

# **Filippo Brunelleschi: pensar la identidad como una obra de arte**

**Lorena Esmorís Galán**

Universidad Europea (Madrid, España)



## Filippo Brunelleschi: pensar la identidad como una obra de arte

### Filippo Brunelleschi: Thinking Identity as a Work of Art

**Lorena Esmorís Galán**

Universidad Europea (Madrid, España)

lorena.esmoris@universidadeuropea.es

Fecha de recepción: 22 de septiembre de 2023

Fecha de aceptación: 14 de abril de 2024

#### Resumen

Este artículo analiza aspectos concretos de la Novella del grasso legnaiuolo en relación con otras dos creaciones de Filippo Brunelleschi: la cúpula de Santa Maria del Fiore y el cosmorama. Estas obras parecen desplazar el foco del qué al cómo revelando un incipiente cambio de paradigma en el modo de observar y actuar sobre la naturaleza. En este contexto, los binomios natural/artificial; creencia/duda; vigilia/sueño destacan en la arquitectura del saber, avanzando hacia un dominio de la naturaleza, a través de la experimentación, que tendrá un notable desarrollo en la historia del pensamiento occidental. El análisis concluye subrayando los efectos de esta incipiente perspectiva frente a la naturaleza, también humana, con respecto a la noción de identidad.

**Palabras clave:** Filippo Brunelleschi (1377-1446); Novella del grasso legnaiuolo; Cúpula de Santa Maria del Fiore; Identidad y naturaleza; Cambio de paradigma.

#### Abstract

This paper analyses specific aspects of the Novella del grasso legnaiuolo in conjunction with two other creations by Filippo Brunelleschi: the dome of Santa Maria del Fiore and the cosmorama. These works seem to shift the focus from what to how, revealing an incipient paradigm shift in the way nature is observed and acted upon. In this context, the binomials natural/artificial; belief/doubt; waking/dreaming stand out in the architecture of knowledge, moving towards a mastery of nature, through experimentation, that will have a remarkable development in the history of Western thought. The analysis concludes by underlining the effects of this incipient perspective on nature, also human, with respect to the notion of identity.

**Keywords:** Filippo Brunelleschi (1377-1446); Novella del grasso legnaiuolo; Dome of Santa Maria del Fiore; Identity and nature; Paradigm shift.

## 1. BREVE INTRODUCCIÓN A LAS «OBRAS» DE FILIPPO BRUNELLESCHI

### 1.1. La novella del Grasso legnaiuolo

«Modo ho pensato che noi gli faremo credere  
che fusse diventato un altro, e che non fussi più il  
Grasso legnaiuolo»

(Manetti, 1820, p. 4; 2015, p. 92)<sup>1</sup>.

El término italiano *beffa* o *beffe*, de origen onomatopéyico, designa un tipo de bromas, habituales en la Florencia renacentista, que solían gastarse por puro divertimento o como respuesta a un desaire o afrenta previos. Estas bromas con fines moralizantes o simplemente lúdicos formaban parte de la vida cotidiana de los florentinos, que ganaron gran reputación como graciosos burladores en el resto de Italia<sup>2</sup>. En la literatura italiana del siglo XVI pueden encontrarse numerosas descripciones de *beffas* en las novelas y farsas de ese período<sup>3</sup>. Pero ya a comienzos del siglo XV tuvo lugar en Florencia una famosa broma que se describe en *La novella del Grasso legnaiuolo -El cuento del Gordo carpintero-* en la versión atribuida a Antonio Manetti<sup>4</sup> y publicada, en un mismo volumen, junto con la biografía que escribe sobre Filippo Brunelleschi, también partícipe del relato. La *novella* narra lo que le sucede a un carpintero llamado Manetto El Gordo tras una reunión de amigos a la que él no asiste o, más bien, la pesada broma (*beffa*) que, tras su *imperdonable* ausencia, le gastan sus amigos, con Brunelleschi al frente.

La historia comienza al caer la noche, en torno a una mesa donde habitualmente se reúnen reputados artistas y maestros de las conocidas como artes vulgares o mecánicas. La reunión tiene lugar a inicios de 1409, en la ciudad de Florencia. Entre los invitados se encuentran personalidades tan destacadas como Filippo Brunelleschi o Donatello y, al acabar la cena, el anfitrión Tomaso Pecori acompaña al selecto grupo hasta la chimenea. Esa noche de invierno, arquitectos, pintores, escultores, orfebres y tallistas conversan sobre sus artes y sus profesiones. Entonces, una voz se

---

1 En referencia al texto original y a la traducción en castellano, seguiremos la publicación bilingüe de 2015, traducida por Mariapia Lamberti, que recoge el texto íntegro.

2 Jacob Burckhardt apunta que el siglo en que tiene lugar esta burla destaca por el «gran número de hombres polifacéticos, no existiendo ninguna biografía de la época que no exponga, junto a la obra principal del protagonista, sus abundantes actividades secundarias» (2004, p. 146).

3 Sobre las características de la *beffa* ver Burke, 2000, pp. 113-119.

4 Si bien existen dos versiones previas, en este artículo trabajaremos con la escrita c. 1480 por Antonio di Tuccio Manetti di Marabottino (Florencia, 1423-1497), astrónomo, matemático y biógrafo de importantes artistas de la época. Su *Vita di Filippo Brunelleschi* (c. 1480) fue la primera biografía exhaustiva centrada en un solo artista realizada en el Renacimiento; sirvió de modelo para la obra de Giorgio Vasari *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori* (1550), que supuso el comienzo de la historiografía del arte.

distingue sobre el resto para preguntar si alguien sabe por qué Manetto no ha acudido a la cena.

Manetto Ammannatini, también conocido como El Gordo, es un joven carpintero apreciado en Florencia por su arte en el tallado de altares y mesas. Hasta ese día, Manetto no había faltado a la cita, hecho que sorprende y disgusta al resto de la *brigata* -la mayoría de un rango social superior- que considera que semejante afrenta no debería quedar sin castigo. Inmediatamente la conversación se desvía hacia cuál será la mejor manera de hacer escarmentar a Manetto por su desplante, hasta que Filippo alza la voz y sentencia: «*Modo ho pensato che noi gli faremo credere che fusse diventato un altro, e che non fussi più il Grasso legnaiuolo*» (Manetti, 1820, p. 4; 2015, p. 92)<sup>5</sup>.

La *beffa* que urde Brunelleschi a los treinta y dos años no parece una broma fácil de ejecutar; al principio, surgen dudas entre los miembros de la *brigata* acerca de su viabilidad. ¿Cómo van a hacer creer a Manetto que no es Manetto? ¿Quién podría ser? ¿Cómo suplantar su identidad? Hubiese sido más sencillo seguir la propuesta de otro invitado y, simplemente, hacerle pagar una cena a la que no asistiera... Pero, frente a sus escépticos compañeros, Filippo está seguro de lograr su hazaña, los convence a todos de que el engaño es posible y de que para ello tan solo necesita que todos hagan lo que él les diga.

