

El ciclo mural del Chiostro degli Aranci: la pintura florentina posmasacciana y el influjo flamenco*

ELOI DE TERA

EL CICLO MURAL DEL CHIOSTRO DEGLI ARANCI: LA PINTURA FLORENTINA
POSMASACCIANA Y EL INFLUJO FLAMENCO

RESUMEN

En este artículo se pretende dar a conocer las bases de nuestra investigación acerca del ciclo mural del Chiostro degli Aranci situado en la Badia Fiorentina de Florencia. A través del análisis de los frescos en relación a la pintura florentina posmasacciana y a las innovaciones pictóricas que se producen durante el primer cuarto del siglo xv en el mundo flamenco, pretendemos sentar las bases a partir de las cuales se pueden sacar conclusiones acerca del pintor del ciclo. El estudio de los varios influjos presentes en el ciclo mural nos permite sugerir una hipotética participación del pintor en el viaje europeo del Infante Dom Pedro de Portugal.

THE MURAL CYCLE OF CHIOSTRO DEGLI ARANCI: POST-MASACCIO FLORENTINE
PAINTING AND THE FLEMISH INFLUENCE

ABSTRACT

This article presents the basic research results of our investigation into the mural cycle of the Chiostro degli Aranci at the Badia Fiorentina in Florence. A deep analysis of the frescoes and their relation to the florentine art after Masaccio and the pictorial innovations that occur during the first quarter of the fifteenth century in the Flemish world will form the basis from which conclusions can be drawn about the cycle's authorship. Furthermore the study of the various stylistic influences of the mural cycle allows us to suggest a hypothetical participation of the painter in the European travel of the Infante Dom Pedro of Portugal.

TERA, E. DE, «El ciclo mural del Chiostro degli Aranci: la pintura florentina posmasacciana y el influjo flamenco», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 1, 2013, págs. 69-93

PALABRAS CLAVE: Florencia, Quattrocento, pintura mural

KEYWORDS: Florence, Quattrocento, mural painting

* Debo agradecer aquí la grata invitación de Fernando António Baptista Pereira para presentar en Portugal la presente investigación en el marco del congreso internacional «Nuno Gonçalves: Novas Perspectivas» celebrado en diciembre de 2010, así como su hospitalidad durante el encuentro. La investigación forma parte del trabajo que llevo a cabo bajo la dirección de Joan Sureda y dentro del proyecto de investigación ACAF/ART III (HAR2012-32680) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, teniendo como finalidad la presentación de la tesis doctoral sobre el mismo tema.



1. Claustro superior del Chiostro degli Aranci, Badia Fiorentina, Florencia.

El objeto central de este estudio es el ciclo mural que ocupa las galerías norte y oeste del claustro superior de la Badia Fiorentina, el llamado Chiostro degli Aranci (ilustración 1). Un ciclo que consta de trece lunetos y dos grandes franjas decorativas basamentales. De estos, cinco lunetos se encuentran en la galería norte, siete en la galería oeste y uno solo en la galería sur. Asimismo se conservan diez sinopias, no todas expuestas en el claustro, que se corresponden con los diez lunetos pintados por el primer pintor del claustro.¹

El claustro superior de la Badia Fiorentina se construyó entre 1434-1435 y 1437. El *Libro Giornale B* recoge los últimos pagos para la terminación de los arcos y bóvedas del claustro superior en mayo de 1436, el mismo momento en el que se empezaban a preparar los muros de la galería norte para pintarlos al fresco.² El claustro sufriría cambios a lo largo de los siglos. El nombre por el que hoy es llamado, Chiostro degli Aranci (Claustro de los Naranjos), no era el original, ya que en los documentos no aparece así, y la primera vez que está registrado como tal es en la obra de Richa.³

1. Los documentos distinguen a dos pintores en el claustro: un primer pintor que habría pintado los diez lunetos citados en la galería norte y oeste entre los años 1436 y 1438 y que responde al nombre de João Gonçalves. Y un segundo pintor que habría pintado solo dos lunetos, el último de la galería oeste y el único de la galería sur, un pintor que pintará entre septiembre de 1439 y enero de 1440 y que responde al nombre de Machario. Según los documentos se trataría de un fraile converso de la Badia al que la comunidad le pagó una estancia en Fiesole para aprender el arte de la pintura. Por otra parte, en la galería norte, el cuarto luneto que representa la tentación de san Benito fue pintado a posteriori por Agnolo Bronzino. Quizá porque el fresco original había sido destruido en un acto de iconoclasia a finales del siglo XV, ya que en otros ciclos benedictinos como el de Spinello Aretino o en el fresco atribuido a Cenni di Francesco di ser Cenni, que corona la primera capilla de la nave derecha de la iglesia de Santa Trinità de Florencia, san Benito aparece desnudo. En la Badia el pintor podría haber pintado la escena siguiendo esta tradición y la fácil accesibilidad del ciclo habría permitido su destrucción en época de Savonarola, lo cual era imposible en el caso de Santa Trinità o de San Miniato al Monte, por la situación alta de estos frescos.

2. Se puede seguir la cuestión documental sobre la construcción del claustro en SANPAOLESI, P., «Costruzioni del primo Quattrocento nella Badia Fiorentina», *Rivista d'Arte*, 3-4, 1942, págs. 143-179; TYSZKIEWICZ, M., «Il Chiostro degli Aranci della Badia Fiorentina», *Rivista d'Arte*, 27, 1951-1952, págs. 203-209, y también en BORGES NUNES, E., *Dom Frey Gomez Abade de Florença 1420-1440*. Braga: Edição do Autor - Livraria Editora Pax, 1963, págs. 246-247.

3. RICHA, G., *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine divise ne' suoi quartieri*. Florencia: Stamperia di Pietro Gaetano Viviani, 1754-1762, vol. 1, pág. 204.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El ciclo mural ha sido frecuentemente citado pero poco estudiado monográficamente. Los estudios monográficos son raros y carecen, a menudo, de un análisis pormenorizado de los frescos, ya que mayoritariamente se ha prestado más atención a la cuestión de la autoría del ciclo.

También son escasas las referencias antiguas sobre el claustro y su decoración pictórica. Un siglo después de que se pintaran los frescos, a mediados del siglo XVI, estos quedaron olvidados. Ninguna de las fuentes sobre el arte y los artistas italianos de aquel momento habla sobre él. Ni el *Codice o Anonimo Magliabechiano*, ni el *Libro d'Antonio Billi*, ni el *Memoriale* de Francesco Albertini, ni las *Vite* de Vasari.⁴

No será hasta principios del siglo XX cuando aparecerá el primer estudio del ciclo. En 1927 Alfred Neumeyer publicaba un artículo extenso sobre los frescos en el *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*.⁵ El artículo de Alfred Neumeyer es aún un estudio clave para la investigación del ciclo. Su valor principal lo encontramos en el hecho de que Neumeyer estableció por vez primera comparaciones con otros ciclos de la Florencia del siglo XV, con la finalidad de situar el ciclo mural en su contexto y esclarecer el ámbito artístico y cultural del que formó parte el pintor anónimo.

Nueve años más tarde, en 1936, Mario Salmi⁶ citaba por primera vez los documentos que daban al pintor el nombre de Giovanni di Consalvo, aunque para Salmi la autoría de los frescos seguía perteneciendo al círculo de Paolo Uccello. Los documentos citados por Salmi llegarían rápidamente a Portugal de mano de Diego de Macedo,⁷ que al leer la versión francesa de 1939, dio a conocer la novedad a su país rápidamente.

Por otra parte en 1952, Roberto Longhi⁸ consiguió despertar un nuevo interés por el ciclo en un artículo sobre el Maestro di Pratovecchio en la revista *Paragone*. Un artículo en el que advertía sobre el estado de conservación del ciclo mural de la Badia. Asimismo el historiador italiano contextualizaba, por primera vez en el estado de la cuestión, el ciclo mural con la pintura europea del siglo XV, haciendo hincapié principalmente en el mundo pictórico nórdico, con la figura de Konrad Witz y refiriéndose también al mundo de Colantonio y Antonello da Messina. De este modo, la advertencia de Longhi tuvo un rápido efecto, ya que en 1956 Umberto Baldini y Leonetto Tintori emprendieron la operación de separar los frescos del muro. La separación de los frescos y su posterior restauración hicieron crecer el interés por el ciclo y sobre todo facilitaron su exposición en las tres *Mostre di Affreschi Staccati*⁹ que se celebraron en

4. A pesar de esto, en sus *Vite*, Vasari menciona el luneto pintado por Bronzino, cuyo elogio podría indicar que el aretino lo había visto personalmente, un hecho que confirmaría la teoría de que Vasari habría visto, también, el resto de los frescos. De ser así, tal vez no fueron incluidos en las *Vite* porque Vasari no conocía el nombre del autor. Ciertamente, un siglo después de su finalización, el nombre del pintor, quizá por tratarse de un extranjero, quedó olvidado. Otra referencia de Vasari a un elemento relacionado con el claustro se encuentra en la vida de Fra Angelico da Fiesole, en la que Vasari le atribuye el pequeño luneto con san Benito que indica el silencio. El hecho de que Vasari lo atribuya al Angelico y no hable de ninguno de los otros frescos del claustro, confirma la teoría anterior. Por otro lado, este punto también contradice las muchas teorías que han querido atribuir a Fra Angelico las pinturas del claustro.

5. NEUMEYER, A., «Die Fresken im Chioostro degli Aranci der Badia Fiorentina», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 48, 1927, págs. 25-42. El artículo se volvería a publicar dentro de las obras completas del autor, que vieron la luz cuatro años después de su muerte: *idem, Gesammelte Schriften*. Múnich: Fink, 1977, págs. 100-120.

6. SALMI, M., *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*. Roma: Valori Plastici, 1934. Publicado en su traducción francesa por la editorial Gallimard en París en 1939.

7. MACEDO, D. DE, «Notas de Arte», *Occidente. Revista Portuguesa*, 6, 1939, pág. 150; *idem*, «Notas de Arte», *Occidente. Revista Portuguesa*, 13, 1941, págs. 109-115; *idem*, «O pintor João Gonçalves, em Florença», *Estudios Italianos em Portugal*, 3, 1941, págs. 91-94; *idem*, «Giovanni di Consalvo, pintor quattrocentista», *Diario de Noticias*, 15 de septiembre de 1947, págs. 1-2.

8. LONGHI, R., «Il Maestro di Pratovecchio», *Paragone*, III, 35, 1952, págs. 10-37. Longhi ya había hablado del ciclo mural en «Fatti di Masolino e Masaccio», *La Critica d'Arte*, v, 3-4, 1940, págs. 145-191.

9. BALDINI, U.; BERTI, L., *Mostra di affreschi staccati*. Florencia: Tipografia Giuntina, 1957; *idem*, *II Mostra di Affreschi Staccati*. Florencia: Tipografia Giuntina, 1958; *idem*, *III Mostra di Affreschi Staccati: Aggiunte al Catalogo della II Mostra del 1958*. Florencia: Tipografia Giuntina, 1959.

el Forte Belvedere. A la vez que en los años siguientes, dos de los lunetos del claustro (*Milagro del falcastro* y *Milagro del pan envenenado*) fueron exhibidos en varias exposiciones de frescos italianos que se organizaron en: Nueva York, Ámsterdam, Londres, Múnich, Bruselas, Estocolmo, Lugano, París y, finalmente, Milán.¹⁰

Las exposiciones de los frescos contribuyeron a revalorizar el ciclo en su conjunto y durante este tiempo se dedicaron varios artículos al claustro. En este sentido Marco Chiarini publicaba en 1963¹¹ uno de los estudios más importantes sobre el ciclo. Chiarini fue el primero en reconocer la atribución del ciclo a Giovanni di Consalvo, dejando a un lado el calificativo anónimo de Maestro del Chioistro degli Aranci. A partir de aquí la historiografía italiana asumiría casi sin dudas el nombre de Consalvo como el autor del ciclo mural, así como su origen portugués.

