

Centenarios, siglo XXI

Centenaries, XXIth century

Diego SUÁREZ QUEVEDO

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Reflexiones a propósito de los centenarios, correspondientes a los años 2001, 2002 y 2003, del Concurso para las segundas puertas del Baptisterio florentino (1401); del bramantesco *Tempietto* de San Pietro in Montorio de Roma (1502) y de los nacimientos de Parmigianino (1503) y Bronzino (1503).

PALABRAS CLAVE

Brunelleschi
Ghiberti
Bramante
Parmigianino
Bronzino

ABSTRACT

Commentaries-remembrances about centenaries in 2001, 2002 and 2003. Competition for the second gates of the Baptistery of Florence (1401), the Bramante's *Tempietto* of San Pietro in Montorio in Rome (1502) and the births of the painters Parmigianino and Bronzino (1503).

KEY WORDS

Brunelleschi
Ghiberti
Bramante
Parmigianino
Bronzino

Acaso con continuidad en los próximos volúmenes de *Anales de Historia del Arte*, hemos pretendido en esta sección, articulada a modo de *varia*, incluir una serie de reseñas relativas a hitos, artistas y obras, fundamentales dentro de la historia del arte, so pretexto de cumplirse el correspondiente centenario en los pocos años transcurridos de este naciente siglo XXI; nos ha parecido un buen pretexto al respecto y, sin ánimos concluyentes ni exhaustivos, pero sí mediante unas reflexiones serias y, creemos, siempre sugerentes, presentamos a continuación nuestros resultados, elaborados por José María Riello Velasco y por mí mismo y, en esta ocasión, referidos a: el Concurso para realizar las segundas puertas del Baptisterio de Florencia y la confrontación Filippo Brunelleschi-Lorenzo Ghiberti; el *Tempietto* de San Pietro in Montorio de Donato Bramante, realizado bajo comitencia de los Reyes Católicos y, en el sentido dicho, las glosas a los centenarios de los nacimientos de los pintores Francesco Parmigianino y Agnolo Bronzino.

Centenario del concurso de 1401 para las puertas del baptisterio florentino

Para un edificio como el Baptisterio de la catedral de Florencia, paradigmático en y para la ciudad, se convoca en 1401 un concurso a fin de dotarle de sus segundas puertas de bronce; se trataba de una convocatoria corporativa y en una dimensión, también, eminentemente cívica al tiempo que operativa. En su fase final supuso el encuentro dialéctico y la confrontación artística de dos de los genios del primer Renacimiento florentino: **Filippo Brunelleschi** (1377-1446) y **Lorenzo Ghiberti** (1378-1455).

Constituye este concurso uno de los primeros hechos en que realmente puede hablarse de *rinascere all'antico*, y como tal suele estudiarse como auténtico inicio del Renacimiento. Realmente también aglutinó muchos componentes tradicionales y aspectos, entonces novedosos en la ciudad del Arno, del Gótico Internacional. En este sentido, sí que es un genuino punto de inflexión en que conviven tradición y modernidad, y un hito sociocultural en general y artístico en particular, donde puede pautarse lo que este renacer tras los siglos oscuros medievales, según entonces se entendía, tiene de continuidad, desarrollo y culminación precisamente de la Edad Media —o al menos del *Trecento*— y lo que puede calificarse de ruptura al respecto.

Bajo estos considerandos, es ya un tópico —y no por ello menos cierto— aludir a este Concurso como un hecho memorable en la Florencia de inicios del *Quattrocento*. Tópico o no, sí que creemos que su importancia fue grande en sí, y decisiva en el desarrollo de la plástica subsiguiente, y, como tal hecho memorable, vamos a hacer aquí memoria del mismo seiscientos años después, glosando su significado y alcance, y reflexionando sobre sus componentes y condicionantes histórico-artísticos; en definitiva, qué supuso y qué dio de sí.

Para los florentinos del *Tre-Quattrocento* el Baptisterio era el testimonio supremo de los nobles orígenes romanos de la ciudad. Se creía solemnemente que *il bel San Giovanni*, como Dante lo rememora en su *Commedia*, era un templo de Marte re-consagrado, que los Romanos habían dedicado al dios de la guerra para conmemorar su victoria sobre la más antigua ciudad etrusca de Fiesole.