Así, «una hermandad guiada por un director proyecta y dirige la burla» (Tafari, 1995, p. 37). El director es Filippo Brunelleschi, que defiende su capacidad para hacer posible lo que el resto considera imposible. Precisamente este cuestionamiento de los límites de la acción humana atraviesa la obra de Brunelleschi en diversos aspectos y planos, vislumbrando un particular modo de pensar en torno a la naturaleza, también humana, y, por tanto, de obrar en consecuencia<sup>6</sup>.

## 1.2. La cúpula de Santa Maria del Fiore

Filippo Lapi<sup>7</sup>, más conocido como Filippo Brunelleschi, ha pasado a la historia, entre otros logros, por ser el artífice de la majestuosa cúpula de la catedral de Florencia: Santa Maria del Fiore. El diseño, la planificación y la ejecución de esta colosal obra exigió un enorme esfuerzo de cálculo, así como el desarrollo de

---

5 «He pensado el modo en que le hagamos creer que se haya convertido en otro, que ya no sea el Gordo carpintero» (Manetti, 2015, p. 17). Leader Scott (1901, p. 33) indica que esta broma recuerda a la gastada por Lorenzo de Medici al maestro Manente, a quien le hizo creer que estaba muerto y que había llegado al infierno. Ver también nota al pie en Roscoe, 1825, p. 119.

6 «The exceptional nature of the fifteenth-century artist, and of Brunelleschi in particular, seems to lie precisely in his ability to force the impossible into the realm of the possible» (Bartoli, 2003, p. 9).

7 Para conocer el linaje de Brunelleschi, véase el capítulo *The family of Brunellescho* de Scott (1901).

invenciones técnicas en una feroz pugna contra las obstinadas y destructivas fuerzas de la naturaleza.

El comienzo de la construcción de la catedral tiene lugar en 1296, de la mano de Arnolfo di Cambio, el creador del proyecto original. Durante décadas, el proyecto avanza condicionado por las labores de demolición de los barrios colindantes y la llegada de la peste negra, en 1347. A mediados del siglo XIV apenas se ha progresado<sup>8</sup>, pero en décadas posteriores el ritmo de trabajo se intensifica: se aboveda la nave y se enfrenta la necesidad de proyectar la cúpula. Para entonces, el modelo original y la maqueta de Di Cambio se han perdido y es el gremio de los Comerciantes de la Lana, el nuevo encargado de financiar y construir la catedral, el que solicita un nuevo estudio para continuar la construcción<sup>9</sup>. El encargo recae en el *capomaestro*, Giovanni di Lapo Ghini, y en «un grupo de artistas y albañiles encabezados por otro maestro albañil, Neri di Fioravanti» (King, 2002, p. 21). Tras estudiar ambas propuestas y apoyar la decisión del gremio en un referéndum del pueblo, en 1367 se presenta como ganadora la propuesta de Fioravanti<sup>10</sup>, que establece el modelo<sup>11</sup> a seguir: una cúpula doble con un perfil ojival. Pero, para ello, se necesitan paredes más gruesas y fuertes.

Durante las siguientes décadas se continúa reforzando los muros que habrán de sostener el octágono<sup>12</sup>, pero nadie sabe cómo van a lograr elevar la cúpula. A maestros contemporáneos de Brunelleschi les parece una obra prácticamente imposible pues no conciben el modo de levantar la bóveda sin armaduras, y construir un armazón y unas cimbras de la envergadura requerida supone unos costes y trabajos inviables<sup>13</sup>. Dada la dificultad de dicha empresa, se propone un concurso para adjudicar la obra al mejor proyecto capaz de realizarse con los medios y técnicas disponibles. Ante

---

8 «En 1355, lo único que se había construido de la catedral era la fachada y los muros de la nave. El interior de la iglesia yacía expuesto a los elementos, como una ruina, y los fundamentos para la parte este, que aún no se había construido, llevaban abiertos tanto tiempo que una de las calles al este de la catedral era conocida como Lungo di Fondamenti, es decir, “a lo largo de los fundamentos”» (King, 2002, p. 20).

9 El debate oficial no se centraba en la forma o anatomía de la cúpula, sino en el diseño de las ventanas de la nave y en las dimensiones de los cimientos. Para una descripción más detallada, véase el primer capítulo de Prager and Scaglia (1970).

10 Siete años después, fallece.

11 «La maqueta de Neri para la cúpula se convirtió en objeto de culto en Florencia. Con una altura de 4 metros y medio y una longitud de 9, se exhibía como un relicario o sagrario en una de las naves laterales de la catedral en construcción» (King, 2002, p. 28). Hasta que en 1431 se ordenó destruirla, para evitar comparaciones (p. 218).

12 «The octagonal pier was popular in Florence between 1250 and 1300 [...]. After 1300, octagonal piers fell out of favor and they returned after mid-century only as secondary supports» (Toker, 1978, p. 229).

13 Según Giulio Carlo Argan, cuando en 1360 Francesco Talenti aumentó el diámetro de la base donde había de descansar la cúpula, esta podía abovedarse «con armaduras»; pero, cuando comenzaron las obras en 1420, ya no había maestros carpinteros capaces de elevar dicha armadura. Sobre la historia de la construcción de la cúpula véase Argan, 1990, pp. 47-66; Battisti, 1989, pp. 114-172.

la imposibilidad de fabricar la tradicional estructura que sirva de apoyo y sujeción, aclarado el *qué* -cúpula sobre base octogonal de más de cuarenta metros de diámetro- tan solo falta idear el *cómo*.

Battisti señala que, aunque ignoramos cuándo comenzó el trabajo de Brunelleschi en Nostra Maria del Fiore, el año de la *beffa* quizá ya estuvo asesorando acerca de los ojos del tambor sobre los que se construiría la cúpula<sup>14</sup>. Pero su contribución fundamental llega tras el verano de 1418, cuando se convoca el concurso al que Brunelleschi presenta, una vez ampliado el plazo, su propuesta<sup>15</sup>. Entonces, cuando la junta lo convoca para explicar cómo va a llevar a cabo dicha obra sin cimbras ni armaduras, él se niega a detallar el *cómo*<sup>16</sup>. Según avance el proyecto, ya se irá viendo<sup>17</sup>. Tan solo necesita que un grupo de albañiles -como una *brigata*- siga sus instrucciones *a bocca, di mano in mano* -de boca a boca, de mano en mano.