Desde este momento fueron varios los artículos y estudios que se dedicaron con más o menos acierto y/o rigor al ciclo del Chioistro degli Aranci, pero la mayor parte de ellos se centró en discutir el nombre del posible pintor del claustro, más que en el análisis de los frescos, como se ha dicho. En este sentido ha habido una gran variedad de atribuciones, pero principalmente se ha atribuido el ciclo al círculo de fray Angelico, al círculo de Paolo Uccello, a Giovanni di Consalvo o, de forma neutra, al llamado Maestro del Chioistro degli Aranci.

Por otra parte, cabe analizar a continuación los trabajos de investigación doctorales de Maria do Rosario Gordalina y Anne Leader. En primer lugar, Rosario Gordalina publicó un artículo¹² sobre el ciclo antes de terminar su trabajo doctoral, un artículo que dejaba varios puntos abiertos, como por ejemplo el compromiso de una investigación más exhaustiva en los archivos portugueses, que auguraban conclusiones prometedoras en el futuro doctorado que estaba gestando. Pero en 1997¹³ Rosario Gordalina terminaba el doctorado, y anunciaba que este no estaba dedicado al análisis histórico artístico de los frescos del Chioistro degli Aranci, sino a construir un retrato de la sociedad artística que rodeaba el convento de la Badia Fiorentina durante el siglo xv. Consecuentemente, las aportaciones de su doctorado fueron una gran cantidad de documentos sobre la actividad artística que tuvo lugar alrededor de la Badia durante el siglo xv, que poco dicen sobre el ciclo mural, dejando así un gran número de preguntas irresueltas sobre la figura del pintor del ciclo.

10. *The Great Age of the Fresco: Giotto to Pontormo; an exhibition of mural paintings and monumental drawings at the Metropolitan Museum of Art*, cat. exp., 28 de septiembre - 19 de noviembre de 1968, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Florencia: Il Fiorino 1968; PROCACCI, U.; SCHENDEL, A., *Fresco's uit Florence*, cat. exp., 19 de diciembre de 1968 - 9 de marzo de 1969, Rijksmuseum, Ámsterdam. Ámsterdam: Rijksmuseum, 1968; PROCACCI, U.; MEISS, M.; POPE-HENNESSY, J., *Frescoes from Florence*, cat. exp., 3 de abril - 15 de junio de 1969, Hayward Gallery, Londres. Londres: The Arts Council of Great Britain, 1969; PROCACCI, U.; BERTI, L.; STEINGRÄBER, E., *Fresken aus Florenz*, cat. exp., 11 de julio - 24 de agosto de 1969, Haus der Kunst, Múnich. Múnich: Bayerische Staatsgemäldeammlungen, 1969; PROCACCI, U.; BERTI, L.; VAN AUDENHOVE, M., *Fresques de Florence*, cat. exp., septiembre-octubre de 1969, Palais des Beaux Art, Bruselas. Lederberg: Imprimerie Erasmus, 1969; PROCACCI, U.; BJURSTRÖM, P., *Fresker från Florens*, cat. exp., diciembre de 1969 - febrero de 1970, Nationalmuseum, Estocolmo. Estocolmo: Nationalmuseum, 1969; idem, *I secoli d'oro dell'affresco italiano: Da Firenze: Mostra di affreschi staccati*, cat. exp., 26 de junio - 30 de agosto de 1970, Padiglione Conza, Lugano. Lugano: Rassegna Internazionale delle Arti e della Cultura, 1970; idem, *Fresques de Florence*, cat. exp., septiembre-noviembre de 1970, Petit Palais, París. París: Les Presses Artistiques, 1970; idem, *Affreschi da Firenze dal XIII al XVI secolo*, cat. exp., abril-junio de 1971, Palazzo Reale, Milán. Florencia: AGAF, 1971.

11. CHIARINI, M., «Il Maestro del Chioistro degli Aranci: Giovanni di Consalvo Portoghese», *Proporzioni*, 4, 1963, págs. 1-24.

12. GORDALINA, R., «Outros pintores portugueses em Italia no início do séc. xv: O caso João Gonçalves», en FARIA PAULINO, E., *Álvaro Pires d'Évora: Um pintor português na Italia do Quattrocento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1994, págs. 73-85. En 1986 había publicado un primer artículo: «Primeiras impressões relativas ao processo criativo do Mestre do Claustro das Laranjas da Badia Fiorentina», en *Actas Primeiras Jornadas de História Moderna*. Lisboa: Centro de História Moderna da Universidade de Lisboa, 1986, vol. II, págs. 1161-1180.

13. GORDALINA, R., *La vicenda artistica del pittore Giovanni di Consalvo alla luce dei rapporti tra l'Italia e il Portogallo all'inizio del Quattrocento: Gli affreschi del Chioistro degli Aranci in Badia Fiorentina*, 3 vols., tesis doctoral. Dipartimento di Arti Visive, Università degli Studi di Bologna, 1997.

Más tarde, en el año 2000 Anne Leader¹⁴ leía su tesis doctoral sobre la arquitectura del claustro y sobre el ciclo mural. Anne Leader publicaba de nuevo los documentos que había ya publicado Gordalina en 1997 y tampoco aportaba novedades al estado de la cuestión sobre Consalvo. De todos modos no dio demasiada importancia a los documentos, ya que los obvió en su teoría principal.¹⁵ Leader atribuyó el ciclo directamente a fray Angelico, como director de los trabajos artísticos, y a su taller como ejecutores de los frescos, aunque sin razonar su hipótesis. Las principales conclusiones de su doctorado las resumió en un artículo publicado en 2007.¹⁶

Leader llega a proponer la posibilidad de que las veces que el pintor aparece mencionado solo con el nombre de «Giovanni» se refieran al fraile Giovanni da Fiesole, el Angelico.¹⁷ En este punto la autora cae en una contradicción. En un principio rechaza la atribución de los frescos a Consalvo porque lo consideraba un «asistente menor»,¹⁸ según se entiende porque los maestros no compraban pigmentos, pero entonces ¿por qué el maestro Angelico podía figurar en estos pagos como la autora afirmó? De todos modos, Leader, convencida de su hipótesis, acaba el artículo insistiendo en sus conclusiones, que no razona en ningún momento: «*Giovanni di Consalvo remains a minor participant in the team of artisans employed to build and decorate the cloister*».¹⁹ En enero de 2012 Leader publicó en forma de libro²⁰ los resultados de su doctorado insistiendo en las teorías que hemos comentado anteriormente sobre la participación de fray Angelico en el ciclo. Leader aporta un estudio más exhaustivo de las figuras de Battista di Biagio Sanguini y Zanobbi Strozzi y su posible presencia en el ciclo mural. Una presencia que puede discutirse y que es de algún modo probable, pero el principal error de Leader, a pesar de todo, sigue siendo el de obviar intencionadamente los documentos del *Libro Giornale B* y de la singularidad del ciclo en el marco florentino. Por otro lado, Leader incluye insólitamente en el libro un punto del que en su tesis doctoral no había rastro alguno, la transcripción de las inscripciones basamentales y su interpretación conjunta con los lunetos del ciclo. La transcripción inédita de dichas inscripciones fue publicada antes por quien esto escribe en el trabajo final de máster defendido en febrero de 2009²¹ y presentada públicamente en el congreso internacional *Nuno Gonçalves: Novas Perspectivas* celebrado en diciembre de 2010 en Lisboa.

A partir de lo aquí expuesto y teniendo en cuenta las conclusiones que del estado de la cuestión emanan en la presente investigación se ha considerado que no se puede estudiar el

14. LEADER, A., *The Florentine Badia: monastic reform in mural and cloister*, 3 vols., tesis doctoral. Institute of Fine Arts, New York University, 2000.

15. Anne Leader recogía la teoría de Laurence B. Kanter (KANTER, L.B., «Giovanni di Consalvo and the Master of the Shearman Predella», en *idem*; PALLADINO, P., *Fra Angelico*. New Haven: Yale University Press, 2005, págs. 291-297) sobre la atribución del ciclo al círculo de fray Angelico. Una teoría que ya apuntaron Licia Collobi Ragghianti (COLLOBI RAGGHIANI, L., «Domenico di Michelino», *La Critica d'Arte*, 5, 1950, págs. 363-382; *idem*, «Una mostra dell'Angelico», *La Critica d'Arte*, 11, 1955, págs. 389-394) y Giuliana Carbi (CARBI, G., «Nomi fiorentini per il Chiostro degli Aranci», en *Arte in Friuli, Arte a Trieste*. Udine: Università di Trieste, 1984, págs. 39-48).

16. «*are not the work of a single master but rather were designed and painted by a workshop team, most probably supervised by Fra Angelico*». LEADER, A., «Reassessing the murals in the Chiostro degli Aranci», *The Burlington Magazine*, 149, 2007, pág. 460. Las conclusiones están recogidas en las págs. 460-470.

17. «*Furthermore, only half of these payments are made to a painter named Giovanni, a common name, and variations on his name throughout the records make it difficult to know whether they refer to the same painter. It is possible that some of these payments were made to Fra Angelico, whose Dominican name was Giovanni*», *ibidem*, pág. 463.

18. «*A reappraisal of the documentary evidence shows that Giovanni di Consalvo was, at most, a minor workshop assistant on the Badia project*», *ibidem*, pág. 460.

19. *Ibidem*, pág. 470.

20. LEADER, A., *The Badia of Florence: Art and Observance in a Renaissance Monastery*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

21. TERA, E. DE, *El ciclo mural del Chiostro degli Aranci de la Badia Fiorentina: Arte y reforma monástica en la Florencia posmasacciana*, trabajo final de máster inédito. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, 2009. Un ejemplar de este trabajo es de libre consulta en la biblioteca de la comunidad monástica de la Badia Fiorentina desde el mismo año 2009.

problema del pintor prestando solo atención a los documentos, porque la base de todo estudio debe ser el análisis del ciclo mural en su conjunto. Ya que el cotejo del ciclo en relación con los varios ámbitos artísticos europeos que en él se presentan, permite encontrar muchas más respuestas acerca de la figura del pintor que la mera búsqueda documental. El simple hecho de que sobre el ciclo se hayan ya dicho muchas cosas no implica un rigor en estas, ni tampoco que todo esté ya dicho. En cualquier caso, nunca ha habido un estudio pormenorizado del ciclo en relación con el ámbito pictórico florentino posmasacciano, ni en relación con el ámbito pictórico flamenco del siglo xv, ni del ámbito pictórico portugués del mismo momento. Estas son las principales líneas de trabajo de nuestra investigación, que en parte glosamos en el presente texto, y que a nuestro entender constituyen la base sobre la que debe construirse cualquier teoría sobre el pintor del ciclo.

LA DOCUMENTACIÓN SOBRE EL PINTOR DEL CICLO EN ITALIA

En lo que se refiere a la cronología del ciclo mural, se ha situado siempre, desde el descubrimiento de los documentos y sin discusión, entre 1436 y 1439. Concretamente el primer y principal pintor del claustro trabajó en el ciclo entre mayo de 1436 y julio de 1438.

