

Cassoni italianos en los Museos Lázaro Galdiano y Arqueológico Nacional

Ana María SÁNCHEZ SALCEDO

El presente artículo surgió del interés causado por el «descubrimiento» —pues nunca antes había fijado mi atención en ellos— de los arcones de boda italianos, conservados en el Museo Arqueológico Nacional y en el Museo Lázaro Galdiano, que, a pesar de su belleza y calidad artística, y siendo objeto de los elogios del visitante de los museos, no han sido estudiados con el detenimiento que creo se merecen.

Por otro lado, quisiera con ello integrarme en las últimas tendencias de estudio del historiador del Arte, que se centran en aquellos aspectos y objetos artísticos hasta ahora considerados secundarios.

El mueble, por su carácter de objeto de uso común y doméstico, ha sido uno de los más olvidados por el historiador, tanto para su conservación como para su catalogación.

Sin embargo, en los últimos años se empieza a reflexionar sobre su interés para el historiador del Arte y, respecto a los *cassoni*, lo tiene en doble sentido: estético y social.

La realización de *cassoni* se inicia en Italia, fundamentalmente en Florencia, a finales del siglo XIV, y forma parte del ritual de boda, pues era un regalo que la familia del novio hacía a la nueva esposa.

Debemos enmarcar esta costumbre y también los *cassoni*, como un rasgo de lujo en la sociedad italiana que, desde fines del siglo XIV, asiste al surgimiento de una nueva burguesía de banqueros y comerciantes que trasladan su centro de actividad a la ciudad, promoviendo las industrias y artesanías urbanas.

La economía y la cultura de estos núcleos de población, se hacen más dinámicas y aparece una jerarquía de signos externos que ennoblecen las formas de vida de esta renovada clase burguesa.

Burckhardt nos habla de: «el refinamiento exterior de la vida»¹, que se manifiesta en novedosas modas en la indumentaria y la celebración de suntuosas fiestas, pero sobre todo en las villas y palacios urbanos que siguen los modelos de la arquitectura clásica, perdiendo su medieval aspecto de fortaleza. El palacio y la heráldica serán símbolos de las aspiraciones sociales de la burguesía.

En estas transformaciones sociales y en la aparición del palacio renacentista se fundamenta la diversificación del mobiliario que tiene lugar en Italia durante el Quattrocento.

Arca y arcones habían sido imprescindibles para la población del medievo, sujeta a una movilidad residencial que precisaba muebles resistentes para acarrear objetos, y evolucionan hacia modelos más decorativos en la época Moderna, mucho más sedentaria. Este será el origen de los *cassoni*.

Para iniciar el estudio de estos muebles, quisiera, en primer lugar, hacer algunas consideraciones terminológicas. La palabra «Cassone», utilizada frecuentemente por anticuarios e investigadores para denominar los arcones de boda italianos, raramente aparece en los inventarios anteriores a 1500. Hasta esta fecha es más común el uso del término «Forziere» que irá desapareciendo durante el siglo XVI, cuando se generaliza la denominación «Cassone»².

Desde el punto de vista tipológico, y atendiendo exclusivamente a valores estructurales, podemos diferenciar dos modelos distintos de arcones, coincidentes con la evolución morfológica de la arquitectura de los siglos XV y XVI en Italia³.

Los primeros *cassoni* se configuran siguiendo los modelos difundidos en los tratados contemporáneos de arquitectura —básicamente, interpretaciones de la obra de Vitrubio— que promulgaban el concepto de belleza clásico entendido:

¹ BURCKHARDT: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Ed. Iberia, Barcelona, 1983, pp. 272-277.

² P. THORNTON: «Cassoni, Forziere, Goffani and Cassette. Terminology and its problems». *Rev. Apollo*, October 1984, pp. 246-251.

³ La realización de muebles desde los primeros años del Renacimiento está ligada a la arquitectura. La figura del arquitecto, que empieza a dibujarse en Italia en la primera mitad del siglo XV, surge de los gremios de carpinteros y escultores. Por otro lado, la madera ofrece gran facilidad para interpretar motivos decorativos que posteriormente serán utilizados en la construcción de edificios.

Véase M.ª PAZ AGUILO: «El mueble clásico español». Col. Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1987.

«... como virtud inmanente a la estructura del objeto que implica la consagración de la idea de belleza desnuda»⁴.

Aproximadamente a partir de 1480, desaparece esta desnudez decorativa y el *cassone* ofrece motivos cada vez más «barrocos». Incluso su estructura formal se hace más escultórica, difundiéndose el tipo de *cassone* «a sepultura» o «a moda di tomba», es decir, siguiendo el modelo de los sarcófagos romanos.

El tipo de *cassone* difundido hasta el siglo xv sigue esquemas geométricos, dividiéndose el espacio en tres partes: un basamento recorrido por molduras con diversos motivos decorativos; un cuerpo principal, generalmente con paneles pictóricos, y la tapa, formulada como un entablamento que repite la molduración inferior. Un par de pilastras constituye, como la columna en la teoría vitrubiana, el módulo básico de la armonía del conjunto.