Al defender «la prioridad de la invención técnica sobre la pericia de oficio [...] Brunelleschi está convencido de tener que hacerlo todo por sí mismo, de no poder servirse de las maestranzas más que para la ejecución material» (Argan, 1990, p. 50), evidenciando un modo de obrar que manifiesta una pujante valoración y reivindicación de la experiencia individual frente a la colectiva<sup>18</sup>. Se trata, de nuevo, de una labor de diseño, planificación y cálculo que asigna a Brunelleschi el papel de director de obra. Él tiene claro, sobre la hoja y en su cabeza, cómo realizar el proyecto y cuáles son los medios precisos para empezar a avanzar hacia tal fin, el resto vendrá con la práctica, con la búsqueda de solución a los problemas que se vayan planteando, ideando los medios precisos para alcanzar tales fines<sup>19</sup>. Micheluzzi (2011) sostiene que Filippo Brunelleschi ha comprendido que puede aplicarse la técnica romana al estilo gótico y que él, en tanto que «el último constructor medieval, ve que la cúpula nace y se

---

14 «Oté già nel 1409 dar consigli per gli occhi del tamburo, su cui si sarebbe innalzata la Cupola, e nel 1410, dai documenti pubblicati, fu pagato 10 soldi, cioè quasi nulla, “per un stajo di mattoni” prestati all’Opera del Duomo» (Battisti, 1989, p. 114).

15 «Il suo modello venne realizzato in piccolo in muratura, per saggiarne la struttura ed el procedimento, prima del 22 ottobre» (Battisti, 1989, p. 122).

16 «According to the biographer [Manetti], Brunelleschi, ever fearful that others would “discover his every secret” (*intendessi ogni suo segreto*), was notoriously ambiguous when documenting his designs in drawings and models, preferring instead to give verbal instructions directly to the masons as they worked (*a bocca, di mano in mano*)» (Cohen, 2008, pp. 34-35). «He even refused to divulge his discovery of a means of moving more easily the large blocks of marble, which would have been of inestimable use to architects, because he did not wish others to share the benefits with him» (Scott, 1901, p. 14).

17 «C’è però, almeno dai documenti pubblicati, una peculiarità he riguarda in Brunelleschi: il suo modello doveva venire osservato mentre veniva costruito, e in tutte le sue fasi; si trattava, quindi, di un campione esecutivo» (Battisti, 1989, p. 122).

18 En palabras de Maurizio Lorber (2013) Brunelleschi era «un uomo che fondava la sua forza intellettuale sulla pratica e la esperienza» y «Brunelleschi rivalutare la conoscenza che nasce dalla prassi concreta» (p. 119)

19 Brunelleschi ideará máquinas para elevar pesados materiales y *parapettos* y arneses para evitar caídas.

sostiene por una ley natural y física»<sup>20</sup>. Tan solo requiere que el resto haga lo que él les diga, como en la *beffa* a Manetto.

### 1.3. El cosmorama

Antes de urdir la *beffa* o quizá algo después<sup>21</sup>, Brunelleschi asombra de nuevo a los florentinos con un invento que genera en el espectador una potente ilusión de realidad. El cosmorama, descrito en la biografía realizada por Manetti, supone la invención de lo que en pintura se conoce como perspectiva -aunque en la actualidad todavía se discute quién fue el verdadero descubridor: Alberti<sup>22</sup> o Brunelleschi<sup>23</sup>-. La clave estriba en justificar si tras el invento se oculta o no un método que enseña *cómo* se produce dicha ilusión -pues no fue Brunelleschi sino Alberti quien hizo pública la explicación en *De pictura* (1435), al detallar «lo que los artistas del Renacimiento denominaron la *costruzione legittima* (construcción verdadera) del dibujo en perspectiva de un pavimento de baldosas cuadradas» (Kubovy, 1996, p. 46)<sup>24</sup>. Pero recordemos el recelo brunelleschiano a explicar el *cómo* de sus inventos; anotemos su famosa reserva y hasta su particular modo de escribir con el que trata de cifrar, en sus papeles, sus descubrimientos, sus ideas<sup>25</sup>. Subrayemos, también, que Leon Battista Alberti regresó a Florencia en 1434, cuando Filippo estaba concluyendo la cúpula y que a él le dedicó su libro primero del *Tratado de pintura*.

En cualquier caso, aquí no importa tanto la prioridad del hallazgo como el efecto que dicho invento provoca en el espectador: por una parte, una potente ilusión de realidad al transformar a simple vista un medio bidimensional -plano- en tridimensional -profundo-; por otra parte, y al mismo tiempo, la sensación de ocupar

---

20 «Ha capito che la tecnica degli ultimi monumenti romani si può applicare ad un concetto strutturale gotico, ed egli che è costruttore, l'ultimo costruttore medievale, vede nascere la cupola e sostenersi per una legge naturale e fisica» (Micheluzzi, 2011, p. 147). «La innovación técnica de Brunelleschi no consiste en inventar un sustituto de las cimbras que no podían hacerse, sino en emplear una estructura de albañilería que no requiriese el uso de cimbras» (Argan, 1990, p. 58).

21 La fecha varía, según el autor consultado, entre 1401 y 1425, con diversas propuestas intermedias (véase Kubovy, 1996, p. 49).

22 «Creo que Alberti, y no Brunelleschi, inventó la perspectiva como un conjunto comunicable de procedimientos prácticos que pueden ser utilizados por los artistas» (Kubovy, 1996, pp. 54-55).

23 «Manetti reclama para Brunelleschi que “propuso e implementó (*misse innanzi ed in atto*) lo que los pintores llaman hoy perspectiva”» (Arnheim, 1986, p. 190). Véase también Panofsky, 1999, p. 187; Tsuji, 1990, pp. 289-290.

24 Peiffer (2000) afirma que la *costruzione legittima* «remite alternativamente al método atribuido a Brunelleschi y al descrito por Alberti en su *De Pictura* (1435)» (p. 95). Se trataba de distinguir lo que es *arte* de lo que es *ciencia*, si bien «en aquel momento por arte se entendía la destreza práctica adquirida con la experiencia, mientras que la ciencia era la capacidad de explicar el procedimiento racional -geométrico- aplicado a cada obra» (Cabezas Gelabert, 2002, p. 105).

25 «A Brunelleschi le obsesionaba el temor a la piratería y al plagio, otra característica que heredó Leonardo [da Vinci]» (Nicholl, 2007, p. 116). Sobre la influencia de Brunelleschi en Da Vinci véase Nicholl, pp. 115-119.



el centro de proyección<sup>26</sup>. Además, el cosmorama ideado por Brunelleschi obliga al observador a colocar el ojo en la mirilla, un orificio estratégicamente situado para generar una ilusión de realidad todavía más intensa<sup>27</sup>.