Unas fechas que surgen del llamado *Libro Giornale B*²² (libro de cuentas de la Badia conservado en el Archivio di Stato di Firenze). Entre 1436 y 1439 hay registradas en el libro más de 60 entradas que se corresponden con pagos efectuados, en concepto de pigmentos, al pintor del claustro. Las entradas que registran la compra de pigmentos y otros materiales son 43 y, de estas, 38 están relacionadas con el nombre de Giovanni Spangniuolo, Giovanni di Chonsalvo,

22. En 1934 Giuseppina Fontanesi citaba unos documentos que según ella había encontrado Giovanni Poggi en los archivos florentinos y que daban nombre y origen al pintor del claustro. Véase FONTANESI, G., «Il Chostro degli Aranci nella chiesa di Badia a Firenze», *Illustrazione Toscana*, II, XII, 1934, págs. 40-42. A pesar de lo que dice Fontanesi, que será a la vez seguido por todos los autores de la bibliografía, es posible que Giovanni Poggi no hubiera sido el que descubrió el nombre de Consalvo en los archivos florentinos. Poggi había publicado en 1903 varios documentos que hacían referencia a algunas obras de arte encargadas por los monjes de la Badia durante el siglo xv: *forzieri, cassoni*, la tabla del altar mayor. Véase POGGI, G., «Dall' archivio della Badia Fiorentina», *Miscellanea d'Arte*, I, 7, 1903, págs. 144-146. Estos documentos forman parte del libro llamado *Memoriarum* (1420-1491) [Archivio di Stato di Firenze (ASFI): Conv. Sopp. 78, n. 261], pero no del *Libro Giornale B*, donde figuran los pagos a Giovanni di Consalvo. Los documentos que forman parte de este último no serían nunca publicados por Poggi, contrariamente a lo que anunciaba Fontanesi; solo en 1934, Mario Salmi anunció por primera vez el nombre de Consalvo, citando una conversación con Poggi. De todos modos, este «misterio» en torno a las investigaciones de Poggi es mucho más complicado. En el archivo de la Fundación Horne de Florencia hay una serie de fichas en las que Herbert Percy Horne, el gran coleccionista anglosajón, había anotado varios nombres de artistas, que, en parte, provenían de las indagaciones hechas por él y Dominic Colnaghi en los archivos italianos. En una de estas (Archivio Fondazione Horne: Sezione III, Carte Horne, Filza 4, Miscellanea di Notizie di Artisti, Famiglie, Palazzi IV, Inv. 2587/4, sefn. G.VII.1, Miscellaneous notes of Documents I), hay un vaciado de nombres procedentes de documentos de la *Badia Fiorentina* conservados en el Archivio di Stato di Firenze, entre ellos el *Giornale B*, entre los cuales hay anotado el nombre del maestro portugués Giovanni di Consalvo. Véase MOROZZI, L., *Le carte archivistiche della Fondazione Herbert P. Horne: Inventario*. Florencia: Giunta Regionale Toscana - Editricie Bibliografica, 1988, pág. 204. Como de todos modos, la primera noticia que se tiene de las posibles investigaciones de Poggi es la de Giuseppina Fontanesi, se puede poner en duda que fuera Poggi el que encontrara los documentos referentes a Consalvo. Sobre todo si se piensa que este fue nombrado el año 1917, según testamento de Horne, miembro de la nueva Fundación Horne y, a la vez, encargado de ordenar este archivo, en el que habría podido ver la ficha con el nombre del pintor portugués. Otro elemento a favor de esta teoría es el hecho de que en 1928 Dominic Colnaghi publicara, en su diccionario de pintores florentinos, la noticia sobre los documentos referentes a Consalvo (COLNAGHI, D., *A Dictionary of Florentine Painters from the 13th to the 17th Centuries*. Londres: John Lane the Bodley Head, 1928, pág. 130). Un hecho que indica, seguramente, que fue Colnaghi, junto con Horne, el que descubrió los documentos.

«spangnolo e dipintore» o Giovanni di Chonsalvo «dipintore di Portogallo». ²³ Un nombre que podría equivaler al nombre portugués ²⁴ João Gonçalves.

Además del *Libro Giornale B* existen otros dos documentos relacionados con el pintor Consalvo que fueron redactados en el convento de San Domenico de Fiésole por el notario Paolo di Pagno Bertini el año 1435.

El primero es el acta de una reunión capitular del convento de Fiésole, celebrada el 28 de enero de 1435, ²⁵ en el que figuran como testimonios dos laicos: «*Zenobio olim Benedicti Charoccii de Strozis de Florentia*» (el pintor Zanobbi Strozzi) y un tal «*Johanne Ghonzalvi de Portughalia*». Acto en el que también figuran dos frailes destacables: «*frater Batista Benedicta de Florentia*» (el pintor Battista di Biagio Sanguini) y «*frater Johannes Pieri de Muscello*» (fray Angelico).

El segundo documento es el testamento de Niccolosa di Ser Niccolò Pierozzi, también firmado en el convento de Fiesole en 1435 ²⁶ (13 de mayo) y en el que «*Johanne Consalvi de Portughalia*» figura como único testimonio laico y como habitante de la parroquia de Santo Stefano de la Badia Fiorentina («*habitatore in populo Sancti Stefani abbatie Florentine*»). El hecho de que Consalvo sea nombrado como habitante de la parroquia de la Badia indica claramente el carácter transitorio y eventual de su estancia en Fiésole.

Posteriormente al 8 de julio de 1438, fecha del último documento de los pagos para el ciclo referentes a Consalvo, en Italia no hay más noticias del supuesto pintor portugués. Un hecho que podría sustentar un hipotético retorno del pintor a Portugal en verano de 1438, huyendo de la peste y, como apuntaba Rosario Gordalina, quizá enfermo. ²⁷

LA DOCUMENTACIÓN SOBRE EL PINTOR DEL CICLO EN PORTUGAL

Por otra parte, la búsqueda documental del pintor en Portugal tropieza con la frecuencia de su nombre y apellido en la época. João Gonçalves es un nombre relativamente frecuente en el Portugal del siglo xv y resulta difícil poder identificar con rotundidad al pintor en algunos documentos existentes. A pesar de ello, en 1903 Sousa Viterbo ²⁸ cita un documento del 17 de di-

23. De todos modos la transcripción de los documentos solo sería publicada por primera vez en la monografía sobre Frey Gomes Eannes de Eduardo Borges Nunes (BORGES NUNES, E., *Dom Frey Gomez Abade de Florença 1420-1440*. Braga: Edição do Autor - Livraria Editora Pax, 1963), aunque de forma incompleta. La transcripción de Borges Nunes fue ignorada durante muchos años en las publicaciones italianas. Y la publicación completa de los documentos debería esperar hasta 1998, momento en el que los publicaría Sara Bonavoglia, aunque ya habían aparecido transcritos en la tesis doctoral de Rosario Gordalina. Véase BONA VOGLIA, S., «Ricordi precoci del luminismo di Jan van Eyck a Firenze: alcuni documenti per João Gonçalves e il Chiostro degli Aranci», *Arte Documento*, 12, 1998, págs. 63-71.

24. Como se puede apreciar, el nombre del pintor en los documentos aparece muchas veces relacionado con un origen español, que consideramos un error conceptual de la persona que redactó los documentos en el siglo xv. Seguramente para esta persona España y Portugal eran una misma cosa o no tenía muy claro el origen del pintor. Aunque el origen portugués se confirma por las entradas más tardías del *Libro Giornale B*, donde el nombre del pintor aparece ya citado completamente y unido a un correo del rey de Portugal.

25. La transcripción del documento ha sido publicada en dos ocasiones: ORLANDI, S., «Il Beato Angelico», *Rivista d'Arte*, XXIX, 1954, pág. 183 (transcripción incompleta), y COLE AHL, D.E., *Fra Angelico: his role in Quattrocento painting and problems of chronology*, 2 vols., tesis doctoral. Charlottesville: University of Virginia, 1977, pág. 601.

26. ORLANDI, S., «Il Beato...», págs. 183-184 (transcripción incompleta); COLE AHL, D.E., *Fra Angelico...*, pág. 602.

27. «*Não teria Gonçalves, irremediavelmente atacado pela peste, fisicamente debilitado a ponto de se ver obrigado a abandonar os pincéis, procurando abrigo em território português, aí falecendo?*». GORDALINA, R., «Outros pintores portugueses em Italia no início do séc. xv: O caso João Gonçalves», en FARIA PAULINO, E., *Álvaro Pires d'Évora: Um pintor português na Italia do Quattrocento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1994, pág. 77.

28. VITERBO, S., *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1903, pág. 87.

ciembre de 1465 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Cartorio de São Domingos de Lisboa, L. 24, fol. 1) en el que aparece un João Gonçalves pintor con residencia en Lisboa como testimonio del acto notarial del testamento de Leonor Fernandes. Cronológicamente se podría aceptar que se tratara del mismo Gonçalves o Consalvo del *Libro Giornale B* de Florencia.

Además, cabe resaltar uno de los capítulos más relevantes acerca de la posible documentación del Giovanni di Consalvo portugués, el que nos ofrece el folio 160 del manuscrito portugués 41 de la Bibliothèque Nationale de France.²⁹ En dicho folio aparece destacado con una jota ornada el nombre de Joham Gonçalves, a quien se presenta como escudero y escriba del rey Alfonso, a la vez que autor del manuscrito. No queda claro el rol del tal Joham Gonçalves en el manuscrito: ¿es un copista? ¿Es el escriba del texto? ¿O es solo el miniaturista? Las dudas existentes en torno a la autenticidad integral y/o parcial del códice dentro del marco del siglo xv encuentran uno de sus principales problemas –el que más páginas ha llenado– en el célebre retrato del folio 5v: el supuesto, aunque discutido, retrato del Infante Dom Henrique, el navegador.

El Joham Gonçalves escriba del rey Alfonso V del manuscrito de París se relaciona con varia documentación publicada anteriormente en Portugal:

- En primer lugar, con un documento de 5 de noviembre de 1451 según el cual João Gonçalves, partidario del Infante Dom Pedro en la Batalla de Alfarrobeira y escriba de este, es perdonado por el nuevo rey Alfonso V.³⁰
- Segunda presencia documental, el 18 de febrero de 1453, dato del *explicit* de París.
- Tercera, el 9 de marzo de 1453, donde en un documento Gonçalves es nombrado «*tabelliao general em todos nossos regnos e senhorio*».³¹
- La última referencia, de 24 de junio de 1470, dato del *explicit* de la *Cronica do Conde Dom Pedro de Meneses* de la que se conservan solo copias tardías. En dicho *explicit* aparece citado como «*escrivão dos livros e dos Fornos do Biscoito del rei D. Alfonso o quinto*».³²

A pesar de toda esta documentación que enmarca la figura de un João Gonçalves en Portugal entre 1451 y 1470, la investigación de los fondos regioes del Arquivo Nacional da Torre do Tombo anterior a estas fechas, indica que el nombre João Gonçalves aparece vinculado a la corte ya en tiempos del rey Fernando I. Entre los documentos de la Chancelaria de D. Duarte I hay varias referencias a un João Gonçalves escriba de la corte. Un primer documento³³ lo sitúa

29. De la basta bibliografía sobre el manuscrito, el retrato y su relación con los *Painéis de san Vicente* del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, citamos algunos de los principales textos: AVRIL, F., *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*. París: Bibliothèque Nationale de France, 1982, págs. 150-152; DIAS DINIS, A.J., *Vida e obras de Gomes Eanes de Zurara*, 2 vols., Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca Agência Geral das Colónias, 1949; COSTA PIMPÃO, A.J. DA, *A «Crónica dos feitos de Guínee» de Gomes Eanes de Zurara e o manuscrito Cortez-d'Estées: tentativa de revisão crítica*. Lisboa: Casa do Livro, 1939; LEITE, D., *Àcerca da Crónica dos Feitos de Guínee*. Lisboa: Bertrand, 1941; ZURARA, G.E. DE, *Crónica dos Feitos da Guiné* [COSTA PIMPÃO, A.J. DA, (ed.)]. Lisboa: A.M. Teixeira, 1942; COSTA PIMPÃO, A.J. DA, *A Crónica dos feitos de Guínee: As minhas teses e as teses de Duarte Leite*. Coimbra: Coimbra, 1941; STERLING, C.; COSTA PIMPÃO, A.J. DA, «Os Painéis de S. Vicente e os seus enigmas», en *João Coutio in Memoriam*. Lisboa: Neogravura, 1971, págs. 197-237; SAMPAYO RIBEIRO, M., *O verdadeiro retrato do Infante D. Henrique*. Lisboa: Notícias, 1991; RUSSELL, P., *Prince Henry the Navigator: A Life*. New Haven: Yale University Press, 2000.

