



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

**MIGRAR. LABRAR Y NEGOCIAR PARA LA ETERNIDAD:
VIDA Y OBRA DE LOS HERMANOS TANGASSI EN MÉXICO (1832-1869)**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
LUIS ALBERTO GÓMEZ MATA

TUTOR PRINCIPAL:
DR. HUGO ANTONIO ARCINIEGA ÁVILA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:
DR. EDUARDO BÁEZ MACÍAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MTR. FAUSTO RAMÍREZ ROJAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Es propiedad del autor y se perseguirá
ante la ley al que la reimprima.

Migrar, labrar y negociar
para la eternidad:

VIDA Y OBRA

de los hermanos

TANGASSI

En México
(1832-1869)



ENSAYO

Por:

LUIS GÓMEZ MATA

Texto revisado y autorizado por los especialistas:
HUGO ARCINIEGA, EDUARDO BÁEZ Y FAUSTO RAMÍREZ.



MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE, UNAM

Ciudad Universitaria

MMXX



Lorenzo Mata

**17 DE AGOSTO DE 1938
17 DE ABRIL DE 2020**

**TU NIETO DEDICA ESTA A TU
MEMORIA**

**BEATI MORTUI QUI IN
DOMINO MORIUNTUR**

APOC. 14-15

742

TANCASSI

AGRADECIMIENTOS

Esculpir y escribir son procesos que requieren de más de dos manos. Acciones ya unidas desde su etimología, relacionadas con el acto de hacer incisiones o cortes sobre superficies duras. Unidas también en su significado, vinculadas con el trazo, el labrado, la representación, la comunicación y la composición. También, acciones enlazadas porque tanto la labor del marmolista-empresario, como la tarea del escritor-investigador, requieren de un trabajo en equipo para llegar a un resultado satisfactorio. Estas páginas son fruto de los cinceles, de las ideas, de los sentimientos y de las plumas pertenecientes a más de un par de manos labradoras. Presento estas líneas como un humilde, pero sincero gesto de agradecimiento, a todos aquellos que me ayudaron a restaurar con la pluma para sacar de las sombras la vida y la obra de los hermanos Tangassi.

Prudencia y erudición fueron los adjetivos que en alguna de nuestras mañanas de viernes, para discutir avances, en el jardín del Instituto de Investigaciones Estéticas, el Dr. Hugo Arciniega, utilizó para describir a quienes también fueron sus maestros, el Dr. Eduardo Báez y el Mtro. Fausto Ramírez. Yo agregaría el calificativo de pasión para completar el triángulo que viví durante el proceso de investigación con estos profesores.

Al Dr. Hugo Arciniega por aceptar la dirección de esta investigación. Sus cátedras y cada una de las charlas que tuvimos no hicieron más que contagiarme un enorme amor por la Ciudad de México. Desde mi primera clase en la maestría, que estuvo a su cargo, conocí su pasión por la arquitectura decimonónica, que estoy seguro siempre será una enorme inspiración para mí. Sus enseñanzas, sus conocimientos y su confianza en mi trabajo son mi mayor motor para seguir realizando con amor el quehacer del historiador de arte. No hay palabra para agradecer el compromiso, el apoyo y la dedicación que tuvo conmigo y con mi proyecto. Al Dr. Eduardo Báez, agradezco el haber aceptado ser tutor en este proceso. Sus clases de arte del siglo XIX fueron de un disfrute excepcional. Su paciencia, su trayectoria, su carácter, su forma de ver la vida, sus enseñanzas, sus recomendaciones y su inigualable conocimiento en trabajo de archivo han sido claves invaluable en mi formación como investigador, pero sobre todo, me motivan a ser un humano más sensible. Mi eterno agradecimiento al Mtro. Fausto Ramírez por aceptar ser tutor. Es un orgullo poder contar con los conocimientos de un gran erudito de la historia del arte. Su generosidad, su paciencia, su curiosidad, su disciplina y su sapiencia nutrieron invaluablemente la investigación. Años atrás, en mis inicios como estudiante de historia del arte del siglo XIX, leía con avidez los textos del Mtro. Fausto y anhelaba poder conocerlo. Hoy ha sido para mí el más grande honor poder trabajar con él y aprender tanto del escritor cuya pluma y palabras me siguen arrancando suspiros de emoción. Son enormes la gratitud y la fortuna que me embargan al completar este proceso de la mano de tres de los más eruditos, prudentes y apasionados labradores del estudio del arte del siglo XIX mexicano.

A la UNAM, por el infinito orgullo de pertenecer a esta institución.

Al Dr. Jaime Cuadriello, quien se convirtió en un verdadero modelo de vida. Guardo con cariño sus clases y sus recomendaciones académicas a mi texto, conservo también el recuerdo de su atenta y profunda mirada ante la imagen. A la Dra. Angélica Velázquez cuya brillantez intelectual y amor por el siglo XIX han sido también un modelo en mi proceso de

maestría. A la Mtra. Patricia Pérez Walters, experta en escultura decimonónica, sus clases de arte del siglo XIX en la licenciatura fueron un aliciente para amar este largo siglo; su atenta y rígida lectura con recomendaciones a mis líneas enriquecieron ampliamente el trabajo.

Mi constante agradecimiento, cariño y pensamiento para la Dra. Verónica Hernández Landa Valencia y para el Dr. Gustavo Jiménez Aguirre, a ellos debo mi pasión por la investigación, por las letras y por el siglo XIX, además del deseo de siempre ser una mejor persona.

A la Dra. Donají Morales, a quien debo muchas de las puertas que se han abierto en mi vida profesional, gracias por su apoyo en lo académico, pero sobre todo, agradezco a la vida por poder contar con su preciosa amistad.

A la Dra. María José Esparza por su generosidad con el conocimiento de la litografía decimonónica y por compartir conmigo varias imágenes. A la Dra. Nora Pérez por su enriquecedora visión y asesoría sobre el mármol y otras piedras. A la Dra. Patricia Díaz Cayeros por sus clases de escultura virreinal y recomendaciones a mi texto. A la Mtra. Ana Mayoral por sus inspiradoras clases en la FAD y por recordarme que el ejercicio creativo no se deslinda del académico. A la Dra. María del Carmen Vázquez Mantecón, por su asesoría en temas históricos. A quienes fueron mis profesores en la maestría, por sus valiosas clases: Dra. Ute Seydel, Dra. Laura González Flores, Dra. María Olvido Moreno, Dr. Renato González, Dra. Deborah Dorotinsky, Dr. Pedro Ángeles, Dr. Claudio Molina y Dra. Julieta Prez. A mis compañeros de generación por su solidaridad y sabiduría, especialmente a Laura Vanegas y a Daniel Hernández, con quienes además de profesión, intercambio amistad.

A Carolina Tangassi, artista y descendiente de los hermanos volterranos, quien desde el inicio de la investigación me mostró apoyo e interés para encontrar pistas. Al Mtro. José Antonio Cortés, coordinador de Proyectos del Museo Panteón de San Fernando, quien me brindó oportunidad para visitar el recinto, a pesar de su situación de clausura actual. A la Asociación de Asistencia Italiana, por las facilidades para entrar al lote italiano del Panteón Dolores. A la Dra. Elín Luque (†), quien fue un apoyo incondicional y referente académico, siempre la recuerdo con mucho cariño. A la Mtra. Julieta García de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, por sus claves en torno a varios datos históricos de la ciudad. A la Mtra. Ana Catalina Valenzuela, por la charla sobre escultura decimonónica. A la Dra. Alejandra González Leyva por contagiarme el amor por el arte italiano. Al Arq. Giovanni Guerrero por el recorrido en un cementerio. A Pedro Rosas, por su amable orientación en la búsqueda en el Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe. A la Mtra. Rebeca Rodríguez por su apoyo en la búsqueda en el Archivo Histórico de la Ciudad de México, y sobre todo, por su amistad.

Al Posgrado en Historia del Arte y al coordinador el Dr. Erik Velásquez. A la amable atención de Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo, quienes han sido un apoyo eficiente e incondicional durante toda la maestría.

Conté con el patrocinio de una beca CONACyT que fue el móvil que permitió llevar a buen término el proceso. También agradezco al PAEP, por el estímulo económico que me brindaron y que me permitió realizar dos viajes al extranjero que fueron vitales para la investigación. Un viaje a Italia en el que pude indagar en espacios públicos y privados, archivos, cementerios y museos que me aportaron los datos que fueron el cimiento para aprender de los Tangassi. Otro viaje a Málaga en el que pude presentar los avances sobre mis estudios de escultura italiana en cementerios mexicanos en el marco del XX Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales.

En mi viaje italiano tras el origen de los Tangassi tuve oportunidad de dialogar y conocer especialistas de la escultura y la historia del siglo XIX. A la Dra. Nicoletta Lepri, gracias

a quien sigo aprendiendo sobre temas como la pintura italiana y la escultura en alabastro. Al Dr. Antonio Palesati, primer investigador que se interesó en los Tangassi, y quien me otorgó importantes pistas para el estudio de los volterranos, además de ser mi maestro y orientador durante las búsquedas en el Archivo Histórico de Florencia. A Luca Pini, responsable del Archivo Histórico de Volterra, quien me dio las herramientas para comenzar a escarbar en los orígenes de los Tangassi.

A los académicos Wolfgang Storch y Klaudia Ruschkowsky, actuales propietarios de la Villa Tangassi, quienes me dieron una cálida bienvenida y un recorrido por la villa para encontrar más pistas sobre los Tangassi. A Simona Michelotti, quien me mostró el Palazzo Viti y me habló de las obras sobrevivientes en Volterra de los Tangassi. A Alessandro Furiesi, responsable del Archivo de la Diócesis de Volterra, quien me otorgó señales para la búsqueda de documentos. A la benevolencia de Piero Fiumi, propietario de *Rossi Alabastri*, con quien pude hacer un recorrido por las calles volterranas y me hizo aprender del antiguo trabajo en piedra. A pesar de no haberlos podido conocer personalmente, agradezco las asesorías y claves para la investigación que me dieron por otros medios a Luisa Passegia, Mauro Cozzi, Barbara Musseti, Sandra Berresford, Elisa de Rosa, Silvia Trovato y Cristina Beltrami. Todos ellos verdaderos especialistas en procesos arquitectónicos y escultóricos italianos del siglo XIX.

A los archivos, museos e instituciones enunciados a lo largo e la investigación y que me dieron las facilidades para consultar documentos y fotografiar espacios.

A la Universidad del Claustro de Sor Juana y a los estudiantes, por ser mi actual morada espiritual y mi bastión de aprendizaje.

Aunque desligados de mi quehacer académico, pero sin quienes nada de lo que soy hoy ni esta investigación hubieran sido posibles: mi familia y mis amigos. A mis abuelos, Lidia y Lorenzo (†), por ser mis padres y mi más hermoso ejemplo de vida. A mi papá José Luis, por invitarme a ser constante y luchar por las cosas que valen la pena. A mi mamá Lili por ser mi ejemplo de la persona más valiente y más amorosa, por seguir aquí, cerca. A Tania, mi hermana y mi eterna compañera. A Lulú y Tía Reme, quienes siempre me han tendido la mano. A Ana Hernández, por enseñarme el significado más adecuado de la palabra amistad.

A mis colegas de Casa Lamm, por los diálogos, por las excursiones y por la amistad. A los lasallistas, por demostrarme que hay cosas que siempre permanecen unidas. A mis amigos de UPIICSA, con quienes inició mi aventura por el mundo, la lengua y la cultura italiana. (Natalia Támez, Gracia Luevano, Valeria Espinoza, Carlos Bustos, Marco Zavala, Armando Flores, Gerardo Acevedo, Nefertari Juárez, Hebe Garibay, Ruth Totolhua, Annia Mayerstein, Fernanda Dichi, Daiya Torres, Axel Nájera, Giovanna García, Manuel Bazán, Karla Ferrer, Flor Juárez, Kitzia Mondragón, Víctor García, Itzel Fernández, Omar Flores, Aurora Archundia, Isai Jiménez, Jorge Lázaro, Christian Acevedo, Adriana López, Samantha Hernández, Irving Hernández, Karla Sánchez, Dinorah Espinosa, Nidia Basurto, Itzel León, Deyanira Palacios y Rodolfo del Ángel). Mi cariño entero está con ellos.

A todos ellos y a quienes directa e indirectamente me acompañaron en este apasionante proceso de sacar de las sombras a los Tangassi, agradezco por moldear mi ayer, por esculpir mi hoy y por ayudarme pensar que es posible proyectar y labrar un mañana alentador.

“Due cose dunque alterni il giovane: matita e scalpello.
Questi sono gli strumenti che lo guidano all’immortalità.”

Antonio Canova.

“La scultura, quando trasforma il luogo in cui è posta, ha veramente una
valenza testimoniale del proprio tempo, riesce ad improntare di sé un
contesto, per arricchirlo di ulteriori stratificazioni di memoria.”

Arnaldo Pomodoro

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN / 13

Capítulo 1.

Décadas de los treinta y de los cuarenta. La llegada y el establecimiento

- | | |
|--|-----------|
| 1.1. De Volterra a México: los primeros pasos del sueño de los Tangassi | 17 |
| 1.2. Búsqueda de las huellas de los volterranos en México | 22 |
| 1.3. Nacimiento y arraigo del prestigio | 26 |

Capítulo 2.

La década de los cincuenta I. La consolidación

- | | |
|--|-----------|
| 2.1. Los Tangassi se consolidan | 40 |
| 2.2. Los templos católicos | 55 |

Capítulo 3.

La década de los cincuenta II. La ciudad de los muertos

- | | |
|--|-----------|
| 3.1. Sepulcro de Dolores Escalante | 66 |
| 3.2. Monumentaria en Churubusco y en Molino del Rey:
limbo entre la ciudad de los vivos y la ciudad de los muertos | 75 |
| 3.3. El monumento del General Gual | 87 |

Capítulo 4.

La década de los sesenta. Reafirmación como artistas-empresarios

- | | |
|--|------------|
| 4.1. La Ciudad de los vivos. Tránsito de los hermanos
hacia el nuevo decenio | 93 |
| 4.2. El Segundo Emperador Mexicano y los Tangassi | 100 |
| 4.3. La República Triunfante | 104 |
| 4.4. ¿Al margen de la Academia? | 110 |
| 4.5. La coronación: la exposición de 1868 | 112 |

EPÍLOGO / 114

CONCLUSIONES / 116



El retrato más cercano que conozco en el
que aparecen los Tangassi

Introducción



Es el alba del siglo XIX. México recién acaba de conseguir su independencia, son años tambaleantes en todos los sentidos. Un trío de hermanos volterranos, con menos de 25 años de edad, emprenden la aventura de cruzar el Atlántico con la idea de hacer la América a más de 10,000 kilómetros de distancia del lugar que los vio nacer.

Esta investigación abordará el estudio de la vida y la obra de esa familia italiana que se aventuró a zarpar en ese viaje de meses, acaso sin retorno, y fundaron una de las empresas artísticas más importantes en México: los hermanos Tangassi, quienes considero que son figuras fundamentales para el estudio de la historia del arte mexicano. Desde la óptica que se mire se pueden obtener elementos de análisis de la disciplina, pues los hermanos contribuyeron a pensar en nuevas dinámicas en la manera de trabajar de un taller escultórico; repensaron la estética funeraria; lucharon por el embellecimiento de espacios públicos y privados; conjuntaron las tareas artísticas y empresariales; forjaron una visión del artista más allá de lo romántico y fomentaron la conciencia en torno a la utilización de piedras como el mármol.

La historiografía de la historia del arte ha sido injusta con la familia Tangassi, pues son breves las citas que se

han hecho en torno a la vida y obra de los hermanos. Eloísa Uribe hace mención de ellos en su texto “Los ciudadanos labran su historia. Escultura 1843-1877”, ahí los describe como ornamentadores y proveedores de objetos de buen gusto que llegaron a México en los cuarenta¹. Textos como “La gruta de Cacahuamilpa: un siglo de historia (1835-1936)” de Guadalupe Gómez-Aguado² y el de “Italia y la estatuaria pública en Iberoamérica. Algunos apuntes” de Rodrigo Gutiérrez Viñuales³ ya marcan la presencia de los Tangassi en México. Patricia Pérez Walters en *Patria, rostro y sueño* hace alusión a los Tangassi como importadores de piezas y antecesores del ejercicio de producción escultórico de Jesús Contreras⁴.

Otras importantes menciones están vinculadas con los Tangassi y su relación con la Academia. María José Esparza en un artículo de *La colección de Pintura del Banco Nacional* de México se refiere a la excursión que realizó Pelegrín Clavé a las grutas de Cacahuamilpa en 1846 a la que asistieron los volterranos⁵. Eduardo Báez en su libro *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910* enuncia el papel de los hermanos como proveedores de objetos y dibujos para la Academia⁶. En *Gramática del ornamento*,

1 - Eloísa Uribe, “Los ciudadanos labran su historia. Escultura 1843-1877”, en *El arte mexicano*, vol. X: *Arte del siglo XIX*, coord. Fausto Ramírez (México: Secretaría de Educación Pública/Salvat, 1986), 1446.

2 - Guadalupe Gómez-Aguado y José Luis Palacio, “La gruta de Cacahuamilpa: un siglo de historia (1835-1936)”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias sociales*, núm. 94 (2016): 124.

3 - Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Italia y la estatuaria pública en Iberoamérica. Algunos apuntes”, en *América Latina y la cultura artística italiana*, coord. Mario Sartor (Buenos Aires: Instituto Italiano di Cultura, 2011), 224.

4 - Patricia Pérez Walters, *Patria, rostro y sueño. Jesús F. Contreras: escultor del Porfiriato* (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2016), 276.

5 - María José Esparza Liberal, “Pelegrín Clavé”, en *La colección de pintura del Banco Nacional de México*, coord. Angélica Velázquez Guadarrama (México: Fomento Cultural Banamex, 2004), 155-156.

6 - Eduardo Báez Macías, “La galería de escultura”, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910* (México: ENAP, 2009), 231.

documento publicado por el Museo de San Carlos, los Tangassi también son mencionados como proveedores de yesos para la Academia⁷.

Algunas referencias hemerográficas acerca de los hermanos han sido recuperadas por especialistas como Ida Rodríguez, quien compila en *Crítica del arte en el siglo XIX* noticias acerca de la exposición Tangassi de 1868⁸. En la revista *Memoria*, Esther Acevedo conjunta fuentes relacionadas con el Segundo Imperio, ahí aparece una noticia del Emperador y su relación con los hermanos⁹. Elisa García Barragán habla de un templete construido por los Tangassi en su libro *El pintor Juan Cordero. Los días y las obras*¹⁰.

En el ámbito de lo funerario, Fausto Ramírez en su artículo “Tipología de la escultura tumbal en México, ca. 1850-1930” los menciona como autores de algunos monumentos sepulcrales, principalmente en San Fernando. Como se puede observar, son pocas las alusiones que se han hecho de los Tangassi, considero que no se ha valorado de manera justa su trabajo, por ello esta investigación es un primer acercamiento monográfico, biográfico, analítico y crítico que tiene como objetivo sacar de las sombras a estos artistas-empresarios.

Las fuentes invitan a pensar que los Tangassi fueron los primeros artistas empresarios que llegaron a México con la intención de establecer un negocio escultórico. Sin embargo, es muy arriesgado afirmarlo, pudieron existir otros personajes antes que hayan recorrido el mismo camino. De lo que no queda duda es de que los Tangassi fueron quienes mayor huella dejaron en las prácticas artísticas y empresariales de mediados del siglo XIX y fueron de los primeros italianos, entre una gran ola de migrantes, que llegaron en años posteriores con el mismo sueño y que definitivamente alcanzaron el éxito.

A través de un seguimiento cronológico, mi intención es destacar la importancia de estas figuras para el estudio de la disciplina. En la investigación se comprenderá cuál era la manera de trabajar de los Tangassi, con quiénes se relacionaron, qué tipo de obras realizaron, cómo se modificó su concepción de lo artístico, cómo contribuyeron en su papel de ornamentadores de espacios públicos y privados y qué aportaron al arte funerario, privado, urbano y religioso. Sin duda el estudio

arroja que se trata de personajes que tuvieron una visión de negocios muy amplia y ese era su principal motor, sin embargo, ello no quiere decir que lo empresarial sea opuesto a lo estético. Reafirmo la idea de que esta investigación estudia figuras que pudieron fungir como artistas y como empresarios al mismo tiempo.

Los jóvenes llegaron a México en la década de los treinta y rápidamente se adaptaron al territorio y comenzaron a gestionar sus negocios. Para una mayor comprensión en el análisis, dividiré la estructura del texto en cuatro apartados y un epílogo. En cada bloque encuentro características temáticas que me permiten agrupar por orden de tiempo los hechos que van tejendo la historia de la vida y el trabajo de estos artistas volterranos. El lector verá cómo di sentido a un rompecabezas de fuentes que he ido hilando para reconstruir las huellas de la presencia de estos hermanos en el territorio mexicano. Los límites cronológicos de la investigación inician con la llegada de Attilio Tangassi a México en 1832 y cierran con la exposición en 1868 presentada en el Teatro Nacional.

El primer capítulo se titula “Décadas de los treinta y de los cuarenta”, en él analizaré los primeros pasos de los Tangassi en México, cómo fue el tránsito hasta América, cuáles fueron sus primeras comisiones y cómo poco a poco fueron forjando su figura de hábiles negociantes que los posicionaron como el taller de mármoles más prestigioso de la capital.

El segundo capítulo estudia la década de los cincuenta, principalmente cómo se consolida la empresa y cómo comienzan a llegar grandes encargos, destacan aquellos que pretenden embellecer la ciudad y los templos católicos.

Por la gran producción y actividad que tuvieron en los cincuenta, el tercer capítulo también estudia esta década, pero con énfasis en las comisiones de cuatro encargos de carácter funerario, dos en un cementerio y dos en el ámbito semiurbano.

El capítulo cuarto se dedica a las tareas de los Tangassi en la década de los sesenta: importantes comisiones urbanas, privadas y funerarias siguieron llegando, clausuro el capítulo con un importante acontecimiento suscitado en 1868, una exposición artística indepen-

7 - Rebeca Kraselsky, “Los hermanos Tangassi y Charles Delagrave, sólo ornamentos”, en *Gramática del ornamento. Repertorios de los siglos XVIII y XIX* (México: Museo Nacional de San Carlos, 2009), 10.

8 - Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, tomo II (México: UNAM-IIE, 1997), 136-139.

9 - Esther Acevedo, “Documentación de la época del Segundo Imperio”, *Memoria. Museo Nacional de Arte*, núm. 3 (1991): 51-52.

10 - Elisa García Barragán, *El pintor Juan Cordero. Los días y las obras* (México: UNAM, 1984), 186.

diente organizada por los italianos en la que se reafirmó su nombre como artistas y como negociantes.

A manera de epílogo cierro la investigación con algunos acontecimientos de años posteriores y que permiten saber qué fue de los Tangassi y dejan abiertas nuevas sendas para el estudio de esta numerosa familia que incursionó en varias prácticas ligadas con el arte.

En mi camino para llegar a los Tangassi recorrí muchas etapas; mi gusto por el arte funerario, además de mi inclinación por el estudio de la arquitectura y la escultura de la Ciudad de México, sumado a mi pasión por el mundo decimonónico y por las manifestaciones italianas fueron la invitación que me abrió la puerta a conocer a estos artistas. En el transitar observé que los hermanos no sólo estuvieron en el ámbito de los muertos, también salieron a la ciudad de los vivos. Comprender la magnitud y el éxito que alcanzaron es el propósito de esta investigación.

Trío de hermanos Volterranos emprenden LA AVENTURA

Son pocas las fuentes encontradas hasta ahora que permiten saber con exactitud cuál fue el recorrido que siguió la familia Tangassi desde su salida de Volterra hasta su llegada a América, sin embargo, a partir de las pistas existentes como cartas, un árbol genealógico y notas periodísticas reconstruiré aquí el camino que siguieron. La historia de los Tangassi comienza en el Gran Ducado de Toscana, es importante tomar 1861 como el año en que Italia fue concebida como un reino unificado, previamente a ese acontecimiento histórico no es posible hablar de unidad territorial. Durante las primeras décadas del siglo XIX, Austria se posicionaba como una gran potencia, los Habsburgo controlaban ese Gran Ducado y lo tenían dividido en cuatro grandes departamentos: Florencia, Pisa, Siena y Grosseto. Al primero de ellos es al que pertenecía la ciudad de Volterra, ciudad de origen de los Tangassi. Desde su etapa etrusca, los volterranos han estado indisolublemente asociados a la extracción y trabajo con el alabastro. Así, han atravesado por diferentes periodos históricos como

el medieval y el renacentista, con un estrecho vínculo con esta piedra moldeable. Situación que pervive hasta la fecha, la historia, la tradición y la economía de Volterra están fuertemente ligadas a la producción del alabastro. Fue a finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando se dio un auge en la manera de comercializar con el alabastro. De acuerdo con Enrico Fiumi, en la primera mitad del siglo XIX hubo un boom de comerciantes volterranos que por diferentes partes del mundo con la intención de comercializar con mármol. Inmersos en una oleada de viajeros, los Tangassi fueron cimienta en México de la genealogía de regiones italianas, que rápidamente pudo crisisar. Pero ¿quiénes eran? Gracias a Raffaello que en el siglo XX reconstruyó la genealogía de muchas familias volterranas que los datos recopilados brindan algunas pistas para saber más de la familia, como aclarar que eran de origen popular y al trabajo con el alabastro y lograron amasar fortuna en México, a pesar de haber caído en los primeros nombres que aparece en la genealogía que de los Tangassi que aquí se reproduce, me refiero a Tommaso Tangassi. Antonio Paley cita un documento en el que analiza cómo se creó el espacio de creación y comercio de alabastro en Volterra. Por lo anterior, que Vincenzo Tangassi, estado familiarizado con el taller de creación y comercio desde muy joven. Con la familia Inghirami se posicionó como el taller más importante en Volterra. Hijo de Tommaso, haya el trabajo del alabastro desde muy joven. Con la familia Viti. A la producción del alabastro en Volterra. Uno de los integrantes de esta familia, el ya citado Vito, emprendió un viaje mercantilizar con alabastro fuera de Europa a América en 1817. Fue el primero que se aventuró a ir a América e importó y comercializó varias ciudades de Estados Unidos. Su experiencia fue motivante para muchos alabastreros y sin duda Vincenzo Tangassi sintió atracción por ello. Poco más de una década después, el 11 de abril de 1831, Niccolò Viti en conjunción con Antonio Lotti, Giovanni Leoncini y Vincenzo Tangassi fundaron una sociedad cuyo propósito era "relativo a la venta de alabastro y de otros objetos de mercancía diversa en el continente americano". Los miembros establecieron diversas cláusulas para la asociación, entre ellas la número tres que exigía que Niccolò Viti y Giovanni Leoncini debían trasladarse a América para seguir la correcta comercialización de las mercancías. Lo interesante es notar que las cláusulas también pedían el traslado de los jóvenes Attilio Tangassi y Giuseppe Viti, hijos de dos de los socios. Los participantes de la asociación y los jóvenes zarparon del puerto de Livorno hasta el de Nueva York, donde se establecieron por un tiempo. Una carta de julio de 1832 escrita por Viti cuenta cómo el cólera se apoderó de Nueva York, fueron muchos los riesgos a los que se expusieron. Esta epidemia, aunada a algunos desacuerdos entre los miembros, y al poco éxito en las ventas propiciaron la desilusión de los comerciantes y condujeron a que la asociación se diluyera en septiembre de 1832.