El orden elegido —«intrínseco»— para el *cassone* será el Corintio, que en la tratadística clásica corresponde a diosas delicadas y muy femeninas por sus adornos de flores y hojas, así como por su naturaleza virginal. Según la leyenda, este orden surgió de la inspiración del escultor Calimaco ante la tumba de una doncella de Corinto. Alberti califica el orden Corintio como «sutil y muy hermoso», característico de obras de carácter triunfal que realizaba el pueblo romano antiguo⁵.

Todas estas características, virginal y femenino, convierten al orden Corintio en el más apropiado para este tipo de muebles, regalo destinado a la futura esposa y que, como veremos más adelante, ha de ser transportado en una procesión con connotaciones triunfalistas.

Respecto a los paneles pintados son, como señala F. Antal, «el campo más genuino de la secularización del arte»⁶.

Casi de forma generalizada, estas pinturas responden a un gusto de porte aristocrático y elegante, con algunas resonancias goticistas. En este sentido, nos hacemos eco del paralelismo que establece Antal entre estas pinturas y obras francesas de la corte borgoñona, especialmente de los hermanos Limbourg.

La temática de estas pinturas recoge el estilo de «il dolce stil nuovo» de Dante, con escenas de amor cortesano y fiestas, como el *cassone* de «El Palio», fiesta florentina dedicada a San Juan Bautista, o el *cassone* «Adimari» que recoge

⁴ L. MÜLLER PROFUMO: «El ornamento icónico y la arquitectura, 1400-1975». *Ensayos Arte Cátedra*, 1975, p. 41.

⁵ L. MÜLLER: *op. cit.*, p. 54.

⁶ ANTAL: *El mundo florentino y su ambiente social*. Guadarrama, Madrid, 1963, pp. 279-287.

la celebración de una fiesta nupcial (conservado en la Galería de la Academia Toscana de Florencia)⁷.

Como en la literatura contemporánea, los temas «pastoriles» son recurrentes en estas pinturas. También serán recogidos en obras análogas a los *cassoni* como en un plato de boda conservado en el Metropolitan Museum of New York⁸.

El espíritu lírico de la temática hasta aquí reseñada es muy apropiado para un objeto que ha de recibir una mujer como regalo de su futuro esposo. También del repertorio literario son las escenas de triunfos, tomadas de los escritos de Petrarca o de hechos históricos o mitológicos. En un *cassone* del siglo xv conservado en el Museo Artístico Industrial de Roma, el Amor entronizado en una carroza persigue a la Castidad, triunfando finalmente. Tema muy adecuado para representar en un mueble, que será transportado en un cortejo nupcial.

Los cuentos didácticos de Boccaccio serán también escenificados en estas pinturas. Este trasbase de temas literarios, se ve favorecido en los *cassoni* por la disposición de los paneles, dos laterales y uno central, que subdividen la historia creando un ritmo narrativo.

Las historias clásicas encuentran cabida en estos paneles, quizá no tomadas directamente de Ovidio y Virgilio, sino a través de Dante, Petrarca y Boccaccio. En esta época hay un aumento del número de manuscritos clásicos que son ilustrados con miniaturas. A veces el mismo artífice que realiza estas miniaturas es pintor de *cassoni*, utilizando siempre una figuración pequeña. Es el caso de Apollonio di Giovanni, importante maestro de un taller de *cassoni* florentino, que ilustra el manuscrito de las obras de Virgilio conservado en la Biblioteca Riccardiana de Florencia.

También escenas de batallas son representadas en estas pinturas, en un momento de la historia en el que nace la figura del «condottiero», al que poetas y escultores ensalzan por sus victorias «personales». Maquiavelo hace de la guerra la protagonista de su tratado «El Arte de la Guerra», Paolo Uccello la reproduce en sus lienzos e incluso es el argumento de representaciones teatrales escenificadas con motivo de algunas bodas.

Dice Maquiavelo que en la celebración de la boda de Lorenzo El Magnífico y Clarice Orsini,

«... se dedicaron muchos días a la celebración de bailes nuevos, de banquetes y de antiguas representaciones escénicas. A todo ello y para ostentar la grandeza de la casa de los Medici y la de Florencia, se añadieron dos espectáculos militares; en uno,

⁷ Este *cassone* ha sido publicado por Marcucci. Cassone Adimari, Milano.

⁸ P. HENESSY y K. CHRISTIANSEN: «Secular painting in 15th century Tuscany: Birth trays, Cassone panels and portraits» *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (Summer, 1980).

interpretado por hombres a caballo, se representó una batalla campal y en el otro el asalto a una fortaleza»⁹.

Este repertorio iconográfico y estilo decorativo de «belleza desnuda» cambia, como ya hemos señalado, en el último cuarto del siglo xv, y la pintura es sustituida por figuras talladas.

Un primer modelo vemos en el mueble que aparece en la Anunciación de Leonardo (ca. 1472-1475) expuesta en la Galería de los Uffizi de Florencia. La línea clásica geométrica se ha ondulado de forma escultórica y el espacio se ha llenado de flores, veneras y guirnaldas.