30. SOUSA, V., *A Livraria Real especialmente no reinado de D. Manuel*. Lisboa: Typ. da Academia, 1901, pág. 58 (documento original en Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa (ANTT), Chancelaria de D. Afonso V, liv. 11, fol. 121v; liv. 37, fol. 45v). Véase también: DIAS DINIS, A.J., *Vida e obras...*, pág. 305. BAQUERO MORENO, H., *A Batalha de Alfarrobeira: antecedentes e significado histórico*. Coimbra: Lourenço Marques, 1973, págs. 1039-1040.

31. DIAS DINIS, A.J., *Vida e obras...*, págs. 305-307 (documento original en ANTT, Chancelaria de D. Afonso V, liv. 3, fol. 24r).

32. *Ibidem*, págs. 306-307; BROCADO, M.T., *Crónica do Conde D. Pedro de Meneses*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997.

33. ALVES DIAS, J.J., *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte, I.I. (1433-1435)*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, 1998, doc. 561, págs. 322-324 (documento original en ANTT, Chancelaria de D. Duarte I, vol. I, t. I, fol. 90r-90v).

como «*escrivão da puridade*» del rey Fernando I, ya muerto en el momento de la redacción del documento. Otro documento,³⁴ datado en 1432, sitúa también a un João Gonçalves como «*tesoureiro-mor*» del rey João I. Y en un documento³⁵ de 1439 aparece también un João Gonçalves con el mismo cargo de «*tesoureiro-mor*», pero en este caso del nuevo rey Duarte I.

Pero, por otra parte, en un documento³⁶ de c. 1435 el rey Duarte I da un privilegio al antiguo «*escrivão da puridade*» de su padre, el rey João I, de nombre João Gonçalves. Y finalmente en un documento³⁷ del 10 de julio de 1437 el rey Duarte I reparte bienes entre los hijos de João Gonçalves, «*escrivão da puridade*» del rey João I, ya después de su muerte.

En resumen, pues, nos encontramos con uno o varios personajes con el mismo nombre que efectúan tareas de alta responsabilidad dentro de la corte portuguesa entre el reinado de Fernando I y el de Alfonso V. Destacan dos principales: un primer João Gonçalves que habría sido escriba de los reyes Fernando I y João I y que habría muerto alrededor de 1435-1436. Un segundo João Gonçalves que habría sido hombre de confianza del infante Dom Pedro y después escribano del rey Alfonso V y cuya última referencia es el *explicit* de 1470 de la *Cronica do Conde Dom Pedro de Meneses*.

Todo prueba que hubo varias generaciones de Gonçalves que sirvieron en la corte portuguesa durante algunas décadas. Pero, por otra parte, es difícil relacionar a alguno de estos personajes con el pintor de la Badia y deben entenderse, según nuestras investigaciones, como personajes distintos. Podría pensarse que el Giovanni di Consalvo que pintó en Florencia fuese un miembro de esta familia y que tuviera contactos con la corte portuguesa, sobre todo con el Infante Dom Pedro. Pero no puede ser la misma persona que ostentó el cargo de escriba en la corte de Alfonso V. Sería difícil de entender que una persona que ostentase dichos cargos en la corte portuguesa se hubiera hospedado en la Badia, tal como indican los documentos florentinos, viviendo en la sencillez del monasterio y pintando un ciclo mural.

EL CICLO MURAL Y LA PINTURA FLORENTINA POSMASACCIANA

La datación que surge de los documentos del *Libro Giornale B* enmarca el ciclo en un momento muy concreto de la evolución pictórica en Florencia, ya que durante los escasos seis años en los que Masaccio trabajó en la Capilla Brancacci del Carmine transformó la pintura de tal modo que los frescos se convertirían en la base del arte que florecería en los años siguientes, algo que Vasari narró como la escuela del mundo.³⁸

A la muerte del pintor, la fuerza de la forma y de la luz de sus composiciones emprendieron un camino evolutivo de mano de varios pintores que desarrollarían dichos recursos hasta

34. ALVES DIAS, J.J., *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte, II. Livro da Casa dos Contos*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, 1999, doc. 52, págs. 89-91 (documento original en ANTT, Chancelaria de D. Duarte I, vol. II, Livro da Casa dos Contos, fol. 22v).

35. *Ibidem*, doc. 7, págs. 20-21 (documento original en ANTT, Chancelaria de D. Duarte I, vol. II, Livro da Casa dos Contos, fol. 4r).

36. ALVES DIAS, J.J., *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte, III. (1433-1435)*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, 2002, doc. 64, págs. 56-57 (documento original en ANTT, Chancelaria de D. Duarte I, vol. III, 1433-1435, fol. 8r-8v).

37. ALVES DIAS, J.J., *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte, I.II. (1435-1438)*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, 1998, doc. 835, págs. 121-125. (documento original en ANTT, Chancelaria de D. Duarte I, vol. I, t. II, 1435-1438, fol. 148v-150r).

38. VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. Florencia: Lorenzo Torrentino, 1550, págs. 299-300.

2. Giovanni di Consalvo
Milagro del falcastro
(detalle),
1436-1439,
pintura mural,
Chiostro degli
Aranci, Badia
Fiorentina,
Florencia.



la perfección, en una corriente pictórica que Luciano Bellosi llamó en 1990 *pittura di luce*.³⁹ Corriente en la que cabrían fray Angelico, Paolo Uccello y Domenico Veneziano, entre otros.

Es, pues, en este punto concreto en el que cabe entender el ciclo del Chiostro degli Aranci. Un ciclo que no quedó al margen del trabajo lumínico de la pintura de fray Angelico o Paolo Uccello y que debería entenderse dentro de esta corriente artística que, siguiendo el arte de Masaccio y perfeccionando sus resultados pictóricos, llevó la pintura florentina hacia el pleno Renacimiento.

A través del análisis de los frescos se llega a la conclusión de que el pintor del ciclo adoptó de Masaccio las soluciones compositivas, el trabajo de la luz y el del color. La influencia compositiva de Masaccio se manifiesta sobre todo en uno de los frescos de calidad más destacable del claustro, el *Milagro del falcastro* (ilustración 2). El esquema narrativo del fresco de la Badia toma como modelo la narración compositiva utilizada por Masaccio en el *Tributo de la Moneda* de la Capilla Brancacci. En esta, en presencia del recaudador de impuestos, Cristo indicaba a Pedro la dirección del lago y este remarcaba el gesto señalando también al lago, en el que aparecía el mismo Pedro sacando el dinero de la boca del pez. Del mismo modo, en el Chiostro degli Aranci, el godo indica la dirección de lo sucedido siguiendo el gesto de san Benito, que a la vez es repetido por un monje detrás del santo, mientras que el extenso mango de madera que lleva el godo acaba de acentuar la dirección del gesto general hacia el centro de la composición. Con ello, la composición se concentra en el objeto central del milagro, aumentando de esta forma la tensión dramática de la narración, y centrándola en el momento capital de la *Storia*.

Otro elemento de raíz masacciana en el Chiostro degli Aranci es el recurso de la sombra. Pero a pesar de que el uso de la sombra en el ciclo tiene raíces masaccianas, trasciende en muchos momentos, como se verá más adelante, lo hecho por Masaccio, evidenciando a la vez un conocimiento de las nuevas soluciones pictóricas del mundo flamenco.

39. BELLOSI, L., *Pittura di Luce: Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*. Milán: Olivetti-Electa, 1990, pág. 12.



3. Giovanni di Consalvo
Milagro del pan envenenado,
 1436-1439,
 pintura mural,
 Chiostro degli Aranci, Badia Fiorentina, Florencia.

En relación con esto, la principal característica del ciclo mural es el trabajo de la luz, cualidad propia de la llamada *pittura di luce*. Los rostros y cuerpos suaves que forman su volumen mediante la luz y el color, propios del arte de fray Angelico a la vez que de Paolo Uccello y que culminan en el políptico de Santa Lucia dei Magnoli de Domenico Veneziano, los encontramos también en la mayoría de las escenas del ciclo de la Badia Fiorentina. Es en el tercer luneto (ilustración 3) del ciclo donde el influjo de la *pittura di luce* se manifiesta con más fuerza que en cualquier otro. El trabajo de la luz, del color y de la forma en este fragmento narrativo es sorprendente e insólito, superando el trabajo realizado en las escenas anteriores. El rostro de san Benito, con cierto toque angelical y un tanto femenino, no solo nos lleva hacia la obra de fray Angelico, sino que se trata de una tipología de rostro recurrente. Un semblante propio de la Virgen en las anunciaciones a la Virgen de fray Angelico, pero que aparece repetido casi como un icono en otras obras como por ejemplo en el ciclo de Paolo Uccello en Prato, en la *Pala de Santa Lucia dei Magnoli* de Domenico Veneziano⁴⁰ o en el ciclo mural del mismo Uccello en el claustro de San Miniato al Monte⁴¹.

40. Mientras pintaba el ciclo de la capilla mayor de Sant'Egidio, Domenico Veneziano pintó para la pequeña iglesia florentina de Santa Lucia dei Magnoli una tabla de gran formato con predela incluida (c. 1440). La tabla representa la Virgen con el Niño, san Francisco, san Juan Bautista, san Cenobio y santa Lucía y se conserva en la actualidad en la Galleria degli Uffizi. Véase SALMI, M., *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*. Roma: Valori Plastici, 1934; WOHL, H., *The Paintings of Domenico Veneziano c. 1410-1461. A Study in Florentine Art of the Early Renaissance*. Oxford: Phaidon Press, 1980; BELLOSI, L., *Una scuola per Piero: Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, cat. exp., 27 de septiembre de 1992 - 10 de enero de 1993, Galleria degli Uffizi, Florencia. Florencia: Marsilio, 1992.