El origen romano de las ciudades era uno de los temas entonces preferidos, y de rivalidad, entre los *Comuni* toscanos y, al tiempo tratábase de establecer qué ciudad era la más antigua. La mejor parada en este sentido fue Siena, que argüía haber sido fundada, ¡nada menos!, que por un hijo de Remo, uno de los míticos fundadores de la propia Roma.

Hasta donde hoy puede saberse, los orígenes de Florencia no van más allá del 59 a.C., cuando en esta parte del valle del Arno fue instalada una colonia romana. En el interior del Baptisterio se ha encontrado un antiguo pavimento en mosaico blanco y negro, que no formaba parte de las termas, como se creyó durante mucho tiempo, sino más bien probablemente del obrador de un panadero.

Durante el Imperio Romano, Florencia tuvo un *campidoglio*, un foro, teatro, termas y un acueducto. Todos estos edificios, no obstante, estaban situados en otra parte de la ciudad, y de todo ello, hacia fines del *Trecento*, no quedaba resto alguno, como no fueran algunas columnas procedentes de edificios del aludido *campidoglio*, que fueron reutilizadas e integradas en el Baptisterio, y algunos capiteles en San Miniato al Monte. La estancia subterránea del anfiteatro, en el barrio de Santa Croce, quedó englobada en las infraestructuras de las casas de los Peruzzi y, ocasionalmente, utilizadas por el *Comune* como prisión.

Realmente el Baptisterio es una reestructuración románica (c.1059-1150) de una construcción más antigua (siglos VI-VII), y antes baptisterio de la iglesia de Santa Reparata, a su vez, embrión de la Catedral. Con toda probabilidad, pues, construcción bizantina, o bizantino-carolingia, pero ciertamente no Romana.

Pero los florentinos creían firmemente que esto no era así, y reivindicaban, tomando como referente el Baptisterio, su noble descendencia romana. Durante los quince últimos años del *Trecento*, este referente se hizo más evidente y casi necesario, tanto en sus dimensiones estética como ética —de referencia a la virtudes y libertades romano-republicanas—, ante la seria amenaza de Gian Galeazzo Visconti (1351-1402) y sus pretensiones hegemónicas sobre todo el norte de Italia, que ya había subyugado a Bolonia, Pisa y Perugia. La tregua de 1398 primero, y la muerte del duque de Milán en 1402, alejaron, de momento, el peligro visconteo y sus apetencias territoriales.

Tras sofocar la rebelión de los Ciompi de 1378, refuerza y consolida su dominio de la ciudad la oligarquía del *popolo grasso*, rápidamente encabezada por la familia de los Albizzi, y dominada por los gremios o *arti maggiori*; fomentando parte de éstos, se hallaba el *arte dei mercanti di Calimala*, la más rica e influyente de las corporaciones económico-comerciales de Florencia y a la que, desde la segunda mitad del siglo XII, competía el mantenimiento del Baptisterio y, asimismo, concernía la empresa de llevar a término la decoración y equipamiento de dicho edificio.

De este modo, la *Calimala*, había promovido y auspiciado, a fines del siglo XIII, la decoración musivaria del interior de la bóveda del Baptisterio, un tanto insólita en el contexto florentino y llevada a cabo, seguramente por artífices venecianos y locales. De la misma manera, había comisionado a Andrea da Pontedera, más conocido como Andrea Pisano, el diseño y realización de las primeras puertas bronceas del Baptisterio, ejecutadas entre 1329 y 1336 y, aunque luego trasladadas al lado Sur, colocadas en 1338 en su fachada Este, esto es en la que mira hacia la fachada de la Catedral.

Toda una serie de calamidades (no sólo la terrible Peste Negra de 1348, sino otras importantes que se abatieron sobre Florencia en 1360-1363; 1371-1374 y 1399-1400), recesiones económicas, alzas de precios, bancarrotas, revueltas político-sociales (singularmente la citada de los Ciompi) y el aludido acoso bélico milanés, retrasaron más de sesenta años la tarea de realizar las restantes puertas del Baptisterio, por más que, ya en 1338-1339, hubiera intención y diseños del mencionado Andrea Pisano para su consecución.