Filippo, el arquitecto, crea un artefacto que opera sobre la atención y la percepción del observador para que este conciba lo artificial como natural, lo ficticio como real o, al menos, que no los distinga. Una imagen en perspectiva ocupa ahora el lugar que deja el vacío o vaciado de lo real para llenarlo con una re-presentación que con su presencia nos oculta su ausencia. Para lograrlo sobre un lienzo, Alberti (1998) matiza: «Usualmente yo explico estas cuestiones a mis amigos con algunas demostraciones geométricas amplias, que en este comentario es preferible omitir, en favor de la brevedad» (p. 76). Lo que no omite es la necesidad de colocar con precisión la primera línea maestra: «Porque si la primera línea se coloca al azar, no obstante que las siguientes se coloquen de la manera adecuada, uno nunca puede saber con certeza en dónde se encuentra el vértice de la pirámide visual» (Alberti, 1998, p. 69).

La perspectiva enseña la importancia de la comparación<sup>28</sup> y de las proporciones para el juicio y el conocimiento, y este saber Alberti lo toma de los filósofos:

que afirman que si el cielo, los astros, el mar, las montañas y todos los cuerpos pudieran reducirse a la mitad [...] para nosotros nada parecería haberse reducido en ninguna de sus partes. Todas las nociones de grande y pequeño; de largo y corto; de alto y bajo; de ancho y angosto; de claro y oscuro; de iluminado y sombreado y cualesquiera otros atributos [o cualidades] similares, se adquieren por comparación (1998, p. 65).

Tanto Brunelleschi como Alberti transforman la experiencia visual en una representación geométrica que les permite engañar a nuestros sentidos y, a través de ese engaño, conocer todavía mejor su funcionamiento. Así podrán construir y recrear visiones tan realistas que engañen a cualquier ojo humano. «Toda la arquitectura de Brunelleschi es perspectiva», afirma Argan (1990, p. 71)<sup>29</sup>. También la *beffa*.

---

26 «El espectador siente que su cuerpo está situado en este centro de proyección inferido» (Kubovy, 1996, p. 158).

27 «Una de las características más significativas de la perspectiva artificial es que presupone un observador con el ojo en una posición determinada a una distancia y en una dirección fija con respecto a la escena que tiene ante él. En teoría, todo depende de este punto de vista prefijado, ya que éste condiciona toda la construcción y en él es más intensa la ilusión de realidad» (White, 1994, p. 197).

28 «La finalidad de la perspectiva es, pues, “comparar”, o sea proporcionar» (Argan, 1990, p. 69).

29 De Fusco (1999) insiste sobre el impacto de la perspectiva en la arquitectura: «Esta práctica de “enjaular” entre líneas el espacio y calcularlo por su configuración material y constructiva aún antes que perceptiva, constituye la aportación específica de la perspectiva a la arquitectura [...] Que la arquitectura de Brunelleschi sea la más típica de las arquitecturas lineales resulta evidente a través del examen de sus obras» (p. 16).

## 2. DEL RÉGIMEN NATURAL AL RÉGIMEN ARTIFICIAL: EL «EXPERIMENTO» DE FILIPPO BRUNELLESCHI

### 2.1. La importancia de la simulación en el avance del conocimiento

Brunelleschi representa a un hombre que, con proyectos ingeniosamente diseñados, puede dominar la naturaleza -incluso humana- y provocar, a través del cálculo, la simulación y el artificio, los frutos que desea: en el caso de Manetto, «*noi gli faremo credere che fusse diventato un altro*»... Y no se trata de algo excepcional o irreplicable ni de un caso sencillo debido a sus características pues «el artificio brunellesquiano parece capaz de afectar hasta al más precavido de los hombres, ninguno puede escapar de su poder» (Tafari, 1995, p. 37).

Para la construcción de la cúpula, Filippo Brunelleschi emplea ladrillo romano, piedra, mármol y nuevas máquinas en manos de ayudantes y maestros cualificados que siguen sus precisas indicaciones; para generar la ilusión de realidad ante una imagen artificialmente representada tan solo necesita que el observador mire a través de una mirilla, y para la creación de una nueva identidad para Manetto parece bastarle con las palabras correctas en el lugar y el momento adecuados. Lo demás -los cálculos, las máquinas, el orden, los discursos- ya lo va facilitando el arquitecto a su debido tiempo, *a bocca, di mano in mano*.

Aclarado el *qué* -hacer creer a Manetto que es Matteo- solo falta idear el *cómo*. Para ello Filippo necesita conocer el terreno -en este caso, su amigo Manetto- y proyectar el nuevo diseño sobre plano -la ciudad y los ciudadanos de Florencia. Así podrá calcular la mano de obra precisa, las técnicas, las herramientas, los plazos. Hecho el estudio y repartidas las tareas, se concluye que, a la noche siguiente de aquella velada frente a la chimenea, dará comienzo la construcción de una nueva identidad para Manetto. El encargado de inaugurar la obra y colocar la primera piedra -de trazar la primera línea del retrato en perspectiva- es el artífice de esta famosa burla: el arquitecto Filippo Brunelleschi.

Al día siguiente de la cena, al caer la tarde, Brunelleschi acude, como de costumbre, al taller de Manetto a conversar un rato. Mientras charlan afablemente, llega un joven para avisar a Filippo de que su madre se encuentra al borde de la muerte y de que debe acudir en su ayuda. Brunelleschi se despide y desaparece haciendo posible el primer engaño, pues creará el carpintero lo que no es cierto: que la madre de Filippo está a punto de morir y que su hijo ha acudido a su encuentro. Este primer engaño priva a Manetto de la premisa verdadera sobre la que asentar su posterior juicio o, también, otorga a Manetto una visión -creencia- falsa que acabará por extraviar su juicio. Esta primera piedra, fundamental, hábilmente colocada por el artífice de la broma, descoloca a Manetto, lo desplaza de su eje, lo desmarca, y da inicio a un calculado proceso de demolición-reconstrucción. Esta primera línea

forma parte del proyecto acordado, es decir, no se coloca al azar, porque *si la primera línea se coloca al azar*<sup>30</sup>...

Cuando el carpintero regresa más tarde a su hogar<sup>31</sup>, se encuentra con la imposibilidad de entrar, pues el cerrojo está echado desde el interior<sup>32</sup>. Lo primero que piensa Manetto es que su madre ya ha regresado de Polverosa, el pueblo al que había ido y, sin darse cuenta, ha cerrado la puerta, por lo que lleno de razón vocea: «¿Quién está arriba? Que me abra» (Manetti, 2015, p. 21). Da por hecho que doña Giovanna acudirá a abrirle la puerta al instante; sin embargo, una voz masculina -la de Brunelleschi imitándolo- le responde desde dentro: «¿Quién anda allí abajo?» (Manetti, 2015, p. 21).