Este gusto ornamental se desborda especialmente tras el descubrimiento, en 1480, de la Domus Aurea. Muchos de los temas decorativos que aquí se encuentran —esfinges, sirenas, mascarones leoninos, guirnaldas, figuras híbridas...— se conocían con anterioridad, pero el estudio de los modelos antiguos justifica la sucesión de estos elementos sin una ordenación racional.

Las fuentes literarias tienen un importante papel. Aumentan las traducciones de los escritos Herméticos, obras del Helenismo Oriental, que eran conocidos en Italia desde Ficino y Cósimo de Médici. El *cassone* recoge este espíritu exótico y alegórico. También las «Metamorfosis» de Ovidio se recogen en la ornamentación del *cassone*.

Si bien en el primer Renacimiento la arquitectura había dado las pautas compositivas al mobiliario, desde fines del siglo xv, parece ser el ejemplo del modelado en madera el que se extiende a la piedra. Así lo ha mostrado L. Müller en su obra sobre el ornamento icónico y la arquitectura:

«El ornamento acusa la contemporánea producción artesanal en el terreno del metal y la madera»¹⁰.

Otra de las técnicas utilizadas en la decoración de *cassoni* es la taracea, que se distribuía en bandas con grecas geométricas. Durante el siglo xv los trabajos de taraceado —«intarsia»— alcanzan una alta calidad. Especialmente los talleres florentinos gozan de gran fama.

El siglo xvi parece mostrar signos de decadencia en la calidad de las labores de intarsia. Señala Baccheschi, que las láminas de madera son cada vez más frecuentemente teñidas, porque no satisface la natural variedad cromática de los distintos tipos de madera y es enriquecida plásticamente con sombras producidas por la aplicación de hierro ardiente¹¹.

⁹ MAQUIAVELO: *Historia de Florencia*, p. 416.

¹⁰ L. MÜLLER: *op. cit.*, p. 155.

¹¹ BACCHESECHI: *Mobili intarsiati del sei e settecento in Italia*. Milano, 1964.

Finalmente, aparecen escudos heráldicos en algunos *cassoni*, siendo, a mi juicio, un motivo sumamente importante, en primer lugar, porque simbolizaba la unión de dos familias, cuyos escudos eran recogidos en el arcón y, en un segundo lugar, nos permite identificar el comitente de la obra concreta (y en ocasiones facilita la investigación del taller en el que fue realizado). En ejemplares tardíos, se representan cartelas a modo de motivos heráldicos, sin pertenecer a ninguna familia concreta. Podemos pensar que esto responde a una fabricación en serie, realizada en los talleres ya en el siglo xvi.

Si bien no debemos olvidar que la principal función del *cassone* era la de guardar ropa y otros objetos que formaban parte de la dote material de la novia, aquellos que disponen de una tapa plana se usarán desde el principio como asiento. El pragmatismo y el deseo de un mayor confort condujo a la adición de una «spalliera», citada por Vasari, refiriéndose a fechas muy tempranas. Se trata de una pieza de madera empapelada, que se disponía a lo largo de las paredes de la habitación, ofreciendo un respaldo a los muebles; ya a fines del siglo xvi *cassoni* y *spalliera* se unen, configurando un nuevo tipo de mueble, la «cassapanca».

Esta evolución, que creo desfigura el carácter primitivo del *cassone*, junto a la aparición, a fines del siglo xvi, del armario, más práctico para guardar ropa, hizo que el *cassone* desapareciera paulatinamente. Es muy probable, además, que su función social en los rituales de boda hubiera ido olvidándose y perdiendo su significado. Kaplisch-Zuber sostiene la tesis de que la procesión en que la novia debía ser conducida hasta su nueva residencia, fue relegada a un segundo término, hasta suprimirse como parte del conjunto ceremonial del matrimonio, en favor del «día del anillo», cuando la pareja quedaba unida en matrimonio. De este modo, no se hacía necesaria la manifestación pública de la entrada de la novia en una nueva familia, presentada en el *cassone* a través de la heráldica¹².

Por otro lado, muchos *cassoni*, por citar un ejemplo, del taller de Jacopo del Cassentino, fueron exportados a las ferias de Champagne, Avignon y otras partes de Italia, convirtiéndose en ocasiones en un mero producto de comercio.

Las piezas que vamos a tratar —un *cassone* de la segunda mitad del siglo xv y tres del siglo xvi (Museo Arqueológico Nacional y Museo Lázaro Galdiano)— forman un magnífico conjunto que nos permite ver de modo inmejorable la evolución que hemos señalado, así como la variedad de técnicas y motivos propios del *cassone*.

¹² C. KAPLISCH-ZUBER: *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*. The Univ. of Chicago Press, Chicago and London, 1985.

RITUALES DE BODA Y SU SIGNIFICADO EN LA SOCIEDAD FLORENTINA

El *cassone* italiano toma pleno significado en los ceremoniales de boda renacentistas. El ritual nupcial constituía un acto público y un acontecimiento social, que la tradición había asentado en la esencia de la cultura florentina —recordemos las obras de Giotto, en las que las representaciones pictóricas de los Esponsales de la Virgen presentan un gran desarrollo.