Los primeros síntomas de una recuperación económica florentina, se tradujeron inmediatamente en la primera fase, 1391-1397, de los trabajos escultóricos en la Puerta de la Mandorla de la Catedral, auspiciados éstos por el *Arte della Lana*, con significativas citas clasicistas en un todo gótico. Es el momento, a partir de 1380, de un redescubrimiento de la civilización clásica en Florencia, sobre todo, por obra de dos grandes humanistas, Luigi Marsili y Coluccio Salutati, continuadores de la valorización del pensamiento clásico iniciado por Francesco Petrarca a mediados del siglo XIV. No es casualidad la decoración, en la citada Puerta de la Mandorla, de Hércules y sus trabajos, coetánea de la redacción del pequeño poema alegórico de Salutati: *De laboribus Herculis*. Todo ello en consonancia con el ideal moral romano, como señalábamos, profundamente sentido en Florencia inflamando su orgullo cívico, y cuyos componentes estéticos eran proporcionados, ante todo, por el Baptisterio, con sus nítidas articulaciones, la racionalidad decorativa de sus marmóreas taraceas, en blanco y verde oscuro, que repetían los elementos estructurales, la refinada ejecución de los frisos y cornisas, y ciertos aspectos particulares como las pilastras acanaladas y la linterna de coronamiento, todo ello más cercano a datos e ideas clasicistas que a motivos románicos.

Como acicate e inspiración formal, *in situ*, respecto a la Antigüedad, cabe recordar la presencia, al menos durante la primera mitad del *Trecento*, de sarcófagos en el interior y exterior tanto de la catedral como del baptisterio florentinos, muchos clásicos reutilizados, según nos constata Bocaccio en su *Decamerón*, c.1353 (jornada VI, narración IX).

Así las cosas y en este contexto, el *Arte dei Mercanti di Calimala* decide convocar, en 1401, un concurso con objeto de comisionar las segundas puertas del Baptisterio, a realizar, según con-signa constante, del modo *più bello che si può*. Los datos sobre el número de participantes, las condiciones y el resultado de dicho concurso, los conocemos por noticias bastante posteriores, las más fiables las contenidas en los *Commentari* de Lorenzo Ghiberti, escritos c.1447-1455, o sea al final de su vida, participante y, a la postre, vencedor del certamen que aquí nos ocupa.

De este modo, sabemos que se trató de una competición abierta a todos los artistas florentinos y de las inmediaciones, y con unas condiciones muy precisas: cada uno de los participantes debía realizar, en el plazo de un año, el relieve de uno de los registros (*formella/formelle*, es el nombre usual) de la futura puerta, un relieve en bronce, con el tema, fijado e igual para todos, del <<Sacrificio de Isaac>>. La intención, en un principio, era ilustrar dicha puerta con episodios del Antiguo Testamento; a concurso resuelto, 1403/4, se decidió, no obstante, que fueran escenas del Nuevo Testamento en relación con la vida de Cristo. Seguramente tras una selección previa, el juicio de treinta maestros expertos y cuatro cónsules de la *Calimala*, hubo de

hacerse sobre las obras de siete participantes, digamos los finalistas del Concurso, hasta donde sabemos, en el momento del certamen, escultores pero sobre todo orfebres; cierta práctica en orfebrería fue algo quizá también impuesto en el Concurso ya que se trataba de realizar relieves bronceos, de pequeño formato y, como dicho queda, del modo más bello posible. Finalmente la cuestión hubo de resolverse entre dos jóvenes –de unos veinticuatro años entonces– florentinos: F. Brunelleschi y L. Ghiberti.

A todos los efectos, el referente primigenio eran las anteriores puertas de Andrea Pisano, decoradas con veinte escenas de la vida de san Juan Bautista, titular del edificio y patrono de Florencia, más ocho registros –los inferiores de ambos batientes– con las personificaciones de las tres virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad), de las cuatro cardinales (Justicia, Fortaleza, Prudencia y Templanza) y la de la Humildad. Estas puertas *trecentescas* determinaron que el formato o enmarque de las figuraciones de las realizadas a partir del Concurso, entre 1404 y 1424, por Ghiberti, su ganador, así como las de las pruebas a presentar por los candidatos en 1401, fuera el enmarque mixtilíneo cuadrilobular utilizado por Pisano en las primeras puertas del Baptisterio, hoy en su lado Sur.

Sabemos, también por Ghiberti, que junto a sí mismo y Brunelleschi, intervinieron en el Concurso otros cinco artistas, cuyas *formelle* no se han conservado; tras ser rechazadas como ensayos, debieron ser fundidas y utilizado el bronce en las puertas. Dos de ellos el florentino **Nicolò di Pietro Lamberti** y el aretino **Nicolò di Luca Spinelli**, a causa del mismo nombre, han sido tenidos durante mucho tiempo por uno solo, tras el error en este sentido de Vasari.