41. Paolo Uccello pintó los muros de la galería superior del claustro del monasterio de San Miniato al Monte de Florencia con historias de la vida de los eremitas. El ciclo es hoy fragmentario y se encuentra muy deteriorado, lo que dificulta la

Pero aparte de los citados elementos de influencia florentina, hay en el ciclo otro elemento que demuestra el conocimiento de las innovaciones pictóricas de la época, el uso de la perspectiva centralizada en el luneto del *Milagro del pan envenenado*. La escena se enmarca en una gran habitación en perspectiva emulando en la composición de la mesa y la disposición de los monjes alrededor con san Benito al centro la iconografía de la Santa Cena. El insólito interior en el que el pintor decidió incluir la escena que representa el momento culminante del milagro, no tiene parangón en el arte florentino. Por vez primera en el ciclo, el hombre y el espacio interior son representados juntos siguiendo una proporción racional. El pintor centra la tensión dramática de la escena en un solo objeto, el objeto a través del cual se produce el milagro, el pan envenenado. El pan, que Benito había tirado al suelo, es el centro de la composición, sobre el que reposa la atención de los monjes y el gesto del santo.

Es posible que el pintor del ciclo fuera ayudado por Uccello o por algún otro maestro florentino para la elaboración previa de la escena. Pero no es aceptable la teoría de Lawrence B. Kanter⁴² según la cual el fresco sería de Battista di Biagio Sanguini y la sinopia de fray Angelico, ya que tanto en el fresco como en la sinopia se observan elementos que forman parte del universo pictórico de las anteriores escenas del ciclo de la Badia y que no se entienden fuera del contexto pictórico que atraviesa el ciclo de una escena a otra.

EL CICLO MURAL Y EL INFLUJO FLAMENCO

Como ya se ha anunciado, no es posible juzgar el ciclo sin suponer un conocimiento de las innovaciones pictóricas que tenían lugar en el mundo flamenco de principios del siglo xv. Sobre todo si se tiene en cuenta que algunos de los elementos que constituyen el influjo flamenco en el ciclo no tenían precedente en el mundo florentino de aquellos años y eran totalmente inéditos. Solo un contacto directo del pintor con el mundo flamenco puede explicar dicho conocimiento, algo que podría comprenderse, como algunos autores ya han apuntado, con el supuesto origen portugués del pintor. Los contactos de la dinastía portuguesa de los Avis, principalmente bajo el reinado del rey João I, pero sobre todo de su hijo el Infante Dom Pedro, que fue acogido durante más de un año –entre 1425 y 1426– en la corte de Felipe el Bueno de Borgoña,⁴³ pueden suponer el conocimiento de las novedades de la pintura de los primitivos flamencos de principios del siglo xv en Portugal. También la visita de Jan van Eyck en 1428⁴⁴

lectura de las escenas, aparte de que faltan algunas que se perdieron. La cronología del ciclo es de difícil datación, aunque es claramente posterior al ciclo del Chioistro degli Aranci. Franco y Stefano Borsi (BORSI, F.; BORSI, S., *Paolo Uccello: Florenz zwischen Gotik und Renaissance*. Stuttgart: Belser, 1993) datan el ciclo entre 1447 y 1454. Véase MARAGONI, M., «Gli affreschi di Paolo Uccello a San Miniato al Monte a Firenze», *Rivista d'Arte*, XII, 3, 1930, págs. 403-417; SAALMAN, H., «Paolo Uccello at San Miniato», *The Burlington Magazine*, 741, 1964, págs. 558-563; GURRIERI, F., «Il Chioistro di San Miniato al Monte», *Antichità Viva*, VIII, 4, 1969, págs. 49-58; GURRIERI, F.; BERTI, L.; LEONARDI, C., *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze*. Florencia: Giunti, 1980.

42. KANTER, L.B., «Giovanni di Consalvo and the Master of the Shearman Predella», en KANTER, L.B.; PALLADINO, P., *Fra Angelico*. New Haven: Yale University Press, 2005, págs. 291-297.

43. ROGERS, F.M., *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal*. Cambridge: Harvard University Press, 1961; PAVIOT, J., *Portugal et Bourgogne au xv^e siècle (1384-1482): recueil de documents extraits des archives bourguignonnes*. Lisboa-París: Commission Nationale pour les Commémorations des Découvertes Portugaises - Fundação Calouste Gulbenkian, 1995; SÉRVULO CORREIA, M., *As viagens do Infante D. Pedro*. Lisboa: Gradiva, 2000.

44. PUYVELDE, L. VAN, «A viagem de João van Eyck, em Portugal», *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, XI, 1942, págs. 15-31; LEMOINE, J.G., «Autour du voyage de Jan van Eyck au Portugal en 1428», *Cahiers de Bordeaux*, 1954, págs. 17-26; HOWELL JOLLY, P., «More on the Van Eyck question: Philip the Good of Burgundy, Isabelle of Portugal, and the Ghent Altarpiece», *Oud-Holland*, 101, 1987, págs. 237-253; OLIVEIRA MARQUES, A.H. DE, «O Portugal do tempo do Infante D. Pedro visto por estrangeiros (A Embaixada Bourguinhã de 1428-29)», *Biblos*, LXIX, 1993, págs. 59-78.



4. Giovanni di Consalvo
Milagro del falcastro
(detalle),
1436-1439,
pintura mural,
Chiostro degli
Aranci, Badia
Fiorentina,
Florencia.

como acompañante de una delegación enviada por Flandes a Portugal para negociar la boda de la Infanta Isabel con Felipe el Bueno, se ha usado frecuentemente como explicación de la llegada del influjo flamenco en Portugal.⁴⁵ La delegación entró en Portugal a mediados de diciembre de 1428. Es difícil valorar con exactitud la posible marca que dejó el arte de Van Eyck en Portugal, ya que no conocemos si realizó allí obras, y, en caso afirmativo, no sabemos cuáles. Por otra parte, es probable que el pintor de la Badia en 1428 ya no estuviera en Portugal.

El influjo flamenco en el ciclo de la Badia se concreta en tres elementos recurrentes: el gusto por el detallismo de los objetos metálicos pintados con gran volumen lumínico, la amplitud del paisaje y, sobre todo, el elemento principal: los reflejos en el agua (ilustración 4), un elemento inédito en la pintura florentina y propio de la actividad pictórica flamenca a partir de 1430. Desde el artículo escrito por Roberto Longhi en 1952⁴⁶ ha sido frecuente no solo la comparación del ciclo con el arte flamenco en general, sino también con el mundo pictórico germano de Konrad Witz, pero siempre sin una precisión cronológica adecuada. En primer lugar, la comparación con el arte de Konrad Witz es tentadora porque tiene grandes semejanzas con la pintura del ciclo mural de la Badia, sobre todo en el recurso de los reflejos en el agua, así como el trabajo de la luz y la sombra (ilustración 5), pero debe atenerse a la realidad cronológica. Konrad Witz es un pintor que ha sido muy poco estudiado, pero la primera y muy reciente monografía⁴⁷ –con exposición incluida– que se le ha dedicado, enmarca su actividad pictórica entre 1434 y 1446 en la ciudad de Basilea. Dentro de esta cronología la única obra conocida que fue pintada con anterioridad al ciclo florentino es el llamado *Basler Heilspiegelaltar*, datado c. 1435, en el que el trabajo de la luz y la sombra puede compararse con el del ciclo de la Badia.

45. BONAVOGLIA, S., «Ricordi precoci del luminismo di Jan van Eyck a Firenze: alcuni documenti per João Gonçalves e il Chiostro degli Aranci», *Arte Documento*, 12, 1998, págs. 63-71.

46. LONGHI, R., «Il Maestro di Pratovecchio», *Paragone*, 35, 1952, págs. 10-37.

47. BRINKMANN, B.; KEMPERDICK, S., *Konrad Witz*. Ostfildern: Kunstmuseum Basel - Hatje Cantz, 2011. Publicación monográfica surgida a raíz de la exposición celebrada en el Kunstmuseum de Basilea entre el 6 de marzo y 3 de julio de 2011, y que supone la primera monografía científica relevante para el estudio del pintor.

5. De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Giovanni di Consalvo
Retiro a Subiaco,
Milagro del pan envenenado,
Retiro a Subiaco,
Milagro del falcastro y
Milagro del vino envenenado
(detalles),
1436-1439,
pintura mural,
Chiostro degli
Aranci, Badia
Fiorentina,
Florencia.



Pero el recurso de los reflejos en el agua no aparece en Konrad Witz hasta obras posteriores, y principalmente cabe preguntarse sobre la dificultad de que el pintor de la Badia hubiese podido conocer el arte de Witz. Debemos destacar, a pesar de todo, que la ciudad de Basilea albergó en aquellos años (1431-1438) el Concilio de Basilea, que después sería transferido a Ferrara y, finalmente, a Florencia, y en el que participaron algunos de los más eminentes humanistas del momento, como el monje benedictino Ambrogio Traversari que, como se verá más adelante, pudo tener un papel relevante en el encargo del ciclo del Chiostro degli Aranci. Quizá puede encontrarse en este hecho un posible nexo entre el ciclo de la Badia y el arte de Witz, pero esta es una teoría muy débil y difícil de documentar.

Por otra parte, la extensión del paisaje en el Chiostro degli Aranci es insólita. Una amplitud del paisaje con dichas raíces flamencas pero, por otro lado, marcada por el supuesto origen portugués del pintor. La profundidad de paisajes fluviales –o casi marítimos– del ciclo, principalmente en el *Milagro del falcastro*, la *Salvación de Plácido* y el *Milagro del monje resucitado*, podrían atribuirse al origen portugués del pintor. No en balde la visión de una ciudad marítima presente en el *Milagro del falcastro* se ha relacionado con una posible vista de la ciudad de Lisboa.⁴⁸ A pesar de poder comparar la ciudad que aparece en el luneto con otras imágenes de la ciudad de Lisboa de la época,⁴⁹ cabe entender que en el fresco de la Badia la representación de la ciudad en el paisaje marítimo no tiene en principio un objetivo de mimesis. Probablemente se trate de una vista de la ciudad de Lisboa, pero en todo caso fruto de

48. Tanto Rosario Gordalina como Sara Bonavoglia han relacionado la ciudad que aparece en el paisaje marítimo del *Milagro del falcastro* con la ciudad de Lisboa. Concretamente Bonavoglia lo compara con la vista de la ciudad de Lisboa que aparece en la *Crónica de D. Alfonso Henriques* de Duarte de Galvão, c. 1520, conservada en el Museu Castro de Guimarães de Cascais.

49. La ciudad que aparece en el luneto no solo se puede comparar con la ciudad de Lisboa de la citada *Crónica de D. Alfonso Henriques*, sino también con imágenes más tardías. Por ejemplo, las que aparecen en los *bas de page* de los folios 8 y 9 de la *Genealogia iluminada do Infante Dom Fernando* de Simão Bening (manuscrito Add.Ms.12531 de la British Library de Londres, datado en la primera mitad del siglo XVI) o con la vista de Lisboa que aparece en el *Civitates orbis terrarum* de Braun y Hogenberg, publicado en Colonia en 1572.



6. Giovanni di Consalvo
Milagro del falcastro (detalle de la supuesta vista de Lisboa), 1436-1439, pintura mural, Chiostro degli Aranci, Badia Fiorentina, Florencia.

la imaginación o del recuerdo del pintor, entendiendo que este hacía años que no había visto la ciudad de Lisboa. Así como la composición del luneto del *Milagro del falcastro* no puede comprenderse sin el conocimiento de la pintura flamenca, tampoco puede entenderse sin el conocimiento de la geografía portuguesa (ilustración 6).