Maquiavelo nos da cuenta de este impacto social:

«(Pedro de Medici) ... para entretener a la ciudad decidió celebrar con toda magnificencia la boda de su hijo Lorenzo, a quien casó con Clarice, de la familia de los Orsini. Celebróse en efecto, dicha boda con toda la pompa de preparativos y con toda la magnificencia que a tan importante personaje convenía, dedicándose muchos días a la celebración de bailes nuevos, de banquetes y de antiguas representaciones escénicas»¹³.

Los diversos pasos que se seguían en la consecución del matrimonio duraban un largo período de tiempo, pues se debía tomar en consideración cuestiones tan importantes como la dote.

El procedimiento se iniciaba con un primer contacto, en el que un intermediario o «Mezzano» realizaba gestiones en ambas familias para determinar la conveniencia de la boda y la cuantía de la dote.

Una vez aceptados todos los términos de la unión, un notario reunía a los padres de los futuros esposos y al novio en un lugar público, con el fin de legalizar el acuerdo del matrimonio.

Tras estos preliminares se iniciaban los actos sociales destinados a celebrar la boda. En casa de los padres de la novia, y con ocasión de un banquete, tenía lugar la «Verba dei Praesenti», en la que el novio ofrecía a su futura esposa una serie de regalos: un par de *cassoni*, la cama, un «lettuccio» y otros muebles para la «camera nupziale».

Además, algunas joyas habían sido enviadas por el novio en un pequeño cofre o «forzerino». Este debía ser entregado a la novia por un sirviente que, según la ley florentina de 1322, no podía ser acompañado por ningún otro hombre o mujer joven. También las leyes prescribían limitaciones al valor de estos cofres, que podían ser de piel, marfil o de bronce. Entre las joyas se incluía el anillo, a veces intercambiado durante el mismo banquete.

Todos estos acontecimientos culminaban en una procesión solemne y pública por las calles de la ciudad, en la que la novia era conducida por su cortejo,

¹³ MAQUIAVELO: *op. cit.*

desde la casa de sus padres hasta su nueva residencia. Con ello la Comunidad daba su consentimiento al matrimonio, no siendo necesaria la palabra eclesiástica. Es en este acto donde se manifestaba realmente la riqueza e importancia social de las familias.

Formalmente este desfile era similar a los paseos triunfales de la Antigua Roma. Según Moliari, existe también una estrecha relación con el desarrollo del teatro italiano¹⁴.

En el transcurso del recorrido se representaban —en el caso de las familias de posición económica y social preeminente— obras teatrales; así fue para la boda de Lorenzo de Medici, como hemos visto en el texto recogido anteriormente, o en la boda de Alfonso de Este con Lucrecia Borgia, en la que se escenificaron obras de Plauto.

Desfiles y festejos tenían una clara función social, como «antídoto contra la miseria de la vida cotidiana»¹⁵. La ciudad se transformaba. Las calles por las que habría de pasar el cortejo nupcial se engalanaban para la ocasión, con brocados y doseles. No siempre las posibilidades de las familias permitían tales solemnidades y un grupo de músicos era suficiente para engrandecer el cortejo.

Por otro lado, en Florencia, más que en otras ciudades italianas, se promulgaron leyes que prohibían la excesiva ostentación y lujo al que se había llegado en esta clase de festejos. El *cassone* utilizado para trasladar en esta procesión parte del ajuar de la novia, constituía el máximo nivel de ostentación de riqueza permitido.

Este mueble era en sí mismo un objeto de lujo y, en ocasiones, era transportado con las tapas levantadas, con el fin de mostrar a la comunidad la riqueza de la dote material de la novia. Incluso esta costumbre será prohibida en una disposición decretada en Lucca¹⁶, en la que se especifica que la dote debe trasladarse en arcas cerradas, para evitar despliegues innecesarios.

Esta última fase, el cortejo público, irá desapareciendo durante el siglo XVI, en parte por iniciativa eclesiástica, con el deseo de apropiarse del matrimonio como institución sacramental, en los años anteriores al Concilio de Trento. La Iglesia afirmará su consentimiento en el «Día del Anillo» y la burguesía prescinde de la manifestación pública del matrimonio y no necesita hacer alardes económicos para asegurar su posición social. En páginas anteriores hemos señalado una posible relación con la desaparición de los *cassoni* .

¹⁴ C. MOLINARI: *Spettacoli fiorentini del Quattrocento*. Venice, 1961.

¹⁵ R. KLEIN: *La forma y lo inteligible*. Ed. Taurus, 1980, p. 269.

¹⁶ B. WITTHOFT: «Marriage rituals and marriage chests in Quattrocento Florence». *Artibus et Historiae*, n.º 5, 1982, pp. 43-49. (Existe una amplia y completa documentación en los archivos italianos sobre el valor económico concreto, tanto de dotes como de regalos y festejos de estas ceremonias, Kaplish ZUBER: *op. cit.*)

CASSONI ITALIANOS EN LOS MUSEOS MADRILEÑOS

Museo Arqueológico Nacional

- *Cassone del siglo xv.*

Número de inventario: 51.936.