CAPÍTULO

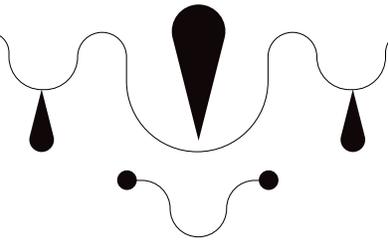
UNO

Décadas DE LOS treinta Y DE LOS cuarenta.

LA LLEGADA Y EL ESTABLECIMIENTO

centista, con un estrecho vínculo con esta piedra moldeable. Situación que pervive hasta la fecha, la historia, la tradición y la economía de Volterra están fuertemente ligadas a la producción del alabastro. Fue a finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando se dio un auge en la manera de comercializar con el alabastro. De acuerdo con Enrico Fiumi, en la primera mitad del siglo XIX hubo un boom de comerciantes volterranos que por diferentes partes del mundo con la intención de comercializar con mármol. Inmersos en una oleada de viajeros, los Tangassi fueron cimienta en México de la genealogía de regiones italianas, que rápidamente pudo crisisar. Pero ¿quiénes eran? Gracias a Raffaello que en el siglo XX reconstruyó la genealogía de muchas familias volterranas que los datos recopilados brindan algunas pistas para saber más de la familia, como aclarar que eran de origen popular y al trabajo con el alabastro y lograron amasar fortuna en México, a pesar de haber caído en los primeros nombres que aparece en la genealogía que de los Tangassi que aquí se reproduce, me refiero a Tommaso Tangassi. Antonio Paley cita un documento en el que analiza cómo se creó el espacio de creación y comercio de alabastro en Volterra. Por lo anterior, que Vincenzo Tangassi, estado familiarizado con el taller de creación y comercio desde muy joven. Con la familia Inghirami se posicionó como el taller más importante en Volterra. Hijo de Tommaso, haya el trabajo del alabastro desde muy joven. Con la familia Viti. A la producción del alabastro en Volterra. Uno de los integrantes de esta familia, el ya citado Vito, emprendió un viaje mercantilizar con alabastro fuera de Europa a América en 1817. Fue el primero que se aventuró a ir a América e importó y comercializó varias ciudades de Estados Unidos. Su experiencia fue motivante para muchos alabastreros y sin duda Vincenzo Tangassi sintió atracción por ello. Poco más de una década después, el 11 de abril de 1831, Niccolò Viti en conjunción con Antonio Lotti, Giovanni Leoncini y Vincenzo Tangassi fundaron una sociedad cuyo propósito era "relativo a la venta de alabastro y de otros objetos de mercancía diversa en el continente americano". Los miembros establecieron diversas cláusulas para la asociación, entre ellas la número tres que exigía que Niccolò Viti y Giovanni Leoncini debían trasladarse a América para seguir la correcta comercialización de las mercancías. Lo interesante es notar que las cláusulas también pedían el traslado de los jóvenes Attilio Tangassi y Giuseppe Viti, hijos de dos de los socios. Los participantes de la asociación y los jóvenes zarparon del puerto de Livorno hasta el de Nueva York, donde se establecieron por un tiempo. Una carta de julio de 1832 escrita por Viti cuenta cómo el cólera se apoderó de Nueva York, fueron muchos los riesgos a los que se expusieron. Esta epidemia, aunada a algunos desacuerdos entre los miembros, y al poco éxito en las ventas propiciaron la desilusión de los comerciantes y condujeron a que la asociación se diluyera en septiembre de 1832.

centista, con un estrecho vínculo con esta piedra moldeable. Situación que pervive hasta la fecha, la historia, la tradición y la economía de Volterra están fuertemente ligadas a la producción del alabastro. Fue a finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando se dio un auge en la manera de comercializar con el alabastro. De acuerdo con Enrico Fiumi, en la primera mitad del siglo XIX hubo un boom de comerciantes volterranos que por diferentes partes del mundo con la intención de comercializar con mármol. Inmersos en una oleada de viajeros, los Tangassi fueron cimienta en México de la genealogía de regiones italianas, que rápidamente pudo crisisar. Pero ¿quiénes eran? Gracias a Raffaello que en el siglo XX reconstruyó la genealogía de muchas familias volterranas que los datos recopilados brindan algunas pistas para saber más de la familia, como aclarar que eran de origen popular y al trabajo con el alabastro y lograron amasar fortuna en México, a pesar de haber caído en los primeros nombres que aparece en la genealogía que de los Tangassi que aquí se reproduce, me refiero a Tommaso Tangassi. Antonio Paley cita un documento en el que analiza cómo se creó el espacio de creación y comercio de alabastro en Volterra. Por lo anterior, que Vincenzo Tangassi, estado familiarizado con el taller de creación y comercio desde muy joven. Con la familia Inghirami se posicionó como el taller más importante en Volterra. Hijo de Tommaso, haya el trabajo del alabastro desde muy joven. Con la familia Viti. A la producción del alabastro en Volterra. Uno de los integrantes de esta familia, el ya citado Vito, emprendió un viaje mercantilizar con alabastro fuera de Europa a América en 1817. Fue el primero que se aventuró a ir a América e importó y comercializó varias ciudades de Estados Unidos. Su experiencia fue motivante para muchos alabastreros y sin duda Vincenzo Tangassi sintió atracción por ello. Poco más de una década después, el 11 de abril de 1831, Niccolò Viti en conjunción con Antonio Lotti, Giovanni Leoncini y Vincenzo Tangassi fundaron una sociedad cuyo propósito era "relativo a la venta de alabastro y de otros objetos de mercancía diversa en el continente americano". Los miembros establecieron diversas cláusulas para la asociación, entre ellas la número tres que exigía que Niccolò Viti y Giovanni Leoncini debían trasladarse a América para seguir la correcta comercialización de las mercancías. Lo interesante es notar que las cláusulas también pedían el traslado de los jóvenes Attilio Tangassi y Giuseppe Viti, hijos de dos de los socios. Los participantes de la asociación y los jóvenes zarparon del puerto de Livorno hasta el de Nueva York, donde se establecieron por un tiempo. Una carta de julio de 1832 escrita por Viti cuenta cómo el cólera se apoderó de Nueva York, fueron muchos los riesgos a los que se expusieron. Esta epidemia, aunada a algunos desacuerdos entre los miembros, y al poco éxito en las ventas propiciaron la desilusión de los comerciantes y condujeron a que la asociación se diluyera en septiembre de 1832.



De Volterra a México: los primeros pasos del sueño de los Tangassi

S

on pocas las fuentes encontradas hasta ahora que permiten saber con exactitud cuál fue el recorrido que siguió la familia Tangassi desde su salida de Volterra hasta su llegada a América, sin embargo, a partir de las pistas

existentes como cartas, un árbol genealógico y notas periodísticas reconstruiré aquí el camino que siguieron.

La historia de los Tangassi comienza en el Gran Ducado de Toscana, es importante tomar 1861 como el año en que Italia fue concebida como un reino unificado, previamente a ese acontecimiento histórico no es posible hablar de unidad territorial¹¹. Durante las primeras décadas del siglo XIX, Austria se posicionaba como una gran potencia, los Habsburgo controlaban ese Gran Ducado y lo tenían dividido en cuatro grandes departamentos: Florencia, Pisa, Siena y Grosseto. Al primero de ellos es al que pertenecía la ciudad de Volterra¹², ciudad de origen de los Tangassi. Desde su etapa etrusca, los volterranos han estado indisociablemente asociados a la extracción y trabajo con el alabastro. Así, han

atravesado por diferentes periodos históricos como el medieval y el renacentista, con un estrecho vínculo con esta piedra moldeable. Situación que pervive hasta la fecha, la historia, la tradición y la economía de Volterra están fuertemente ligadas a la producción del alabastro.

Fue a finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando se dio un auge en la manera de comercializar con el alabastro. De acuerdo con Enrico Fiumi, en la primera mitad del siglo XIX hubo un *boom* para los artistas y negociantes volterranos que comenzaron a moverse por diferentes partes del mundo con la intención de comercializar con piezas de alabastro y mármol¹³. Inmersos en una oleada de viajantes y viajeros, los Tangassi fueron cimiento en México de la genealogía de migrantes originarios de regiones italianas, que hallaron en nuestro país una vereda intransitada y significativa para la creación artística y que rápidamente pudo cristalizar como giro empresarial.

Pero ¿quiénes eran los Tangassi y qué los motivó a emprender su viaje? Gracias a Raffaello S. Maffei, historiador que en el siglo XX reconstruyó la genealogía de muchas familias volterranas¹⁴, es posible saber que los datos recopilados en esta ciudad acerca de los Tangassi comienzan en el siglo XVIII. Maffei brinda algu-

11 - Jesús Graciliano González, *Historia de la literatura italiana. Desde la unidad hasta nuestros días*, tomo II (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001), 9.

12 - Para muchos datos relacionados con la historia de Volterra y de Giuseppe Viti (un importante comerciante de alabastro ligado con la historia de los Tangassi) me apoyaré con la tesis de Raspi. Ver más en Emiliano Raspi, "Giuseppe Viti. Storia di un viaggiatore dell'alabastro", tesis de licenciatura en Historia, Università degli studi di Pisa, s.f.

13 - Enrico Fiumi, "Sui 'viaggiatori' dell'alabastro nell'Ottocento", *Rassegna Volterrana. Rivista d'arte e di cultura*, núm 23, 24 y 25 (Accademia dei Sepolti, 1968): 89-115.

14 - Raffaello Maffei, *Genealogie volterrane* (Volterra: Sepulorum Academia, 1972), 59.



Vista de Volterra, Volterra, Italia. Foto del autor, 2019.

nas pistas para saber más de la familia, como aclarar que eran de origen popular y estuvieron muy ligados al trabajo con el alabastro y lograron amasar fortuna en México, a pesar de haber caído en la ruina¹⁵. Destaca uno de los primeros nombres que aparece en la genealogía de los Tangassi que aquí reproduzco, me refiero al nombre de Tommaso Tangassi¹⁶.

Antonio Palesati cita un documento en el que analiza cómo Tommaso Tangassi entabló relaciones comerciales, en junio de 1796, con la Fábrica Inghirami, espacio que fue creado por la familia Inghirami a finales del siglo XVIII y se posicionó como el taller de creación

y comercialización de alabastro¹⁷ más importante en Volterra¹⁸. Por lo anterior, no es casualidad notar que Vincenzo Tangassi, hijo de Tommaso, haya estado familiarizado con el trabajo del alabastro desde muy joven. Considero que otro personaje determinante en la decisión del rumbo de los Tangassi fue Vito Viti. A principios del siglo XIX existían en Volterra 53 talleres dedicados a la producción del alabastro, entre ellos el de la familia Viti. Uno de los integrantes de esta familia, el ya citado Vito, emprendió en 1817 un viaje fuera de Europa para mercantilizar con alabastro. Fue el primero que se aventuró a ir a América e importó y comercializó piezas con

¹⁵ - Desconozco la manera de comprobar este dato. Es cierto que los Tangassi se deshicieron de todas sus propiedades en Volterra, pero la publicidad mexicana deja ver que siguieron trabajando en la Ciudad de México durante muchos años más de manera exitosa.

¹⁶ - El nombre de Tommaso es recuperado por el historiador italiano Palesati, ver más en Antonio Palesati, "Qualche notizia dei Tangassi a Volterra", *Rassegna Volterrana. Rivista d'arte e di cultura*, núm. 94 (Accademia dei Sepolti, 2017): 173-180.

¹⁷ - El alabastro es una piedra parecida al mármol, tiene mayores transparencias y formas de moldear más altas.

¹⁸ - Antonio Palesati, *Op. Cit.*, 173-180.

gran éxito en varias ciudades de Estados Unidos¹⁹. Su experiencia fue motivante para muchos alabastreros y sin duda Vincenzo Tangassi sintió atracción por ello.

Poco más de una década después, el 11 de abril de 1831, Niccolò Viti²⁰ en conjunción con Antonio Lotti, Giovanni Leoncini y Vincenzo Tangassi fundaron una sociedad cuyo propósito era “relativo a la venta de alabastro y de otros objetos de mercancía diversa en el continente americano”²¹. Los miembros establecieron diversas cláusulas para la asociación, entre ellas la número tres que exigía que Niccolò Viti y Giovanni Leoncini debían trasladarse a América para seguir la correcta comercialización de las mercancías. Lo interesante es notar que las cláusulas también pedían el traslado de los jóvenes Attilio Tangassi y Giuseppe Viti, hijos de dos de los socios.²²

Los participantes de la asociación y los jóvenes zarparon del puerto de Livorno hasta el de Nueva York, donde se establecieron por un tiempo. Una carta de julio de 1832 escrita por Viti cuenta cómo el cólera se apoderó de Nueva York²³, fueron muchos los riesgos a los que se expusieron. Esta epidemia, aunada a algunos desacuerdos entre los miembros, y al poco éxito en las ventas propiciaron la desilusión de los comerciantes y condujeron a que la asociación se diluyera en septiembre de 1832. Cada uno de ellos tomó rumbos distintos, la mayoría emprendió el regreso a casa. Desconozco la razón, pero Tangassi y Leoncini optaron por aventurarse en territorio mexicano.

Por la ausencia de documentos familiares son oscuras algunas de las referencias ligadas a la llegada de los Tangassi a México. Sin duda, el país atravesaba por una de las épocas más inestables y críticas de su historia. La emergente nación enfrentaba una crisis política, cultural, económica y social por la lucha de ideologías, las amenazas de expansionismo extranjeras, y otros motivos que hacían de México un territorio que difícilmente encontraba un rumbo certero. Pese a lo anterior, es probable que en esta década de los treinta, Attilio se haya dedicado a probar suerte con la comercialización del alabastro. Gracias a las cartas del archivo Viti

recopiladas por Raspi en su tesis es posible conocer y ahondar en algunos datos acerca de las primeras experiencias de Attilio en México.

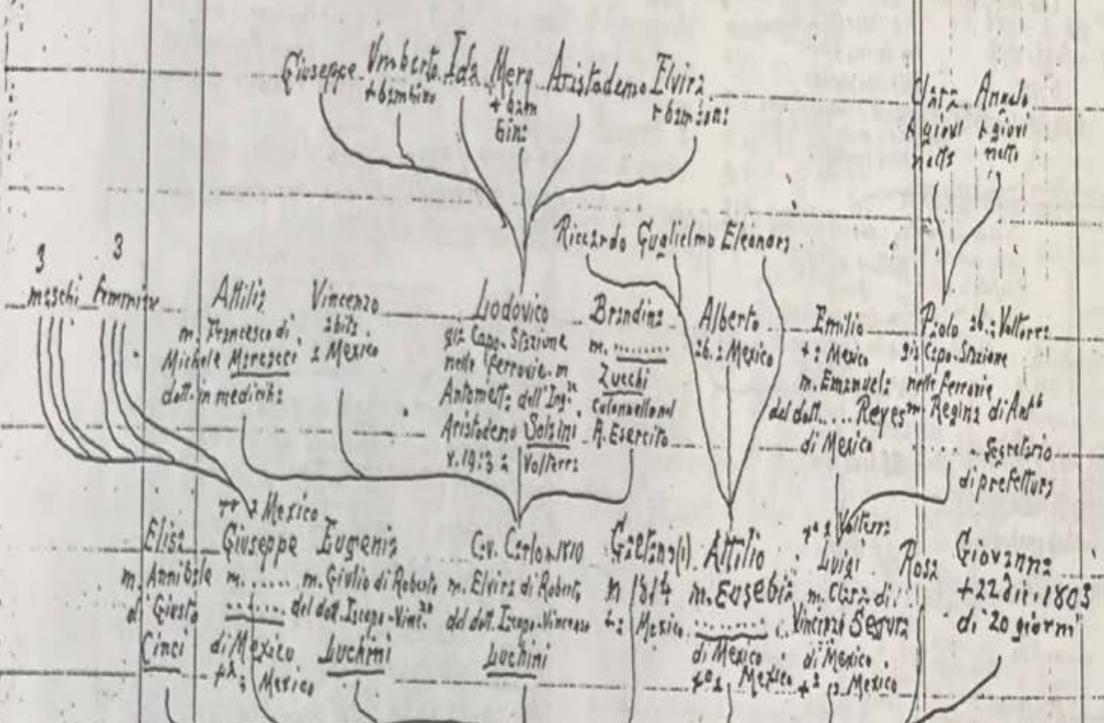
19 - Emiliano Raspi, *Op. Cit.*, 29-62.

20 - Niccolò Viti ya tenía noticias de la experiencia de su hermano Vito en América, además él mismo había vivido con su hijo Giuseppe y comercializado con alabastro algún tiempo en Estados Unidos. *Ídem*.

21 - Enrico Fiumi, *Op. Cit.*, 90-94.

22 - *Ídem*.

23 - *Ídem*.



(1) Nell'occasione del matrimonio di S. A. R. la principessa Maria-Pi di Savoia con Luigi I di Braganza re del Portogallo, venne offerto alla sposa un vase di cristallo eseguito da Giovanni Topi. La commissione che andò a Torino e fu composta dal Cav. uff. Amerigo Viti, presidente, Giovanni Topi, Cleudio Cherini (che quando ritornò non si recò a Torino) e di Gaetano Tangassi. La commissione fu presentata alla Principessa da S. E. il conte Costantino Nigra - Per la quale Viti e la principessa Maria-Pi ringraziò con gentili parole la commissione.

(Cfr. R. Maffei, *anni biografici del Cav. A. Viti* - e - *Corriere* - anno XXI, n. 45 (6 nov. 1910) -

Vincenzo + R. G. Maria
 m. 17 Mediolani di 1864 nel 1868
 Verdi
 20 Mediolani di Giovanni Compagni
 28 aprile 1851

Olivia
 nel 1868
 nel 1868
 nel 1868
 nel 1868

Francesca
 + di un anno
 19 sett. 1786

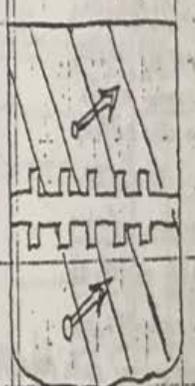
Tommaso
 Elisabetta
 9. 1743
 Maria
 + 21 nov. 1792

Francesco
 m. 1831
 m. 1831
 m. 1831
 m. 1831

Francesco
 + 15 nov. 1789
 di giorni 4

Francesco
 + 16 Feb. 1791
 di giorni 7

1863
 18
 85
 3



Stemma dei Tangassi di cui ignora i colori

Arre a censo scudi 60 dall'opuz di S. Pietro in Selci, denaro proveniente da un lascito fatto da Pietro Bani all'opuz di S. Pietro, per scudi 50; del frutto di 40 di detti scudi si doveva far dire tanti messe. Questi dritti furono dati, da prima, a censo a Orzorio Inghirami, poi ad altra persona, e poi in parte in un censo di scudi 60 contro Tommaso Tangassi - (Cmpione C. dell'opuz di S. Pietro - c. 85)

di S. G. G. G. G.



Giuseppe Umberto Ida Mary Aristodemo Elvira

Riccardo Guillermo Alberto Eleanora
Clara Angelo

Attilia m. Francesco di Michele Marucci
Vincenzo México
Ludovico jefe de estación en Ferrara
Brandina

Emilio México
Paolo Volterra jefe de estación.

hombres 3 mujeres

Elisa m. Arribale di Giusto C. rel.

Giuseppe m. de México

Eugenia m. Giulio di Roberto Luchini

Carlo n. 1810 m. Elvira di Roberto Luchini

Gaetano n. 1814 México

Attilio m. Eusebia de México

Luigi m. Clara de Segura México.

Rosa

Giovanna † 22/dic/1803 de 20 días.

Vincenzo † 11/enero/1841

1º Maddalena di Verdiani

2º Maddalena di Giovanni Campani

† 9/dic/1803

† 8/abril/1851

Maria

Ottavia

Francesca

Rosa

en 1786 eran alumnas del conservatorio de San Lino.

† de un año

n. nov 1787 † 10/dic/1788

19/sep/1786

Francesco

† 15/nov/1789 de 6 días

Francesco

† 16/feb/1791 de 7 días

Tommaso

Elisabetta

n. 1743

m.

Manetti

† 21/nov/1792

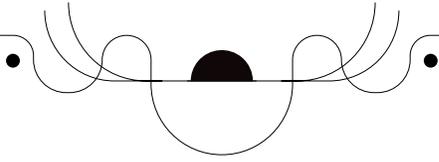
Francesco

en 178. m. Maria Anna di Cian di Uliga.

Tommaso

Tenía como recursos 60 escudos de la obra de San Pietro in Selci, dinero proveniente de un legado hecho por Pietro Baeni en la obra de S. Pietro, por 50 escudos.

1862
(1) Con motivo del matrimonio de S. A. R. la princesa María Pia de Savoia con Luigi I de Braganza rey de Portugal se ofreció a la esposa un vaso de alabastro ejecutado por Giovanni Topi. La comisión que se fue a Torino estuvo compuesta por Americo Viti, Giovanni Topi, Claudio Cherici y Gaetano Tangassi. La comisión fue presentada a la Princesa por su excelencia el conde Constantino Nigra. La princesa agradeció con amables palabras a la comisión.



Las primeras huellas de los Tangassi en México

G

iuseppe Viti escribió a su familia cartas en las que contaba cómo Tangassi no se preocupaba por los negocios, pues su principal interés eran sus aventuras amorosas con mujeres mexicanas²⁴. En otra carta de julio de 1834, Giuseppe

aseguró que Attilio se encontraba en la ruina y había tenido que trasladarse a San Luis Potosí para experimentar nuevos rumbos. No cabe duda que durante el decenio de los treinta, Attilio vivió periodos de inestabilidad y tuvo que probar suerte en diferentes regiones del territorio mexicano. Cuando estaba por expirar la década, en noviembre de 1838, el volterrano realizó una insólita petición al Ministerio del Interior, su objetivo era conseguir privilegio exclusivo para trabajar el mármol y todo tipo de piedra jaspe, en los entonces llamados departamentos de México y Puebla.²⁵ Lo anterior fundamentado en una ley emitida, en 1832, durante la presidencia de Anastasio Bustamante e impulsada por Lucas Alamán; en ella se concedía derecho exclusivo por diez años a los inventores o perfeccionadores de algún ramo industrial.²⁶ La petición al Ministerio fue publicada en el *Diario del Gobierno*, se trata de una larga exposición de motivos en la que el autor defiende las razones por las que pretende alcanzar su meta comercial.

En la petición, lo primero que argumenta es que él ya cuenta con una empresa y con socios, pero ahora su objetivo es poder domiciliar un nuevo ramo industrial en el territorio. Enseguida reconoce que México es privilegiado, pues el creador de la naturaleza le ha concedido contar con abundancia en mármol y en diversos minerales, los cuales pueden ser utilizados para ornamentar y construir edificios, templos y espacios privados, lo anterior sin la necesidad de recurrir a otros países donde “las artes forman con su producto uno de los caudales que adquiere la industria.”²⁷

Después, se refiere a las múltiples ventajas económicas que conllevaría el hecho de que su empresa extrajera las piedras en bruto y las trabajara; por ejemplo, se ahorrarían muchos gastos de transportación. Attilio también aclara que en México no existen talleres que se dediquen a estos menesteres ni promuevan su fomento, su intención es transportar a este país un ramo industrial que, según él, en Italia ha dado grandes frutos. Esta petición del toscano es novedosa y deja conocer diferentes aspectos importantes para entender la forma de trabajar de los Tangassi.

Primero, es visible que después de algunos años de estancia en el país, Attilio ya poseía un profundo conocimiento acerca de México, desde sus leyes y su cultura hasta aspectos de economía y geografía. Además, se puede comenzar a dilucidar su idea del artista-empresario, pues Tangassi hace énfasis

24 - Emiliano Raspi, *Op. Cit.*, 29-62.

25 - Attilio Tangassi, “Gobierno general. Ministerio de lo interior”, *Diario del Gobierno*, 13 de noviembre, 1838, 294.

26 - La ley fue publicada el 7 de mayo de 1832 y es uno de los primeros antecedentes en torno a la protección del derecho de propiedad. Iba dirigida a inventores, introductores y perfeccionadores que fomentaran un beneficio para la industria mexicana. Ver más en “Distrito Federal. Bandos”, *El Sol*, 16 de mayo, 1832, 4050-4051.

27 - *Diario del Gobierno*, 294.

en que existe un vínculo indisociable entre artes e industria, incluso ejemplifica con su visión de ver al arte como un producto que aporta ganancias al mundo industrial. En su solicitud también ahondó la temática de los artesanos, quienes sin duda recibirían grandes aprendizajes y su economía se vería beneficiada, aquellos que trabajaban con Tangassi se instruían en un nuevo oficio. La petición del marmolista causó revuelo y llegó a oídos de Carlos María de Bustamante, quien expresó su opinión mediante una contestación a dicha solicitud en otro número del *Diario de Gobierno*²⁸. El historiador y político contestó:

tres veces la he leído, me he estregado los ojos por si tenían lagañas, y otras tantas me he puesto y quitado los anteojos para ver si me engañaba, no pudiendo acertar a creer que hubiese un hombre capaz de promover pretensión tan exótica y extraña²⁹.