Lamberti era en el momento del Concurso, un escultor de cierto prestigio en Florencia, muy goticista y ligado al quehacer de otro escultor del Norte, activo en la ciudad del Arno, Piero di Giovanni Tedesco. Spinelli, hermano de Spinello Aretino, pertenecía a una familia de orfebres.

Participó también el escultor **Jacopo della Quercia**, de Siena, hacia 1400-1401, formado como orfebre con su padre Piero d'Angelo. Asimismo de la región de Siena, fueron los participantes **Francesco di Valdambino**, orfebre y escultor, y **Simone da Colle**, al parecer también orfebre, pero del que se ignora todo.

Sí se nos han conservado las *formelle* de Ghiberti y Brunelleschi, que protagonizaron la fase final del Concurso. En sus referencias a éste, Ghiberti insiste en que obtuvo la victoria por unanimidad de los treinta y cuatro miembros del jurado. Desde luego, fue el vencedor del Concurso y a él se encargaron las segundas puertas del Baptisterio, pero seguramente el hecho de que también se conservara la *formella* de Brunelleschi, es que se decidió que quedara como testimonio precisamente de la falta de unanimidad.

Antonio Manetti, biógrafo apasionado y totalmente partidista de Brunelleschi, ni comenta el trabajo de Ghiberti para el Concurso, reseñando, en cambio, que la competición se resolvió a favor de ambos, de Brunelleschi y de Ghiberti *ex-aequo* y que, sólo la retirada de Brunelleschi al no obtener para sí la obra en solitario, supuso que ésta se encargara a Ghiberti. El juicio de

Manetti parece una adaptación del siguiente enfrentamiento artístico y profesional entre ambos maestros, en 1416-1417, cuando se comisiona la construcción de la cúpula de la Catedral de Florencia –por sus fabriqueros y el *Arte della Lana*– a Brunelleschi con asesoramiento y/ o superintendencia de Ghiberti. Este testimonio de Manetti no parece convincente desde ningún ángulo, y no se explica por el hecho de ser muy *a posteriori* la reseña, toda vez que escribe su *Vita* entre 1475 y 1497.

Sí que resulta sugerente, aunque seguramente no exacto, el juicio de Manetti, que pretende ser negativo respecto a Ghiberti, señalando que éste cambió varias veces, rehaciendo toda o parte de su *formella* en el plazo del año dado, eso sí, insistiendo en que lo hacía poco menos que conspirando, según el parecer y el consejo que pedía constantemente a muchos maestros florentinos, los que luego formarían parte del jurado del Concurso. Nos ilustra ello sobre la permeabilidad a las novedades e innovaciones por parte de Ghiberti, así como de su *modus operandi*: con medida, detenimiento y realizando todas las correcciones precisas, hasta lograr el apurado y exquisito acabado de la obra en conjunto y en todos y cada uno de sus detalles; ello resulta evidente en el altísimo refinamiento de su *formella*. En cambio para Manetti, Brunelleschi realizó su trabajo de una vez, y así quedó hasta el momento del veredicto del jurado, porque «poseía el arte gallardamente»; sí que se adecuaba al espíritu brunelleschiano el que una vez concebida y decidida la idea, abordara la ejecución de la obra con total resolución, sin titubeos y pocos cambios.

Por su parte Vasari en sus *Vite* (1550 y 1568), ya hacia mediados del siglo XVI, no aporta nada al problema, y en cambio se «inventa» su propia versión del hecho, nada menos que haciendo también participe a Donatello del Concurso, para concluir que tanto éste como Brunelleschi al ver el trabajo de Ghiberti, optaron por retirarse.

Las dos *formelle* conservadas del Concurso presentan concepciones y planteamientos artísticos diferentes por no decir opuestos. Ambas tienen igual número de componentes y personajes que, asimismo, debieron ser prescritos *a priori* a los participantes.

Brunelleschi, cuya única actividad conocida hasta su intervención en el Concurso era de orfebre (1399-1400: relieves del altar de plata de san Jacopo en la catedral de Pistoia), debió causar al jurado del certamen de 1401, algo parecido al estupor de que habla Manetti, por el acusado dramatismo de su trabajo y por el sincero y marcado naturalismo, ya notorio en sus obras de Pistoia.