Figuras n.º 1 a 3.

Catalogado como *cassone* florentino de la segunda mitad del siglo xv.

Sus medidas: 2,080 m. de largo x 0,816 m. de fondo x 1,061 m. de alto.

Reproducido en:

- M. Herrera, «Arte mobiliario en el MAN». *Bellas Artes*, 72, n.º 16, 1972 (n.º 309).
- Feduchi, «Historia del mueble». Ed. Blume. (P. 264).
- M. D. Enríquez, «Seis arcones italianos en el Museo Arqueológico Nacional». *Rev. Goya*, n.º 1 (1954), pp. 104-106.

La estructura compositiva de este mueble coincide con las líneas geométricas del primer modelo descrito en páginas anteriores. Dos pares de pilastras corintias enmarcan los escudos heráldicos de las familias a las que perteneció este *cassone*.

El león rampante heráldico pertenecía a la familia Martelli, establecida en Florencia, aproximadamente a mediados del siglo xiv. Eran comerciantes de armas y su palacio se encontraba en la «Vía degli Spadai», hoy llamada «Vía Martelli» —cercana a la plaza del Duomo—. Fieles a la familia Medici, eran militantes de la «parte güelfa». Por el momento no hemos podido verificar la familia a la que pertenece el escudo cuartelado, aunque espero próximamente disponer de este dato, lo que nos proporcionaría mayor información sobre este mueble (fig. 1).

Respecto a los paneles de pintura, según la inscripción del Museo Arqueológico Nacional, representan la batalla entre florentinos y milaneses y la muerte del conde Manfredo.

Manfredo (1232-Benevento, 1266) fue hijo natural legitimado de Federico II, rey de Sicilia, reino heredado por Manfredo en 1258. El papado siempre había sido enemigo de los Hohenstaufen, antepasados de Manfredo —en parte por la cercanía del ducado de Benevento, feudo papal, a Nápoles, perteneciente a la familia germana—; Urbano IV negoció con Luis IX de Francia el advenimiento de Carlos de Anjou al reino de Sicilia.

En la batalla de Benevento, de 1266 —que se representa en estos paneles—, Carlos de Anjou, vence y da muerte a Manfredo. En la lucha se mezclan intereses gibelinos y güelfos, con la intervención de Milán y Florencia. Por la parte güelfa encontramos a Florencia y al papado en unión con Anjou. Los gibelinos están

representados por Manfredo y los Visconti, que ven en el apoyo a Manfredo una ocasión para suplantar en el gobierno de Milán a la familia Della Torre, de la parte güelfa.

El modo en que se representa la batalla parece resaltar la intervención de Florencia y los Visconti de Milán, cuyas banderas se izan en las murallas de las fortalezas. El ejército de los Visconti de Milán huye apresurado —es muy expresiva la figura que cae con el caballo—, continuando esta representación en el panel lateral, donde los soldados «gesticulan» el miedo ante la lucha (fig. 2).

El ejército de los güelfos florentinos aparece más sosegado; los soldados en el panel lateral entran victoriosos en la ciudad, seguidos por el toque de trompetas (fig. 3).

Sería, ante todo, una representación de la victoria güelfa, «partido» al que pertenecían los Martelli, la familia hasta ahora identificada como comitente de este mueble.

Ya hemos señalado en páginas anteriores la utilización de temas bélicos en paneles de *cassoni*. Recordamos también que, en ocasiones, eran celebradas durante los festejos nupciales representaciones de batallas.

En un análisis estilístico los críticos señalan que en el arte de los *cassoni* se reflejan los éxitos de los grandes maestros quattrocentistas, especialmente Paolo Uccello y Domenico Veneziano.

En estas pinturas vemos cierta proximidad a las escenas de batalla de P. Uccello, la disposición de las lanzas como elemento de la perspectiva y las posturas de los caballos. Gombrich, que dedica un capítulo al taller de Apollonio di Giovanni y de Marco del Buono, del que se conservan los libros de cuentas entre los años 1446 y 1463¹⁷, establece una relación entre su estilo y el arte de P. Uccello. Las figuras, un tanto estereotipadas, de este *cassone* del MAN —véase el jinete que caído con su caballo levanta los brazos en un ángulo riguroso— parece responder a la descripción que Gombrich atribuía a las maneras del trabajo de Apollonio.

«Hay algo casi de egipcio en la manera en que esparce sus maniqués: siempre que se pueda, han de vérselos los brazos y las piernas y esta necesidad confiere a sus figuras en movimiento ese aspecto curiosamente inquieto e inestable que constituye el sello de su estilo. ... Apollonio se revela como un auténtico practicante del estilo internacional que se sirve de convenciones góticas»¹⁸.

¹⁷ Fueron encontradas por H. Brockhaus. SCHUBRING, en su libro *Cassoni*, publicado en Leipzig, en 1915, realiza un estudio sobre este taller. Véase también CALLMAN: *Apollonio di Giovanni*. Oxford, 1974.