El autor de la contestación consideraba muy injusta la petición del italiano, pues afirmaba que ese privilegio era otorgado sólo cuando alguien descubría alguna cosa o encontraba una nueva manera de trabajarla; y esas piedras no las había descubierto Tangassi. Argumenta que en México, ya desde tiempos de los antiguos mexicanos, existían y se trabajaban. Ejemplifica con objetos y espacios que han hecho uso de esos materiales, cito los casos de las columnas de los cipreses de las catedrales de Oaxaca, México y Puebla (extraídas de canteras de Tecali), el ciprés y frontalis del señor de Santa Teresa (hecho con rocas provenientes de la villa de Cadereita). Bustamante finaliza su queja afirmando que si en el extranjero alguien se llegara a enterar de esa noticia, sería considerada como una barbarie, pues afirmarían que los mexicanos viven en chozas, ya que el hecho de conceder ese privilegio a un italiano solamente afirmarían la incapacidad del mexicano de conocer sus minerales y la manera de trabajarlos.

Vale la pena hacer un paréntesis para ahondar en el personaje de Bustamante y sus motivos para encender su enojo. El político y escritor nació en 1774 y murió en

1848, se trata de un hombre que vivió el tránsito entre la Nueva España y la emergente República Mexicana. Le tocó coexistir con la crisis de un naciente país que perseguía sueños que cada vez parecían más irrealizables. Al vivir nuevas dinámicas de vida que se alejaban de los esquemas conocidos. Ernesto Lemoine lo describe así:

Desigual en grado superlativo, erudito anárquico, arbitrario y apasionado, ‘ajonjolí de todos los moles’ y, para no alargar la lista, irreflexivo y atropellado en la mayoría de sus textos estéticos; posee, empero, dos virtudes que lo han salvado del olvido póstumo: su innegable patriotismo, y su franqueza y valor cívico para expresar, sin tapujos, lo que él creía ser su verdad³⁰.

Ser testigo de este brusco cambio de vida explica el temperamento que pudo tener el escritor, por lo que ese sentimiento patriótico y ese orgullo emocional para defender lo suyo explican la consternación ante la petición de Tangassi.

Attilio no se quedó callado ante la contestación y se defendió con un largo argumento, publicado días después en el mismo diario.³¹ Se sorprendió de que Bustamante haya leído tres veces su solicitud y a pesar de ello haya presentado una respuesta tan “siniestra” y llena de “odiosidad”. Primero recapitula la idea de México como un territorio rico en piedras jaspe y reitera lo verídico respecto a lo que mencionó Bustamante al citar obras como el altar de Santa Teresa, sin embargo, defiende cómo él mismo lo expuso en el segundo párrafo de su solicitud en donde habla de las riquezas minerales de México. Sostiene también el hecho de no haber insinuado que las piedras fueran su invento. Sugiere que su solicitud es muy pertinente, pues su intención es introducir una industria que en Italia tiene un alto grado de perfección y mucho mayor adelanto que en México (aclarar que no quiere ofender a nadie con eso).

Es interesante notar cómo se escuda en su linaje, pues reitera el origen y prestigio de su empresa; cuenta cómo en Volterra su familia tiene una fábrica auténtica desde hace muchos años, lugar en el que elaboran

28 - Carlos María de Bustamante, “Remitidos. Injusto privilegio pretendido”, *Diario del Gobierno*, 17 de noviembre, 1838, 310-311.

29 - *Ídem*

30 - Ernesto Lemoine, “Estética y política en el pensamiento de Carlos María de Bustamante”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 10, núm. 40 (1971): 51-69.

31 - Attilio Tangassi, “Remitido”, *Diario del Gobierno*, 16 de diciembre, 1838, 427-428.

estatuas, bajorrelieves y adornos; y todos son enviados a distintas partes del mundo en calidad de objetos de arte³², forman parte de lugares de veneración y en todos lados han recibido aprecio y recompensa sus artífices. Tangassi también asegura que existen estadísticas que comprueban cómo anualmente ingresan a México diferentes objetos y materiales, pero que si ellos fueran trabajados en la República, los gastos se reducirían, pues serían inexistentes los pagos por la travesía y por los fletes, además no habría satisfacción de derechos de introducción, ni riesgos de transporte, definitivamente los precios serían más cómodos.

Luego recurre a lo que yo califico como una defensa autobiográfica, pues narra su propia historia:

Un artesano que tiene ya establecido su taller, que expende los objetos de su industria y habilidad con aprecio, necesita un estímulo para variar su domicilio, un aliciente que indemnice sus primeras pérdidas: abandona su taller, deja el trabajo, rompe la intermediación de unas relaciones que habían entablado desde su niñez, el parentesco, el paisanaje, la semejanza de idioma, de costumbres, &c, se expone a la variación de clima, a los riesgos del viaje, a los de la navegación, aventura a que su industria no sea apreciada y a perder los costos de sus primeras producciones, cuyas erogaciones y pérdidas no es fácil apreciar.³³

Consideré oportuno incluir todo el pasaje para entender cómo él mismo se autodenomina como artesano. Interpretado que se trata de una narración casi épica en la que habla de la seguridad que tenía en Volterra y de cómo se aventuró para cambiar de residencia y abandonar todo lo conocido para emprender un peligroso viaje en el que nada era seguro, casi como lanzar una moneda al aire, apuesta en la que existía una posibilidad de perderlo todo o de tener una industria sumamente próspera. Entonces considera que es una gran ventaja y muy justa que los economistas y legisladores mexicanos otorguen estos alicientes y privilegios para los inventores, perfeccionadores e introductores.

En la siguiente parte de su defensa sugiere que un producto industrial requiere de dos elementos para poder ser estimado, el primero de ellos es la materia prima y el segundo es la manera en que se configura. Considera el primero como un don de la naturaleza y el segundo como un don del arte. Attilio asegura que los suelos mexicanos son un don natural que sólo están a la espera de la llegada del arte. Asegura también que en Italia el dibujo, la escultura y la arquitectura están muy adelantadas y de conocerlos realmente sería un gran enriquecimiento para las producciones mexicanas. Justifica también que necesita de ingresos para poder llevar a cabo sus tareas, pues requiere trasladar herramientas, operarios y crear nuevos talleres, por eso la ley sería de gran ayuda para su empresa. Finalmente se defiende aclarando que su intención no es atacar a los particulares, por ejemplo, a aquellos que son dueños de canteras privadas.

En los últimos párrafos insiste en el adelanto de las artes en Italia, el prestigio de su fábrica en Volterra y la cantidad de ganancias que llegan, indica cómo muchas familias se dedican a la labor industrial, el incremento en el valor de las canteras, las ganancias económicas, la llegada de productos de mejor calidad y recalca la innegable relación de su oficio con las artes. Vale la pena resaltar que esta mentalidad no es una rareza en el contexto italiano, los Tangassi reflejan esa conducta cotidiana en entornos artísticos toscanos, donde la escultura y el dibujo eran una carta de presentación.

Considero que es una fuente de gran valor para entender la mentalidad del artista-empresario, se trata prácticamente del manifiesto escrito de un Tangassi en el que ahonda en justificar y defender sus principios, estipula la forma en la que va a trabajar y argumenta cómo ello sería un beneficio para México. El hecho de equiparar las tareas industriales con las artísticas habla de una mentalidad visionaria en la que el objetivo es publicitar y vender, pero sin dejar de lado que los objetos no pierden su artísticidad por ser comerciales, al contrario, ello fusiona el valor económico con el estético.

Infiero que la respuesta a la solicitud por parte del Ministerio fue negativa, pues en 1845, los Tangassi

³² - Patricia Pérez Walters explica qué son los *Objets d'art* (objetos de arte) y los define como: "ornamentos y pequeñas estatuas producidos en serie, pero con un gran nivel de calidad, que eran más valiosos que un burdo moldaje utilitario". Cfr. Patricia Pérez Walters, "Jesús F. Contreras y la fiebre escultórica del Porfiriato", en Jesús F. Contreras. *Pasión y poder escultórico*, coord. Luciano Ramírez y Adrián Rodríguez (Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes/ Universidad Autónoma de Aguascalientes/ Secretaría de Cultura, 2016), 72.

³³ - *Ídem*

nuevamente hicieron una petición similar.³⁴ Pese a la posible ausencia de respuesta por parte del Ministerio, el taller estaba ya en pleno funcionamiento y perfectamente establecido desde antes en México, como lo deja ver un anuncio publicitario de 1839, es decir, al año siguiente de haber remitido la primera solicitud:

A. TANGASSI Y HERMANOS

Calle del Coliseo- Viejo N. 16

Tienen el honor de participar al público que acaban de recibir de Italia un gran surtido de mármoles, alabastros, ágatas y otras diferentes piedras jaspeadas y hermosas, mesas de mosaico, trabajadas con toda perfección, con pies del mismo, floreros de todos tamaños y de figuras nuevas y elegantes, candeleros, tinteros, cajas de relós y otras varias cosas para adorno de las salas, comedores. Los mismos ofrecen componer toda clase de piedras y objetos de yeso, de las que además tienen un surtido de figuras y bustos; advirtiéndole que los precios de todo serán equitativos.³⁵

Attilio se encargó de hacer publicidad del taller con conocimiento de la próxima llegada de sus hermanos, pues ya meses antes de su arribo, la publicidad anunciaba una asociación conformada por familiares.

Transcurridos un par de meses luego de la publicación de ese anuncio en 1839, el 23 de septiembre, después de 39 días de navegación, desembarcó en Veracruz el Bergantín-goleta americano *Charles*. Procedente de Nueva York, la embarcación traía consigo 139 pasajeros entre los se encontraban Giuseppe y Luigi Tangassi,³⁶ ambos en plena juventud, con menos de 25 años de edad, quienes emprendieron la aventura de cruzar el Atlántico para encontrarse con su hermano Attilio³⁷ con la firme ilusión de forjarse una fortuna y emprender una nueva vida³⁸. En poco tiempo los hermanos tuvieron que atravesar por diversas mudanzas de climas,

paisajes y caminos, probablemente traían cargando cajas con mercancías y tuvieron que transportarse en coches tirados por mulas³⁹. Los hermanos se enfrentaron a la precariedad de los caminos y al hecho de encarar la movilidad como una tarea difícil en la que todo el tiempo estaban en riesgo las personas y los cargamentos, por eso, seguramente, la anhelada llegada a la capital aún tuvo que esperar.

³⁴ - Más adelante en este ensayo abordaré la petición por diez años que hicieron los Tangassi al Ministerio de Instrucción Pública.

³⁵ - "A TANGASSI Y HERMANOS", *Diario del Gobierno*, 31 de julio, 1839, 4.

³⁶ - "Noticias marítimas", *Diario del Gobierno*, 2 de octubre, 1839, 8.

³⁷ - Con su estancia en México los nombres de los italianos se castellanizaron, por ello en muchos casos en los documentos se encuentran así: Attilio como Atilio, Giuseppe como José, Luigi como Luis, Carlo como Carlos y Gaetano como Cayetano. En mi escritura yo optaré por los nombres en italiano.

³⁸ - Existe un ensayo escrito por una descendiente de la familia Tangassi que presenta algunos datos que pueden ser de interés para aproximarse de manera general a estos artistas, *Cfr.* Carolina Tangassi, "I fratelli Tangassi, Alabastrai volterrani, in Messico", en *Percorsi di arte e letteratura tra la Toscana e le Americhe*, comp. Nicoleta Lepri (Florenca, Aonie, 2014), 177-181.

³⁹ - El arquitecto Mauro Cozzi proporciona el dato de que los Tangassi escribieron desde Veracruz que partían hacia la Ciudad de México con 14 cajas y se transportaron en mulas. Ver más en Mauro Cozzi, *Alabastro. Volterra dal settecento all'art deco*. (Florenca: Cantini, 1986), 64.

Arraigado del prestigio en la década de los cuarenta

A

principios de siglo, las sociedades de comerciantes alabastreros y viajeros tenían un contacto directo con su fábrica en Europa para administrar la comercialización de materiales y piezas, los Tangassi operaban igual. Por lo que

la década de los cuarenta comenzaba con malas noticias para los hermanos: la muerte de Vincenzo Tangassi, su padre, acaeció en enero de 1841. Muy probablemente el progenitor era el encargado de hacer las gestiones en la fábrica volterrana. Vincenzo fue sepultado en el convento de San Girolamo. El redactor del epígrafe de la tumba, Pietro Contrucci⁴⁰, exaltó con sus palabras la magnificencia del padre como un hábil comerciante y por su maestría en el manejo de la piedra y en la difusión de su trabajo en dos continentes distintos, además, expresó con transparencia el sentimiento de los hijos que se encontraban en México al decir: *y aquellos que están lejos los alcanzará una amarguísima noticia: 'Ya no tienen padre'*⁴¹.

Pese a todas las adversidades, los hermanos fundaron su propio taller particular. Descritos en las cartas del Ministerio de Relaciones Exteriores como hombres de color trigueño, poca barba y ojos pardos,⁴² establecieron su taller en el Coliseo Viejo N° 16, hoy calle 16 de



Autor no identificado, *Tumba de Vincenzo Tangassi*, 1841. Mármol. Convento de San Girolamo, Volterra. Foto del autor, julio 2019.

⁴⁰ - El escritor compiló en un libro los epígrafes que dedicó a diferentes personas, ver más en Pietro Contrucci, *Opere edite e inedite*, volumen II (Pistoia: Tipografia Cino, 1841), 296.

⁴¹ - La traducción del epígrafe es mía, por eso aparece en cursivas.

⁴² - Archivo General de la Nación (En adelante AGN), México Independiente, Gobernación y Relaciones Exteriores, Cartas de Seguridad, vol. 13, exp. 19.

septiembre N° 43 del Centro Histórico. Probablemente no fue una decisión aleatoria, pues la calle se posicionaba como un importante espacio de comercialización, con la presencia de librerías, ferreterías y fondas, por mencionar solo algunos negocios. Con el ejemplo de la publicidad encontrada en el *Diario del Gobierno*, se observa cómo estos artistas-empresarios promocionaban sus objetos anunciándose en la prensa con obras y materiales importados, tenían una gran variedad para ofertar, vendían piezas nuevas, pero también ofrecían reparaciones de objetos suntuarios y además proporcionaban precios justos y económicos.

Eloísa Uribe sugiere que con el surgimiento de las clases medias en la ciudad la demanda de objetos de “buen gusto” se incrementó, pues se buscaba la ornamentación de los espacios privados⁴³, por lo cual pienso que no es fortuito el éxito de la aparición de estos talleres productores de ornamentos. Uribe también dice: “Unos de los principales proveedores de estos objetos suntuarios fueron los hermanos Tangassi, escultores italianos que llegaron a México en los años 40”⁴⁴. Pese a lo anterior, las fuentes permiten afirmar que desde los treinta los Tangassi ya estaban probando suerte en México.

En 1867 una nota publicitaria de *El Siglo Diez y Nueve* aseguraba lo siguiente:

La fábrica de mármol y alabastro de los hermanos Tangassi está situada en Volterra, y es la más antigua de esa ciudad de Italia. Desde el año de 1833 se estableció en esta capital una sucursal de aquella misma casa, y por consiguiente los señores Tangassi han sido los primeros que introdujeron en la República esta nueva industria.⁴⁵

Sin duda la publicidad exagera, por el recorrido que se ha hecho aquí se puede ver que la casa Tangassi no fue la primera en Italia, además, hace titubear respecto a asegurar que 1833 fue la fecha de establecimiento de su taller. No hay duda de que en ese año Attilio ya estaba en México, pero queda por cuestionarse si realmente existía la estabilidad para la temprana fundación del taller que alcanzó éxito años después. Lo que sí es un

hecho es que para la década de los cuarenta los Hermanos Tangassi ya tenían un taller prestigioso con importantes encargos; prueba de ello es su participación en la construcción del afamado Monumento a la Independencia Nacional, comisionado durante el mandato de Antonio López de Santa Anna y proyectado por el célebre arquitecto Lorenzo de la Hidalga.

La Academia de San Carlos recorría caminos inciertos y frágiles, la causa independentista había triunfado a inicios del siglo, pero dicho acontecimiento también acarrea consigo la decadencia de instituciones fuertemente ligadas a la metrópoli española⁴⁶. Así pues, los primeros años de la Academia en la nación independiente fueron inestables y plagados de crisis económicas, por ello la producción artística fue sumamente baja, la institución gritaba la necesidad de una renovación. Lo anterior se consolidó gracias a un ambicioso proyecto de reformas educativas. Manuel Baranda fue un hábil abogado que fungió como Ministro de Justicia e Instrucción Pública durante el gobierno santanista. En enero de 1844, el ministro redactó una *Memoria* en la que presentaba un panorama de la situación educativa en el país.

La *Memoria* informaba respecto a la situación de la educación en el país, es minucioso en la descripción de aspectos como las clases, el alumnado, las carreras y los profesores, así como de los cambios de la instrucción colonial hasta su contemporaneidad. Se detiene en materias como el Derecho, las Ciencias Naturales, la Teología y la Medicina. Para pensar en progreso y modernización era necesario construir una sociedad culta y con educación. Compete a esta investigación detenerse en este análisis, pues la instrucción de las bellas artes también fue de interés para esas reformas educativas. Escribía Baranda:

La Academia caminaba rápidamente a su destrucción; pero el excmo. señor presidente quiso restablecer ese magnífico plantel que nos legó el gobierno español y que habría sido una infamia perder. No sólo se pensó en repararlo al grado que tenía en los tiempos de su mayor prosperidad, sino que se emprendió adelantarlos hasta

⁴³ - Eloísa Uribe, “Los ciudadanos labran su historia. Escultura 1843-1877”, en *El arte mexicano*, vol. X: *Arte del siglo XIX*, coord. Fausto Ramírez (México: Secretaría de Educación Pública/Salvat, 1986), 1446.

⁴⁴ - *Ídem*

⁴⁵ - Antonio G. Pérez, “Tangassi hermanos”, *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de noviembre, 1867, 1.

⁴⁶ - Ver más en Eduardo Báez Macías, “Producción artística en su primera época”, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910* (México: ENAP, 2009), 75-76.

donde debe llegar, según el estado actual de los conocimientos, y no dejarlo en un estado de quietismo sino impulsarlo de suerte que mantenga el movimiento continuo del progreso.⁴⁷

Para rescatar a la institución se requirió de un plan económico en el que se cedieron las rentas de la lotería a la administración de la Academia. Sin duda todo esto entró en un plan de renovación y modernización educativo en diversos ámbitos. Lo anterior fue beneficioso y sirvió a los intereses de los miembros de la institución, pues entre ellos estaban:

una parte de las clases más distinguidas de México; estas apreciables personas tienen entusiasmo en proteger sus adelantos, y lo conseguirán porque hay ilustración, medios pecuniarios y un patriotismo decidido. El Gobierno debe tributarles esta justicia porque así lo merecen, y porque la nación sepa quiénes la sirven.⁴⁸

Una vez analizado este plan de renovación de la Academia, que estaba dentro de un proyecto de restauración educativa en general y también después de comprender que fungía para beneficiar a los “hombres de bien”⁴⁹, es momento de ver el papel que tuvieron los Tangassi. Consecuencia de estas acciones de reorganización, Santa Anna ordenó en junio de 1843 a la Academia para que convocara a un concurso con el fin de erigir un monumento que recordara “las acciones heroicas y campañas relativas a la independencia mexicana”⁵⁰. La convocatoria anunciaba que la gloria y la inmortalidad de los artistas iba íntimamente ligada con el triunfo de los acontecimientos heroicos, por lo que es posible hacer la analogía del artífice de la columna con la figura del héroe. Cito el párrafo:

Cree escusado la Academia encarecer el empeño con que todos los artistas deben contribuir al logro de un importante proyecto, pues no es posible ignore ninguno de ellos que en empresas de esta especie, la gloria y la inmortalidad de todo artista va íntimamente unida con la de los acontecimientos heroicos que esto se compromete a perpetuar en los siglos venideros.⁵¹

Entre los requisitos para que los proyectos participaran se encontraban los siguientes: el monumento debería ser una columna, colocada sobre un pedestal y revestida con mármol y con adornos de bronce dorado. En el interior debía tener una escalera en espiral para subir a lo alto de la columna que iba a estar coronada con una estatua que era una Niké de bronce. Además las caras del pedestal debían tener bajorrelieves e inscripciones que conmemoraran los asuntos históricos.⁵²

Dos meses después, la votación de los académicos determinó que el proyecto ganador era el del francés Enrique Griffon, pese a ello, Santa Anna concedió el triunfo al arquitecto De la Hidalga.⁵³ La supervisión de la construcción fue comisionada al ingeniero Pedro García Conde. Lo más sobresaliente de este recorrido es hablar de la materialidad de la columna.⁵⁴ Las premisas para uniformar la construcción solicitaban que la columna debía estar revestida de mármol, es aquí donde entran en juego los Tangassi.

47 - Manuel Baranda, “Memoria del Secretario de Estado y del Despacho de Justicia e Instrucción Pública a las Cámaras del Congreso Nacional de la República Mexicana, en enero de 1844”, en *Educación: panacea del México independiente*, ed. Anne Staples (México: Ediciones El Caballito, 1885), 136

48 - Manuel Baranda, *Op. Cit.*, 137.

49 - En el capítulo II se ahondará en quiénes fueron los “hombres de bien”.

50 - Francisco Manuel Sánchez de Tagle, “Concurso para un monumento que recuerde las acciones heroicas y campañas relativas a la independencia mexicana”, *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de julio, 1843, 3.

51 - *Ídem*

52 - *Ídem*.

53 - “Ministerio de relaciones exteriores y gobernación”, *El Siglo Diez y Nueve*, 1º de septiembre, 1843, 1.

54 - El estudio de la Columna de la Independencia ya ha sido tratado por diversos especialistas, cito dos casos: 1) Elisa García Barragán, “El arquitecto Lorenzo de la Hidalga”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 24, núm. 80 (Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002): 101-128. 2) Inmaculada Rodríguez Moya, “Los proyectos para la columna conmemorativa de la independencia en la ciudad de México (1843-1854)”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 70 (Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2008): 45-65.



Lorenzo de la Hidalga, *Proyecto de elevación del monumento a la independencia*, 1843, litografía, 70 x 55 cm. Mapoteca Manuel Orozco y Berra.

Presento una imagen del proyecto del arquitecto Lorenzo de la Hidalga. En él se puede ver que cumple con los requisitos emitidos por la convocatoria. Manuel Revilla señala que se iba a tratar de una columna hecha con “ricos materiales, que iba a estar rodeada por los héroes de la independencia y con el genio de la Libertad por remate.”⁵⁵ Es posible inferir que sí iba a ser una combinación de diversos materiales, pero muchas de las partes de la columna iban a estar revestidas de mármol, además de las figuras y las placas con inscripciones.

El 16 de septiembre de 1843 se colocó la primera piedra. Gracias a algunos reportes hechos por los supervisores de la obra es posible conocer el estado en el que se encontraba la construcción. Para marzo de 1844 la comisión fue retirada a García Conde y le fue otorgada al coronel de artillería Joaquín Rangel. El ingeniero solicitó a los editores de *El Siglo Diez y Nueve* que publicaran los datos referentes a su honrosa labor en la supervisión de la erección del monumento. Esta fuente permite entender el modo en el que estaban trabajando, luego de menos de una década en el país, los volterranos. Primero se habla de la existencia de un contrato con la compañía de los Tangassi por el surtimiento de los mármoles. Tan solo en esta primera entrega, los marmoleros ya habían recibido la suma de tres mil doscientos pesos por la explotación de la piedra en las canteras de Jiutepec en Morelos.⁵⁶

Para este momento, los Tangassi ya tenían localizadas canteras en Cuernavaca, las cuales estaban explotando. Es sorprendente conocer la manera de trabajo tan organizada que ejecutaban los hermanos italianos, todo ello seguramente trasladando el conocimiento de sus labores con la piedra en Europa. Tenían siete canteras abiertas: tres de mármol blanco, dos de cenizo claro, una de cenizo oscuro y una de amarillo. Era importante pensar en los obreros que estaban en las canteras, por lo que los marmolistas consideraron indispensable construir casas para los trabajadores. Otro obstáculo era la precariedad en los caminos, transportar las piedras suponía un riesgo, por lo que se abrió un sendero

desde las canteras hasta Jiutepec para poder facilitar el tránsito de las carretas. Después, las mercancías recorrerían un camino de seis leguas en total, se movían a Santa María, Camino Real de Cuernavaca y de ahí pasaban por Ocotepc y Cuamilpa para poder por fin llegar a la Ciudad de México.

Además de ello, se especificaban los gastos de las compras realizadas para todo este proceso, entre las que se encontraban mulas, carretas, herramientas y metal⁵⁷. Los datos anteriores dejan entender cómo los Tangassi trasladaron su forma de trabajo italiana al contexto mexicano. Ya no se trata solamente de una empresa importadora de materiales y piezas, su visión empresarial había permitido que fueran más allá. Pero queda algo por considerar, los mármoles mexicanos difícilmente se encontraban como “mármoles simples”. Antonio Torres Torija en sus apuntes sobre construcción práctica calificaba como mármoles simples aquellos que eran enteramente de un color, como el afamado de Carrara⁵⁸. Los mármoles mexicanos se caracterizan por su variabilidad, la principal composición de esta piedra es el carbonato de calcio, sin embargo, se ve afectado por vetas de silicato que hace de cada piedra algo único; el mármol mexicano está lleno de vetas, lo cual lo volvía más resistente frente al simple⁵⁹, pero esa situación no era tan bien vista por todos los hacedores de arte.⁶⁰

Pero ¿en qué consistió la participación de los Tangassi en la columna? Primero se encargaron de proveer el mármol que iba a resguardar la memoria de la época del monumento, es decir, la caja de tiempo. En ese sillar con una oquedad se colocaron objetos como monedas, el decreto de la erección del monumento, el *Diario de Gobierno* que presentaba el programa de las celebraciones y un calendario de 1843. A la caja se le colocó una tapa también de mármol. Se construyó el zócalo y se alcanzó a levantar la primera parte de la columna con pórfido.⁶¹ Hay que recordar que la columna iba a estar revestida de mármol, por lo que incluso en el lugar de la obra ya se había construido un jacalón que tenía: “una bodega para encerrar mármoles en primer

55 - Manuel G. Revilla, “Lorenzo Hidalga”, *Biografías. Artistas* (México: Imprenta de V. Agüeros, 1908), 42.

56 - Pedro García Conde, “Señores editores del siglo XIX”, *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de marzo, 1844, 3-4.

57 - *Ídem*.

58 - Antonio Torres Torija, *Introducción al estudio de la construcción práctica* (México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Comercio, 1895), 14.