Su *formella*, un relieve en bronce dorado de 45 X 38 cms. y un peso de 25,5 Kg., se conserva actualmente en el Museo Nacional del Bargello de Florencia; ha sido limpiada y pulida en 1977.

Según Vasari (1550) el propio artista la donó a Cosme el Viejo de' Medici, que la hizo colocar en la Sacristía Vieja de San Lorenzo; de aquí, c.1640, pasó al *Guardarroba* granducal y, en la segunda mitad del siglo XIX, al Bargello, a través de los Uffizi.

Ya la propia técnica de ejecución es distinta a la de Ghiberti; este último funde su obra en un sólo bloque (a excepción de la figura de Isaac y el brazo de Abraham); en cambio, la *formella* de Brunelleschi está compuesta de siete bloques separados y soldados a una plataforma de bron-

ce de unos 5 mm. de espesor; de ahí su mayor peso. De este modo, las puertas realizadas a partir de ella, hubieran necesitado mayor cantidad de material y, por tanto, su coste habría sido superior; dato a no olvidar, desde una óptica estrictamente pecuniaria, en relación al resultado del Concurso.

El relieve brunelleschiano busca y plasma la esencialidad de las formas, no permitiéndose ninguna concesión ornamental; de dramatismo inusitado entonces, alcanza su punto culminante en la confrontación de dos fuerzas, de dos voluntades, enteramente resueltas y decididas, que quedan fehacientemente plasmadas: al acto resolutivo de Abraham, ya absolutamente decidido al sacrificio de su hijo, se opone la acción del ángel enviado por Dios que lo detiene, agarrando físicamente el brazo del patriarca. La composición piramidalmente concebida, va guiando la vista del espectador, en sentido ascendente, desde la parte inferior con los criados y el asno, hacia ese punto esencial de la historia, donde los movimientos y actitudes son reales e imperiosos (acto de sujetar cabeza y mentón de Isaac y resuelta decisión de herir con el cuchillo, por parte de Abraham, en precisa oposición, a la detención del ángel). Es, a decir de los estudiosos, más que nada, una interpretación personal y una actualización de pasajes de gran dramatismo, pero de menor intensidad humana, de Giovanni Pisano, por ejemplo del relieve de «La matanza de los inocentes» del púlpito de la catedral de Pistoia, c.1305. El episodio de los criados, con cita del Espinario clásico incluida, es de un profundo naturalismo alejado de la anécdota gratuita. Los marcados pliegues de la vestimenta de Abraham, logrados mediante hondas excavaciones de las superficies, y la angulosidad del desnudo de Isaac, coadyuban plásticamente al dramatismo y expresividad de la escena.

La *formella* de Ghiberti es, asimismo, un relieve en bronce dorado, de análogas dimensiones (45 X 38 cms.) pero de peso inferior, 18,5 Kg. Actualmente también en el Bargello florentino, fue igualmente limpiado y pulido en 1977: su enmarque actual data de 1823. Consta, en este caso, haberse realizado el dorado en 1402-1403, al tiempo que se pagaba a Ghiberti ésta, su prueba para el Concurso, al decidirse, como queda dicho, el cambio de temática para la Puerta; todo ello por parte de la *Calimata*, que instaló la *formella* ghibertiana en la Sala de Audiencias de la sede de su corporación. Pasó luego, c.1640, a las colecciones granducales mediceas, desde donde, a fines del siglo XVIII –22 de noviembre de 1792–, fue llevada a los Uffizi y, finalmente, en 1854, al Bargello.

Orfebre y pintor antes del Concurso –cancelando sus trabajos en Pesaro, regresa a Florencia al efecto–, Ghiberti es melodrama donde Brunelleschi es dramatismo, y donde éste es prosa heroica y bizarra, a veces casi bronca, aquél es lirismo poético plásticamente expresado, de orquestación perfecta del conjunto, donde hasta los vacíos parecen insertarse armónicamente, y donde elegancia y refinamiento pasan a ser categorías estéticas.

A la superior realización y calidad técnicas, hasta en el más mínimo detalle –lo cual no dejaría de influir también en el fallo final favorable del jurado–, auna Ghiberti en su relieve una madurez artística notoria, incorporando formas y modos del Gótico Internacional –auténtica «vanguardia» entonces–, singularmente sus linealismos, elegancias y cadencias, que él afir-

ma y confirma en Florencia, aquí y en las puertas objeto del Concurso, y que va a dominar, salvedad hecha de Masaccio, en la pintura florentina del primer tercio del *Quattrocento*, sobre todo, mediante los pinceles de un Lorenzo Monaco.