Adentro y afuera. Arriba y abajo. Estas son las coordenadas en las que los límites se resignifican, se advierte un nuevo marco, evidenciando el vacío sobre el que se erige toda imagen, toda cúpula, toda identidad. Y es que «trazar una línea de marco es iniciar una operación que condiciona en buena medida lo que pase o pueda pasar dentro y fuera de él» (Santos Guerrero, 2014, p. 12). Pero conviene recordar que, como nos advierte Santos Guerrero en la misma página, «el marco no es lo importante [...]. Su baza está precisamente en borrarse, en no dejarse ver». Dos escalones separan el suelo que pisa Filippo del suelo que pisa Manetto, dos escalones que ya no dan paso a la intimidad de una casa sino que representan la vetada escalera de acceso a la realidad, el solar sobre el que Brunelleschi habrá de dar inicio a su nueva obra. Instalado en casa de Manetto, oculto dentro de su propiedad, se apropia también de la identidad de El Gordo. Filippo imita la voz y hasta el carácter del carpintero -por el modo en que hace como si hablase con su madre doña Giovanna, reprochándole que llegue tan tarde-, así simula ser Manetto; por ello, cuando el carpintero responde a su pregunta (*¿Quién anda ahí abajo?*) diciéndole «Soy el Gordo» (Manetti, 2015, p. 21), el arquitecto le replica: «Matteo, por lo que más quieras, vete con Dios, que yo tengo bastantes problemas»<sup>33</sup>. Con su calculada mimesis y su convincente simulación, Filippo logra confundir a Manetto que, desorientado, desciende los dos peldaños preguntándose si no habrá perdido el juicio al parecerle que es él mismo quien, desde dentro de su casa y en compañía de su madre, le ha hablado. «*Che vuole dire questo?*» (Manetti, 1820, p. 8) se pregunta Manetto.

---

30 Retomando las palabras de Alberti (1998, p. 69).

31 Brunelleschi había rechazado la oferta de Manetto de acompañarlo a ver a su madre enferma y le había pedido que esperara un rato en el taller por si tenía que darle noticias o solicitarle algún favor.

32 Brunelleschi sabía que doña Giovanna, la madre de Manetto, no estaba esos días en Florencia, también sabía cómo abrir la puerta de entrada a la casa, ayudándose con un cuchillo y, fácilmente, se coló dentro.

33 Y prosigue: «Hace un rato, estando Filippo de micer Brunellesco en mi taller, le vinieron a decir que hacía algunas horas que su madre estaba en peligro de muerte: por lo que yo estoy de un humor de perros. Y volteándose de espaldas simuló que le decía a su madre: “Preparadme de cenar. Hace dos días que teniais que regresar, y para colmo me regresáis de noche”» (Manetti, 2015, pp. 21-22).

En esta escena de la *beffa*, Brunelleschi sitúa a Manetto -al otro lado de la puerta de su casa- ante la mirilla del cosmorama y traza la línea maestra, también la de un nuevo marco, pues necesita que El Gordo se mantenga en el régimen de lo natural mientras es inconscientemente introducido en el régimen de lo artificial<sup>34</sup>. El carpintero no se percata de su entrada en este nuevo orden, no percibe la transición (*el marco se borra, no se deja ver*), no es consciente de la colocación de su ojo en la mirilla brunelleschiana y sigue creyendo que las cosas son tal y como se le presentan.

Esta broma confundía arte y vida de la misma manera que la perspectiva que Filippo pintaría unos años más tarde. Igual que ofrecía a quien mirara la pintura una hábil invención que le hacía confundir lo artificial y lo real, ideó una única perspectiva para Manetto volviendo a ordenar sus cosas y controlando su forma de percibir las. Al igual que quien mirara por el orificio de la tabla, Manetto no podía saber si lo que experimentaba era la «escena real» o sólo una imagen especular convincente, pero distorsionada, de esa realidad (King, 2002, p. 141).

## 2.2. El papel de la duda y el sueño

Desde el encuentro con Brunelleschi en su taller -y durante el tiempo que dura la *beffa*- cuanto Manetto cree real y espontáneo está, en realidad, minuciosamente planificado y calculado, re-creado: como en un experimento. Todo lo ve a través del espejo que Filippo coloca ante su mirada. Y llega incluso a creerse lo que parece inverosímil, pues ¿acaso puede resultar verosímil convertirse repentinamente en otro? Tafuri sostiene que el desdoblamiento se mantiene en el terreno de lo verosímil, pues «no se le permite creerse un árbol o un mineral» (1995, p. 36). Lo verosímil se define como aquello capaz de creerse porque no presenta carácter de falsedad aunque, tal como se relata en la *novella*, Manetto necesitará cierta ayuda para llegar a creerse Matteo. Al descender los escalones de su casa y tratar de mirar por la ventana por si veía quién estaba dentro, El Gordo se cruza *casualmente* con Donatello que, como gran escultor, ofrece al paso, sin detenerse, otro golpe maestro al decirle: «Buenas noches, Matteo, ¿buscas al Gordo? Hace poco que llegó a su casa» (Manetti, 2015, p. 22).

Esta estampa, a través de la mirilla del cosmorama, traza las líneas de una nueva perspectiva; aunque cuanto ve no parece algo que Manetto crea sin mostrar resistencia alguna, sin dudar de su verdad -como sucede con la falsa enfermedad de la madre de Filippo-, sino que se trata, de partida, de algo que no se puede creer, algo que pone en jaque creencias sólidamente asentadas, su propia visión del mundo. Por ello, es como si tuviese que apartar la vista y volver a mirar de nuevo para cerciorarse de que sus sentidos no lo engañan, cuando el cometido principal de toda

---

<sup>34</sup> Sentencia Tafuri «un código artificial -el desdoblamiento impuesto al Grasso- sustituye al natural» (1995, p. 36).

la trama será, precisamente, hacerle dudar de cuanto creía cierto. Se alimenta, así, una duda escéptica radical. Como señala Sherberg, el castigo por no haber asistido a la cena consiste en expulsarlo de su mundo, en demoler su marco de referencia<sup>35</sup> o, en palabras de Tafuri, «se le castiga por medio de una *desrealización*» (1995, p. 36).

En la escena en la puerta de su casa, Manetto experimenta una brusca e inesperada turbación, pues se interrumpe la secuencia de sentido, que se desplaza, y esto hace posible el ingreso en una incierta y oscura región de tránsito, donde la duda actúa a modo de foco cuya luz alumbraba a todo el que pasa. Para Manetto, supone la entrada en un estado de alerta y desconfianza en el que su conciencia, acorralada, se lanza a una búsqueda irrefrenable por encontrar, fuera de ella, aquello que justifique lo que palpita dentro. Por ello, se va caminando «hasta la plaza de San Giovanni, diciendo para sus adentros: “Me quedaré aquí tanto tiempo hasta que llegue alguien que me conozca y diga quién soy”» (Manetti, 2015, p. 22).