59 - Agradezco a la Dra. Nora Pérez del IIE por la invaluable asesoría para la comprensión de la composición química de las piedras.

60 - El problema de la predilección por la utilización del mármol blanco será un asunto que abordaré a lo largo de la investigación.

61 - Manuel Rivera Cambas, “El Zócalo”, en *México pintoresco, artístico y monumental* (México: Imprenta de la Reforma, 1880): 122-124.

desvaste, una pieza para pulir mármoles, un portal para canteros y devastadores y una pieza para despacho”⁶². La transportación y el trabajo con esta piedra fue un hecho indispensable para concebir el monumento. Probablemente las figuras y las escenas de las hazañas de héroes, además de las placas con inscripciones para ornamentar al monumento también iban a estar talladas en mármol. Se desconoce con exactitud cuáles eran las partes específicas que iban a ser hechas con esta piedra, sin embargo, por la cantidad de dinero y esfuerzos que están documentados se puede inferir que iba a ser el material predominante en la obra.⁶³ Además, quedan abiertas a discusión interrogantes como pensar en la columna a la independencia de 1843 como un monumento que no iba a estar caracterizado por la prístina blancura del mármol extranjero, más bien debía estar revestida con un mármol vetado, que puede generar algunas posibles hipótesis. Primero pensar en la elección del material por mera comodidad y economía, otra posible respuesta es que los Tangassi hallaron canteras con mármoles vetados pero que daban una apariencia de predominante blanca o finalmente conjeturar que la obra estaba concebida como un monumento de un pueblo recientemente independizado que buscaba resaltar el carácter de lo nacional en todos sus ámbitos, incluso desde lo material.

El exilio de Santa Anna y la situación económica del gobierno imposibilitaron la conclusión de la columna proyectada en ese momento para la Plaza Mayor. Pese a lo anterior, las fuentes permiten saber que al menos durante gran parte de 1844 el monumento estuvo en construcción y los Tangassi estuvieron muy activos y recibieron una buena cantidad de recursos. El monumento nunca se concluyó pero se puede saber que los Tangassi estaban trabajando en el proyecto gubernamental y artístico más importante de la época; estaban relacionados con el arquitecto más prestigioso y habían instalado toda una forma de trabajo trasladada desde Italia, en la que supieron aprovechar el espacio en el que se encontraban, además de que su visión empresarial de los materiales constructivos iba más allá de la comercialización. Aunado a todo lo anterior, habían

logrado identificar los yacimientos más convenientes por su cercanía con la ciudad. Un proyecto que comprueba cómo industria y arte iban de la mano.

Ejemplifico con una pintura de Pietro Gualdi en la que se observa una vista de la plaza después de la ocupación estadounidense de 1847. Centro mi atención en la construcción interrumpida de la columna, cuatro años después únicamente seguía el zócalo. Es en esta parte de la obra donde seguro está la mano de los Tangassi, incluso en la vista se pueden apreciar unos bloques junto al basamento, muy probablemente eran las piedras proveídas por los volterranos y que durante mucho tiempo se mantuvieron *in situ*. Otro detalle que se puede apreciar en el basamento es que no se trataba de un mármol simple, al parecer la piedra utilizada tenía una coloración.

Es plausible también conjeturar la hipótesis de que, al tener un vínculo ya forjado tanto con el artista como con el comitente de la obra de la columna, los Tangassi hayan sido convocados para la construcción de otras obras. Por ello, considero que no queda descartada la participación de los hermanos italianos en la edificación de otros monumentos contemporáneos, pienso en el caso de la columna rematada con una escultura de Santa Anna existente en el Mercado del Volador.

Pese a la interrupción en la construcción del Monumento de la Independencia, no todo marchaba mal para los Tangassi. Al año siguiente, el 15 de noviembre de 1845, la Dirección General de Industria les concedió libertad absoluta por los derechos de 10 años de las piedras de mármol en bruto que introdujeran a la Ciudad de México provenientes de sus canteras descubiertas en Cuernavaca.⁶⁴ Los Tangassi habían demostrado con su trabajo en el monumento que contaban con la experiencia y las habilidades empresariales y artísticas necesarias para darle buen uso las canteras.

En el segundo lustro de la década de los cuarenta también ocurrieron otros acontecimientos que considero importantes para comprender otros aspectos de la vida de los Tangassi. Primero, dos de los hermanos contrajeron matrimonio en estos años.

⁶² - Joaquín Rangel, “Remitido”, *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 16 de mayo, 1844, 64.

⁶³ - Lorenzo de la Hidalga dejó una descripción de cómo tenía proyectado el monumento, en ella aclaraba, por ejemplo, las partes de la obra que iban a ir en bronce. Cito un pasaje: “Sobre el basamento está el pedestal de la columna de honor de la INDEPENDENCIA; en los cuatro frentes hay bajo relevés de bronce que representan el GRITO DE IGUALA, el de DOLORES, LA ENTRADA DEL EJÉRCITO TRIUNFANTE y LA BATALLA DE TAMPICO”. Otros elementos como el remate de la columna también iban a ser de bronce. Infero que el resto de las partes no descritas para ser metálicas iban a ser elaboradas en mármol. Lorenzo de la Hidalga, “Proyecto del monumento de la Independencia”, en *El arte del siglo XIX en México*, Justino Fernández (México: UNAM-IEE, 1983), 211-212.

⁶⁴ - “Sección Segunda”, *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de diciembre, 1845, 1.



Pietro Gualdi, *Gran plaza de la Ciudad de México después de la ocupación estadounidense*, 1847.
Óleo sobre tela, 81.3 x 127 cm.
Louisiana State Museum.

Giuseppe se casó con Guadalupe Baz Avendaño⁶⁵ y al año siguiente Attilio desposó a Eusebia Tallafe Gaona.⁶⁶ Luigi, el más joven, fue el último de los hermanos en contraer nupcias, se casó hasta 1853 con Clara Segura Argüelles.⁶⁷ Un segundo acontecimiento está relacionado con documentos, las ya citadas cartas de seguridad, que eran expedidas por el Ministerio de Relaciones Exteriores y otorgaban el permiso a los extranjeros para permanecer y transitar libremente por el país. El Archivo General de la Nación conserva en sus acervos algunas de estas cartas, lo cual permite conocer el interés de los hermanos en permanecer de manera legal en el territorio, además de que eran actas que necesitaban para poder realizar con rectitud sus negocios. El último acontecimiento a considerar es el siguiente: para 1847 México se encontraba en situación bélica y bajo la amenaza de invasión extranjera. José Mariano Salas, militar y presidente durante dos periodos breves, pensaba que era conveniente crear una máquina para construir y tornear piezas de artillería. La máquina iba a fungir como herramienta de defensa y preparación en caso de guerra. *El Monitor Republicano* anunció en sus páginas una lista de los señores y señoras que habían cooperado hasta ese momento para la fabricación de la máquina, esa lista iba acompañada de una nota en la que se ensalzaba el sentido patriótico de los colaboradores. Entre los señores que cooperaron para la fabricación estaban los Tangassi.⁶⁸

Los acontecimientos citados permiten inferir que los italianos comenzaban a sentir arraigo por el territorio mexicano, el hecho de buscar estabilidad para transitar, contraer matrimonio con mexicanas y, finalmente con-

tribuir, a una causa nacionalista pueden significar interés de estos extranjeros por asumir una identidad más cercana con México. Pero además de esa idea romántica, también hay que considerar que todas esas acciones estaban vinculadas con sus intereses comerciales. Attilio se naturalizó como mexicano desde sus primeros años en el territorio, además, los tres siempre estuvieron arraigados a sus raíces y buscaron construir lazos con italianos en México, prueba de ello son algunos de los testigos que estuvieron presentes en sus matrimonios, la mayoría de ellos empresarios de Italia. Cito el caso de Francisco Calpini, comerciante de anteojos piamontés y testigo en la boda de Luigi. La visión y conveniencia en los negocios los anclaba con México, pero el sentimiento de pertenencia italiano nunca los abandonó.

Es oportuno mencionar otro acontecimiento significativo que se gestó en estos años: una excursión realizada en 1846 a las Grutas de Cacahuamilpa. Este destino se popularizó desde su descubrimiento en la década de los 30, cuando se convirtió en un lugar atractivo tanto para locales como para extranjeros.⁶⁹ Se trata de una gruta descrita por Manuel Vilar así: “Tendrá un giro de 16,000 pies [...] toda de piedra con estilizaciones formadas de las filtraciones de las aguas, formando estalactitas y estalagmitas, las más curiosas que se puedan imaginar.”⁷⁰ Por lo extraordinario de la caverna y por la relativa cercanía con la capital, se convirtió en un sitio seductor para los visitantes.

Este hecho tiene relación con la Academia por las redes sociales que tejían los Tangassi. El 25 de febrero de 1846 los volterranos se aventuraron en una excursión que duró siete días en la que dedicaron una tarde entera

⁶⁵ - Guadalupe con 23 años de edad y Giuseppe con 34 años se casaron el 6 de marzo de 1848 en la Iglesia Parroquial de Santa Catarina Virgen y Mártir. Cfr. Academia Mexicana de Genealogía y Heráldica, Archivo Iglesia Parroquial de Santa Catarina Virgen y Mártir, *Casamiento y velación de Don José Tangassi y Doña Guadalupe Baz*, 1848-1853, Matrimonios, vol. 23, f. 4, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939D-5N9J-VD?i=498&cc=1615259>

⁶⁶ - Los registros indican que Eusebia y Attilio se casaron el 19 de noviembre de 1849 en la Parroquia del Sagrario de la Catedral Metropolitana, a los 26 y 35 años respectivamente. Es interesante ver que se especifica que Attilio es vecino en la capital mexicana desde 22 años atrás, lo cual probablemente es un dato inexacto, pues indicaría que el volterrano llegó a México desde 1827, años antes de que se iniciara la aventura en Nueva York. Además, los registros revelan que el domicilio del comerciante es en la calle del Coliseo Viejo, probablemente en el mismo lugar donde estaba establecido el taller. Cfr. Academia Mexicana de Genealogía y Heráldica, Archivo del Sagrario Metropolitano, Información matrimonial de Don Attilio Tangassi y Doña Eusebia Tallafe, Legajos 1849. <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:939K-GYY5-M?cc=1615259&wc=3P81-3TL%3A122580201%2C129841001> : 20 May 2014

⁶⁷ - Luigi con 29 años y Clara con 23 años se casaron en el Sagrario Metropolitano un 26 de noviembre de 1853. El volterrano indicó su vecindad en México desde 1839, vivió 4 años en el Coliseo Viejo y después se mudó a la Alcaicería número 7. Cfr. Academia Mexicana de Genealogía y Heráldica, Archivo del Sagrario Metropolitano, Información matrimonial de Don Luigi Tangassi y Doña Clara Segura, Legajos 1853. (<https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:939K-GYY5-M?cc=1615259&wc=3P81-3TL%3A122580201%2C129841001> : 20 May 2014).

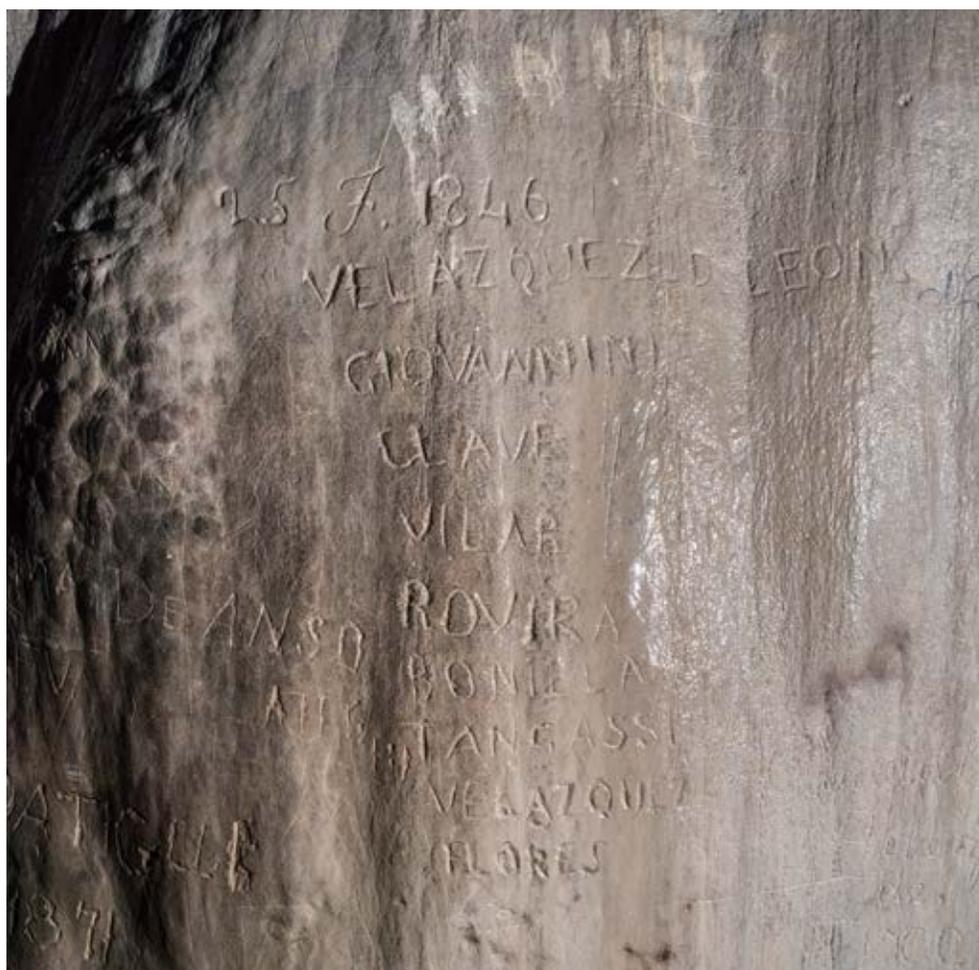
⁶⁸ - José Mariano de Salas, “Lista de personas que han contribuido para la construcción de una máquina para taladrar cañones de artillería a la moderna”, *El Monitor Republicano*, 19 de abril, 1847, 3.

⁶⁹ - Guadalupe Gómez-Aguado y José Luis Palacio, *op. cit.*, III.

⁷⁰ - Carta de Manuel a José Vilar, México, 26 de abril de 1846, *ap. Salvador Moreno, El escultor Manuel Vilar* (México: UNAM-IIE, 1969), 136-137.

para la visita de la caverna. Joaquín Velázquez de León, director del Colegio de Minería y miembro de la Junta de la Academia, relata en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*⁷¹ una descripción geológica de la gruta, además de contar la aventura. El minero explica que a esta visita asistieron diez personas, entre ellas los Tangassi, pero también fueron los catalanes Pelegrín Clavé y Manuel Vilar. Esto comprueba que apenas con tres meses en el territorio, los nuevos directores de los ramos de pintura y escultura de la Academia ya tenían un vínculo de trabajo y de amistad con los marmoleros. Queda irrefutable testimonio de su visita por la existencia de sus nombres labrados en la última sala de la caverna.

Clavé se encargó de hacer mediciones y dibujos de la gruta, los cuales quedaron reproducidos en el *Boletín*. Es prácticamente imposible identificar a cada uno de los personajes del dibujo, pero es una imagen interesante pues es el retrato más cercano que se conoce y en el que estén presentes los Tangassi. En sus cartas, Vilar cuenta que en esta excursión también tuvieron la oportunidad de visitar “cuevas de mármol, de rojo, oscuro, amarillo y blanco.”⁷² La presencia de los Tangassi en esta expedición no era casualidad, seguramente fueron invitados por el amplio conocimiento que se habían hecho ya de las piedras mexicanas y por la maestría en los recorridos por las inmediaciones de Cuernavaca.



Fotografía en la caverna de las firmas labradas en 1846.

Fotografía de Felipe Guzmán.

Cortesía de Guadalupe Gómez-Aguado.

⁷¹ - Joaquín Velázquez de León, “La caverna de Cacahuamilpa”, en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* (México: Imprenta de Vicente García Torres, 1857), 59-68.

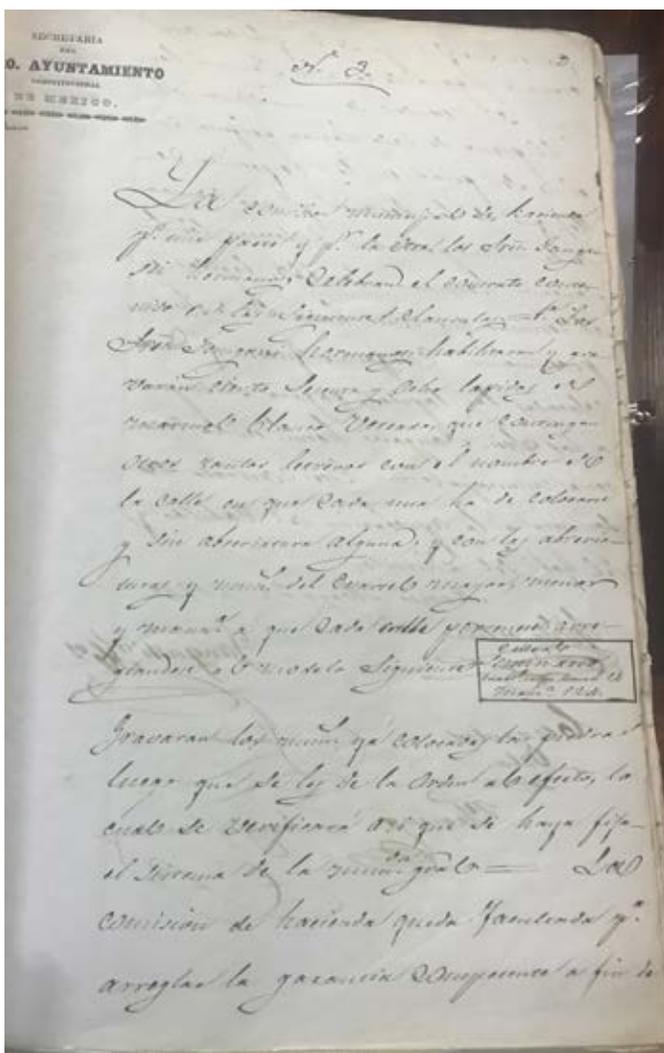
⁷² - Carta de Manuel a José Vilar, México, 26 de abril de 1846, *ap.* Salvador Moreno, *op.cit.*, 136-137.



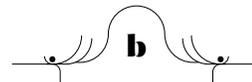
“Caverna de Cacahuamilpa” en *La Ilustración Mexicana*.
Imprenta de Ignacio Cumplido, 1851,
Litografiada por Decaen.
Cortesía de María José Esparza.

Respecto a la cuestión laboral, en los años de este lustro los encargos siguieron llegando para los Tangassi. En 1846, el político Vicente Romero hizo una petición al gobierno en la que solicitaba a los regidores de cada cuartel de la Ciudad de México que repusieran los azulejos con los nombres de las calles.⁷³ Pese a esta solicitud, la Comisión Municipal de Hacienda delegó la comisión hasta 1849, una vez que terminó la guerra contra

Estados Unidos, a los Hermanos Tangassi. El contrato se firmó el 29 de mayo de ese año y en él participaron personalidades como el Lic. Alejandro Arango y Escandón. Se especificaron las cláusulas para la creación de 168 placas en mármol veteado, las cuales llevarían grabado el nombre de las calles.⁷⁴ La estructura que debían seguir las placas era la siguiente:⁷⁵



Nombre de la calle en la que ha de colocarse, sin abreviaturas



Abreviaturas del cuartel mayor, menor y manzana a la que pertenece.



Placa de mármol veteado, grabadas las letras en hueco y pintadas.



El precio a pagar por cada una de las lápidas era de seis pesos y las 168 debían estar colocadas en su totalidad, antes del 30 de junio. En otro documento, la Comisión Municipal de Hacienda estableció que se debían realizar nuevos planos topográficos e ignográficos de las calles de la Ciudad de México, dicha tarea se le

encargó al arquitecto Enrique Griffon.⁷⁶ Pero antes de emprender ese paso, la Comisión se adelantó a la misión de mandar a construir las placas rotuladas con los nombres de las calles. También se indicó que los anuncios debían ir colocados en un cuadro central de la ciudad, además en las calles que conducían a la Paseo de

⁷³ - Archivo Histórico de la Ciudad de México (en adelante AHCM), Calles y nomenclatura en general, vol. 484, exp. 5, f.1-14.

⁷⁴ - Ídem

⁷⁵ - Elaboro este pequeño esquema a partir de una sección extraída del contrato en la que se presentaba cómo debían ser las placas.

⁷⁶ - AHCM, Calles y nomenclatura en general, vol. 484, exp.5, f. 1-14.

la Independencia⁷⁷ y al Teatro. El tamaño debía ser de una tercia en cuadro cada loza. Debido a que el plano de Griffon todavía no estaba listo, la compañía Tangassi quedaba obligada a grabar los números en cuanto estuvieran estipulados. Además, es conveniente indicar que dependiendo el lugar donde estuvieran la colocación podía variar, por ejemplo, aquellas aceras que veían al oriente debían tener las lápidas colocadas en el extremo norte. Gracias a la lista que dejaron es posible identificar en un mapa de la ciudad los puntos en la demarcación que ocuparon estos letreros.⁷⁸

También fue expedida una orden en la que se informaba que los Tangassi estaban comisionados para colocar las nuevas placas con los nombres de las calles de la ciudad, por lo que tenían autorización para deshacerse de todos los obstáculos con los que se cruzaran, instrucción que iba dirigida especialmente a los comercios que tenían fachadas de madera como anuncios publicitarios, ellos no debían poner ningún embarazo para que los italianos cumplieran con su comisión. A los hermanos también se les encargó la tarea de retirar los letreros de azulejos para sustituirlos por los nuevos en mármol.⁷⁹

Entonces, durante estos meses los Tangassi colocaron las placas y remitieron la lista con los nombres de las calles en la que corroboraban que habían cumplido en su totalidad con la encomienda de colocar las lápidas asignadas hasta ese momento. Pese a la eficiencia de la Compañía para realizar este trabajo es importante resaltar que fue sumamente criticado. El 20 de agosto Lucas Alamán rindió cuentas a nombre del Cuerpo Municipal de la capital acerca de las rentas y gravámenes por las obras emprendidas por el Ayuntamiento. Entre estos gastos, el autor indica que se mandaron a hacer unos rótulos de los nombres de las calles en mármol, él consideraba esos gastos en rótulos como “innecesarios”.⁸⁰ Debido a estas críticas, el gobernador del Distrito Federal emitió una orden en la que indicaba que debía ser suspendido el trabajo de continuar con la colocación de

los rótulos, por diversas razones: primero, el precio excesivo, además de la poca claridad en los grabados en hueco, la ilegibilidad de las letras en las noches y el tamaño reducido de los anuncios. Pidió que se le pagara a los marmoleros por lo que ya habían trabajado para que no se vieran afectados, pero la suspensión del trabajo era definitiva.⁸¹

Debido a razones como las nuevas intervenciones y planificaciones urbanas y arquitectónicas, además de la fragilidad del mármol y factores del paso del tiempo, estas placas colocadas por los hermanos fueron desapareciendo y deteriorándose. Hoy todavía pervive una que está ubicada en la actual avenida Francisco I. Madero,⁸² esquina con la calle de Motolinia del Centro Histórico, antes llamada San Francisco. En esta placa se conserva huella del trabajo de los Tangassi. Es de resaltar que parte de las críticas negativas respecto a los rótulos en su momento sí tenían razón. Hoy por el tamaño y por el tipo de grabado es complicado leer qué dice el letrero, si se piensa en la poca iluminación que tenía la ciudad en la década de los cuarenta, la tarea de identificarlos era complicada. El ejemplo que se conserva es predominantemente blanco y ya perdió en su totalidad la policromía, además muestra cómo las placas nunca se grabaron con los números de la nueva planificación topográfica; en los detalles ornamentales se observa también un gusto estético por hacer una placa más agradable a la vista. Esta pequeña lápida sobreviviente es un testimonio latente de una de las tantas contribuciones e intentos por parte de los Tangassi por embellecer a la Ciudad de México, hecho trascendental en la historia del urbanismo.⁸³

Pese a las críticas, es importante resaltar que estas placas sí embellecieron a la ciudad, la solución epigráfica, el gusto por el detalle, la jerarquización en la tipografía, los patines en las letras, el cuidado en el grabado hacen de estas lápidas un testigo de cómo los Tangassi fueron pioneros en trasladar la huella clásica

77 - El Paseo de la Independencia era el nombre con el que también se denominaba al Paseo Nuevo o de Bucareli. “Paseos”, *La Sociedad*, 5 de marzo, 1867, 2.

78 - AHCM, Calles y nomenclatura en general, vol. 484, exp.5, f. 13.

79 - AHCM, Calles y nomenclatura en general, vol. 484, exp. 5, f. 1-14.

80 - Lucas Alamán, “Remitidos”, *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de agosto, 1849, 218.

81 - AHCM, Calles y nomenclatura en general, vol. 484, exp. 5, f. 15-17.

82 - Agradezco al Dr. Hugo Arciniega la invitación a transitar esta calle y observar la pervivencia de esta placa.

83 - Al parecer el Ayuntamiento no dio solución durante un largo tiempo al problema de las señalizaciones en las calles, muchas de ellas seguían sin estar con indicación, ahora no había ni azulejos ni mármoles, por lo que años después, en 1856 y en 1861, los Tangassi se dirigieron a las autoridades para realizar una nueva proposición con el fin de realizar otras placas. Más adelante en esta investigación cuando se estudien los trabajos de los Tangassi en la década de los sesenta se analizará con mayor detenimiento esta nueva proposición que, pese a no haber sido realizada, pone de manifiesto las intenciones de estos artistas por crear una ciudad moderna y semejante a las europeas.

ca italianizante a la Ciudad de México. Se trató de una tradición modernizada en el siglo XIX.

Además de los encargos en los espacios urbanos, ya desde la década de los cuarenta los Hermanos Tangassi comenzaron a recibir comisiones vinculadas con los espacios religiosos. En ese periodo, los bienes eclesiásticos comenzaron a ser sacrificados en aras de proteger a la nación mexicana de las constantes invasiones, por lo que se tomaron medidas como la acción de fundir objetos de plata de las iglesias con el fin de obtener ganancias. El aguamanil de la Sacristía de la Catedral fue uno de los objetos que corrió con la mala fortuna de ser fundido. Sin embargo, al mismo tiempo que Lorenzo de la Hidalga estaba edificando el baldaquino para la catedral, los Tangassi también recibieron una tarea: construir un aguamanil nuevo para la sacristía, ahora hecho en mármol.⁸⁴ No cabe duda de que los objetos suntuarios fueron los que lanzaron a los hermanos al éxito, el hecho de tener encargos en el espacio religioso más importante de la ciudad habla del prestigio que adquirirían, además de las constelaciones personales que iban formando.