Un paisaje rocoso, somero pero visualmente determinante, sobre todo por sus pulidas y mórbidas superficies sobre las que la luz riela, divide diagonalmente la escena en dos partes, en las que la armoniosa disposición de las figuras, de elegantes posturas y ritmados pliegues que fluyen sinuosamente, y todo con apuradas y cuidadas superficies que la luz acaricia y define, logran un conjunto de extraordinario equilibrio. A la vista de este relieve creemos que puede comprenderse la decisión final del jurado a su favor.

Pleno de delicioso anecdotismo, el lado izquierdo de la composición, con los criados que entretienen su espera mediante la charla intrascendente, parece tener su inspiración última en relieves de sarcófagos clásicos.

En el lado derecho, cual auténtica gema, refulge el apolíneo desnudo de Isaac, que es casi la definición misma de la «gracia» estética. Parece Isaac esperar «confiado» en la «segura» llegada del ángel, que irrumpe resuelto pero sin estridencias en el ángulo superior derecho, mediante un logrado y atrevido escorzo. Abraham, que arquea suavemente su cuerpo, «amenaza» más con la mirada que con el cuchillo.

Muchas han sido las propuestas, ninguna del todo convincente, de modelos antiguos para este estupendo desnudo. Sí que parece inspirado en alguna escultura exenta, más que en un relieve (¿torso helenístico, luego en la colección del propio Ghiberti?); no olvidemos que, junto al brazo de Abraham, es el Isaac el único elemento soldado a la base broncea, en la que se esculpe el resto de la escena.

Como conclusión de todo lo dicho quisiéramos incidir en algunos puntos respecto al *Quattrocento* florentino.

Reseñar la confrontación que el Concurso supuso como modo y cauce del desarrollo artístico. Algún otro destacable hallamos en la primera mitad del *Quattrocento* —concurso citado para la cúpula de la Catedral, 1416/17, y concurso para su linterna, 1436—, vividos y ganados ambos por Brunelleschi. Todos tuvieron esa dimensión cívico-corporativa señalada que, tras 1434, año del inicio del dominio mediceo, va a quedar como algo del pasado. Incluso el encargo a Miguel Ángel del David en 1501, un siglo después de nuestro Concurso, con toda su impronta y significación cívicas, es, al tiempo, un modo de legitimación y afianzamiento del gobierno republicano instalado en la ciudad-estado tras la caída de los Medici de 1494.

Para Lorenzo Ghiberti vencer en el Concurso significó, entre otras cosas, una trayectoria profesional relativa y continuadamente cómoda y segura, al tiempo que conformaba en torno a sí un activo, importante e influyente taller, con sus obras en el Baptisterio; a saber, la realización, entre 1404 y 1424, de las puertas bronceas que habían constituido el objeto del Concurso —Puertas Norte del Baptisterio [veintiocho registros de formato cuatrilobular; de abajo hacia arriba: los cuatro Evangelistas y cuatro Padres de la Iglesia: los santos Agustín, Jerónimo; Ambrosio y Gregorio Magno, y el resto escenas del Nuevo Testamento de la vida de

Cristo]— y, ya con adjudicación directa del encargo por parte de la *Calimala*, las Puertas del Paraíso —según la tradicional denominación miguelanguesa— o Puertas Este del Baptisterio [diez registros de formato cuadrangular con escenas del Antiguo Testamento], ejecutadas entre 1425, 1436/37 y 1447/52.

El Baptisterio así equipado con sus puertas, las *trecentescas* de Andrea Pisano también y todas concebidas para permanecer usualmente cerradas y, de este modo constituirse en idóneas y apropiadas escenografías, se nos presenta como ese *bel teatro* —según certera expresión de un viajero del siglo XVIII—, que conforma y configura, con la propia Catedral y el *Campanile giottesco*, este emblemático conjunto clave y primigenio de Florencia.



Lámina 1. *Formella* de Lorenzo Ghiberti (Bargello, Florencia).



Lámina 2. *Formella* de Filippo Brunelleschi (Bargello, Florencia).

Diego SUÁREZ QUEVEDO
Universidad Complutense de Madrid