¹⁸ GOMBRICH: «Apollonio di Giovanni. Un taller de cassoni florentino visto con los ojos de un poeta humanista» en: *Norma y Forma*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1984, pp. 31-68.

Este *cassone* pertenecía a la colección del marqués de Salamanca, rico banquero diligente de arte, que vendió sus obras artísticas, de diversas épocas y estilos, en dos subastas públicas en París, en 1867 y 1875.

Varios objetos, pertenecientes al marqués, especialmente cerámica griega, pasaron a ser propiedad del Museo Arqueológico Nacional, solicitados por don José Amador de los Ríos, director del Museo desde el año 1867.

El mueble había pertenecido al papa Pío IX, «El papa de la unificación italiana», quien lo regaló al marqués de Salamanca, en reconocimiento de sus inversiones económicas en empresas italianas¹⁹.

• *Cassoni del siglo xvi*

Número de inventario: 51930.

Figura n.º 4.

Realizado en madera con apliques de hierro.

Medidas: 1,895 m. de largo x 0,615 m. de ancho x 0,720 m. de alto.

Este mueble ofrece las características que había señalado para los *cassoni* del siglo xvi: tipología de *cassone*-sarcófago, sustentado por «patas de león». El espacio se divide en franjas decorativas, con una profusión «barroquizante» en la disposición de los motivos, en contraposición a la sencillez y claridad compositiva de los *cassoni* del siglo xv. El estilo de la figuración responde al ambiente arqueologicista-fantástico con una mezcla de motivos orientales que rodea la cultura y el arte del siglo xvi italiano.

El tablón central recoge dos escenas separadas por la pareja de ángeles que sostienen el escudo heráldico. Janer²⁰ identifica el tema como la destrucción y reedificación del templo de Jerusalén.

El estilo sigue los géneros del relieve romano, donde el protagonista es elevado a la categoría de héroe. Con un intencionado sentido arqueológico, se reproduce, casi copiando los modelos clásicos de esculturas dispersas por Italia, la anatomía de las figuras, el cabello, la barba y la gravedad clásica de los rostros. El relieve presenta distintos grados de resalte y el «horror vacui» amplía visualmente el espacio. Todo el conjunto respira un aire de realismo encuadrado en la rigurosa vuelta a la Antigüedad que tiene lugar en el Cinquecento.

En el centro se sitúa el escudo, cuyo eje se marca por dos «máscaras leoninas». Así describe Luciana Müller este tipo ornamental:

¹⁹ M. D. ENRIQUEZ: «Seis arcones italianos en el Museo Arqueológico Nacional». *Rev. Goya*, n.º 1 (1954), pp. 104-106.

²⁰ JANER: «Arcones tallados en el Museo Arqueológico Nacional». *Rev. Museo español de antigüedades*, tomo VIII, 1878.

«El rostro humano "arcimboldesco", sarcástico y burlón, se reclama del motivo rústico, de la escena satírica e, imperceptiblemente, se desliza hacia lo monstruoso para finalmente, convertirse en imagen diabólica»²¹.

Otras dos «máscaras leoninas» aparecen en este mueble, sosteniendo los *putti* situados en los ángulos del panel central; como ya hemos señalado, los motivos ornamentales del mobiliario son coincidentes con los de la arquitectura. Así, en el portal del Palacio Zuccari (1593). De este modo, la boca de estos rostros se abre exageradamente para acoger el dragón heráldico. Esta figuración monstruosa y fantástica se relaciona con la difusión de los textos herméticos que ya habíamos apuntado. La popularidad que alcanza las «Metamorfosis» de Ovidio se ve más claramente en las figuras híbridas de los laterales del *cassone*, formas de ave se mezclan con un cuerpo mamífero y una cola de reptil. El racionalismo y la ordenación geométrica que vimos en el primer *cassone*, n.º 51936, encuentra aquí su oponente.

Un motivo nos recuerda el sentido primigenio de los *cassoni*: los *putti* que en las esquinas del *cassone* portan Cuernos de la Abundancia. Es también un modelo y una iconografía encontrada entre los vestigios romanos, pero aquí nos recuerda las palabras de Gombrich, que califica los *cassoni* como «portadores de felices augurios».

Número de inventario: 59077.

Figura n.º 5.

Realizado en madera y hierro.

Medidas: 1,870 m. de largo x 0,605 m. de ancho x 0,780 m. de alto.

Como el modelo anterior, n.º 51930, se clasifica en el tipo de *cassone*-sarcófago, con patas de león; esto, unido a la profusión de motivos ornamentales, nos da una cronología del siglo xvi. En este caso, la composición resulta más reposada. Las bandas horizontales se recorren con motivos vegetales naturalistas enmarcadas en formas ovales, terminadas en volutas en la parte inferior y en círculos en la franja superior. La banda central presenta dos escenas enmarcadas cada una en un óvalo decorado con un *putto* y motivos vegetales; en el centro, tres *putti* sosteniendo un «campo heráldico».