Hermanos Tangassi, *Placa de la 5ª Calle de San Francisco*, 1849. Mármol. Centro Histórico, Ciudad de México. Foto del autor, 2019.

⁸⁴ - Nuria Salazar Simarro, "El altar mayor de la Catedral de México: construcción y desmantelamiento del baldaquino de Lorenzo de la Hidalga (1810-1872)", *Boletín de Monumentos Históricos*, nº 15 (2009), 93.

Para los Tangassi los años 50 fueron de consolidación pues fue la década en la que más encargos recibieron, o al menos son los años de los que más obras se conservan y se conocen. Fue también un decenio en el que incursionaron fuertemente en comisiones artísticas relacionadas con lo funerario, lo civil y lo religioso. Más adelante hablaré de los encargos más importantes en cada rubro, sin embargo, en este apartado me dedicaré a mencionar algunos acontecimientos de la década que permiten entender más de la vida y obra de los hermanos volterranos. Es de importante mención que los Tangassi inauguraron el decenio con su participación en un evento ligado con arte y comercio. En noviembre tuvo lugar una exposición de objetos de agricultura e industria, en la que Vilar participó como miembro de la comisión calificadora. Los objetos premiados se catalogaron en seis rubros: plantas y flores, plantas y verduras, productos de agricultura, industria artística, industria manufacturera e industria fabril. En la división de la industria artística, el primer premio le fue otorgado a Luis Couto

ignara de plata. El segundo premio fue concedido a "la pila de mármol de otros premiados de esta categoría aparecieron de cera, bordados y flores, plantas y verduras, productos de agricultura, industria artística, industria manufacturera e industria fabril. En la división de la industria artística, el primer premio le fue otorgado a Luis Couto

ignara de plata. El segundo premio fue concedido a "la pila de mármol de otros premiados de esta categoría aparecieron de cera, bordados y flores, plantas y verduras, productos de agricultura, industria artística, industria manufacturera e industria fabril. En la división de la industria artística, el primer premio le fue otorgado a Luis Couto

ignara de plata. El segundo premio fue concedido a "la pila de mármol de otros premiados de esta categoría aparecieron de cera, bordados y flores, plantas y verduras, productos de agricultura, industria artística, industria manufacturera e industria fabril. En la división de la industria artística, el primer premio le fue otorgado a Luis Couto

ignara de plata. El segundo premio fue concedido a "la pila de mármol de otros premiados de esta categoría aparecieron de cera, bordados y flores, plantas y verduras, productos de agricultura, industria artística, industria manufacturera e industria fabril. En la división de la industria artística, el primer premio le fue otorgado a Luis Couto

ignara de plata. El segundo premio fue concedido a "la pila de mármol de otros premiados de esta categoría aparecieron de cera, bordados y flores, plantas y verduras, productos de agricultura, industria artística, industria manufacturera e industria fabril. En la división de la industria artística, el primer premio le fue otorgado a Luis Couto

ignara de plata. El segundo premio fue concedido a "la pila de mármol de otros premiados de esta categoría aparecieron de cera, bordados y flores, plantas y verduras, productos de agricultura, industria artística, industria manufacturera e industria fabril. En la división de la industria artística, el primer premio le fue otorgado a Luis Couto

ignara de plata. El segundo premio fue concedido a "la pila de mármol de otros premiados de esta categoría aparecieron de cera, bordados y flores, plantas y verduras, productos de agricultura, industria artística, industria manufacturera e industria fabril. En la división de la industria artística, el primer premio le fue otorgado a Luis Couto

ignara de plata. El segundo premio fue concedido a "la pila de mármol de otros premiados de esta categoría aparecieron de cera, bordados y flores, plantas y verduras, productos de agricultura, industria artística, industria manufacturera e industria fabril. En la división de la industria artística, el primer premio le fue otorgado a Luis Couto

ignara de plata. El segundo premio fue concedido a "la pila de mármol de otros premiados de esta categoría aparecieron de cera, bordados y flores, plantas y verduras, productos de agricultura, industria artística, industria manufacturera e industria fabril. En la división de la industria artística, el primer premio le fue otorgado a Luis Couto

ignara de plata. El segundo premio fue concedido a "la pila de mármol de otros premiados de esta categoría aparecieron de cera, bordados y flores, plantas y verduras, productos de agricultura, industria artística, industria manufacturera e industria fabril. En la división de la industria artística, el primer premio le fue otorgado a Luis Couto

ignara de plata. El segundo premio fue concedido a "la pila de mármol de otros premiados de esta categoría aparecieron de cera, bordados y flores, plantas y verduras, productos de agricultura, industria artística, industria manufacturera e industria fabril. En la división de la industria artística, el primer premio le fue otorgado a Luis Couto

ignara de plata. El segundo premio fue concedido a "la pila de mármol de otros premiados de esta categoría aparecieron de cera, bordados y flores, plantas y verduras, productos de agricultura, industria artística, industria manufacturera e industria fabril. En la división de la industria artística, el primer premio le fue otorgado a Luis Couto

CAPÍTULO DOS

LA DÉCADA DE LOS CINCUENTA I LA CONSOLIDACIÓN

por una mancerina de filido lugar fue concedido a "la pila de mármol de otros premiados de esta categoría aparecieron de cera, bordados y flores, plantas y verduras, productos de agricultura, industria artística, industria manufacturera e industria fabril. En la división de la industria artística, el primer premio le fue otorgado a Luis Couto

adquirir esa forma palaciega a mediados del siglo XVIII. La compra se hizo a una familia de nobles: los Desideri. Elisa de Rosa hace un recuento en su tesis sobre este acontecimiento a partir de un archivo que recoge los catastros inmobiliarios de Volterra: El 17 de enero de 1855 "Carlo Tangassi y otros de Vincenzo" compraron a los Desideri el palacio y le dieron una "terminación elegante". De Rosa sugiere que este acabado es la fachada decimonónica que prevalece hasta el día de hoy. Volterra es una ciudad pequeña y pocos podían jactarse de vivir en un edificio tan imponente y en una de las vías principales de la ciudad, llevar esta calidad de vida y vivir en un palacio traduce la fortuna que la familia pudo amasar en ambas latitudes. Otro intercambio palpable es el comercial, la exportación de obras y materiales desde Italia hasta México también era un factor común, ya se ha desarrollado a lo largo de la investigación cómo uno de los pilares del taller de los Tangassi en México estaba relacionado con la llegada de piezas extranjeras. Así como estos dos es posible hablar de otros flujos, por ejemplo: ideas, imágenes, capital, sentimientos, tradiciones y cultura. Los Tangassi son un ejemplo vital para el estudio del intercambio entre Italia y México

La consolidación en los años 50

P

ara los Tangassi los años 50 fueron de consolidación pues fue la década en la que más encargos recibieron, o al menos son los años de los que más obras se conservan y se conocen. Fue también un decenio en el que in-

curSIONARON fuertemente en comisiones artísticas relacionadas con lo funerario, lo civil y lo religioso. Más adelante hablaré de los encargos más importantes en cada rubro, sin embargo, en este apartado me dedicaré a mencionar algunos acontecimientos de la década que permiten entender más de la vida y obra de los hermanos volterranos.

Es de importante mención que los Tangassi inauguraron el decenio con su participación en un evento ligado con arte y comercio. En noviembre tuvo lugar una exposición de objetos de agricultura e industria, en la que Vilar participó como miembro de la comisión calificadora.⁸⁵ Los objetos premiados se catalogaron en seis rubros: plantas y flores, plantas y verduras, productos de agricultura, industria artística, industria manufacturera e industria fabril. En la división de la industria artística, el primer premio le fue otorgado a Luis Couto por una mancerina de filigrana de plata. El segundo lugar fue concedido a Tangassi hermanos por “la pila de

mármol de Xiutepec [sic]”.⁸⁶ Entre otros premiados de esta categoría aparecieron figuras de barro, figuras de cera, bordados y floreros. Destaco el carácter de fusión entre lo estético y lo empresarial. Los premiados son objetos que rayan entre lo utilitario y lo artístico, los volterranos, al recibir este premio, reafirmaban ese carácter ambivalente de su producción que caminaba entre lo estético y lo producido en serie de manera comercial.

En ese mismo año, 1850, los Tangassi también colaboraron con las decoraciones para las Fiestas de la independencia Nacional. La Junta Patriótica era una comisión encargada de administrar la logística de las celebraciones. Los gestores remitieron una lista con los gastos utilizados en las festividades de ese año. Los eventos principales de esta fiesta se llevaban a cabo en la Alameda, donde se montaban espacios efímeros con materiales como madera, papel, yeso y flores, había también espectáculos, discursos y fuegos pirotécnicos.⁸⁷ Entonces se montaron decoraciones para la presentación de funciones cívicas los días 16, 27 y 28 de septiembre. Entre los gastos erogados se encuentra el de “alquiler de columnas, reposición de una de éstas, compostura de otras y cargadores”.⁸⁸ Estos gastos se debían al Sr. Tangassi. Esta noticia es importante, pues permite inferir que el taller de los hermanos también realizaba encargos relacionados con arquitecturas efímeras, es posible que las columnas pétreas fueran rentadas para completar la escenografía de los festejos.

⁸⁵ - Carta de Manuel a José Vilar, México, 4 de noviembre de 1850, *ap.* Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar* (México: UNAM-III, 1969), 158.

⁸⁶ - “Distribución de premios de la exposición de objetos de agricultura e industria, verificada el día 3 del corriente”, *El Universal*, 5 de noviembre, 1850, 3.

⁸⁷ - Para conocer más de la Junta Patriótica *Cfr.* Michael Costeloe, “The Junta Patriótica and the celebration of Independence in Mexico city, 1825-1855”, *Mexican studies*, nº 1 (1997), 21-53.

⁸⁸ - “Comisión permanente de la Junta Patriótica de México”, *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de enero, 1851, 106.

Gracias a los Tangassi el flujo entre Italia y México estaba más vivo que nunca. Es posible pensar en este tránsito desde diferentes ópticas. Primero, hacer referencia al vaivén de personas. No es difícil inferir que los hermanos viajaban a Volterra, y en múltiples ocasiones solicitaron permisos y pasaportes para salir de la República. Muy probablemente existieron constantes viajes entre América y Europa y, como ya se ha abordado en este ensayo, el traslado nunca fue sencillo, sin embargo, sentimientos como la nostalgia o motivos comerciales ocasionaban estas salidas del país, pues los hermanos todavía contaban con una fábrica y con una familia en Volterra, ciudad en la que mantenían un prestigio económico y social.⁸⁹

Los Tangassi se relacionaron con la nobleza volterrana y gracias a las riquezas adquiridas en los dos continentes consiguieron comprar un imponente palacio, construido en un lote de la ciudad que empezó a adquirir esa forma palaciega a mediados del siglo XVIII. La compra se hizo a una familia de nobles: los Desideri. Elisa de Rosa hace un recuento en su tesis sobre este acontecimiento a partir de un archivo que recoge los catastros inmobiliarios de Volterra: El 17 de enero de 1855 “Carlo Tangassi y otros de Vincenzo” compraron a los Desideri el palacio y le dieron una “terminación elegante”, De Rosa sugiere que este acabado es la fachada decimonónica que prevalece hasta el día de hoy.⁹⁰ Volterra es una ciudad pequeña y pocos podían jactarse de vivir en un edificio tan imponente y en una de las vías principales de la ciudad, llevar esta calidad de vida y vivir en un palacio traduce la fortuna que la familia pudo amasar en ambas latitudes.

Otro intercambio palpable es el comercial, la exportación de obras y materiales desde Italia hasta México también era un factor común, ya se ha desarrollado a lo largo de la investigación cómo uno de los pilares del taller de los Tangassi en México estaba relacionado con la llegada de piezas extranjeras. Así como estos dos es posible hablar de otros flujos, por ejemplo: ideas, imágenes, capital, sentimientos, tradiciones y cultura. Los



Palazzo Desideri-Tangassi, S. XIX. Volterra, Italia Foto del autor, 2019.

Tangassi son un ejemplo vital para el estudio del intercambio entre Italia y México durante el siglo XIX. La Villa de Guadalupe, complejo arquitectónico en Volterra, permite entenderlo por completo.

Poco antes de adquirir el palacio, aproximadamente en el año 1853, entre la ciudad de Volterra y la localidad del Montecatini Val di Cecina, los Tangassi construyeron una villa. El 22 de septiembre de 1858 el obispo Giuseppe Targioni consagró la capilla en honor a la Virgen de Guadalupe. El concepto de villa es una herencia de la Antigüedad Clásica, se trata de un lugar asociado con el campo y con la agricultura; y ligado con el ocio, el reposo, el recogimiento y el estudio.⁹¹ Las villas son complejos que han mutado desde la antigüedad, sin embargo,

⁸⁹ - Vale la pena mencionar que los viajes de negocios fueron un fenómeno común en otros ámbitos, además del escultórico. Basta recordar el caso análogo del impresor Ignacio Cumplido (1811-1887), hábil negociante que estableció su empresa tipográfica en México. Él siempre estuvo a la vanguardia con la introducción de las mejores novedades técnicas y literarias, para lograrlo realizó constantes viajes al extranjero en los que conoció los más recientes adelantos y adquirió maquinaria y materiales modernos. Cfr. María Esther Pérez Salas, “Ignacio Cumplido: Un empresario a cabalidad”, en *Empresa y cultura en tinta y papel* (1800-1860), coord. Laura Suárez de la Torre (México: Instituto Mora- Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001), 145-156.

⁹⁰ - En 1874 el palacio fue adquirido por la Comuna de Volterra y hasta hoy funge como el Museo Etrusco Guarnacci. Ver más en Elisa de Rosa, “Palazzo Desideri Tangassi a Volterra, oggi Museo Etrusco Guarnacci. Ricerche, rilievi, restauri e ipotesi di ampliamento.”, tesis de licenciatura en Ingeniería Civil y Arquitectura, Università degli studi di Pisa, 2011.

⁹¹ - Michelangelo Muraro y Paolo Marton, *Las villas del Véneto* (Colonia: Köneman, 1999), 12.



Villa de Guadalupe. 1853. Volterra, Foto tomada de villa-le-guadalupe.com, 2019.

conservan esa esencia de poner en armonía al hombre con el entorno natural. Andrea Palladio, el arquitecto renacentista, sentó muchas de las bases formales y de ideas que ayudan a comprender a la villa, por ejemplo, él le adjudicó los conceptos de bello, respetuoso y saludable.⁹² Muchos burgueses comenzaron a construir sus villas como una necesidad de estar en contacto con la naturaleza⁹³, además de que eran símbolo de un refinamiento adquirido.

Así pues, con estos antecedentes es posible entender cómo los Tangassi, gracias a la fortuna que estaban amasando en América pudieron construir una villa en su natal Toscana. Como se muestra en el árbol genealógico de la familia, la mayoría de los Tangassi seguía habitando en Volterra, incluso la madre, Maddalena Campani, quien seguía con vida, por lo que no es extraño que los hermanos hayan decidido destinar muchos de sus recursos a construir una villa para su familia en Italia. Pese a lo anterior, ya desde la consagración del espacio dedicado a la Virgen de Guadalupe, patrona de México, es posible entender el arraigo y el agradecimiento de los hermanos con este país.

Actualmente son aproximadamente cuarenta y cinco minutos a pie los que separan al centro de la ciudad de Volterra de la Villa de Guadalupe, todo por un camino casi laberíntico. El conjunto se encuentra apartado, cumpliendo con el ideal del ser humano en sintonía con el entorno natural, es por ello que alrededor de la casa es posible admirar las vistas que ofrecen los paisajes campiranos donde predominan una topografía muy accidentada caracterizada por las tierras arcillosas que embellecen la vista de la Toscana, incluso parece que esos montes son espacios interminables, todo ello como idea de lo bucólico.

Gracias al lenguaje arquitectónico de las villas es posible entender el funcionamiento y los ideales de estos espacios, sin embargo, no hay que dejar de lado un elemento de suma importancia que viene desde el siglo XVI: la pintura y las ornamentaciones del interior, que ayudan a comprender aspectos como la cultura, la esencia y a formular razonamientos de quienes habitaron la villa.⁹⁴ La villa de los Tangassi es muy rica en este sentido, ya que la pintura de las estancias deja saber más de estos artistas volterranos y su afianzamiento con el mundo renacentista.



Lápida con dedicatoria. 1858. Mármol.
Villa de Guadalupe, Volterra,
Foto del autor, 2019.



Vista de la Toscana desde la Villa de Guadalupe.
Villa de Guadalupe, Volterra, Italia,
Foto del autor, 2019.

92 *Ibid.*, 47.

93 *Ibid.*, 16

94 *Ibid.*, 60-61



Paolo Tinchi. *Salón de la Villa*. 1858.
Fresco. Villa de Guadalupe, Volterra,
Foto del autor , 2019.

Desde el siglo XVIII las villas comenzaron a ornamentarse con temas que realizaban simulaciones paisajísticas y arquitectónicas, además de alusión a lugares lejanos con relación al amor por los viajes.⁹⁵ Éste es quizás el tema más palpable en la villa de Guadalupe. Múltiples pinturas de escenas paisajísticas que remiten a pensar en la Toscana como sus ríos, montañas y valles. Además, una de las pinturas representa la arquitectura de la villa, en ella aparece el año y la rúbrica del pintor que firma como N.E. de P.T. Se ha atribuido esta firma al pintor Paolo Tinchi, activo en esos años y ornamentador de varias villas de la Toscana.⁹⁶ Gracias a esta imagen también es posible datar la construcción del complejo en 1853. En este programa ornamental pictórico también resalta la presencia, en la bóveda, del escudo de la familia Tangassi. Además, en uno de los muros se contraponen los escudos con las banderas de México y de Estados Unidos. La villa ha atravesado por muchos momentos en su historia de más de un siglo y ha tenido otros dueños además de los Tangassi.⁹⁷

Cerca de la villa, en el Oratorio de Montecatini, hoy existe un óleo novohispano de la Virgen de Guadalupe, pintado por Juan Rodríguez Juárez.⁹⁸ Su presencia no es fortuita, por la devoción y por la cercanía con la villa no sería absurdo formular la hipótesis de que la pintura guadalupana haya sido llevada por los Tangassi, lo cual invitaría a pensar en el gusto y conocimiento del arte mexicano que adquirieron los volterranos.

Una vez analizado el escenario en Volterra continuó con la situación en México. El 20 de mayo de 1855 *El Universal* presentó en sus páginas el anuncio de que los Tangassi habían abierto un nuevo almacén de mármoles en el número uno de la segunda calle de San Francisco, en este naciente establecimiento podían encontrarse jarras, estatuas y adornos, todos ellos objetos con mérito artístico.⁹⁹ San Francisco era la arteria más importante para el comercio en la ciudad, no en vano cronistas

como Madame Calderón de la Barca aseguraban que era “la calle más hermosa de México, tanto por sus tiendas como por sus casas.”¹⁰⁰ No cabe duda que los números marchaban bien para los volterranos, pues la nota no menciona que se trate de una mudanza; además, en otros documentos como recibos de pago, directorios y noticias de años posteriores se sigue anunciando el negocio ubicado en la calle del Coliseo Viejo. Por lo que



Julio Popper Ferry. Plano del perímetro central. Directorio Comercial de la Ciudad de México (detalle), 1883. Mapoteca Orozco y Berra.

es factible formular la hipótesis de que el espacio en el antiguo taller ya era insuficiente y los hermanos tuvieron que recurrir a la apertura de una nueva sucursal. Sin embargo, para 1883¹⁰¹ el plano comercial de Julio Popper deja ver que ya sólo existe el negocio de la calle de San Francisco.

A escasos pasos del nuevo local de los Tangassi, en la primera calle de San Francisco, justo en los bajos del Hotel Iturbide otro negocio apareció. “A. Piatti y Compañía” anunciaba la apertura de su estudio de escultura

95 - *Ídem*.

96 - Claudia Baglini, “Palazzi e ville dei Volterrani: ambiente e decorazione”, en *Dizionario di Volterra*, coord. Lelio Lagorio (Ospedaletto: Pacini Editori, 1977), 796.

97 - Desde 1982 el espacio es propiedad de dos académicos alemanes: Wolfgang Storch y Klaudia Ruschkowsky, quienes han convertido el espacio en un centro de artes donde se ha mantenido la esencia de la villa, además de que se han conservado los espacios y las pinturas. En el 2008 organizaron el encuentro titulado *150 anni della Guadalupe a Volterra ed il sogno dei Tangassi*, evento que conmemoró el aniversario de la consagración de la capilla con exposiciones y coloquios que dejan notar que la memoria de los Tangassi sigue viva en Volterra.

98 - Nicoletta Lepri y Antonio Palesati, “Juan Rodríguez Juárez, *Madonna di Guadalupe*”, en *Montecatini Val di Cecina. Arte e storia*, coord. Andre Falorni y Mario Bocci (Volterra: Associazione Turistica “Pro Pomarance”, 2003), 120.

99 - “Nuevo almacén de objetos de mármol”, *El Universal*, 20 de mayo, 1855, 2.

100 - Frances Erskine Inglis de Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, trad. y pról. de Felipe Teixidor (México: Porrúa, 2014), 53.

101 - Para este año Attilio, Giuseppe y Luigi ya habían muerto, por lo que la administración quedó en manos de los descendientes.

y almacén de mármoles.¹⁰² Pero, ¿a quién pertenecía esta nueva compañía? Inicio de 1855: se llevó a cabo la séptima exposición de la Academia de San Carlos, en ella presentó tres estatuas un artista que, según un diario, “ha venido a nuestro país, como lo suponemos, para radicarse en él por algún tiempo”¹⁰³. En efecto, en 1854 pisó por primera vez suelo mexicano el italiano Antonio Piatti. Ya en los últimos meses del 55 tenía su taller de mármoles establecido, por lo que sí, su intención era permanecer en la capital un buen tiempo.

Son pocos los datos biográficos de Piatti, artista que nació en Ticino y tuvo formación académica en la Academia de Brera de Milán. Se trasladó a Roma, después a Nueva York y en los cincuenta ya estaba probando suerte en México.¹⁰⁴ Su participación en la séptima exposición fue copiosa, pues exhibió más de tres obras, entre ellas los bajorrelieves con los retratos de Catalina y Guadalupe Barrón, resaltan las estatuas de *El niño dormido*, *San Pablo predicando en Atenas* y *El huérfano del labrador*, muchas de estas obras para venta.¹⁰⁵ Inmediatamente desde que llegó a México, Piatti se presentó en las exhibiciones, lo cual significa que tuvo la intención de colocarse en el rango de los escultores de filiación académica.

¿Nueva competencia para los Tangassi? Es de suponer que las noticias del éxito que estaban alcanzando los hermanos volterranos y algunos otros fenómenos similares en Latinoamérica llegaron a oídos de los artistas-empresarios del viejo continente, lo cual los impulsó a echarse a la mar y emprender el ambicioso viaje de sus vidas. Piatti es tan solo uno de los primeros en la lista de una gran ola de italianos que migraron en las décadas posteriores y emprendieron sus talleres y sus fábricas para trabajar la piedra, además de posicionarse como artistas de filiación académica. Es un fenómeno curioso: las ciudades mexicanas, especialmente su capital, emergían como un blanco sumamente atractivo para los italianos marmoleros. Pero hay que tener cautela al pensar en posibles rivalidades; la cercanía de los

talleres Piatti y Tangassi también pudo suponer el inicio de nuevos trabajos colaborativos, ya que hay noticias que afirman cómo la manufactura de la escultura en el remate del templete de Santa Teresa fue obra de Piatti.¹⁰⁶ Poco a poco los marmoleros italianos se abrían terreno en México.

Los Tangassi tuvieron todo un proyecto para publicitar sus trabajos en la capital y sus inmediaciones. Ya se han visto ejemplos en esta investigación de cómo lo hacían desde la prensa, pero es posible encontrar sus métodos publicitarios a través de otros recursos, por ejemplo con sus boletas de pago. Los italianos encargaron a la prestigiosa empresa litográfica de Manuel Murguía que elaborara el modelo de sus recibos. A continuación presento este documento encontrado en el Archivo de la Basílica de Guadalupe.

Murguía logró capturar la esencia de la empresa. Ya en su recibo de pago se aprecia ese gusto por publicitar su negocio al anunciar que trabajan bajo comisión y con el prestigio de poder encargar a Europa, explicitan el tipo de trabajos que realizan y además resaltan el hecho de que venden a precios de fábrica. En cuanto a la composición formal del grabado, el anuncio está flanqueado por dos figuras, ambas tienen como pedestal una columna ornamentada con guirnaldas. La primera de ellas es una escultura de una mujer en *contrapposto*, se trata de la reproducción de *La bailarina con el dedo en la barbilla*, obra de Antonio Canova.¹⁰⁷ La otra de las figuras es un jarrón, se trata de una reproducción del *Vaso Médicis*.¹⁰⁸ Se cree que la escena del antiguo vaso griego del periodo neolítico representa la leyenda de Ifigenia.¹⁰⁹ Ambas imágenes utilizan la columna como pedestal y la tipografía también remite a un gusto por lo ornamental. Esas piezas ya dan una idea del tipo de productos que comercializaban. Se trata de reproducciones de dos piezas escultóricas muy apreciadas, una porque representa la antigüedad clásica y la otra la antigüedad moderna.

Los hermanos cuidaban cada detalle en sus ventas, todo alrededor de sus negocios estaba pensado, eran

102 - “Estudio de escultura y almacén de mármoles”, *El Universal*, 29 de mayo, 1855, 4

103 - “Bellas Artes. Séptima exposición de la Academia Nacional de Bellas Artes”, *El Universal*, 14 de enero, 1855, 1

104 - Stefano Grandesso, “Per un’arte civile: il paradigma romano nell’idea della scultura nazionale messicana dell’Ottocento”, en *Roma en México. México en Roma*, eds. Giovanna Capitelli y Stefano Cracolici (Roma: Campisano Editore, 2018), 92-93.