EL PAISAJE DE RAÍZ FLAMENCA DE LA BADIA Y SU INFLUENCIA EN EL ARTE FLORENTINO

Los límpidos reflejos de la escena del falcastro en la Badia constituyeron una novedad para la pintura florentina del momento, sobre todo para algunos jóvenes pintores como Piero della Francesca, que en aquel momento, 1439, trabajaba en el ciclo de Sant'Egidio al lado de Domenico Veneziano. La influencia del ciclo en el periodo formativo de Piero en Florencia ya fue puesta de manifiesto por Luciano Bellosi en 1992.⁵⁰ Piero desarrolló el recurso en algunas de sus primeras obras hasta perfeccionarlo más adelante en su periodo de madurez. Una obra juvenil como el san Jerónimo penitente (1450) de la Gemäldegalerie de Berlín demuestra ya la influencia del fresco de la Badia en las brillantes aguas del río que reflejan los árboles. Este recurso aparece ya perfeccionado en el *Bautismo de Cristo* de la National Gallery de Londres (1448-1450) y más tarde en el fresco de la *Batalla de Constantino y Majencio* (1447-1451) del ciclo de Arezzo.

La amplitud fluvial de estos paisajes de la Badia de raíces flamenco-portuguesas tuvieron un influjo muy destacado en el arte florentino posterior, como se ha visto sobre todo en Piero della Francesca, pero también en otro de los pintores que participaron en el ciclo de Sant'Egidio,

50. BELLOSI, L., *Una scuola per Piero: Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, cat. exp., 27 de septiembre de 1992 - 10 de enero de 1993, Galleria degli Uffizi, Florencia. Florencia: Marsilio, 1992.

Alesso Baldovinetti.⁵¹ Los paisajes pintados por Baldovinetti, por ejemplo, en su luneto del Chiostro dei Voti de la iglesia florentina de la Santissima Annunziata, demuestran la evolución surgida a partir del ciclo de la Badia. Confirma el hecho la gran similitud del paisaje del *Milagro del monje resucitado* del ciclo del Chiostro degli Aranci con el de la *Virgen con el Niño* de Alesso conservada en el Musée Jacquemart-André de París.

GOMES EANNES Y AMBROGIO TRAVERSARI: EL CICLO MURAL COMO «REGULA»

En 1418 el abad de la Badia Fiorentina, Niccolò Guasconi, invitaba al abad del monasterio de Santa Giustina de Padua, Ludovico Barbo, al convento de Florencia. Barbo acudió a Florencia acompañado de un monje del monasterio de Padua que era de origen portugués, fray Gomes Eannes.⁵² Llegaron a principios de octubre de 1418 y viendo la precaria situación del monasterio florentino, causada por la mala gestión del abad Guasconi, Barbo dejó a Gomes como nuevo prior de la Badia. Guasconi, que se sometió a las órdenes del nuevo prior claustral, murió al año siguiente y Gomes fue nombrado abad de la Badia Fiorentina el 27 de noviembre de 1419 por el papa Martín V.⁵³ Ludovico Barbo encargó a Gomes que reinstaurara la observancia de la Regla Benedictina en el monasterio de la Badia Fiorentina, cediéndole a la vez dieciséis monjes de Padua que deberían formar parte del renovado monasterio florentino. Por otra parte, cabe destacar que entre los monjes que formaron parte de la comunidad de la Badia que dirigía Gomes se encontraban varios portugueses que él mismo había traído consigo: Álvaro Martins, el prior del monasterio, Pedro Lopes, João Alvaro, Menendes de Fonseca y João Rodrigues.⁵⁴ Del mismo modo, la comunidad creció con la incorporación de muchos novicios provenientes de las familias más acaudaladas de la Florencia de la época, un hecho que demandaba más espacio arquitectónico en el monasterio. La situación de la Badia en pleno centro de la ciudad dificultaba la ampliación, por lo cual Gomes se vio obligado a hacerla crecer en altura. Entre 1429 y 1437 se realizarían varias obras en el monasterio, como la construcción del claustro. Esta era de suma importancia para la introducción de la Regla benedictina en el monasterio, ya que este era el lugar de encuentro y de vida en común de los monjes. Y dentro de este centro de la vida monástica que es el claustro, un ciclo mural que ilustrara sobre los fundamentos de esta vida en comunidad era lo más adecuado. Además se quiso acompañar los lunetos con una decoración basamental que contribuyera a solidificar el mensaje. Mientras los lunetos enaltecían el poder de oración, la divinidad y los milagros de san Benito, la decoración basamental complementaba el ciclo con frases extraídas de los *Verba Seniorum* (ilustración 7).

Los fragmentos escogidos para dar voz a cada uno de los padres del monaquismo que hay representados en los hexalóbulos de la decoración fueron escogidos con precisión y conocimiento, de modo que fueran pedagógicos para la instrucción de los monjes. En el mundo benedictino de la Florencia de 1436-1438 el principal conocedor de los escritos de los padres del

51. GIGLIOLI, O.H., «Le pitture di Andrea del Castagno e di Alessio Baldovinetti per la Chiesa di Sant'Egidio ed il pergamino di Giuliano da Maiano», *Rivista d'Arte*, 1905, págs. 206-208; POGGI, G., *I ricordi di Alessio Baldovinetti*. Florencia: Fiorentina, 1909; WEDGWOOD KENNEDY, R., *Alesso Baldovinetti, a critical and historical study*. New Haven: Yale University Press, 1938.

52. Sobre la trayectoria de Frey Gomes Eannes, véase BORGES NUNES, E., *Dom Frey Gomez Abade de Florença 1420-1440*. Braga: Edição do Autor - Pax, 1963; SOUSA COSTA, A.D. DE, «D. Gomes, reformador da Abadia de Florença, e as tentativas de reforma dos mosteiros portugueses no século xv», *Studia Monastica*, 5, 1963, págs. 64-69.

53. *Ibidem*, pág. 75.

54. *Ibidem*, págs. 59-70.



7. Giovanni di Consalvo (?)
Decoración basamental (detalle del retrato del Abad Macharius), 1436-1439, pintura mural, Chiostro degli Aranci, Badia Fiorentina, Florencia.

desierto era el humanista Ambrogio Traversari, quien también representaba la máxima autoridad de la Orden Camaldulense desde 1431. El interés de Traversari por los padres⁵⁵ nacía de su convicción reformativa, de la necesidad que él sentía de una reforma de la Iglesia. De este modo, el 14 de julio de 1435 Traversari sería enviado como nuncio pontificio al Concilio de Basilea, donde abogaría por la unión de la Iglesia católica y la Iglesia ortodoxa de Grecia junto con otras Iglesias orientales, una voluntad que se plasmaría más fuertemente en el Concilio de Ferrara-Florencia. La corta unión de latinos y griegos fue firmada el 6 de agosto de 1439 en Florencia por, entre otros, Traversari y Gomes Eannes (ilustración 8).⁵⁶ Para dicha renovación Traversari creía indispensable el retorno a los Padres y la traducción de los textos patrísticos griegos,⁵⁷ una reforma que Traversari empezaría por su propio ámbito, el monaquismo. Para el fraile Ambrogio, como lo llamaba Vespasiano da Bisticci, la traducción de los textos de la tradición clásica del monaquismo debía ser la base de una reforma profunda del monaquismo, retomando la pureza de los inicios. Y dicha reforma del monaquismo sería el espejo iluminador para la mejora general de la Iglesia.

Sería difícil, aunque no existiera un contacto directo entre el fraile de Santa Maria degli Angeli y la decoración del Chiostro degli Aranci, entender esta última sin la personalidad y las ideas reformistas del primero. Además, la presencia de un posible retrato de Traversari en el *Milagro del vino envenenado* apoyaría un posible papel de este como consejero artístico y espiritual del ciclo (ilustración 9).

55. Traversari había traducido en los años anteriores las *Vitae Patrum* para Niccolò Niccoli, una traducción de la que la Badia poseía una copia. SOMIGLI, C.; BARGELLINI, T., *Ambrogio Traversari: Monaco Camaldolese*. Bolonia: Dehoniane, 1986, págs. 219-221.

56. Sobre la amistad entre Gomes y Traversari, véase su correspondencia epistolar en BORGES NUNES, E., *Dom Frey Gomez Abade de Florença 1420-1440*. Braga: Edição do Autor - Pax, 1963.

57. «Con il Traversari le traduzioni dei Padri nascevano dalla convinzione che questi autori e le loro opere fossero di fondamentale importanza per l'educazione dell'uomo e assolutamente necessari per la salvaguardia della Chiesa Romana; in seguito venne a mancare l'urgenza che trapela dalle pagine dell'epistolario traversariano nei confronti di testi ritenuti oramai indispensabili, la cui diffusione nel mondo latino non poteva più attendere. Le versioni dei Padri greci divennero allora un'opera quasi di routine, parte dalla più vasta traduzione della biblioteca greca, a cui gli umanisti si dedicarono con molta applicazione». GENTILE, S., «Umanesimo fiorentino e riscoperta dei Padri», en *Umanesimo e Padri della Chiesa: Manoscritti e incunaboli di testi patristici da Francesco Petrarca al primo Cinquecento*, cat. exp., 5 de febrero - 9 de agosto de 1997, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia. Florencia: Rose - Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1997, pág. 62.



8. De izquierda a derecha:

Giovanni di Consalvo
Milagro del vino envenenado
(detalle del posible retrato de Frey Gomes Eannes),
1436-1439,
pintura mural,
Chiostro degli Aranci, Badia Fiorentina,
Florenxia.

Alesso Baldovinetti
Profeta (detalle del posible retrato de Frey Gomes Eannes),
1466-1467,
pintura mural,
penacho de la capilla del Cardenal de Portugal, iglesia de San Miniato al Monte, Florenxia.

La decoración basamental del ciclo solidifica el mensaje de san Benito, un hecho que refuerza otra vez el objetivo del ciclo: la reflexión sobre la época inicial, sobre el tiempo de la pureza de la vida monástica, del que los padres del desierto representan la raíz. Los hexalóbulos de la decoración basamental oeste⁵⁸ son, pues, una señal autorreflexiva y reformativa, un recuerdo de los fundamentos de la vida en comunidad en una época de crisis.

CONCLUSIÓN

En primer lugar, como hemos podido ver, nos encontramos ante un ciclo mural complejo no por su contenido iconográfico, sino por los muy variados influjos que en sus frescos se presentan. Un ciclo que cabe entender, en primer lugar, situando al pintor y sus frescos dentro del marco pictórico de la Florenxia posmasacciana, de la llamada *pittura di luce*. El fundamento y base de los frescos es claramente la pintura florentina de raíz masacciana que estaba experimentándose en la Florenxia de los años treinta del siglo xv de manos de fray Angelico y Paolo Uccello, entre otros. No cabe solo vincularlo, como se ha hecho, con el taller de fray Angelico, como tampoco cabe atribuir todas las influencias no italianas del ciclo a su posible origen portugués, sino que debe entenderse el ciclo en un marco europeo más amplio.

Así, la presencia en los frescos de algunas de las innovaciones que habían marcado el primer cuarto del siglo xv en Flandes obliga a abrir el marco pictórico más allá de los muros de Florenxia. Del mismo modo que la presencia de elementos del paisaje portugués y una posible vista de Lisboa ayudan a consolidar la evidencia documental del origen portugués del pintor. Pero queda abierta la incógnita sobre la procedencia del influjo flamenco.

58. Así como la decoración basamental de la galería oeste debe entenderse en relación con el primer pintor del claustro y los diez lunetos que pintó entre 1436 y 1438, la decoración basamental de la galería norte sería posterior, quizá del siglo xvi o xvii.