Los temas escogidos para este *cassone* son labores agrícolas, a la derecha la siega del trigo y a la izquierda el pisado de la uva. Esta representación de la vida diaria del campesino había sido ya en el siglo xiv una importante innovación, cuando se conoce el «Diario del rico Tratante en trigo, Doménico Lenzi».

²¹ L. MÜLLER: *op. cit.*, p. 369.

Los «mascarones leoninos» que recogían el escudo del *cassone* anterior, se sustituyen aquí por *putti* de rostros amables, que se repiten en las bandas horizontales y, formando parte de la orla que encuadra las escenas, observan las labores humanas, incluso se introducen en el trabajo del vino.

En paralelo con este mundo campestre, se desarrolla una ornamentación de carácter vegetal en toda la superficie del *cassone*; las alas de los *putti* se confunden con grandes hojas, con un tratamiento naturalista; también las sirenas que flanquean el panel central han «vegetalizado» la parte inferior de su cuerpo.

Este motivo de la sirena foliácea aparece ya en la tumba del Dogo Malipiero, 1462, realizada por Pedro Lombardo. Indagando en la antigüedad encontramos estas mujeres vegetales en el mito de Dafne o el de Mirra, que en el libro de Ovidio se «metamorfosea» en árbol. Esta figura presenta además alas que la acercan al modo de representación de las esfinges, figuras fantásticas, provenientes del mundo egipcio, que alcanzaron en estos momentos un importante desarrollo como motivo ornamental, cargadas de un simbolismo misterioso y onírico.

También en este caso, las figuras híbridas que protagonizan las «Metamorfosis» de Ovidio se representan en los paneles laterales.

Museo Lázaro Galdiano

Taller de «Cassoni» italiano del siglo xvi.

Figura n.º 6.

Muy buen estado de conservación.

En la moldura de la tapa se encuentra la inscripción: «Sponsalitor-Ornamentum».

Tipología muy sencilla siguiendo líneas «arquitectónicas» muy clásicas, que más pueden recordarnos los modelos del siglo xv. Pero varias características nos separan de esta datación y nos llevan a una cronología del siglo xvi.

A pesar de su configuración con un basamento, cuerpo de pilastras y un entablamento, las pilastras son en realidad una abstracción con mero valor decorativo. Los motivos vegetales con carácter naturalista ocupan tanto el fuste como el capitel, desapareciendo el sentido de orden clásico.

Hemos señalado un ritmo naturalista a la decoración vegetal, pero se ve una «cara velada»²² entre las hojas. Este sentido misterioso no aparecía en el pensamiento racionalista del Quattrocento. Se introduce en el mundo de lo onírico y

²² L. MÜLLER: *op. cit.*

fantástico que caracteriza el Cinquecento. Son típicas de la decoración de grutescos que se repite en la arquitectura del siglo xvi.

De gran calidad es la labor de taracea que ofrece una variedad de composiciones geométricas, así como riqueza cromática.

Hemos hablado anteriormente de la decadencia de esta técnica a partir del siglo xvi. No obstante, en mi opinión, en este mueble se conserva la elegancia que las series geométricas y el colorido de las diversas maderas aportan al *cassone*.

No hemos podido, hasta el momento, encontrar documentación sobre este mueble. En la guía del museo simplemente aparece mencionado sin aportar mayor información.

Nota: Las fotografías que ilustran este artículo han sido realizadas por Rosa M.^a del Olmo Pareja. Mi más sincero agradecimiento por la amabilidad y ayuda recibida en el Museo Lázaro Galdiano y Museo Arqueológico Nacional.

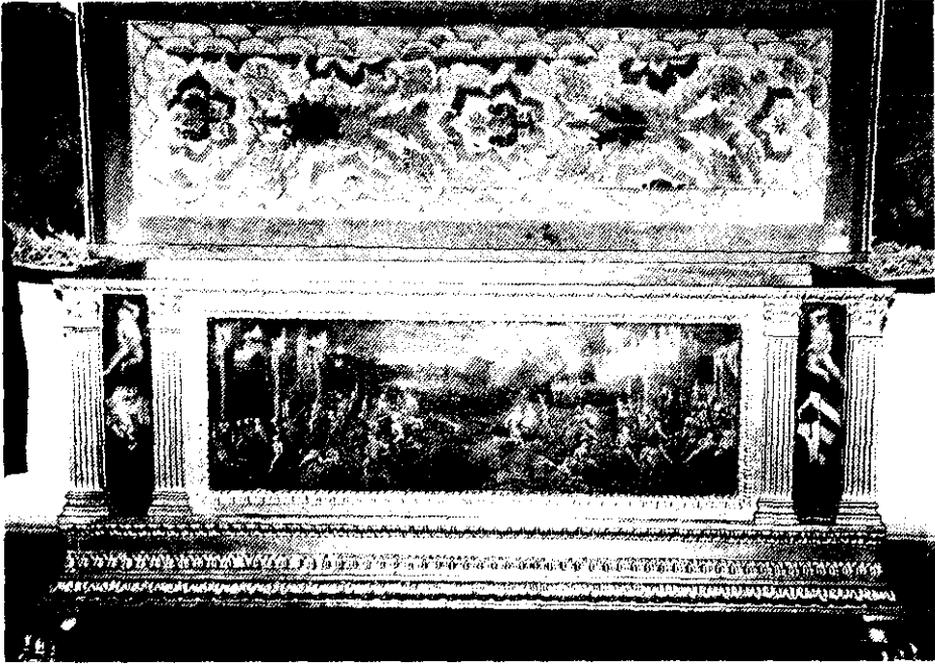


Fig. 1.—Cassone del siglo XV. Museo Arqueológico Nacional de Madrid. N.º 51.936. Lateral.