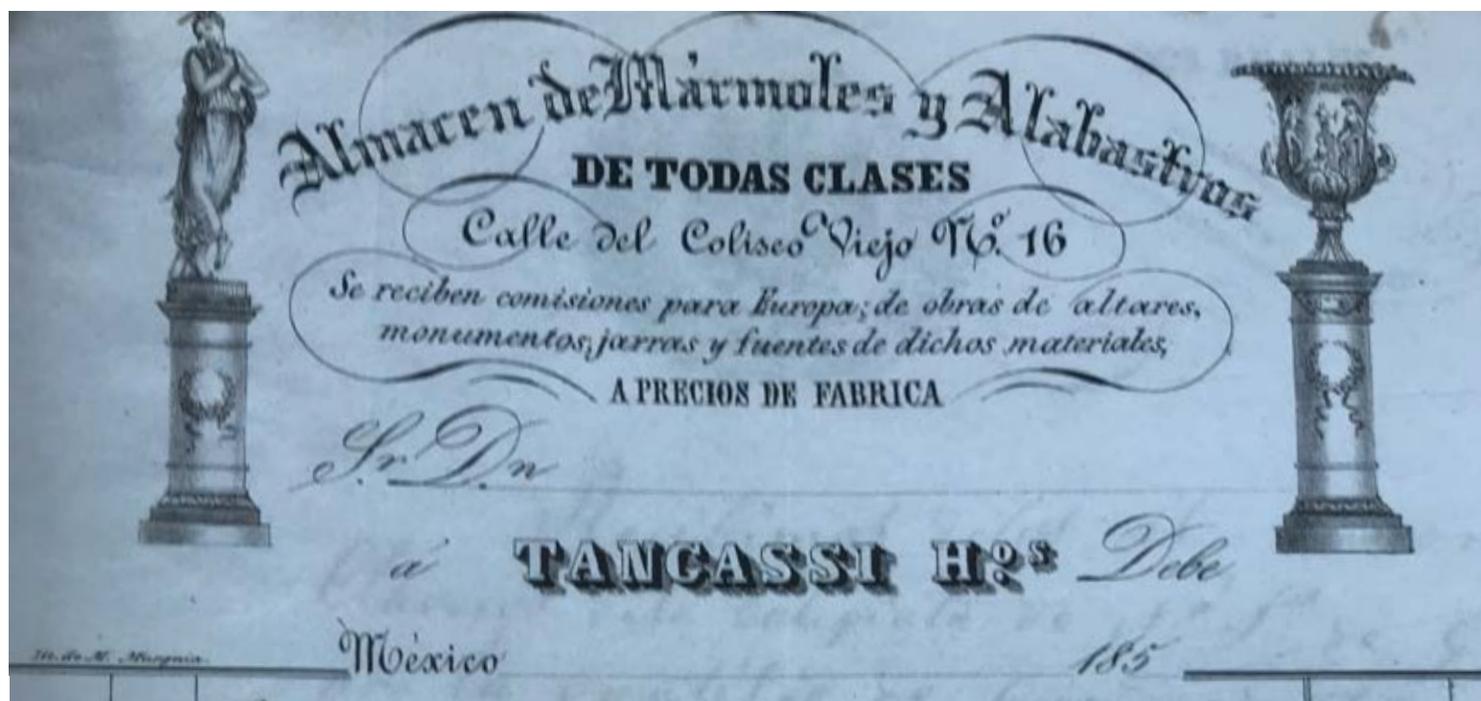
105 - Manuel Romero de Terreros, ed., *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)* (México: UNAM-III, 1963), 181.

106 - “Bellas Artes. Los Señores Tangassi”, *El Siglo Diez y Nueve*, 30 de abril, 1855, 2.

107 - Esta figura de la bailarina se trata de una de las piezas de arte con las que comercializaban los Tangassi.

108 - Agradezco al Mtro. Fausto Ramírez por la ayuda en la identificación de las piezas reproducidas en el recibo.

109 - Francis Haskell y Nicholas Penny, *El gusto y el arte de la antigüedad*, trad. José Antonio Suárez (Madrid: Alianza Editorial, 1990), 347-348.



Manuel Murguía, *Recibo de pago*, ca. 1850, litografía.
Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe
(en adelante AHBG).

hombres que sabían vender y convencer sin perder el gusto estético. Respecto a las figuras ya descritas que aparecen en el recibo es posible inferir que el principal foco de ventas eran los objetos que ornamentaban los espacios de las élites. Se trata de objetos diseñados para estar en los jardines de las villas o en los corredores de las grandes casas. Colocar ambos ejemplos podía

significar la idea de publicitar piezas que ornamentaban tanto interiores como exteriores. El hecho de colocarlo como su imagen en los recibos indica que era el principal tipo de objetos con los que comercializaban. Los hermanos utilizaban una estrategia comercial avanzada que remitía a lo que era habitual en Italia.



Antonio Canova, *Bailarina con un dedo en la barbilla*, 1819-1823.
Mármol. National Gallery of Art, Washington.
Foto de Wikipedia.com.



Vaso Médicis, S. I d.C.. Mármol.
Galería Uffizi, Florencia
Foto de The Florentine.net

Los Tangassi tuvieron un impacto en la concepción del buen gusto en lugares como jardines y salones de las élites mexicanas. Sus piezas de arte ornamentaron estos espacios y contar con un producto de los hermanos seguramente se tradujo como un elemento de prestigio. Cito el ejemplo de un par de esculturas que actualmente forman parte de la colección del Museo Casa de la Bola. Estas piezas representan escenas de la mitología clásica y están firmadas por el escultor Pietro Bazzanti, además de tener grabado el nombre de Florencia como ciudad de origen. Lo interesante es encontrar también la firma de los Tangassi en esta pieza. Tener en casa una obra del taller de los hermanos simbolizaba una nueva concepción de contar con un objeto famoso y de reconocido valor que acrecentaba el prestigio y era sinónimo también de refinamiento y de buen gusto. Se trata de un mecanismo interesante en sus ventas a partir del traslado, oferta y venta de piezas que ayudaron a consolidar la noción de suntuosidad entre los burgueses intelectuales.

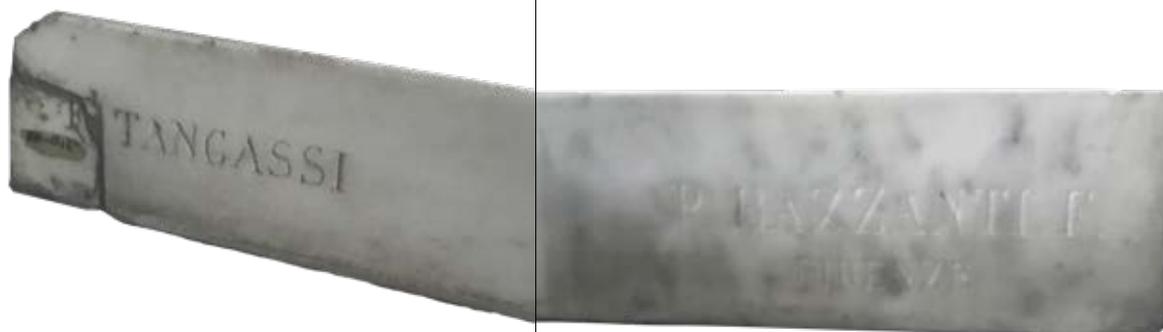
Pietro Bazzanti y su hijo Niccolò fueron prestigiosos copistas de esculturas clásicas antiguas y modernas que establecieron su taller y posteriormente su galería en Florencia y ya desde los años 20 tenían importantes encargos escultóricos.¹¹⁰ Llegaron a competir con los copistas profesionales más importantes de Roma y lograron surtir con sus piezas importantes espacios como museos y galerías del mundo occidental. Vale la pena también hablar del concepto de “autoría múltiple” desarrollado por Carolina Vanegas, el cual hace referencia a obras en las “que se involucraban diferentes instancias de comitencia y artistas”.¹¹¹ Obras como la *Diana cazadora* y el *Apolo Belvedere* son ejemplos de cómo diferentes instancias intervienen en la elaboración de una misma pieza y se puede adjudicar la autoría a más de uno. Se puede decir que estos ejemplos comprueban que tener en casa una obra del taller de los hermanos simbolizaba una nueva concepción de contar con un objeto famoso y de reconocido valor que acrecentaba el prestigio y era parte de la construcción de la noción de refinamiento, buen gusto y suntuosidad.



Pietro Bazzanti/Tangassi, *Diana Cazadora*, mármol.
Museo Casa de la Bola, Ciudad de México.
Foto del autor

110 - Galleria Pietro Bazzanti & figlio, “Gallery’s history”, <https://www.galleriabazzanti.it/en/history/>

111 - Carolina Vanegas Carrasco, *Disputas monumentales. Escultura y política en el Centenario de la Independencia (Bogotá, 1910)* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2019). 84.



Detalle de firma

Detalle de firma



Pietro Bazzanti/Tangassi, *Apolo Belvedere*, mármol.
Museo Casa de la Bola, Ciudad de México.
Foto del autor

El 30 de abril de 1855 *El Siglo Diez y Nueve* publicó un artículo bajo el título de “Bellas Artes. Los Señores Tangassi”¹¹². Se trata de una extensa nota en la que se cuenta cómo se realizó una visita al “almacén de mármoles y obras escultóricas” de los volterranos en la calle del Coliseo Viejo. El cronista relata que el local era muy reducido, por lo que era difícil apreciar las esculturas desde todas sus vistas, además de la gran cantidad de piezas que existían en el taller. Es posible imaginar la manera en la que estaba dispuesto y ordenado el local,

seguramente los Tangassi tenían abundantes obras de diferentes tipos y era complicado apreciarlo todo, ya se entiende que no es fortuito que semanas después hayan inaugurado su nueva sede. Esto es significativo para entender su hábil estrategia comercial, había dos locales operando simultáneamente y uno de ellos se colocaba en la calle comercial más importante de la ciudad. La parte más larga de la noticia se la lleva la descripción de las piezas recién traídas de Italia, la cual esquematizo a continuación.

Objetos bellos recientemente traídos de Italia



a
Ninfa de la Espina
Obra de Bosio



b
Perseo
Obra de Bazzanti



c
La Fe en Dios
Obra de Bartolini

d
Venus
Obra de Tenerani

e
Bailarinas
Canova y Cherici

f
Flora
Obra de Bosio

Es importante resaltar los nombres de los artistas de los cuales se importaban piezas: Antonio Canova (1757-1822), François Joseph Bosio (1768-1845), Lorenzo Bartolini (1777-1850), Pietro Tenerani (1789-1869) y Pietro Bazzanti, todos ellos sobresalientes escultores, muy valorados en la tradición italiana y con una carrera consolidada que los hacía reconocidos y famosos. El hecho de que el almacén contara con piezas de escultores con este renombre confería a los Tangassi de un gran prestigio y los situaba en un ámbito del arte muy elevado. Las exposiciones de la Academia de San Carlos caminaban por procesos similares y también exhibían y ponían en venta algunas obras de escultores italianos renom-

brados, pero no al grado de los Tangassi. Romero de Terreros únicamente consigna obras de Pietro Tenerani en su catálogo, cito el ejemplo de la *Psychis desmayada*, obra en mármol propiedad del político conservador Manuel Díez de Bonilla.¹¹³ La Academia y los Tangassi servían al mismo público, personas conocedoras de los prestigiosos artistas contemporáneos europeos.

Esta parte de la nota periodística se dedica a hacer descripciones acerca de las piezas, calificándolas con adjetivos como “inocentes, dulces, graciosas y elegantes”. Lo que me interesa resaltar es la importancia del flujo de imágenes. Renombrados artistas europeos estaban en diálogo con los Tangassi y enviaban sus piezas

112 - “Bellas Artes. Los Señores Tangassi”, *El Siglo Diez y Nueve*, 30 de abril, 1855, 2.

113 - Manuel Romero de Terreros, *Op. Cit.*, 127.

a su taller en México para poder ser vendidas e incluso utilizadas como modelos. El negocio de los hermanos cada vez se expandía a nuevos horizontes y encontraban nuevas formas de comercialización, abriendo paso a la obra de otros artistas.

Ahora presento de manera esquematizada otros datos que aporta la nota:

Almacén de mármoles y alabastros Tangassi Hermanos

Materiales

Mármol blanco
Mármol veteadado
Ágata
Alabastro

Precios

Moderados
Cómodos

Del ornato

Juegos caprichosos
Gracias para el arte

Otros objetos

Fuentes
Aguamaniles
Pecheles
Adornos

¿Qué más hay?

Hay surtido de mármoles de todos colores para lápidas de sepulcro

¿A quién se recomienda?

El establecimiento se recomienda a personas que adoren el lujo y el buen gusto

Vale la pena detenerse en diversos aspectos del esquema, primero, resaltar la variedad en los materiales y el énfasis que ya se pone en el tema de lo funerario. Los clientes tenían la opción de elegir de entre un catálogo de piedras cuál era el más adecuado para sus lápidas, como ejemplos basta pensar en una monumental lápida mortuoria dedicada a la difunta María de la Asunción en el camarín de la Virgen de Loreto en Tepotzotlán, o en los columbarios del Cementerio de San Fernando donde existen muchos sepulcros y lápidas firmados por los Tangassi y todos ellos en diversas variedades de mármoles. En cuanto a la ornamentación, un sello distintivo de la empresa fue su calidad en estos trabajos, muchas obras destacan por sus cualidades en la precisión y delicadeza, por eso la nota describe que son “graciosos y caprichosos”. Además mencionan que trabajan todo tipo de encargo ornamental: flores, pájaros, cintas y figuras fantásticas.¹¹⁴ En la Academia existían clases

en las que los alumnos observaban piezas de yeso para aprender a ornamentar. Pese a ello, no hubo una formación profunda, por lo que los Tangassi tuvieron mucho éxito al llenar ese enorme hueco en las manifestaciones artísticas nacionales. Incluso, existe documentación que comprueba que los hermanos tuvieron relación con la clase de ornato en la Academia, pues proveyeron a la escuela con bloques, planchas y modelos.¹¹⁵

Es conveniente hacer un paréntesis en el análisis de la crónica para hablar de los compradores de los encargos e importaciones de los Tangassi. Como ya se ha enunciado en la investigación, los volterranos servían a los burgueses y a los “hombres de bien”¹¹⁶, mismo proceso que sucedía con la Academia. A pesar de operar en un taller independiente, seguían criterios similares a los de la institución. Eloísa Uribe sugiere que estos extranjeros que establecían sus negocios artísticos:

¹¹⁴ - “Bellas Artes. Los Señores Tangassi”, *Op. Cit.*, 2.

¹¹⁵ - Más adelante se tratará con mayor detenimiento este tópico. *Cfr.* Eduardo Báez Macías, “La galería de escultura”, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910* (México: ENAP, 2009), 231.

¹¹⁶ - Esther Acevedo explica que “los ‘hombres de bien’, quienes ya fueran conservadores o liberales, tenían una solidaridad de clase: no pertenecían a la aristocracia, pero tampoco al proletariado; de acuerdo con la definición de Alamán, un hombre de bien ‘era un hombre de fe, de honor, de propiedad, de educación y de virtud’”. *Cfr.* Esther Acevedo, *et al.*, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, tomo I: Escultura. Siglo XIX (México: INBA-MUNAL-UNAM-III, 2009), 61.

se insertaron en la sociedad como elementos de este sector empresarial en formación y, a modelar el rostro, los límites de las clases poderosas o adineradas (comerciantes-empresarios, industriales, hacendados, acaudalados de resabio colonial, militares e intelectuales de clase media), su sentido de la vida, sus valores temporales y cotidianos.¹¹⁷

Es plausible pensar que este sector de compradores conocedores y con altas posibilidades económicas procuraran el embellecimiento y la ornamentación de sus espacios a partir de la adquisición de piezas de arte. Presento el ejemplo de Cayetano Rubio de Texada y Álvarez, importante empresario textil que llegó de España a México a principios del siglo XIX. Fue benefactor y suscriptor de la Academia y Pelegrín Clavé le pintó un retrato.¹¹⁸ Lo relevante para la investigación es notar en esta obra que el espacio privado utilizado como fondo está ornamentado con piezas de arte, entre ellos una chimenea de mármol en la que dos figuras femeninas alegóricas fungen como columnas. No puedo afirmar que esta representación del objeto pertenezca a la Casa Tangassi, pero sin duda es el tipo de piezas con el que comercializaban los volterranos y sirve como ejemplo para entender a qué espacios estaban destinadas sus obras y quiénes eran sus potenciales compradores. Además, se puede comprobar que los Tangassi sí tuvieron trato comercial con Cayetano Rubio, prueba de ello es la relación de gastos que los volterranos hacen por el traslado de 2 bloques de mármol y que ascendió a 79 pesos, 6 reales y 4 granos. Dichos bultos, encargados desde Génova hasta Veracruz y que viajaron en el Bergantín Nueva Providencia, fueron consignados a Rubio.¹¹⁹

De vuelta al análisis del texto, el cronista se detiene en otros puntos importantes como hablar de la vida de los Tangassi en México, responde a la pregunta de qué han hecho en este país. Aclara que para ese momento los artistas-empresarios ya llevan muchos años en México y eso ha contribuido a “generalizar el buen gusto y la afición por las obras artísticas”¹²⁰, además han dado trabajo a muchos artesanos mexicanos. Aquí ya no queda duda de que para este momento los Tangassi eran



Pelegrín Clavé, *Retrato de Don Cayetano Rubio de Texada y Álvarez*, óleo sobre tela. Colección particular. Foto del Museo de San Carlos.

vistos a la sazón más allá de meros negociantes, su labor estaba encaminada a incentivar y fomentar el gusto estético, su trabajo ya era considerado como obra artística. Además de contribuir a la economía mexicana, no solo desde la trinchera del aprovechamiento de canteras en el territorio, sino también al brindar empleos. Se pueden considerar como expertos en la importación de piezas de arte y por ello como constructores del campo artístico en México.

Otro dato relevante es entender la manera de trabajar de la empresa, pues se hace mención de la importante comisión de la tumba de la Señorita Escalante, respecto

117 - Eloísa Uribe, “1843-1860”, en *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México 1761-1910*, coord. Eloísa Uribe (México: INAH, 1987), 73.

118 - Esther Acevedo, *et. al.*, “Modos de decir: la pintura y los conservadores”, *Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 6 (1984): 71-84.

119 - Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (En adelante AAASC), Doc. 10284.

120 - Bellas Artes. Los Señores Tangassi”, *Op. Cit.*, 2



“Interior de la Iglesia de la Merced” en *La Cruz*
 Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, vol. III, 1856.
 Litografía de Decaen. Cortesía de María José Esparza.

a ella se dice que fue traída íntegramente de Italia, esa es una forma de trabajo. Sin embargo, existe otra: el caso de las obras de renovación en el altar del templo de la Merced, el cual ha sido enteramente hecho en México por los hermanos. Se entiende entonces que la piedra se trabajaba por diferentes personas en ambas latitudes.

Finalmente el texto remata con una exhortación a autoridades como el gobierno e iglesia. Se explica que los encargos privados no son suficientes para mantener y llevar a flote a la empresa, los Tangassi necesitan de grandes comisiones para salir adelante. El cronista dice:

En México, donde la piedad erigió tantas iglesias, no siempre se cuidó de la belleza artística, y muchos de nuestros templos con algunas reparaciones ganarán extraordinariamente en esplendor y magnificencia. Es un error creer que son carísimas las obras de mármol; hay que atender a su mérito y a su duración, y puede decirse que más cuestan algunas renovaciones muy poco inteligentes que se hacen en yeso y estuco, y que al cabo de cuentas resultan plagadas de defectos.¹²¹

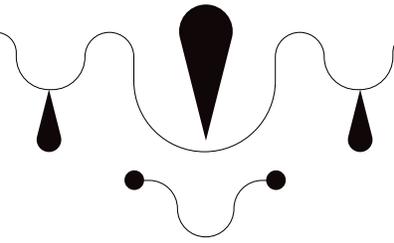
Se invita a considerar la renovación de los templos, poniendo como ejemplo el caso de la capilla del Señor de Santa Teresa, aseguran que cuando el templete esté terminado será un buen ejemplo de sus ideales de gusto para todos. Los Tangassi buscaban ese tipo de encargos y con su defensa del uso del mármol se entiende que veían en tal piedra la mejor opción para alcanzar la belleza que la ciudad requería.

A través de una carta los Tangassi dieron contestación a la tan elogiosa crónica publicada en el diario. Agradecieron y reiteraron su disposición para realizar “reparaciones inteligentes”¹²² alejadas de restauraciones superficiales con yeso; también afirmaron: “Para nosotros será un inmenso placer contribuir a generalizar el gusto por las bellas artes, así como poder dejar algunos monumentos que embellezcan esta ciudad pues así recompensaremos débilmente la hospitalidad que se encuentra en este país”.¹²³ Ahí radicaba la ilusión, la meta, en ese carácter autoconsciente que ya adquirían los artistas en el que tenían clara que su misión como empresarios y marchantes era contribuir a embellecer la ciudad a través del arte más refinado.

121 - *Ídem*

122 - “Noticias nacionales”, *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de mayo, 1855, 3.

123 - *Ídem*



Los Tangassi y los templos católicos

L

os volterranos estuvieron ligados con comisiones para los templos: altares, aguamaniles, baldaquinos, pilas, lápidas, candelabros y demás objetos inundaron las iglesias de muchos estados, pero aquí resaltaré tres traba-

jos que confirman el prestigio que tuvo el taller en la época. Un encargo del que existe registro temprano fue el de un altar para el Cristo del Sacromonte. La devoción al también llamado Señor del Santo Entierro se remonta al siglo XVI. Fray Martín de Valencia fue uno de los primeros franciscanos en llegar a la Nueva España, se dice que el religioso traía consigo desde la metrópoli la figura del Señor del Sacromonte.^{124 125} Diversas historias y leyendas rodean a esta escultura, por lo que con el paso de los años adquirió un carácter milagroso que incrementó su culto. Ya desde la época colonial se levantó un templo en el pueblo de Amecameca, población cercana a la Ciudad de México. El recinto se erigió en una cueva, en que la se suponía que el fraile tenía al Cristo y realizaba sus oraciones.¹²⁶

La devoción al Señor del Sacromonte se extendió y hasta la fecha continúa como un santuario que recibe numerosas visitas. El siglo XIX no fue la excepción a este culto cristológico, el fervor religioso era muy intenso y multitudes de peregrinos visitaban el templo con el objetivo de adorar la imagen.¹²⁷ Los Tangassi se encargaron de construir el sepulcro que contenía a la venerada escultura. Por supuesto que no se trataba de cualquier encargo, por el carácter tan importante de una imagen milagrosa la urna debía alcanzar la dignidad que merecía el Cristo. Gracias a una crónica de José Mariano Dávila es posible acceder a la descripción del altar: “es de mármol negro, por el frente que da al templo y por los otros, amarillo; la urna o nicho de mármol blanco, labrado en columnas y cubierto con cristales, que dejan ver por todas partes al Señor, y ha sido obra de los señores Tangassi y hermanos.”¹²⁸

Infiero que por los nuevos gustos estéticos del siglo XX el altar se perdió, hoy el Cristo está resguardado en una urna de madera de caoba, se puede seguir viendo a través de un cristal y un nuevo altar de yesería neobarroca lo resguarda. Sin embargo, existen registros fotográficos, pictóricos y litográficos que se asemejan a la descripción de José Mariano Dávila. La litografía

124 - Debido al carácter milagroso que tenían muchas de estas imágenes normalmente se decía que eran traídas desde el Viejo Mundo, sin embargo, gracias al estudio tecnológico de la escultura en el que se puede observar que predominan materiales como el zompantli y la caña se puede inferir que la imagen es de factura novohispana. Ver más en Pablo Amador Marrero, “Imaginería novohispana con caña de maíz. La materialidad como señal de identidad y aportación a la historia de la escultura” en *Tejné. Hacia una historia material de la escultura* (Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2018) 127-150.

125 - Manuel Rivera Cambas, “Amecameca”, en *México pintoresco, artístico y monumental* (México: Imprenta de la Reforma, 1880), 485-489.

126 - *Ídem*

127 - *Ídem*

128 - José Mariano Dávila, “Una romería”, *El Espectador*, 6 de marzo, 1852, 330.

fue extraída de un libro publicado en 1881 por un cura llamado Fortino Hipólito Vera en el que compiló lo que se había escrito hasta ese momento sobre el templo del Sacromonte.¹²⁹ La escultura del Cristo está completamente ligada con un tema funerario, se trata de la representación de un cadáver, por lo que el diseño debía estar en sintonía con la imagen que albergaba.

Vale la pena recordar el concepto de “decorum” propuesto por Ernst Gombrich y que hace alusión a la utilización de temas adecuados en contextos concretos.¹³⁰ Se trata de una obra en la que los Tangassi ejercitaron su práctica de obras relacionadas con el mundo de los muertos y aplicaron un tema adecuado de acuerdo con el contexto. Inevitablemente pienso en un sarcófago romano. Dos columnas dóricas sostienen un entablamento que remata con un frontón semicircular ornamentado con figuras zoomorfas, con una cruz y con un corazón. Los animales representados son pelicanos. Fausto Ramírez sugiere que las representaciones iconográficas funerarias de animales alados recuerdan, desde la antigüedad clásica, a la volatilidad del alma y a su ascensión al empíreo.¹³¹ Pero además, el pelícano está íntimamente relacionado con la figura de Cristo, la eucaristía y su sacrificio por la humanidad.

Es importante mencionar que en la compilación de Vera está incluida la crónica de José Mariano Dávila. Son pocos los datos formales que da la descripción, pero es posible hacer asociaciones con la imagen cuando se observan elementos como el mármol blanco, las columnas y las placas de vidrio. Como última evidencia, en la entrada del templo se conservan algunas lápidas mortuorias fabricadas en mármol, una de ellas en honor al cura del templo: Don Pedro Guadarrama, quien falleció en 1854, otra, dedicada a Juan Beltrán, quien fue el primer presidente municipal de Amecameca y falleció en 1877. Ambas lápidas están firmadas por los Tangassi. Este elemento no deja lugar a dudas del paso de los Tangassi por Amecameca y de su relación y comunicación con los religiosos y autoridades del lugar. Por lo cual no es extraño pensar que en el mismo templo hayan tenido otras importantes comisiones.



C. B. Waite, *Urna y altar del Cristo del Sacromonte*, ca. 1900, plata sobre gelatina, 15.2 cm. Fototeca Nacional.

- 129** - Fortino Hipólito Vera, *Santuario del Señor del Sacromonte, o lo que se ha escrito de él desde el siglo XVI hasta el presente* (Amecameca: Tipografía del Colegio Católico, 1881).
- 130** - Ernst Gombrich, “Objetivos y límites de la iconología”, en *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, vol. II (Madrid: Debate, 2001), 7.
- 131** - Fausto Ramírez, “Tipología de la escultura tumbar en México, ca. 1850-1930”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 14, núm. 55 (Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986): 133-159.