La teoría principal de esta investigación en relación con este hecho que presentamos en estas conclusiones y que probará de sustentarse en los resultados finales del doctorado con mayor solidez, es la posible presencia del pintor en la comitiva del viaje europeo del Infante Dom Pedro de Portugal.⁵⁹ Los estudios sobre el viaje europeo del Infante aseguran que este viajaba acompañado de gran cantidad de caballeros en todos los sitios a los que llegaba.⁶⁰

El Infante Dom Pedro llega a Inglaterra el 6 de septiembre de 1425⁶¹ desde Portugal empezando su viaje europeo. Desde allí viaja a Flandes. Entre el 22 y el 23 de diciembre de 1425 entra en la ciudad de Brujas, donde permanecerá más de un año. Continúa después el viaje pasando por Alemania, donde visita Colonia el 24 de febrero de 1426 y Núremberg el 17 de marzo, desde donde llegará a Viena el 23 de marzo. Entre finales de 1426 y febrero de 1428 está en Hungría, la estancia más larga de todas las de su viaje.⁶² Finalmente, entre marzo y abril del mismo año, 1428, llega a Venecia. De Venecia pasará rápidamente por Padua⁶³ y Bolonia, entrando en Florencia el 25 de abril de 1428. Allí estará casi un mes, poco tiempo, pero le servirá para contactar con algunos de los más destacados personajes del humanismo florentino.⁶⁴ No

9. De izquierda a derecha:

Giovanni di Consalvo
El monje tentado por el demonio
(detalle del posible retrato de Ambrogio Traversari), 1436-1439, pintura mural, Chiostró degli Aranci, Badia Fiorentina, Florencia.

Anónimo
Retrato de Ambrogio Traversari, primera mitad del siglo xv, Códice Plutei 65.22, fol. 1r. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.

59. Rosario Gordalina apuntó en su tesis doctoral la posibilidad de que el pintor hubiera viajado con el Infante Dom Pedro, aunque estaría de regreso a Portugal en 1428, con lo cual sugiere que el pintor estuvo antes en Italia. Gordalina supone el regreso a Portugal del pintor, ya que esto confirmaría un posible encuentro con Jan van Eyck. «*Si concretizzerebbe in tal modo il tanto congeturato incontro fra Consalvo e Jan van Eyck*». GORDALINA, R., *La vicenda artistica del pittore Giovanni di Consalvo alla luce dei rapporti tra l'Italia e il Portogallo all'inizio del Quattrocento: Gli affreschi del Chiostró degli Aranci in Badia Fiorentina*, 3 vols., tesis doctoral. Dipartimento di Arti Visive, Università degli Studi di Bologna, 1997, vol. 1, pág. 113. Pero dicha teoría es contradictoria ya que la autora no explica por qué el pintor debería haber estado antes en Italia, ni tampoco ve la posibilidad de que el mismo Jan van Eyck lo hubiera podido encontrar en Flandes durante el viaje del Infante. Y, por otra parte, Gordalina no valora suficientemente la importancia del contacto directo flamenco durante el viaje de Dom Pedro, así como la presencia de Masolino en Hungría.

60. Véase ROGERS, F.M., *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal*. Cambridge: Harvard University Press, 1961; PAVIOT, J., *Portugal et Bourgogne au xv^e siècle (1384-1482): recueil de documents extraits des archives bourguignonnes*. Lisboa-París: Commission Nationale pour les Commémorations des Découvertes Portugaises - Fundação Calouste Gulbenkian, 1995; SÉRVULO CORREIA, M., *As viagens do Infante D. Pedro*. Lisboa: Gradiva, 2000.

61. Según documentación presentada por Jacques Paviot (PAVIOT, J., *Portugal...*, pág. 29), llega el 6 de septiembre. Francis Millet Rogers (ROGERS, F.M., *The Travels...*, pág. 75) había propuesto el 26 de septiembre sin documentarlo. Todas las dataciones restantes siguen la cronología propuesta por Rogers.

62. DOMINGOS, M., «O Infante D. Pedro na Áustria-Hungria», *Brotéria*, 68, 1959, págs. 17-37; RÁKÓCZI, I., «O Eco das Sete Partidas na Hungria tripartida», en *La Decouverte, Le Portugal et l'Europe. Actes du Colloque*. París: Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, 1990, págs. 319-331; *idem*, «A estada do Infante D. Pedro em terras húngaras e na corte do Imperador Segismundo», *Biblos*, LXIX, 1993, págs. 79-93.

63. FARIA, E.L. DE, *A visita do Infante Dom Pedro a Pádua e algumas edições do folheto que descreve as suas imaginárias viagens*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1964.

64. BATTELLI, G., «O Infante Dom Pedro, Duque de Coimbra, em Florença», *Portucale*, 76-77, 1940, págs. 153-154.

en balde Ambrogio Traversari le dedica una de sus traducciones.⁶⁵ El Infante iría después a Roma, desde donde viajaría hacia Barcelona para emprender la etapa española del viaje.

Sería probable que el pintor hubiera viajado en la comitiva, habiendo conocido las innovaciones pictóricas que se producían alrededor de la corte de Borgoña durante el largo tiempo que el Infante estuvo en Flandes. Una teoría que permitiría entender la presencia en el ciclo de recursos pictóricos propios del Flandes de las primeras décadas del siglo xv. Recursos que no pueden entenderse sin un conocimiento directo de la pintura flamenca, materializado en una obligada estancia en Flandes. Pero uno de los puntos que habrían podido ser más importantes para el pintor durante el viaje del Infante Dom Pedro sería la larga estancia en Hungría. Allí, en aquellos mismos años, estaba el pintor Masolino. Masolino había viajado a Hungría llamado por Pippo Spano y permaneció allí varios años. El pintor habría partido de Florencia el 1 de septiembre de 1425,⁶⁶ pero la fecha de su vuelta a la ciudad es inconcreta, aunque se sitúa alrededor de mayo de 1428.⁶⁷ Sabemos, por lo tanto, que Masolino trabajó para Spano en Hungría como pintor, aunque no conocemos las posibles obras que allí realizó.⁶⁸ A tenor de la cronología, el Infante Dom Pedro y sus acompañantes habrían coincidido con Masolino en Hungría entre finales de 1426 y febrero de 1428.⁶⁹ Un hecho que ayudaría a comprender con mayor precisión la formación masacciana del pintor del ciclo de la Badia. Ciertamente el paisaje fluvial del *Bautismo de Cristo* que pintó Masolino en su ciclo mural de la Collegiata de Castiglione Olona y el paisaje fluvial⁷⁰ que pintó en el mismo momento en el palacio del cardenal Branda Castiglione son comparables con el fresco del *Milagro del falcastro* de la Badia. Las dos soluciones pictóricas son muy parecidas en cuanto a la concepción del paisaje y del espacio.

Por otra parte, el pintor de la Badia habría visto ya al final del viaje los frescos que Giusto de' Menabuoi pintó en el baptisterio de Padua, sobre todo el fresco de la *Cena en Emaús*, referencia para el fresco del *Milagro del pan envenenado* de la Badia. Un pintor que quizá ya cansado o enfermo del largo viaje y/o interesado por la nueva pintura florentina, al encontrar al-

65. Se trata de la dedicatoria de su traducción del *De Providentia Dei* de Juan Crisóstomo (*Joannis Chrysostomi Opera varia*, Pluteo 19.25, c. 71r, primera mitad del siglo xv, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia). Existe una transcripción en BATELLI, G., «Una dedica inedita di Ambrogio Traversari all'Infante Don Pedro di Portogallo», *Rinascita*, 2, 1939, págs. 613-616.

66. La fecha surge de un documento (ASFI, Monte 3852, fol. 437r) citado por primera vez por Ugo Procacci. PROCACCI, U., «Sulla cronologia delle opere di Masaccio e di Masolino tra il 1425 e il 1428», *Rivista d'Arte*, 28, 1953, págs. 36-37. Véase el documento transcrito por Anthony Molho: MOLHO, A., «The Brancacci Chapel: Studies in Its Iconography and History», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40, 1977, págs. 93-94. En el documento, datado el 20 de julio de 1427, Filippo di Simone Capponi hace de testimonio de los trabajos realizados por Masolino en Hungría, aunque no los describe ni especifica.

67. Procacci propuso julio de 1427 como fecha de regreso de Masolino a Florencia, aunque Molho aportó un documento (Monte 3145, fol. 38r) que evidencia que el pintor no habría vuelto a Florencia hasta al menos el 11 de mayo de 1428. Otro documento del 18 de mayo de 1428 aportado por Richard Fremantle (FREMANTLE, R., «Some new Masolino documents», *The Burlington Magazine*, 871, 1975, págs. 658-659) da mayor sustento a la cronología de Molho, también aceptada por Miklós Boskovits (BOSKOVITS, M., «Il percorso di Masolino: precisazioni sulla cronologia e sul catalogo», *Arte Cristiana*, 75, 1987, pág. 64, n. 42).

68. Existe un último estudio hecho en Hungría según el cual Masolino habría trabajado en Hungría, a la vez que para Pippo Spano, para la familia Melanesi, una familia florentina que residía en aquel país. Los hermanos Melanesi, Tommaso y Simone, habrían pagado 133 florines a Masolino por trabajos realizados en Hungría. Un tercer hermano, Giovanni Melanesi, fue obispo de la ciudad de Várad, donde Masolino habría podido trabajar; ARANY, K., «Siker és kudarc. Két firenzei kereskedőcsalád, a Melanesi-k és Corsini-k Budán Luxemburgi Zsigmond uralkodása (1387-1437) alatt», *Századok*, 141, 2007, págs. 943-966; *idem*, «Success and Failure. Two Florentine Merchant Families in Buda during the reign of King Sigismund (1387-1437)», *Annual of Medieval Studies at CEU*, 12, 2006, págs. 101-123.

69. Se podría pensar, además, en la posibilidad, nunca propuesta por los historiadores, de que Masolino hubiera vuelto junto con la comitiva del Infante portugués que entró en Florencia el 25 de abril de 1428. Un dato que encajaría a la perfección con los primeros documentos que testifican la actividad de Masolino en la ciudad, en mayo del mismo año, y que permitiría entender su actividad posterior.

70. El fresco del palacio del cardenal Branda Castiglione, que representa un amplio paisaje fluvial con montañas y ciudades, podría formar parte de la herencia visual de la estancia de Masolino en Hungría, según una propuesta que lo identifica con una vista de la ciudad de Veszprem; HORVÁTH, E., «Una veduta di Veszprem in un affresco di Castiglione d'Olona. Contributi al problema di Masolino», *Corvina*, 1926, págs. 47-70.

bergue en la Badia –donde también se alojó el Infante durante el tiempo que estuvo en Florencia– bajo la protección de un abad portugués y de otros monjes de igual origen, decidiera quedarse allí un tiempo. Una teoría que podrían confirmar los propios documentos del *Libro Giornale B*. Las últimas dos anotaciones referentes al pintor Consalvo hablan de una cantidad de dinero que este habría dejado a los monjes en julio de 1438,⁷¹ antes de partir, y que, según dice el documento, el pintor guardaba en nombre de Nuno Fernaldis, el correo del Infante Dom Pedro. Un dinero que en febrero del año siguiente los monjes hacían llegar a Fernaldis a través de banqueros florentinos.⁷² Un hecho que prueba un estrecho lazo del pintor con el Infante y que ayudaría a sustentar su posible participación en el viaje europeo de este. Una posibilidad que daría sentido a la interpretación de los frescos del Chiostro degli Aranci y de su amplia visión europea. Una visión euro-



10. Giovanni di Consalvo *Retiro a Subiaco* (detalle), 1436-1439, pintura mural, Chiostro degli Aranci, Badia Fiorentina, Florencia.

pea que, de los albores de la pintura flamenca, pasando por el arte de Masolino y Masaccio, llegaría a la pintura lumínica de la Florencia posmasacciana (ilustración 10).⁷³ El pintor, pues, estaría en Italia a partir de abril de 1428, después de la llegada junto a Dom Pedro. Un tiempo suficiente para aprender las novedades de la pintura florentina que son la base de sus frescos. Sin una estancia prolongada como la que se propone aquí, sería difícil entender el ciclo mural, ya que es imposible concebir que un pintor pudiera aprender la *maniera* florentina en un año o dos. Una posibilidad nunca propuesta en los estudios hechos sobre el ciclo y que esperamos poder solidificar en las conclusiones del doctorado.