La entrada en estas zonas de paso, en estas tierras de nadie donde nada es lo que parece, donde el sentido aparece dislocado, plural, reclama el cuestionamiento de los límites, por tanto, también de los fundamentos, así como de las reglas de juego que habrán de intervenir en la enconada reconstrucción de una secuencia con sentido y consentida, en cuanto creída y tenida por cierta. Podría también pensarse en una relación de analogía entre la conmoción inicial que sufre Manetto al no poder entrar en su casa y el espasmo mioclónico que se desata en ocasiones cuando entramos en la etapa hipnagógica de sueño ligero, es decir, en la transición entre la vigilia y el sueño, en la que nuestras pulsaciones y nuestro ritmo respiratorio descienden de tal modo que se descarga un impulso nervioso que provoca un movimiento involuntario del cuerpo, normalmente de las extremidades. Este estímulo (acción) reclama una respuesta (reacción) para poder distinguir si se trata de la aproximación del sueño o de la muerte.

La reacción inmediata de Manetto -o de cualquier individuo en su misma situación, según Tafuri (1995)- desata la pregunta acerca del significado de lo que está sucediendo (*Che vuole dire questo?*), pues desencadena una crisis de sentido que redundará en una acorde desestabilización o resquebrajamiento de la base misma de creencias más o menos fundadas y fundamentales. De pronto, un sistema de ideas tropieza con un hecho, inarticulable, que interrumpe la marcha coherente de la historia, y ya no se sabe si cuando se va a apoyar el pie se pisará suelo firme. Se presiente el vacío y es preciso distinguir si se trata de la aproximación del sueño o estamos despiertos. Esta vivencia genera en Manetto incompreensión, confusión, desconfianza, perplejidad y proyecta una actitud de reserva escéptica que se aferra a la duda como escudo defensivo, asumida ya la vulnerabilidad. Como apunta McCarthy (2002):

---

35 «The *beffatori* no longer recognize his existence as Grasso; he no longer is a part of their world. They punish his absence at dinner by absenting him from life as Grasso, thus destroying his only frame of reference» (Sherberg, 1983, p. 16).

The climax of the tale is reached when the quivering fat man is afraid to go home, to his own house, for fear that “He” -that is, himself- will be there. “If he is there”, he says to himself, in a mixture of cunning and panic, “what will I do?” (p. 117).

Quizá convenga reparar en que la posibilidad de éxito de la obra de Brunelleschi se sustenta sobre pujantes premisas que nos adentran en una visión de la naturaleza en la que el artificio, el cálculo y el experimento entran en juego. Recordemos que a la *brigata* les parecía imposible lograr que El Grasso se creyera Matteo, mientras Brunelleschi estaba convencido de que se trataba de algo realizable. Entre ambas posturas se cifran dos modos de concebir y abordar la naturaleza que estrechan o ensanchan los márgenes de la acción humana posible, deseable, sobre dicha naturaleza. De entrada, a Brunelleschi le basta el éxito de su previsión para ganar la apuesta. Me refiero a que a este modo de proceder le basta con dar el *fruto* programado para ganar la fama de *útil* (¿y verdadero?), desviando la teórica pregunta acerca del *qué* hacia la más práctica acerca del *cómo* y, al mismo tiempo, avanzando hacia una sociedad menos preocupada por el *qué debo hacer* que por el *cómo puedo hacerlo*.

En este contexto, cabe subrayar la importancia que empezará a cobrar, para el conocimiento de la naturaleza, la distinción entre vigilia y sueño y el destacado papel de la duda en su teorización. La *beffa* se planea y se inicia al caer la noche<sup>36</sup> y este aspecto no resulta accidental. La noche nos sitúa en el umbral del sueño, en ese periodo de transición entre estar despierto y estar dormido<sup>37</sup>. El constante giro al que se somete a Manetto, al hacerle creer en un primer momento que es otro y, cuando ya está resignado, desplazarlo a un nuevo marco de referencia para hacerle creer, de nuevo falsamente, que todo ha sido un sueño, para volver a darle otra vuelta de tuerca a la trama y hacerle dudar, otra vez, si habrá sido un sueño o si habrá sido real, pone en evidencia la problemática distinción entre sueño y realidad, así como las posibilidades que ofrece para el avance de este tipo de conocimiento cuestionar los límites desde el umbral. En palabras de Manfredo Tafuri (1995):

la *Novella del Grasso legnaiuolo* puede ser tomada como manifiesto de la naciente figura humanística. Actúa de manera persuasiva y está interesada, principalmente, en *conocer con exactitud* los efectos provocados en su público. El cruel análisis retrospectivo, al

---

36 «One of the important markers of the time of the *novella* are the dinner scenes, four in all» (Sherberg, 1983, p. 17).

37 La primera noche Manetto no acude a la cena y Brunelleschi planea la *beffa*. La segunda noche Manetto la pasa en la cárcel, sin poder dormir. La tercera noche, duerme profundamente por el efecto de una droga y se despierta de vuelta en su cama, pero con la cabeza apoyada donde debían estar los pies, pues «Lo pusieron en la cama y acomodaron su ropa donde él solía dejarla; pero a él, que acostumbraba dormir con la cabeza hacia la cabecera de la cama, lo pusieron al revés» (Manetti, 2008, pp. 37-38). Este cambio de posición es una de las variaciones en la versión de Manetti frente a las versiones previas. Según Bartolí (2003) este cambio de posición en la cama provoca que: «A novella about the exchange of identities is transformed into a novella about the exchange of reality and fiction. It takes place inside Grasso’s mind and is played out on the basis of the confusion between dream and reality» (p. 13).

que el Grasso es sometido por Brunelleschi, tiende a verificar las reacciones provocadas por el plan perfectamente ejecutado. La ilusión artificiosa, podría decirse, está sometida a un examen de laboratorio, «midiendo» su presencia sobre un sujeto (p. 37).

Lo que Brunelleschi alimenta en Manetto es una duda artificial creada *ex profeso* para llevar a cabo su experimento. Hace dudar a Manetto de lo que *a priori* parece más indudable, quién es, es decir, su identidad; y una vez articulada e inoculada esta duda añade otra: ¿será cierto todo lo que ha pasado o lo habrá soñado? El carácter desestabilizador y corrosivo que representará la duda -suscitada y alimentada constantemente en el carpintero- constituirá el mecanismo que opere a lo largo de toda la broma. Como un imponente mazo, va golpeando, ladrillo a ladrillo, sobre la estructura identitaria del carpintero que, de repente, ve cómo su cúpula parece venirse abajo y, cuando pretende echar mano a alguna estructura ajena, tampoco encuentra sujeción. ¿Cómo autosustentarse en ese vacío?