Autor sin identificar, *Verdadero retrato del Cristo del Sacromonte que se venera en Amecameca*, ca. 1860, óleo sobre madera, 16.5 x 22.2 cm.



Autor sin identificar, *Verdadero retrato del señor de Amecameca*, ca. 1881, litografía. Tomada del libro *Santuario del Señor del Sacromonte, o lo que se ha escrito de él desde el siglo XVI hasta el presente*.



Hermanos Tangassi, *Lápidas funerarias*, 1854 y 187?, mármol, Amecameca. Foto del autor, septiembre 2019.

Es plausible que esta urna tenga una biografía similar al altar edificado en la Merced, en el que las piezas no fueron traídas directamente de Italia, sino que fue edificado enteramente en México. Se trata de una obra que cumple con su función de resguardar a la escultura yacente, es de gusto erudito y tiene una carga simbólica referente a su representación.

Un segundo encargo importante fue el de participar en el altar de mármol en la Colegiata de Guadalupe. Paralelamente a la creación de la tumba de la Señorita Escalante, los marmolistas estaban comisionados a trabajar en un importante templo del México católico. Con motivo de la fiesta de coronación de la virgen en 1895, el altar que custodiaba la imagen principal fue sustituido, sin embargo, queda testimonio de la que pudo haber sido la intervención de los Tangassi en imágenes como una litografía de Rivera Cambas o en una pintura de Édouard Pingret

Hay evidencia del paso de los Tangassi por la Colegiata, ya que el Archivo de la Basílica de Guadalupe resguarda los recibos de pago de varios meses de 1855 en los que los señores Tangassi recibían dinero de los canónigos de Clavería de la Colegiata por “acento de la

obra de mármol que se está realizando en dicho templo.”¹³² Probablemente su participación se limitó a restaurar y a mejorar la obra emprendida años antes por Agustín Paz y Manuel Tolsá.¹³³ Gracias al *Álbum de la Coronación de la Santísima Virgen de Guadalupe* se tienen algunos datos del proyecto de las fiestas de coronación a finales de siglo, momento en el que la Colegiata se remodeló. En el proyecto estuvieron Emilio Dondé y Juan Agea como arquitectos y proyectistas del baldaquino y de las mejoras del templo, Manuel Gutiérrez como maestro de obras, Salomé Pina como pintor y el carrarenses Carlo Nicoli a cargo de algunas esculturas. El trabajo de Epitacio Calvo no satisfizo el gusto de los comitentes y quedó fuera del proyecto. Se dice que algunos diseños estuvieron bajo la dirección de la Compañía de Mármoles Mexicanos.¹³⁴ Se hace mención también de la participación de C. Tangassi como fabricante del altar de una capilla y del pavimento de mármol de la misma, proyecto costado por Susana Pesado.¹³⁵

Haya sido como abastecedores, como constructores o como restauradores, los Tangassi participaron en la edificación de un altar que custodiaba una imagen de tradición novohispana y que siempre había tenido una

132 - AHBG, *Recibos de pago a Tangassi Hermanos por la obra de mármol del temple de la Colegiata de Guadalupe*, 1855, Obras de la iglesia, caja 183, exp. 49, f. 12

133 - Victoriano Agüeros, *Álbum de la Coronación de la Sma. Virgen de Guadalupe* (México: Imprenta de “El Tiempo”, 1895), 45.

134 - *Ibid.*, 110-124.

135 - A tratarse de una descripción de 1895 seguramente ya no hace referencia a los trabajos a mediados de siglo ejecutados por los hermanos, en los años cincuenta más bien puede ser un encargo a Cayetano Tangassi. *Cfr.* Victoriano Agüeros, *op. cit.*, 123.

relación con la historia política y religiosa de México. En esta década de los cincuenta dos acontecimientos importantes relacionados con la imagen ocurrieron. Manuel Payno cuenta que en 1853 Santa Anna reestableció la Orden Mexicana de Guadalupe. Al año siguiente, el mismo presidente colocó en el altar de la iglesia de

las Capuchinas el estandarte con la imagen de la virgen que había utilizado Miguel Hidalgo.¹³⁶ Coincide con los años en los que posiblemente se hicieron los encargos a los Tangassi, las remodelaciones pudieron tener relación con estos acontecimientos de reivindicación de la imagen.



Édouard Pingret, *Reinstalación de la Orden de Guadalupe en la Basílica de Guadalupe*. 1854.

Óleo sobre tela. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.



Manuel Restory, *Interior de la Catedral en la villa de Guadalupe*. 1882, litografía. Tomada de México pintoresco, artístico y monumental.

La tercera creación que abordo en este apartado está relacionada con la capilla del Señor de Santa Teresa. Es importante recordar que desde la época virreinal fue trasladada del Cardonal a la Ciudad de México, específicamente a este convento, la imagen del Cristo de Ixmiquilpan. De nuevo se trata del caso de una escultura milagrosa. Alonso de Velasco en su informe jurídico¹³⁷ defiende el carácter divino del Cristo al explicar cómo se autorenovó en 1621.¹³⁸ Rápidamente el culto fue proliferando y se consideraba que la imagen era fiel protectora ante amenazas como epidemias, enfermedades e invasiones. Durante todo el periodo colonial y principios del siglo XIX, el también llamado Cristo del Cardonal, fue ampliamente venerado, pero hubo un acontecimiento del que no salió bien librado.

El siete de abril de 1845 a las 15:52 un terremoto azotó a la Ciudad de México. Una de las construcciones que se vio más afectada por el movimiento telúrico fue el convento de monjas de Santa Teresa, los periódicos informaban que la imagen más venerada de México ya no existía más.¹³⁹ La cúpula, edificada por Antonio González Velázquez, se derrumbó sobre el altar principal, los escombros cayeron sobre éste y lo despedazaron junto con el Cristo. Pese a ello hay que recordar que se trataba de uno de los templos con culto más activo en la Ciudad de México, por lo que las reparaciones no tardaron en comenzar. Días después, el 28 del mismo mes, Francisco Terrazas, director en ese momento del ramo de escultura en la Academia, ya se estaba encargando de la restauración del Cristo de caña.¹⁴⁰ Algunas otras de las comisiones para la reconstrucción fueron las siguientes: a Lorenzo de la Hidalga se le pidió el restablecimiento de la cúpula, Juan Cordero se encargó de la pintura, Jayme y Feliciano Martínez se responsabilizaron de la carpintería, Santiago Evans hizo la parte ornamental de la escultura, José Álvarez se encargó del dorado y del estuco del templo y a los Tangassi se les confió la elaboración de un nuevo baldaquino de mármol¹⁴¹ cuyo costo ascendió a 13,700 pesos.¹⁴² Sin duda se trató de una reconstrucción y de una restauración de tipo integral, que llevó varios años e involucró mucho dinero, en la que trabajaron los personajes más sobresalientes de la Academia y del mundo de las artes en el periodo. Por lo anterior, la participación de los señores Tangassi en este proyecto no es un hecho sin relevancia.

137 - Alonso Alberto de Velasco, *Historia de la milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo Nuestro Señor Crucificado que se venera en la iglesia del convento de Santa Teresa la Antigua* (México: facsimil de la edición de 1951, 1996).

138 - *Ídem*

139 - "Temblor del 7 de abril de 1845", *El Siglo Diez y Nueve*, 8 de abril, 1845, 4.

140 - Alonso Alberto de Velasco, *Op. cit.*, 1996.

141 - El buscador electrónico del Colegio de México que cataloga algunas actas del Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México (En adelante AHNCM) indica acerca de la existencia de un contrato realizado el 22 de marzo de 1853 entre José María Salonio y los Tangassi. En dicho contrato se convenía la elaboración del ciprés en Santa Teresa. Lo interesante es que en las observaciones se hace mención de la existencia del dibujo del ciprés que los Tangassi tenían que enviar a Italia. Por desgracia, hasta el momento en el que concluí la investigación, el documento del archivo se encontraba extraviado.

142 - "Capilla del señor de Santa Teresa", *La Cruz*, 30 de julio, 1857, 398-405.



Decaen, *Interior del templo de Santa Teresa*. 1857, litografía.
Cortesía de Patricia Díaz Cayeros.

En el siglo XX el ciprés fue trasladado a un nuevo templo de concreto armado edificado en 1949, el de San Agustín, en la colonia Polanco. Por fortuna aún se conserva, sin embargo, ha perdido elementos como la escultura que lo remataba. Considero oportuno hacer una transcripción de la descripción publicada en julio de 1857 en el semanario *La Cruz* sobre el altar:

El templete es de mármol estatuario veteado, de orden corintio, y toda la obra contiene las piezas siguientes: La mesa del altar del frente se compone de cinco piezas de mármol; esto es, el frontal que tiene tres, midiendo la del medio tres varas de largo, y las otras dos una vara escasa cada una, Las dos mesas de los altares laterales están colocadas sobre dos mesulas [sic] macizas de mármol, y su cubierta es de una sola pieza, teniendo tres varas de largo próximamente: el zócalo y entrepaños están revestidos de almodillada. Forma el círculo del zócalo una sola grada que se compone de doce piezas macizas, sobre las cuales descansan doce piedras con festones de flores perfectamente realizadas, y entre aquellos sobre la mesa del frente se ve el sagrario, obra bellísima de gran mérito, construida en una sola pieza. En seguida, y sobre los festones, corre alrededor una cornisa, que termina en lo alto del zócalo del templete con una faja con varias flores realzadas. Tiene seis columnas compuestas de las piezas siguientes: La base, sobre la que descansa el fuste de la columna, cuya tercera parte está escultada con hermosísimas hojas de acanto, y el fuste de una sola pieza: el capitel es también de una sola pieza y de la mas perfecta ejecución. Componen el arquitrabe seis piezas circulares, siendo de advertir, que la del fondo mide cuatro varas y poco menos las cinco restantes. El friso lo forman doce piezas de más de vara, viéndose un bello adorno perfectamente alzado y ejecutado. La cornisa es de doce piezas de un tamaño extraordinario, bastando decir para que pueda formarse idea, que el peso de cada uno de dichos trozos es de cincuenta arrobas. Siguen a la cornisa dos anillos compuestos de treinta piezas, de donde parte la cúpula que está formada de seis gajos de dimensión extraordinaria: solo el del frente pesa

sesenta y siete arrobas y poco menos los otros: la clave que tiene de diámetro dos varas y cuatro pulgadas sostiene un pedestal bien escultado. en el que descansa una estatua que representa la Fe.¹⁴³

Esta descripción me llevó a plantear diversas hipótesis en torno a la pieza y a la manera en la que trabajaban los Tangassi. Primero, es importante saber que se trata de un encargo traído desde Italia y armado en México, es una especie de rompecabezas. Los materiales eran manufacturados en el taller volterrano o de Carrara y eran importados a México. El trabajo de la Casa Tangassi en México consistía en el armado, pero para realizar esta tarea se requería de una precisión milimétrica. Los Tangassi debían informar detalles como las medidas, características, adecuaciones del espacio, aspectos culturales del lugar para que las piezas traídas encajaran perfectamente en los espacios mexicanos. En la descripción falta ahondar en el preciosismo que presenta el trabajo de los relieves, en su mayoría fitomorfos. Destaco que existe un gran cuidado en el tallado de estas partes del templete. Basta detenerse en las columnas de orden corintio, los capiteles son de un trabajo delicado que deja ver las hojas de acanto con precisión, además del primer tercio de las columnas trabajado de distinta manera. Las pocas vetas en el mármol blanco también remontan a pensar en un trabajo con inspiración neoclásica, sin embargo, invadido en un periodo en el que es imposible encasillar por estilos, pues los detalles en los elementos florales o en los simbolismos de la escultura también hacen pensar en obras románticas.

Quiero destacar el trabajo ornamental del plinto. Es sabido que el baldaquino tenía que reguardar a la imagen milagrosa, pero otra de sus funciones era fungir como la protección del Santísimo Sacramento de la Eucaristía, por lo que en el zócalo hay ornamentaciones con rostros angelicales, pero también está la representación zoomorfa de un cordero. Nuevamente lo adecuado entra en juego. Circundan toda la base festones de flores, elemento repetido en muchas piezas de los Tangassi. Existen casos contemporáneos a este baldaquino y con biografías muy similares, como el ciprés de la catedral de Guadalajara. Este baldaquino también fue importado de Italia,¹⁴⁴ sin embargo, no cuenta con un trabajo ornamental tan delicado como el de Santa Teresa.

143 - "Capilla del Señor de Santa Teresa", *Op. Cit.*, 403-404.

144 - Patricia Díaz Cayeros, "Modernización en tiempos de destrucción: el espacio cathedral neogallego durante el siglo XIX en 1810-1910-2010 *Independencias dependientes*, coord. Henrik Karge y Bruno Klein (Madrid: Iberoamericana, 2015), 169-182.

El altar fue dedicado el 1º de enero de 1857,¹⁴⁵ sin duda convivía en armonía con la pintura de Cordero y con la renovación arquitectónica del arquitecto De la Hidalga, todo como un conjunto bien planeado. Los señores Tangassi enviaron una invitación al presidente de la Academia, Don Bernardo Couto, para pedirle que asistiera junto con los miembros de la Junta a la entrega del templete el miércoles 18 de marzo del mismo año a las 16:00.¹⁴⁶ El hecho de solicitar la presencia de la institución en la entrega del templete habla de que los hermanos querían hacer partícipes a los miembros de su nuevo proyecto, quizá con la intención de reiterar su inserción en el circuito del mercado y de creación para los clientes más importantes de la ciudad. El baldaquino es un ejemplo de la habilidad artística de los Tangassi, sí, es cierto que fue edificado en Italia, pero la labor del armado implicaba enfrentarse también a un conocimiento para la manipulación escultórica, además desde la petición del encargo se demuestra la maestría de los hermanos en el campo artístico.

Como dejan ver las imágenes, el templete creado por los Tangassi se adaptó de manera perfecta al nuevo espacio religioso, la obra lograba convivir de manera armónica con los otros componentes, el arquitectónico, el escultóricos y el pictóricos. Como ya se mencionó antes, Piatti fue el encargado de la escultura de la Fe, en el remate, lo cual permite ver otra manera de laborar del taller en forma cooperativa con otras casas. Sin duda este baldaquino implicó mucho trabajo para los Tangassi, se trata de una obra monumental que aún se puede apreciar. El resplandor del material es sobresaliente, además de las finas tallas de cada uno de los detalles ornamentales. Es una obra que al igual que las anteriores puede considerarse con características que la asemejan a lo neoclásico. Tres encargos tan importantes hacen pensar que no es fortuito que se haya comisionado a estos hombres para realizar las obras que custodiaban las imágenes más veneradas y apreciadas en la época.

Es importante mencionar que en este mismo templo, en el año de 1854, las monjas pidieron al arzobispo que se autorizara la construcción de un nuevo altar en la iglesia principal consagrado a Nuestra Madre Santísima y Señora del Carmen. En la actualidad este altar ya no existe. El costo del altar ascendió a 2400 pesos y

fue pagado en abonos mensuales de 150. La comisión de esta obra también se entregó a los Tangassi.¹⁴⁷ Los hermanos estaban trabajando en la modernización de muchos templos, en este convento tuvieron más de una comisión, ambas muy bien pagadas, lo cual invita a pensar en la predilección de las autoridades religiosas al confiar en estos italianos para renovar el arte sacro.

145 - "Bellas Artes", *El Monitor Republicano*, 28 de octubre, 1856, 3.

146 - AAASC, Doc. 10451.

147 - Raquel Pineda Mendoza, "Tangassi Hermanos y la iglesia de Santa Teresa la Antigua. 1854", *Revista de la Universidad de México*, n° 544 (1996), 13-14.



Guillermo Kahlo, *Templo de Santa Teresa*, ca. 1900, plata sobre gelatina. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

Sin duda los Tangassi se encargaron de muchos trabajos para el embellecimiento y modernización de la ciudad de los vivos, pero existió una estructura gemela: la ciudad de los muertos, que era elegida por los habitantes. Son ciudades que funcionaron como espejo, los cementerios en el siglo XIX se concibieron como urbes en las que podían ser aplicados los mismos conceptos que en la ciudad habitada por los vivos. Hoy la huella y el recuerdo más claro que pervive del trabajo de los Tangassi es su legado en los cementerios. Sin duda, los volterranos encontraron en los encargos funerarios una veta de oro. La muerte siempre ha sido un negocio, y los hermanos supieron sacarle provecho. Obras de estos italianos poblaron los cementerios de San Fernando, Nuestra Señora de los Ángeles y del Tepeyac, por mencionar tres que eran los más importantes a mediados del siglo XIX. Sus trabajos quedaron como manifestaciones latentes de la entrada de la modernidad artística en los cementerios, además de inaugurar la lista de una gran cantidad de artistas que forjaron una tradición italianizante en los espacios

Un lugar en el que es-
cantidad de obras en-
es en el cementerio con-
fernandinos. Los muros
muchas lápidas labradas
un desfile de materiales,
namentaciones. Se puede
la glíptica, cito uno de
de Soledad Garay, qui-
junto con su hijo; en ella
en las letras para dar jer-
está ornamentado con
letras están patinadas y
puesto, no falta la firma
pusieron empeño en que
lograra ser única, esto
la idea de trascendencia.
literato del siglo XX, re-
y con tintes muy anec-
de Pasión y de Mel-
trágico romance entre
María Lafragua y Dolores
ese texto para contextu-
eral la historia que, sin
ció a los mexicanos y hoy
parte del objeto artístico.
autor consultó Ecos del
cas de Lafragua en las
amorosa. Escalante nació
fragua, diez años mayor
una temprana edad. A
no existió una atracción,
ambos quedaron profun-
Año de 1850. Después de
vaivenes los dos enam-
contraer matrimonio,
se comprometió con
calante y agosto parece el
Pero, ¿qué amor digno
ileso? Junio del mismo
en época de calor, invade
estragos de la epidemia
víctimas arrancadas
ministro. Fatal destino
Lafragua se resistía a
amada debía trascender,
la hechura de un mon-
gassi. No podía tratarse
1851 se mandó a edificar
Carrara, al siguiente año
y se trasladaron a Méxi-
llegaron al cementerio y
procedieron con el arma-

el monumento con una solemne ceremonia que conmemoraba la vida y la muerte de la señorita que se fue cuando tan solo tenía 27 años, a punto de llegar al altar. Los Tangassi lograron traducir este trágico acontecimiento al mármol. Antes de continuar con la descripción de este edículo, es importante aclarar quiénes protagonizan esta historia. Los datos de Escalante son pocos, la joven fue conocida después de su muerte y por la trágica historia. Fue hermana del poeta Félix Escalante y estuvo comprometida con alguien más, antes de conseguir alcanzar su sueño con el poeta Lafragua. Respecto a él, existen múltiples fuentes, pues se trató de un intelectual poblano, de pensamiento liberal e íntimamente ligado con los procesos políticos de México. Nació en 1812 y murió en 1875, a los 62 años y jamás volvió a comprometerse amorosamente con nadie. Lafragua también se destacó por ser un erudito literato, no es fortuito que, como comitente, haya optado por encargarse un monumento con significados que pocos podían entender y pionero para el gusto funerario imperante en México. Curioso y significativo resulta encontrar en la colección de la Biblioteca de Lafragua un ejemplar de la *Iconologie par Figures: ou Traité complete des allégories,*

funerarios mexicanos.
tán reunidas la mayor
cargadas a los hermanos
tigu al convento de los
columbarios resguardan
en el taller. Se trata de
colores, tipografías y or-
hacer un estudio desde
tantos ejemplos: la lápida
en debió morir de parto,
hay diferentes tamaños
arquía al nombre, además
motivos fitomorfos, las
pigmentadas y, por su-
del taller. Los hermanos
cada una de las lápidas
con la finalidad sugerir
Carlos González Peña,
lata a manera de crónica
dóticos en su obra Flores
ancolía la historia del
el bibliófilo liberal José
Escalante. Me apoyo de
alzar un panorama gen-
lugar a dudas, estreme-
contribuye a explicar
Cabe mencionar que el
corazón, líneas prosisti-
que relató su trágica vida
el 15 de junio de 1823. La-
que ella, la conoció desde
pesar de que en un inicio
el tiempo ocasionó que
damente enamorados.
16 años de vicisitudes y
orados por fin pudieron
el ministro de gobierno
la señorita Dolores Es-
mes idóneo para la boda.
de novela romántica sale
año, el colerae morbus,
la capital mexicana, los
son funestos, entre las
está la prometida del
para los enamorados,
olvidar, la memoria de su
por lo cual comisionó
umento a la Casa Tan-
de cualquier tumba, en
en Italia con mármol de
se construyen las piezas
co, finalmente en 1853
los Hermanos Tangassi
do. En junio se inauguró

CAPÍTULO

TRES

La década DE LOS Cincuenta II

LA CIUDAD DE LOS MUERTOS



Construcción del sepulcro de Dolores Escalante (1850–1853)

S

in duda los Tangassi se encargaron de muchos trabajos para el embellecimiento y modernización de la ciudad de los vivos, pero existió una estructura gemela: la ciudad de los muertos, que era elegida por los habitantes.¹⁴⁸ Son

ciudades que funcionaron como espejo, los cementerios en el siglo XIX se concibieron como urbes en las que podían ser aplicados los mismos conceptos que en la ciudad habitada por los vivos. Hoy la huella y el recuerdo más claro que pervive del trabajo de los Tangassi es su legado en los cementerios. Sin duda, los volterranos encontraron en los encargos funerarios una veta de oro. La muerte siempre ha sido un negocio, y los hermanos supieron sacarle provecho. Obras de estos italianos poblaron los cementerios de San Fernando, Nuestra Señora de los Ángeles y del Tepeyac, por mencionar tres que eran los más importantes a mediados del siglo XIX. Sus trabajos quedaron como manifestaciones latentes de la entrada de la modernidad artística en los cementerios, además de inaugurar la lista de una gran cantidad de artistas que forjaron una tradición italianizante en los espacios funerarios mexicanos.

Un lugar en el que están reunidas la mayor cantidad de obras encargadas a los hermanos es en el cementerio contiguo al convento de los fernandinos. Los muros columbarios resguardan muchas lápidas labradas en el taller. Se trata de un desfile de materiales, colores,

tipografías y ornamentaciones. Se puede hacer un estudio desde la glíptica, cito uno de tantos ejemplos: la lápida de Soledad Garay, quien debió morir de parto, junto con su hijo; en ella hay diferentes tamaños en las letras para dar jerarquía al nombre, además está ornamentado con motivos fitomorfos, las letras están patinadas y pigmentadas y, por supuesto, no falta la firma del taller. Los hermanos pusieron empeño en que cada una de las lápidas lograra ser única, esto con la finalidad sugerir la idea de trascendencia.



Tangassi Hermanos, *Nicho de Soledad Garay*, 1862. Mármol. Panteón de San Fernando, Ciudad de México. Foto del autor, marzo de 2019

Pero más allá de las lápidas, en esta investigación me detendré en el análisis de algunos monumentos, primero el de la Señorita Escalante. Antes de comenzar es

importante establecer su periodicidad que esquematizo con la siguiente línea del tiempo:

1850	1851	1852	1853
Muerte de la señorita Dolores Escalante.	Comisión de Lafragua para la erección del monumento.	Construcción y traslado de la pieza desde Italia.	Llegada del monumento, armado e inauguración.

Carlos González Peña, literato del siglo XX, relata a manera de crónica y con tintes muy anecdóticos en su obra *Flores de Pasión y de Melancolía*¹⁴⁹ la historia del trágico romance entre el bibliófilo liberal José María Lafragua y Dolores Escalante. Me apoyo de ese texto para contextualizar un panorama general la historia que, sin lugar a dudas, estremeció a los mexicanos y hoy contribuye a explicar parte del objeto artístico. Cabe mencionar que el autor consultó *Ecós del corazón*, líneas prosísticas de Lafragua en las que relató su trágica vida amorosa. Escalante nació el 15 de junio de 1823. Lafragua, diez años mayor que ella, la conoció desde una temprana edad. A pesar de que en un inicio no existió una atracción, el tiempo ocasionó que ambos quedaran profundamente enamorados.

Año de 1850. Después de 16 años de vicisitudes y vaivenes los dos enamorados por fin pudieron contraer matrimonio, el ministro de gobierno se comprometió con la señorita Dolores Escalante y agosto parece el mes idóneo para la boda. Pero, ¿qué amor digno de novela romántica sale ileso? Junio del mismo año, el *colerae morbus*, en época de calor, invade la capital mexicana, los estragos de la epidemia son funestos, entre las víctimas arrancadas está la prometida del ministro. Fatal destino para los enamorados, Lafragua se resistía a olvidar, la memoria de su amada debía trascender, por lo cual comisionó la hechura de un monumento a la Casa Tangassi. No podía tratarse de cualquier tumba, en 1851 se mandó a edificar en Italia con mármol de Carrara, al siguiente año se construyen las piezas y se trasladaron a México, finalmente en 1853 llegaron al cementerio y los Hermanos Tangassi procedieron con el armado. En junio se inauguró el monumento con

una solemne ceremonia que conmemoraba la vida y la muerte de la señorita que se fue cuando tan solo tenía 27 años, a punto de llegar al altar. Los Tangassi lograron traducir este trágico acontecimiento al mármol.

Antes de continuar con la descripción de este edificio, es importante aclarar quiénes protagonizan esta historia. Los datos de Escalante son pocos, la joven fue conocida después de su muerte y por la trágica historia. Fue hermana del poeta Félix Escalante y estuvo comprometida con alguien más, antes de conseguir alcanzar su sueño con el poeta Lafragua. Respecto a él, existen múltiples fuentes, pues se trató de un intelectual poblano, de pensamiento liberal e íntimamente ligado con los procesos políticos de México. Nació en 1812 y murió en 1875, a los 62 años y jamás volvió a comprometerse amorosamente con nadie. Lafragua también se destacó por ser un erudito literato, no es fortuito que, como comitente, haya optado por encargarse un monumento con significados que pocos podían entender y pionero para el gusto funerario imperante en México. Curioso y significativo resulta encontrar en la colección de la Biblioteca de Lafragua un ejemplar de la *Iconologie par Figures: ou Traité complete des allégories, emblèmes*,¹⁵⁰ un tratado iconológico francés del siglo XIX que hacía alusión a muchas simbologías probablemente conocidas por el ministro y comisionadas en la hechura del monumento,

La etimología de la palabra monumento proviene del latín *monumentum* y este a su vez de la raíz *monere* que hace referencia a recordar y a preservar la memoria.¹⁵¹ Lafragua se convirtió en el comitente del monumento funerario de Dolores Escalante, sin duda él no quería olvidar. La obra fue inaugurada en 1853, tres años des-

149 - Carlos González Peña, "Un idilio roto", *Flores de Pasión y de Melancolía* (México: Stylo, 1945), 11-44.

