, que divide en ‘Decoración catedralicia’ (‘Cathedral Decoration’, pp. 206-208), ‘Castillos y Palacios’ (‘Castles and Palaces’, pp. 209-222) y ‘Objetos decorativos’ (‘Decorative Objects’, pp. 222-223). En el primero analiza la representación escultórica de la Porta della Pescheria de la arquivolta de la Catedral de Módena y el mosaico de la Catedral de Otranto y recoge las diferentes interpretaciones que se han propuesto. En el segundo, trata de los frescos que representan la vida de Yvain en Castel Rodengo (Schloß Rodenagg o Rodeneck) y su historia e interpretaciones; del conjunto pictórico artúrico de Castel Roncolo (Schloß Runkelstein), del que ofrece una breve historia y un estado de la cuestión; de los frescos que representan las aventuras de Lanzarote en la ‘Corte Vecchia’ del Palacio Ducal de Mantua, obra de Pisanello, de los que reflexiona sobre su momento de creación y sobre los temas y episodios y recoge un estado de la cuestión; del ciclo pictórico del Castillo de Saint Floret, donde se narran aventuras del *Meliadus* de Rustichello da Pisa del que ofrece una descripción y un breve análisis; de los frescos del Castillo de Frugarolo en el

que se relatan escenas relacionadas con el *Lancelot en prose*; del ciclo de frescos del Palazzo Richieri en Pordenone, donde se relatan aventuras del *Tristan en prose*; del ciclo pictórico del Castillo de La Manta (Saluzzo), en el que se halla un ‘retrato’ del rey Arturo, junto con los otros ‘Nueve de la Fama’, y de los paneles de madera del techo en los que también se representan escenas artúricas; y de los paneles de madera del techo del Palazzo Chiaramonte ‘Lo Steri’ (Palermo), donde están representados ‘Lancialloto’ y ‘Ginevra’ y otras escenas de Tristán. En el tercero, describe los paneles conservados del tapiz de Guicciardini, ofrece un elenco de algunos objetos confeccionados en marfil que podrían representar escenas artúricas (v. g. figuras de ajedrez o espejos) y advierte de la necesidad de un estudio detallado a fin de interpretar su significado y proponer una fuente, y destaca la práctica inexistencia de manifestaciones plásticas de escenas artúricas en la cerámica, en baúles, etc. En su conclusión, subraya, por un lado, la necesidad de un estudio multidisciplinar y multilingüístico sobre las manifestaciones artísticas artúricas en Italia, y, por el otro, llama la atención sobre la pervivencia de manuscritos miniados de los que tan sólo da una lista, y que deberían ser objeto de un atento estudio.

Gloria Allaire en “Arthurian Art References” (pp. 233-246) ofrece un detallado elenco bibliográfico de estudios generales sobre arte artúrico, decoración en catedrales, castillos y palacios, objetos decorativos y manuscritos miniados.

En cuanto a la Bibliografía (“Bibliography”, pp. 247-280), a cargo de Gloria Allaire hay que señalar que se agrupa en fuentes (‘Primary Texts’, pp. 247-253) y estudios (‘Studies’, pp. 254-280).

El volumen incluye un índice de manuscritos (“Index of Manuscripts”, pp. 281-283) y un índice general (“General Index”, pp. 284-297).

Se trata, en suma, de un útil y necesario estudio tanto para el investigador como para el diletante que quiera conocer la recepción, aclimatación y difusión de la Materia de Bretaña en Italia.

Antonio Contreras
Institut d’Estudis Medievals
 tcontreras@telefonica.net