### 3. LA IDENTIDAD COMO OBRA DE ARTE

lo que somos es el reflejo del modo en el que nos relacionamos con lo real (Breeur, 2007, p. 45).

At its core, the novella dramatizes a fundamental, and perhaps irresolvable, question about identity formation, one that not only confronted renaissance biographers but that has also engaged renaissance scholars over the last few decades. To what extent can we meaningfully talk about personal identity in fifteenth- and sixteenthcentury Italy as individual and self-determined, and to what extent as collective and defined by groups? (Manes, 2016, pp. 254-255).

Cada vez que Manetto busca, fuera de sí, el refrendo de su identidad, no lo encuentra<sup>38</sup>. Nadie apoya ni sustenta su creencia, su cúpula, su cópula, su identidad, y la pregunta que surge es: ¿podrá sostenerse ella sola o corre el peligro de derrumbe? Quizá el propósito de esta broma fuese hacerle entender a Manetto que no era nadie sin la *brigata*, que eran ellos quienes lo sostenían, que toda identidad, en tanto que estructura construida sobre el vacío del no-ser, ha de erigirse -sin cimbras- como la doble cúpula de Santa Maria del Fiore o, incluso, que lo que *vemos* de nosotros mismos no es más que el reflejo del retrato pintado por otros en nuestro particular cosmorama.

La *beffa* de Brunelleschi parece revelar que la identidad se construye con una estructura autosustentante y, en este caso, doble, como su cúpula, es decir, en la que el adentro y el afuera se dan forma y se refuerzan mutuamente. Por eso Manetto, en la plaza de San Giovanni, espera que llegue alguien que lo conozca y que le diga

---

38 Quizá, como sostiene Maria H. Loh, «The Fat Woodworker is a bizarre and wonderful tale about identity theft» (2013, p. 98).

quién es. Para que su identidad no sucumba al calculado proceso de demolición, precisa, todavía, que un otro sostenga su estructura identitaria, su relato. Aflora así la importancia del otro en la construcción identitaria de cada individuo. «Uno es uno con otros, solo no es nadie», escribe Antonio Porchia (2001, p. 31).

La *beffa* de Brunelleschi parece querer mostrar que en toda identidad opera un sofisticado mecanismo de espejos, donde lo real y lo artificial, lo individual y lo social, el adentro y el afuera entran en juego en un complejo sistema de miradas, de comparaciones. Por ello, si al acercar el ojo al cosmorama el espejo no devuelve la imagen esperada, convenientemente articulada, domesticada, el individuo presiente radicalmente el vértigo, el vacío y la impotencia de su soledad. Esa imperiosa necesidad del otro, de lo otro, para saber que se es, quién se es, remite a la tupida articulación de la subjetividad en el tejido social; la del carpintero en la *brigata*.

Sin embargo, *El Cuento del Gordo carpintero* nos sitúa, también, en ese terreno intermedio, en ese incipiente cambio de marco, de demarcación, en esa frontera en la que un ser humano, en este caso un carpintero gordo, con una identidad definida por y subsidiaria del refuerzo externo y social, encara la necesidad de autodeterminación y las posibilidades -estrategias- de demolición-reconstrucción de una nueva identidad<sup>39</sup>. Si Brunelleschi y la *brigata* pueden construir una nueva identidad para Manetto, quizá Manetto pueda reconstruir una nueva identidad para sí mismo.

Tras la *beffa*, el Grasso abandona Florencia rumbo a Hungría<sup>40</sup>. Con ese distanciamiento espacial -y temporal-, Manetto se desliga de su marco de referencia y del cosmorama diseñado por Brunelleschi que lo marca y enmarca en una controlada perspectiva, como si de ese modo esa representación ya no lo representase, como si quedarse en Florencia fuese sucumbir al nuevo orden de la ficción que otros han creado, sin posibilidad de volver a ser quien él era, Manetto Ammannatini, sin posibilidad, quizá tampoco, de poder ser quien él quería ser. Lo interesante es la suerte de moraleja que, en la versión de Manetti, se desliza de este hecho. La *beffa* logra que el carpintero tome mayor conciencia de sí, a través del cuestionamiento radical

---

39 «In such circumstances, in a society keenly watchful of all public action, a burly artisan must know who he was, whatever the tricks deployed against him. His tongue must be able to distinguish mellifluously between Manneto Ammannatini (Grasso) and Matteo Mannini, for all their deceitful sound similarities. And he must not turn the question of identity into a tricky or metaphysical business, as Grasso had verged on doing. Identity was a thing of the here and now: of my house, my room, my bed, my flesh, my tools, my workshop, my keys, my friends (?), plus the streets and familiar spaces of my neighborhood. If you could not be one and indivisible in the midst of so much tangible reality, then you must be a profoundly comic figure, fit to be chased down the streets by laughing and baying children» (Martines, 2004, p. 241).

40 «When the poor woodworker discovers that he is the butt of the biggest joke of the century, he leaves Florence for Hungary, where he becomes yet another Manetto in the court of the king: Maestro Manetto di Firenze» (Loh, 2013, p. 98). «In February 1426 [...] In Ozora, the ambassadors admired the general splendour of Pippo's castle, and met the Florentine woodcarver, Manetto Amannatini, who was employed at that time as the baron's architect» (Prajda, 2018, p. 11).



de cuanto hasta ese momento lo define, lo que redundará en su propia transformación a través de un distanciamiento deliberado que lo emancipa. Además, lo hace prosperar económicamente, como tallista del arquitecto Filippo Scolari<sup>41</sup> -con un importante incremento de sus ganancias- y le otorga una *nueva* identidad -con un cambio en su denominación- dejando de ser Manetto El Gordo y pasando a ser Manetto de Ozora<sup>42</sup> -aunque en *El cuento del Gordo carpintero* se diga que «se hacía llamar maese Manetto de Florencia» (Manetti, 2015, p. 77).

Al final de la *Novella*, se recogen las distintas visitas de Manetto a Florencia y sus encuentros con Filippo Brunelleschi, en los que juntos ríen y comentan lo sucedido, subrayando la idea de que la importancia de la broma que Brunelleschi planea contra su amigo ha de medirse por sus frutos, por sus resultados: el artífice logró lo que se proponía frente a la *brigata* y su amigo se hizo famoso y cosechó una buena fortuna. Los valores derivados de este modo de proceder frente a la naturaleza, también humana, tras la estela de la utilidad, resultan patentes. La experimentación evidencia los límites al tiempo que se sirve de ellos para desdibujarlos y ensancharlos. La liberación del individuo precisa de una previa liberación de las cadenas del pensamiento, la libertad asoma como una práctica, también del pensamiento, y habrá que entrenar, que practicar, que experimentar. De ahí la importancia del boceto, de la simulación, del experimento y de la duda como red sobre la que caer seguros, pues el engaño y la verdad parecen discurrir sobre el mismo cable de funambulista. «La naturaleza de las cosas se revela más a través de las vejaciones del arte que cuando actúa libremente», acabará afirmando Francis Bacon (2011, p. 38). Este es justamente el escenario en el que nos adentra Filippo Brunelleschi: mostrarnos la naturaleza de las cosas a través de su vejación en el arte. Pensar la identidad como una obra de arte.