Fig. 2.—Cassone del siglo XV. Museo Arqueológico Nacional de Madrid. N.º 51.936. Lateral.



Fig. 3.—Cassone del siglo XV. Museo Arqueológico Nacional de Madrid. N.º 51.936. Lateral.

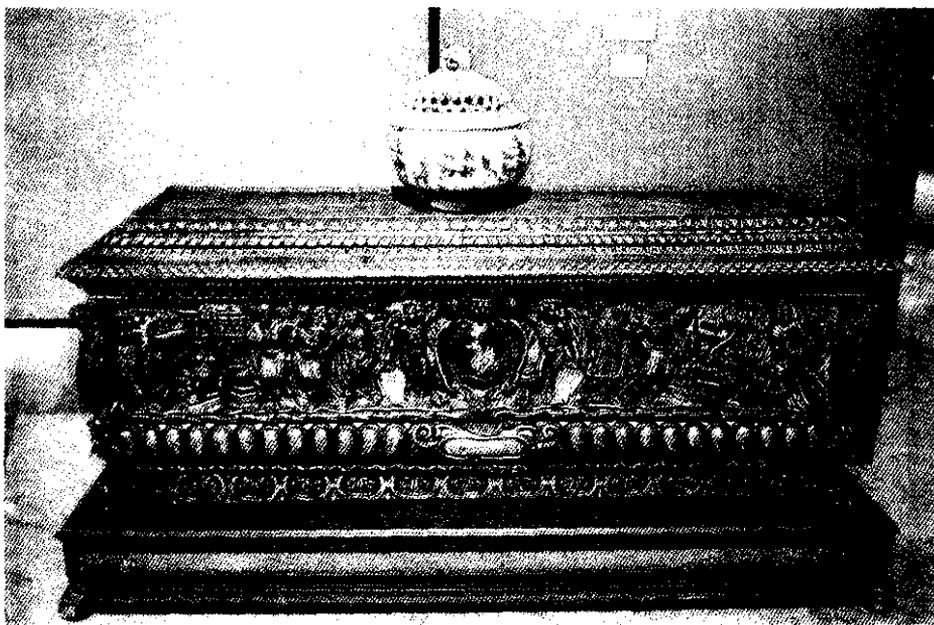


Fig. 4.—Cassone del siglo XVI. Museo Arqueológico Nacional de Madrid. N.º 51.930.

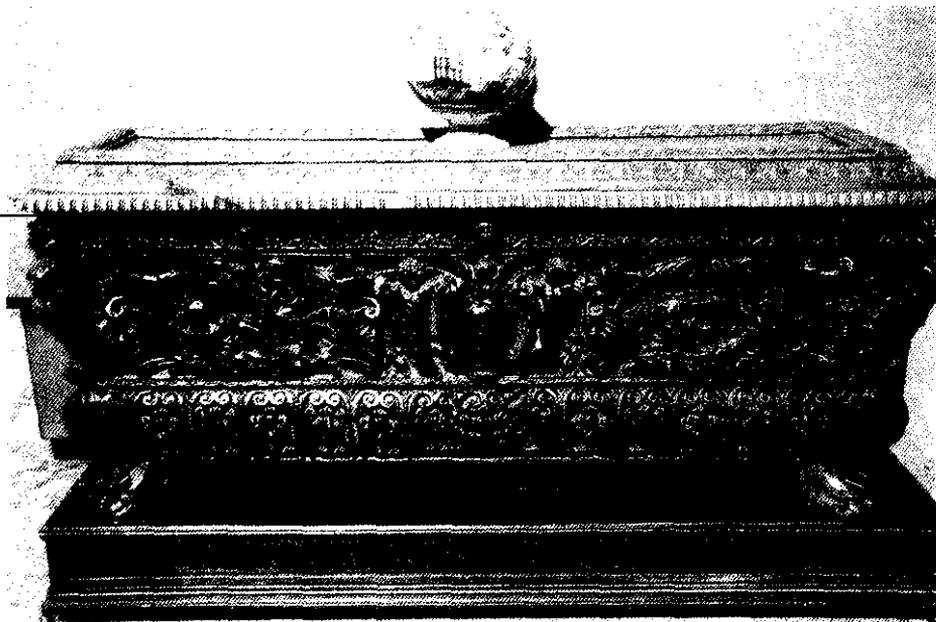


Fig. 5.—Cassone del siglo XVI. Museo Arqueológico Nacional de Madrid. N.º 59.077.



Fig. 6.—Cassone del siglo XVI. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.