ANEXO: LAS INSCRIPCIONES DEL CLAUSTRO

Transcripción de las inscripciones que aparecen en la decoración basamental de la galería oeste del ciclo mural del Chiostro degli Aranci. Las partes en blanco han desaparecido o son ya

71. «Da Nuno Fernaldis choriere (cancellato del Re di P.) d'Infante Don Petro, dobre 6, le quali avemo per lui da Giovanni Cholsalvo dipintore, le quali disse gli aveva dato a serbo. Rechò e' detto». ASFI, Corporazioni Religiose Sopprisse dal Governo Francese, 78, n. 1, *Libro Giornale B*, t. 1, 8-VII-1438, fol. 174v.

72. «A Nuno di Fernaldo di Portoghallo, dobre 6, per lui Giovanni di Chonsalvo dipintore di Portoghallo; i quali rimetemo per le mani d'Adouardo Giachinotti e Compangni banchieri, in Francesco Giuntini e Compangni di Portoghallo, e a detti Adouardo e Compangni gli demo chontanti in Firenze. Portò don Biagio nostro monacho». ASFI, Corporazioni Religiose Sopprisse dal Governo Francese, 78, n. 1, *Libro Giornale B*, t. 1, 5-II-1439, fol. 220v.

73. Una visión europea que ya intuyó Roberto Longhi en 1952: «In certi brani il paesaggio, tra rocce ed acque, giunge a risultati simili a quelli del Witz nel '44; mentre l'unione sintetica con la forma in prospettiva, anticipa di trent'anni gli effetti cercati da un altro studioso del Van Eyck, il siciliano Antonello»; LONGHI, R., «Il Maestro di Pratovecchio», *Paragone*, 35, 1952, pág. 34.

casi invisibles. De cada uno de los abades se presenta, en el recuadro superior, el texto transcrito del claustro y, en el recuadro inferior, su equivalencia en los *Verba Seniorum*, según la versión de Jacques Paul Migne.⁷⁴

1. ABAD MOYSES	<p>Arriba</p> <p><i>[Per has quatuor] r[es] passio gignitur: per abundantiam escae et potus, et persatietatem somni, et p[er] otium et jocum, et ornatis vestibus incedendo</i>⁷⁵</p> <p>Debajo</p> <p><i>Abbas Moyses</i></p> <hr/> <p>Auctor incertus / Rufinus Aquileienseis, <i>Verba Seniorum</i>:</p> <p><i>Per has quatuor res passio gignitur: per abundantiam escae et potus, et per satietatem somni, et per otium et jocum, et ornatis vestibus incedendo</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 0769B-C</p>
2. ABAD PACHOMIUS	<p>Inscripción no legible</p>
3. ABAD MUTHIUS	<p>Arriba</p> <p><i>Qui iustus fine culpa patitur [Christum (?)] imitatur. Qui in flagellis a culpa corrigitur latronem bonum. Qui vero non corrigit[ur] p[er] flagella finiftrum latrone imitatur</i></p> <p>Debajo</p> <p><i>[A]bbas Muthius</i></p> <hr/> <p>Epistola Petri Apo. I, III / Ex. Beda:</p> <p><i>Qui ergo justus patitur, Christum imitatur; qui in flagellis corrigitur, latronem, qui in cruce Christum cognovit [...]. Qui nec inter flagella desistit a culpis, sinistrum imitatur latronem</i></p> <p>P.L., vol. 110, col. 0163C-D</p>
4. ABAD ACHILES	<p>Arriba</p> <p><i>Respondit sermo est fratris qui m[e] contristaverat et repugnavi ut non illum dicerem factus est sanguis in ore meo</i></p> <p>Debajo</p> <p><i>Abbas Achilles cum fanguinem expuiffet [i]nterrog[a]vi[t] quid hoc effet</i></p> <hr/> <p>Auctor incertus / Rufinus Aquileienseis, <i>Verba Seniorum</i>:</p> <p><i>At ille respondit: Sermo erat fratris qui me contristaverat, et repugnavi ut non illum dicerem, sed petivi Dominum, ut tolleret a me et factus est ille sermo sanguis in ore meo, et postquam expui, requievi.</i></p> <p><i>Cum venisset quidam de patribus ad abbatem Achillam vidit eum sanguinem expuentem, et requisivit quid hoc esset</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 776B, 90</p>

74. MIGNE, J.P. (ed.), *Vitae Patrum sive Historiae Eremiticae Libri Decem [...] opera et studio Heriberti Roseweydi [...]*, 2 vols. Turnhout: Brepols, *Patrologiae cursus competus. Series latina* 73-74, 1970-1977 [1849-1859].

75. La transcripción de este primer fragmento basamental es inédito, obra de Anne Leader. Véase, LEADER, A., *The Badia of Florence: Art and Observance in a Renaissance Monastery*. Bloomington: Indiana University Press, 2012, pág. 139.

5. ABAD HOR	<p>Arriba</p> <p>[...] <i>mentitus est nunquam, neque iuravit, necque maledixit ho(minem) necque si n[...] n(on) fuit loquut[us] e[st] alicui</i></p> <p>Debajo</p> <p><i>Abbas</i></p> <hr/> <p>Auctor incertus / Johannes Subdiaconus, <i>Verba Seniorum</i>, Libell. III:</p> <p><i>Dicebant de abbate Hor [...]: Quia neque mentitus est unquam, neque iuravit, neque maledixit hominem, neque necesse non fuit, locutus est alicui</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 1008A, 7</p>
6. ABAD JOHANES	<p>Arriba</p> <p><i>Nu[n] quam feci meam [volun]tatem propriam nec aliquem docui facere quod ego ipse prius non fec[i]</i></p> <p>Debajo</p> <p><i>Abbas Iohanes dia[conus]</i></p> <hr/> <p>Auctor incertus / Pelagius diaconus, <i>Verba Seniorum</i>, Libell. IV:</p> <p><i>Nunquam feci propriam voluntatem, nec aliquem docui quidquam, quod ego prius ipse non fecerim</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 856B, 10</p>
7. ABAD EVAGRIUS	<p>Arriba</p> <p><i>M[entem errantem sol]idat lectio et vigiliae et oratio concupiscentiam vero ferventem esuries labor et sollicitudo m[adef]acit</i></p> <p>Debajo</p> <p><i>[Eva]grius</i></p> <hr/> <p>Auctor incertus / Pelagius diaconus, <i>Verba Seniorum</i>, Libell. X:</p> <p><i>Dixit abbas Evagrius: Mentem nutantem vel errantem solidat lectio, et vigiliae, et oratio: concupiscentiam vero ferventem madefacit esuries et labor et sollicitudo</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 915D, 20</p>
8. ABAD AGATHON (?)	<p>Arriba</p> <p><i>Puto no[n] e[sse] alium laborem talem qualem orare deum. Semp[er] [...] inimici demones festina[n]t i[n]terru[m]pere orat[i]o[n]em no[n]stram</i></p> <p>Debajo</p> <p>Inscripción no legible</p> <hr/> <p>Auctor incertus / Pelagius diaconus, <i>Verba Seniorum</i>, Libell. XII (De eo quoa sine intermissione et sobrie debet orori):</p> <p><i>Et dixit eis: Ignoscite mihi, quia puto non esse alium laborem talem qualem orare Deum; dum enim voluerit homo orare Deum suum semper inimici daemones festinant interrumpere orationem eius</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 941B</p>

<p>9. ABAD AGATHON (?)</p>	<p>Arriba <i>Observa p[rae] om[ni]b[us] qualis p[ri]mo die ingred[i] e [r]is monasterium talis permanes cum humilitate</i></p> <p>Debajo Inscripción no legible</p> <hr/> <p>Auctor incertus / Rufinus Aquileiensis, <i>Verba Seniorum</i>: <i>Observa hoc prae omnibus, ut qualis primo die ingredieris apud ipsos, talis etiam reliquos peragas dies cum humilitate</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 903D</p>
<p>10. ABAD MACARIUS</p>	<p>Arriba <i>[No]s q[ui]de[m] mu[n]do isti illusimus, vobis autem mundus illusit</i></p> <p>Debajo <i>Abbas Macharius</i></p> <hr/> <p>Auctor incertus / Johannes subdiaconus, <i>Verba Seniorum</i>, Libell. III: <i>Nos quidem mundo isti illusimus, vobis autem mundus illusit</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 1013B, 15</p>
<p>11. ABAD PASTOR</p>	<p>Arriba <i>Sic[ut] ventos n[on] potes ap[re]he[n]de[re] sic nec cogitat[i]o[n]es p[ro]hibe[re] potes ne introeant sed tuum est resistere eis</i></p> <p>Debajo <i>Abbas Pastor</i></p> <hr/> <p>Auctor incertus / Pelagius diaconus, <i>Verba Seniorum</i>, Libell. X: <i>Frater venit ad abbatem Pastorem, et dicit ei: Multae cogitationes veniunt in anima mea, et periclitor in eis. Et ejecit eum senex sub aere nudo, et dicit ei: Expande sinum tuum et apprehende ventum. Et ille respondit: Non possum hoc facere. Et dicit ei senex: Si hoc non potes facere, nec cogitationes prohibere potes ne introeant, sed tuum est eis resistere</i></p> <p>P.L., vol. 73, col. 922A, 55</p>
<p>12. ABAD ARSENIO</p>	<p>Arriba <i>Arseni fuge tace quiesce hae enim radices s[un]t non peccandi</i></p> <p>Debajo Inscripción no legible</p> <hr/> <p>Grimlaicus presbyter, <i>Incipit textus regulae</i>, Libell. XIV: <i>Arseni, fuge, tace, quiesce; hae enim radices sunt non peccandi</i></p> <p>P.L., vol. 103, col. 591D</p>

<p>13. ABAD ANTONIUS</p>	<p>Arriba <i>Sicut p</i> Debajo S</p>
	<p>Auctor incertus / Pelagius diaconus, <i>Verba Seniorum</i>, Libell. II: <i>Dixit abbas Antonius: Sicut pisces, si tardaverint in sicco, moriuntur; ita et monachi tardantes extra cellam, aut com viris saecularibus immorantes, a quietis proposito revolvuntur</i> P.L., vol. 73, col 858A (también <i>Vita Antonii</i>, cap. 52) Auctor incertus / Rufinus Aquileiensis, <i>Verba Seniorum</i>: <i>Sicut enim piscis ex aqua eductus statim moritur; ita et monachus perit, si foris cellam suam voluerit tardare</i> P.L., vol. 73, col. 784B, 109</p>