#### 4. REFERENCIAS

- Alberti, Leon Battista (1998). *Tratado de pintura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana; Amalgama Arte.
- Argan, Giulio Carlo (1990). *Brunelleschi*. Madrid: Xarait.
- Arnheim, Rudolf (1996). *New Essays on the Psychology of Art*. Berkeley, Calif.: University of California Press.

---

41 «After the cruel joke, Manetto immigrated to the Kingdom of Hungary and received employment as Pippo Scolari's architect. The story, as we shall see later, is based on concrete historical facts, and therefore Filippo's friendship with the Fat Woodcarver might have given him the possibility of obtaining a commission from the Scolari» (Prajda, 2018, p. 197).

42 «While in Ozora, [...] Manetto Amannatini [...] in spite of his Florentine origins, was called Manetto da Osora. The appellative was surely a result of Manetto's long stay in the baron's estate, and he, being a woodworker, would have participated in the construction work of the castle. His possible contribution is also supported by a short reference to a debt of the Scolari's heirs toward Manetto, in which they owed him 1000 Florentine florins» (Prajda, 2018, p. 200).

- Bacon, Roger (2011) *La Gran Restauración (Novum Organum)*. Trad. Miguel Á. Granada. Madrid: Tecnos.
- Bartoli, Lorenzo (2003). “*I don’t know whether I’m dreaming now, or if I dreamed what I’m about to tell you: Filippo Brunelleschi and The Perspectives Of Sleep In The Novella Of The Fat Woodcarver*”. *Quaderni d’italianistica. Volume XXIV, No. 1*, pp. 7-20.
- Battisti, Eugenio (1989). *Filippo Brunelleschi*. Milán: Electa.
- Breuer, Roland (2007). La estupidez trascendental. En: Musil, R.; Erdmann, J. E. *Sobre la estupidez*. Madrid: Abada.
- Burckhardt, Jacob (2004). *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal.
- Burke, Peter (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cabezas Gelabert, Lino (2002). Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación. En: Gómez Molina J. J. (coord.). *Máquinas y herramientas de dibujo*, pp. 83-347. Madrid: Cátedra.
- Cohen, Matthew A. (2008). How Much Brunelleschi? A Late Medieval Proportional System in the Basilica of San Lorenzo in Florence. *Journal of the Society of Architectural Historians* 67, no. 1 (March 2008), pp. 18-57. DOI: <https://doi.org/10.1525/jsah.2008.67.1.18>
- De Fusco, Renato (1999). *El quattrocento en Italia*. Madrid: ISTMO.
- King, Ross (2002). *La cúpula de Brunelleschi. Historia de la gran catedral de Florencia*. Barcelona: Apóstrofe.
- Kubovy, Michael (1996). *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*. Madrid: Trotta.
- Loh, Maria H. (2013). I Am Not Who You Think I Am: Attributing the Humanist Portrait, Identifying the Art-Historical Subject. En: Ledbury, M. (Ed). *Fictions of Art History*. Yale University Press.
- Lorber, Maurizio (2013) “Prima la sperienza e poi la ragione”. L’umanesimo di Filippo Brunelleschi, la scopertadella prospettiva e i prodromi della scienza moderna. En: *La Práctica de la perspectiva: Actas del Simposio internacional*. Granada 2008: perspectiva en los talleres artísticos europeos, pp. 111-162.
- Manes, Yael (2016). Fiction and Biography, Self and Identity in Antonio di Tuccio Manetti’s *Il grasso legnaiuolo*. En: Ketner, E., & Kavey, A. *Imagining Early Modern Histories* (1st ed.). London: Taylor & Francis Group.
- Manetti, Antonio di Tuccio (1820). *Novella del grassso legnaiuolo, restituita ora alla sua integrità* por Domenico Moreni. Firenze: Per il Magheri.
- Manetti, Antonio di Tuccio (2015). *El cuento del Gordo carpintero*. Traducción de Mariapía Lamberti. México: Auieo Ediciones.

- Martines, Lauro (2004). *An Italian Renaissance sextet: six tales in historical context*. Toronto: University of Toronto Press.
- McCarthy, Mary (2002). *The Stones of Florence*. San Diego: A Harvest Book, Harcourt, Inc.
- Micheluzzi, Giovanni (2011). *Brunelleschi mago*. Milán: Medusa.
- Nicholl, Charles (2007). *Leonardo. El vuelo de la mente*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Panofsky, Erwin (1999). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Peiffer, Jeanne (2000). *Alberto Durer. De la medida*. Madrid: Akal.
- Porchia, Antonio (2001). *Voces abandonadas*. Valencia: Pre-Textos.
- Prager, Frank D. & Scaglia, Gustina (1970). *Brunelleschi. Studies of his Technology and Inventions*. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology.
- Prajda, Katalin (2018). *Network and Migration in Early Renaissance Florence, 1378-1433. Friends of Friends in the Kingdom of Hungary*. Amsterdam University Press.
- Roscoe, William (1825). *The Life of Lorenzo De Medici: Called the Magnificent*, Vol. 2. 6ª ed. London: Cadell, Strand.
- Santos Guerrero, Julián (2014). *Cuestiones de marco. Estética, política y deconstrucción*. Madrid: Escolar y Mayo.
- Scott, Leader (1901). *Filippo di Ser Brunellesco*. London: George Bell & Sons.
- Sherberg, Michael (1983). The Structure of Messages in the *Novella del Grasso legnaiuolo*. *Carte Italiane*, 1(4), pp. 13-24.
- Tafuri, Manfredo (1995). *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades y arquitectos*. Madrid: Cátedra.
- Toker, Franklin K. B. (1978). "Florence Cathedral: The Design Stage". *The Art Bulletin*, Vol. 60, No. 2 (Jun., 1978), 214-231. College Art Association. DOI: <https://doi.org/10.2307/3049777>
- Tsuji, Shigeru (1990). "Brunelleschi and the Camera Obscura: The Discovery of Pictorial Perspective", *Art History*, Vol. 13, No. 3 (Sept., 1990), 276-292. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1990.tb00397.x>
- White, John (1994). *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Madrid: Alianza Editorial.