150 - Hubert François Gravelot y Nicolas Charles Cochin, *Iconologie par Figures: ou Traité complete des allégories, emblèmes* (París: Le Pan, 1791).

151 - César González, "Monumentos del centenario en México y Argentina", *Acta Poética*, vol. 35, nº 1 (2014), 93.



Tangassi Hermanos, *Tumba de Dolores Escalante*, 1852. Mármol. Panteón de San Fernando, Ciudad de México. Foto del autor, 2020.

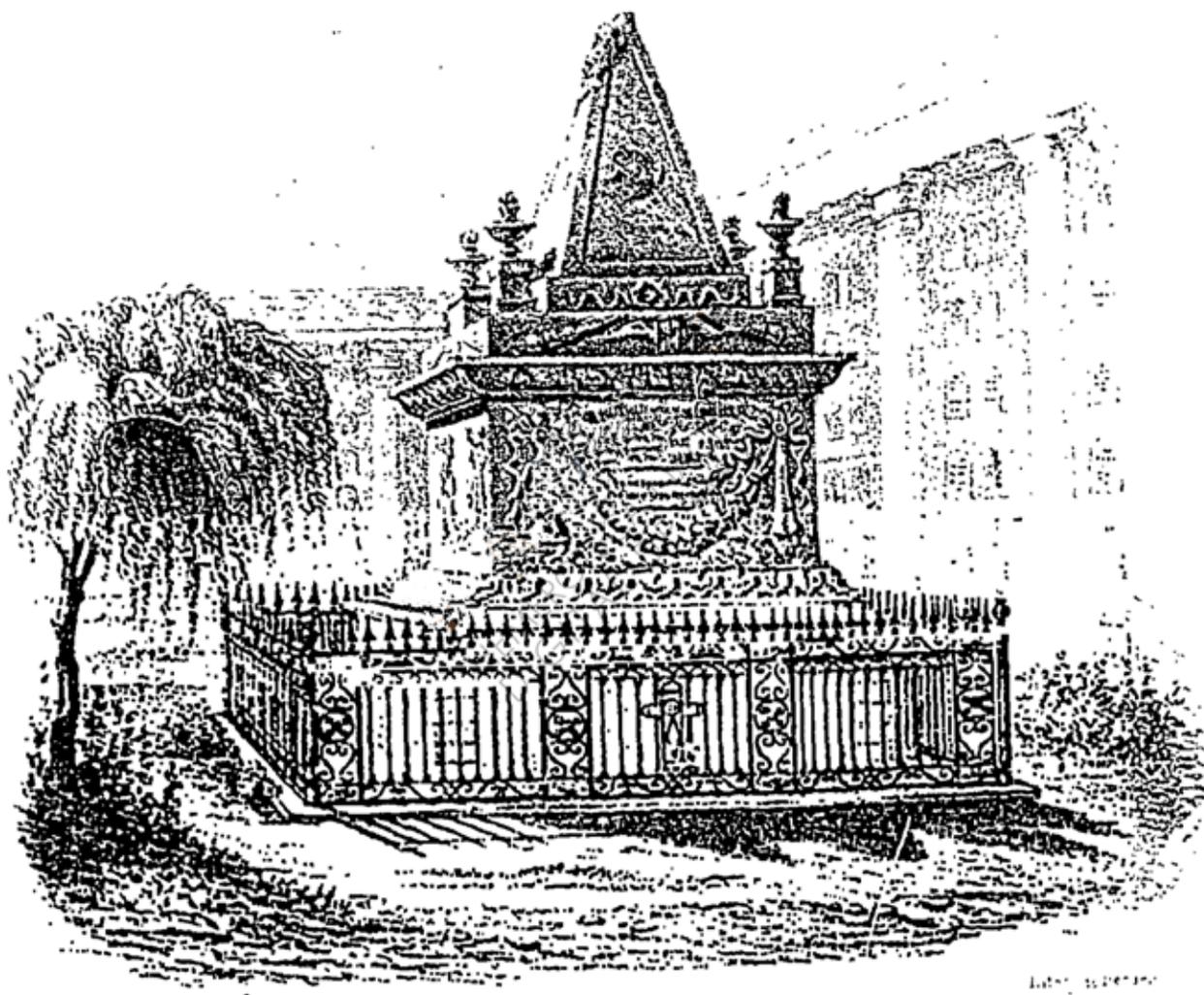
pués de la muerte de la señorita.¹⁵² Este monumento también representa el símbolo del inicio del triunfo de una sociedad liberal y laica. Es de las primeras tumbas emplazadas en un cementerio donde las representaciones religiosas quedaron relegadas. La tumba transmite mensajes a la sociedad, los laicos le arrebatan el poder a la iglesia. Más que simbólico, un monumento

que llega a inaugurar una serie de tumbas en las que reposan los restos de los héroes liberales que lograron desplazar el poder conservador y eclesiástico. Sin duda no es cualquier panteón, los restos de la señorita Escalante reposan cerca de figuras como Juárez, Zaragoza y Comonfort.¹⁵³

- 152** - Considero necesario explicar cómo el movimiento ilustrado tuvo un fuerte impacto en la Nueva España y las ideas de esta época fueron el claro inicio de un cambio en las posturas ante el tema de los camposantos. Por motivos de higiene, se buscaba que los entierros se realizaran fuera de las iglesias y en lugares alejados de las ciudades. Una vez entrado el siglo XIX las costumbres comenzaron a cambiar, se abrieron nuevos panteones y poco a poco el clero se separó de los asuntos de los muertos. Un motivo muy fuerte fue que los extranjeros de otras religiones comenzaron a exigir lugares no católicos para sus enterramientos, así como éste se dieron muchos factores que hicieron del siglo XIX un parteaguas en la cultura funeraria. El cambio se dio de manera gradual, no significa que todas las costumbres cambiaran súbitamente. El cementerio de San Fernando es un ejemplo. Construido junto a un templo religioso, paulatinamente adquirió su carácter laico, por los personajes ahí enterrados.
- 153** - La tumba de la Señorita Dolores Escalante es un edículo mortuario, se encuentra en el cuadrante suroeste, numerado como el tercero del Patio Grande del Museo Panteón de San Fernando, ubicado en la calle de San Fernando del Centro Histórico de la Ciudad de México, recinto hoy cerrado por la devastación causada en el terremoto de 2017.

La Ilustración Mexicana presenta un grabado y tres páginas en las que describe este monumento. Resalta que la revista lo califica como “el primer monumento fúnebre que de su clase se ve en México.”¹⁵⁴ La novedad en cuanto a la materialidad, el tratamiento y la elegancia¹⁵⁵ de este sepulcro lo convierten también en un ejemplo pionero. Los Tangassi construyeron uno de los monumentos más sobresalientes de este cementerio. En cuanto a la descripción formal, el edículo presenta tres cuerpos: plinto, sarcófago y a manera de remate un

obelisco. Como división entre cada uno de los cuerpos hay elementos fitomorfos, que pueden ser asociados con nenúfares. Se trata de un monumento de planta cuadrangular, más ancho en la base, en el que predomina la blancura dada por la materialidad, tiene cuatro fachadas, cada una ornamentada ricamente con iconografía mortuoria. El obelisco del tercer cuerpo descansa sobre un plinto y a la vez está flanqueado por cuatro pebeteros.



Tumba de la S^{ra}. D^a Dolores Escalante,
en el panteón de San Fernando:

Autor sin identificar, *Tumba de la Sra. Dolores Escalante*, 1853. Tomada de *La Ilustración mexicana*, 1853, 650. Reproducción digital de la Hemeroteca Nacional Digital de México.

- ¹⁵⁴ - Agradezco a la Dra. Angélica Velázquez por la ayuda en la localización de esta fuente. “Sepulcro de la señorita Dolores Escalante”, *La Ilustración Mexicana*, 1853, 650-653.
- ¹⁵⁵ - Utilizo la acepción de elegante para hacer referencia a aspectos formales que deja ver el monumento como su unicidad, su jerarquía, el fino detalle del tallado, y la utilización de mármol como material predominante. Además no se puede dejar de lado el alto costo que involucró la pieza.

La fachada poniente muestra las inscripciones de los personajes que reposan en el sepulcro. En la inscripción principal, dedicada a Dolores, se lee lo siguiente:

DOLORES ESCALANTE
MURIÓ
EL DÍA 24 DE JUNIO
DE 1850
LLEGABA YA AL ALTAR FELIZ ESPOSA...
ALLÍ LA HIRIÓ LA MUERTE...AQUÍ REPOSA.

La inscripción a manera de epitafio poético con una clara rima recuerda la indudable relación entre palabra e imagen. La muerte se vale de ambas para transmitir la idea de la abrupta interrupción de la vida. En esas líneas se resume, en sintonía con la corriente del Romanticismo, la muerte de la dama. La inscripción con los

datos de Lafragua fue colocada en esta misma fachada de manera posterior. Considero que esta es la fachada principal del monumento, no es fortuito que esté orientada en dirección poniente, posición asociada con el mundo de los muertos. En esta misma cara del monumento se encuentran algunos elementos de la iconografía funeraria: en el segundo cuerpo se ven las teas invertidas que son la metáfora una vida que se extingue, atado entre las dos, un festón con flores de diferentes especies y tamaños que me hacen pensar en el carácter femenino del monumento, rematando en el tercer cuerpo en el plinto un reloj de arena con alas, o sea una clepsidra, para simbolizar el inexorable paso del tiempo y en el obelisco está presente la talla de un jarrón que derrama líquido que recuerda lo efímero y la velocidad de una vida que prácticamente se escurre.



Tangassi Hermanos, Tumba de Dolores Escalante (Detalle de la inscripción y de la fachada poniente), 1852. Mármol. Panteón de San Fernando, Ciudad de México. Foto del autor, 2020.

Vale la pena hacer un paréntesis para describir los festones florales, todos ellos atados con un listón. Los Tangassi ornamentaron muchas de sus obras con motivos florales. En las de carácter funerario, labrar flores significa una especie de ofrenda permanente.¹⁵⁶ Otro significado es la breve y vana belleza de la vida humana.¹⁵⁷ Cada una de las flores representadas en el festón es diferente, por lo que hay conocimiento de la botánica floral. Estos ramilletes de flores probablemente tienen asociación con flores del sueño como amapolas, pasionarios y nomeolvides.

Considero oportuno detener la mirada en los “listones”, los cuales es plausible pensarlos como crespones.¹⁵⁸ Como ya se describió, en el monumento de la señorita Escalante cada una de las fachadas tiene el relieve de un festón fitomorfo sostenido por dos teas invertidas que están atadas con esos lazos o listones. En sintonía con toda la iconografía funeraria del monumento me parece completamente válido pensar que esos lazos simbolizan crespones. En muchos monumentos de carácter funerario de los Tangassi se repitió este elemento, por lo que no es fortuita la utilización de crespones, basta pensarlos de color negro para magnificar el significado de luto en el monumento. Sin duda hay una alusión a los antiguos túmulos funerarios que eran revestidos con telas negras en señal de duelo.

Es de importante mención que en el segundo cuerpo fueron colocados los restos mortuorios. González Peña dice que durante el traslado de los restos en junio de 1853 asistieron personas cercanas a Escalante y cita a Lafragua para hablar de cómo la acompañaron “al nuevo y eterno entierro, colocando en el nicho algunos objetos de recuerdo, una noticia biográfica y una sucinta nota del sepulcro.”¹⁵⁹ Lafragua ya miraba hacia la posteridad al hablar de un entierro eterno, además el hecho

de colocar documentos y objetos simboliza ese acompañamiento que debía durar para siempre y de proyección de un legado para el futuro.

En las otras fachadas del monumento se encuentran más elementos vegetales, cito al cronista: “El del sud son hojas de laurel, el del Norte de encina, y el del Oriente de ciprés.”¹⁶⁰ De acuerdo con Florencio Jazmín en su tratado llamado *Lenguaje de las flores y el de las frutas*, el laurel representa al triunfo y el ciprés al dolor,¹⁶¹ además la encina representa la fortaleza frente al dolor. Quizá se trata de ese sentimiento ambivalente ante la muerte que presenta la gloria de trascender, pero al mismo tiempo tiene la faceta del dolor de los que se quedan. Se presentan otros simbolismos de la iconografía funeraria como la polilla que con su aletear apaga la luz de la vida o la serpiente que se devora a sí misma como emblema de eternidad.¹⁶² y que de acuerdo con el cronista “son las figuras que no pueden dejar de inspirar ciertas ideas melancólicas.”¹⁶³

Manuel Rivera Cambas menciona: “Desde que se atraviesa el dintel, se encuentra el blanco sepulcro de la Srita. Escalante, formada por la alegórica pirámide despedazada”.¹⁶⁴ El cronista recupera dos de los aspectos que más llaman la atención en el sepulcro, primero la interrupción en la estructura piramidal u obelisco, que hace referencia a una abrupta detención de la vida. En *La Ilustración Mexicana*, se menciona lo siguiente: “el artista que con su cincel supo imitar a las mil maravillas en la artificial rotura que dio al mármol el triste y lento estrago del tiempo”.¹⁶⁵ Es importante resaltar el desgaste intencional provocado por los artífices para hacer alusión al corte infranqueable de vivir, cada motivo es primordial para entender esa metáfora y el obelisco trunco es quizá el detalle más poético del monumento.

156 - Fausto Ramírez, *op. cit.*, 149.

157 - *Ibid*, 150.

158 - Los crespones son definidos por el *Diccionario enciclopédico de la lengua española* de Gaspar y Roig como una “especie de gasa en la cual la urdimbre está más retorcida que la trama”. Entre las acepciones se dedica especialmente una al crespón fúnebre y se hace referencia a él como un “emblema, señal o símbolo de muerte, por ser costumbre en épocas de luto ceñir los sombreros de negro crespón”.

159 - González Peña, *Flores de Pasión y de Melancolía*, 32

160 - *La Ilustración Mexicana*, 652.

161 - Florencio Jazmín, “Catálogo de las flores y hojas”, en *El Lenguaje de las Flores y el de las Frutas con algunos emblemas de las piedras y de los colores*, 8ª ed. (México: C.H. Bouret, 1889), 103-114.

162 - Fausto Ramírez, *op. cit.*, 148.

163 - *La Ilustración Mexicana*, 652.

164 - Manuel Rivera Cambas, “El ex-convento y el panteón de San Fernando”, en *México pintoresco, artístico y monumental* (México: Imprenta de la Reforma, 1880): 104

165 - *La Ilustración Mexicana*, 652



Tangassi Hermanos, *Tumba de Dolores Escalante* (Detalle de la fachada norte), 1852. Mármol. Panteón de San Fernando, Ciudad de México. Foto del autor, 2017.



Tangassi Hermanos, *Tumba de Dolores Escalante* (Detalle toma desde el oriente), 1852. Mármol. Panteón de San Fernando, Ciudad de México. Foto del autor, 2020.

El segundo elemento digno de resaltar en la percepción de Rivera Cambas es el alusivo a la blancura del monumento. *La Ilustración Mexicana* cuenta cómo el monumento fue encargado a Carrara, esto también permite entender las migraciones, las redes y los flujos incesantes entre los Tangassi y su tierra natal, además del posible interés en este material por parte del erudito comitente. A pesar de estar establecidos aquí y ya contar con un conocimiento de los materiales locales, la idea italiana sigue presente. El sepulcro no pierde ese carácter de pertenecer a dos lugares como se observa en el plinto, que presenta una inscripción que aclara cómo el monumento fue fabricado en dos latitudes: Italia y México. La resplandeciente blancura del mármol es esa huella de la italianización clásica en tránsito a Lati-

noamérica y que difícilmente podía ser igualada por las piedras mexicanas.

Respecto a la factura carrarense, la nota de *La Ilustración Mexicana*, adjudica a un lapidario llamado Rocchi¹⁶⁶ el labrado del mausoleo. El barandal fue mandado a hacer con el herrero francés Leprince.¹⁶⁷

Respecto a las formas del sepulcro, el de la señorita Escalante obedece a una tradición neoclásica, así, los artistas participantes en el túmulo dieron una nueva mirada, pero las formas siguen siendo las mismas, por ello no es extraño encontrar otros monumentos muy similares formalmente, como el de Alexander Hamilton edificado a principios del XIX y que presenta la misma composición con un basamento, obelisco trunco y pebeteros. Se trata de iconografías revaloradas y resignificadas.

¹⁶⁶ - En pláticas con la Dra. Luisa Passeggia me comentó de la existencia de un escultor italiano llamado Luigi Rocchi, del cual no hay muchas referencias, más que su vínculo laboral con el escultor estadounidense Hiram Powers. Sin duda se trataba de un artista que tenía relación con América.

¹⁶⁷ - *La Ilustración Mexicana*, 652.



Autor sin identificar *Tumba de Alexander Hamilton*, 1804.
Mármol, Trinity Church, Nueva York.
Foto del autor.



Tangassi Hermanos, *Tumba de Dolores Escalante (Detalle de la factura)*, 1852.
Mármol. Panteón de San Fernando,
Ciudad de México. Foto del autor, 2017.

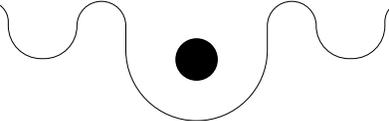


Tangassi Hermanos, *Tumba de Dolores Escalante (Detalle del obelisco interrumpido)*, 1852. Mármol. Panteón de San Fernando,
Ciudad de México. Foto del autor, 2020.

Una vez realizado ese recorrido por el análisis formal de la pieza profundizaré en los cometidos de la monumentalidad mortuoria. Como ya mencioné, el objetivo principal era que el comitente marcara el recuerdo de su amada como eterno e imborrable. De alguna manera el mármol lograba cumplir con esos requisitos. Patricia Pérez Walters menciona lo siguiente para referirse al trabajo artístico empresarial del escultor Jesús Contreras:

se preocupó por modernizar la instrucción artística y por transformar el impacto social de la escultura, concibiéndola como una actividad profesional a gran escala que desbordaba el tradicional recinto académico para transformar el entorno urbano y promover valores.¹⁶⁸

Considero necesario hacer este parangón entre el escultor porfiriano y los Tangassi, pues ellos, décadas antes de la fiebre escultórica, ya anticipaban concebir al monumento como representación de acciones e individuos capaces de transformar, lo trabajaban como un edículo a gran escala y buscaban tener un impacto o promoción entre los habitantes.



Monumentaria en Churubusco y en Molino del Rey:

limbo entre la ciudad de los vivos y la ciudad de los muertos



Agosto de 1847. Un ejército de 14,000 soldados estadounidenses avanzaba sin cesar por la ruta que siglos atrás siguió Hernán Cortés para llegar a la capital mexicana desde Veracruz. Después de tomar el puerto y vencer en sangrientas batallas como la del Cerro Gordo, los hombres comandados por Winfield Scott se abrieron paso por el territorio mexicano en aras de ampliar el suyo. Varias batallas fueron libradas, la asimetría en preparación, estrategia y número hundía al ejército mexicano, lo cual condujo a la ocupación total de la Ciudad de México y a la derrota simbolizada en la bandera estadounidense ondeando en Palacio Nacional el 15 de septiembre. En consecuencia de esta intervención la mitad del territorio mexicano se perdió en manos de los invasores extranjeros.¹⁶⁹ Pese a ello, la historia mexicana no duda en afirmar que sus tropas defendieron incesantemente la nación, ejemplo de ello son dos batallas: la de Churubusco, librada el 20 de agosto y la del Molino del Rey, acaecida el 8 de septiembre, ambas vinculadas con esta investigación.

Después de las derrotas, Santa Anna se retiró de la presidencia; sin embargo, los conservadores lo busca-

ron de nuevo pues consideraban que era el único capaz de controlar al ejército, al clero, a los comerciantes y demás autoridades del país. Con ello inició una dictadura que corrió de 1853 a 1855.¹⁷⁰ Coincidió con este periodo un importante encargo: en los registros de la aduana marítima de Veracruz figuró un pago de 10,000 pesos de los cuales se habían cobrado 7,079.73 a favor de los Tangassi por unos monumentos para las víctimas del Cerro Gordo. Los pagos se asentaban con fecha del 21 de septiembre de 1853.¹⁷¹

El 9 de agosto de 1855 Santa Anna abandonó la Ciudad de México¹⁷² para dirigirse al exilio y meses después, el 12 de diciembre, Ignacio Comonfort asumió la presidencia interina de México. Con el nuevo mandato también llegaron nuevos decretos, entre ellos el de la erección de dos monumentos fúnebres para perpetuar las memorias de los caídos en las batallas de Churubusco y Molino del Rey.¹⁷³ Lafragua en la *Miscelánea de Política* menciona:

Quando yo hacía el sepulcro de la Srita. Escalante, vinieron otros dos de mármol, que propuse a Tornel para Churubusco y Molino del Rey. Santa Anna los compró para Veracruz: el aviso de la compra es la última carta de Tornel, que ya no pudo firmar por su repentina muerte. Pasó el tiempo: los sepulcros no estaban pagados, cayó Santa Anna y yo

169 - José Antonio Serrano Ortega y Josefina Zoraida Vázquez, "El nuevo orden, 1821-1848", en *Nueva Historia General de México* (México: El Colegio de México, 2010), 431-436.

170 - Andrés Lira y Anne Staples, "Del desastre a la reconstrucción republicana, 1848-1876", en *Nueva Historia General de México* (México: El Colegio de México, 2010), 443-448

171 - "Aduana marítima de Veracruz", *El Siglo Diez y Nueve*, 30 de octubre, 1855, 3

172 - Andrés Lira y Anne Staples, *op. cit.*, 450.

173 - "Ministerio de Gobernación", *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de marzo, 1856, 2.

tuve el gusto de colocarlos donde yo había pensado con toda solemnidad.¹⁷⁴

Después de la emisión del decreto del presidente, Lafragua también dice: “En poder de los Sres. Tangassi hermanos se hallan los monumentos de mármol, que contratados hace ya tiempo, serán los que se coloquen, bajo el concepto de que dichos señores están obligados a ponerlos de su cuenta.”¹⁷⁵

A partir de las fuentes anteriores e hilando los acontecimientos históricos citados me es posible inferir que en la misma remesa llegaron los tres monumentos, después se dirigieron a la Ciudad de México, el de la dama Escalante fue emplazado en San Fernando, sin embargo, posiblemente debido a la inestabilidad del gobierno de Santa Anna los otros dos se dirigieron al taller de los Tangassi y nunca fueron colocados en Veracruz, hasta que lograron ser armados en el lugar que Lafragua había pensado para ellos en la capital.

El decreto expedido por el presidente interino el 29 de enero de 1856 solicitaba que en el monumento de Churubusco debían colocarse los restos de Francisco Peñuñuri y Luis Martínez y en el del Molino del Rey los de Antonio de León y Lucas Balderas.¹⁷⁶ Se trataba de sepulcros emplazados justo en los lugares en los que esos soldados perdieron la vida. Lafragua también aclara:

El tiempo que desde entonces ha transcurrido, ha sido a la verdad impotente para borrar los recuerdos de aquellos días de luto y de gloria, en que la desgracia que hace tantos años persigue a la república, nos arrebató la más espléndida victoria en los momentos mismos en que parecía más segura.¹⁷⁷

Ambos monumentos siguieron procesos paralelos, los dos estuvieron bajo la dirección del arquitecto Vicente E. Manero. Queda cuestionarse qué tanto llevó el rumbo de la ejecución el arquitecto, pues las piezas ya habían sido proyectadas y elegidas por los Tangassi. Considero que en estas obras más bien fueron los escultores quienes fijaron el camino y el arquitecto tuvo

que adaptarse al sepulcro para concebir el túmulo en su totalidad.

Fue entonces hasta 1856, exactamente nueve años después de la derrota, cuando por fin se conmemoró a los valientes caídos. El 1º de agosto se puso la primera piedra. Justo al sur, frente a la puerta de campo del convento de Churubusco se colocó uno de los monumentos. Testigos del emplazamiento fueron cuatro sauces llorones¹⁷⁸, de los cuales uno con sus ramas largas, colgantes y flexibles sigue custodiando al monumento hasta el día de hoy. Sobre la batalla en 1847 quedan memorias como las de los *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos* que hacen referencia a la conclusión de la lucha y recuerdan un episodio con la bandera estadounidense: “Un momento después flameaba en el convento de Churubusco, y presidía a la escena de muerte, desolación y llanto, que aquella religiosa mansión, tan sosegada y tranquila en otro tiempo presentaba el 20 de agosto de 1847.”¹⁷⁹ Sin duda el recuerdo de la sangrienta batalla seguía vivo para muchos. Eran las diez de la mañana del 20 de agosto de 1856, cuando Comonfort y su séquito se dirigieron al mismo punto donde años antes se había librado la batalla en el convento, con el objetivo de encabezar la ceremonia conmemorativa y de develación de un monumento funerario dotado con valor cívico, en honor a los caídos en batalla. La obra está descrita en un crónica de la siguiente manera:

El monumento se compone de lo siguiente: Un zócalo cuadrado, de cuatro varas por cada frente y 20 pulgadas de alto, revestido de la piedra conocida con el nombre de recinto azul y enrasado a nivel con losas. Sobre esto hay dos cuerpos, uno de sillería y otro de mármol. El primero se compone de un lintel [*sic*] de chiluca de seis pulgadas de alto y 92 de frente, de donde arrancan las dos bóvedas paralelas en que deben colocarse los restos mortales de Peñuñuri &c, dichas bóvedas atraviesan todo el edificio de frente a espalda, tienen 20 pulgadas en la parte inferior y 24 en su mayor diámetro, están formados sobre tres muros, uno central y dos laterales o costados del

174 - José María Lafragua, *Miscelánea de Política* (México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1987), 101.

175 - José María Lafragua, “Ministerio de Gobernación”, *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de marzo, 1856, 2

176 - *Ídem*

177 - *Ídem*

178 - “Churubusco-Aniversario-Monumento-Banquete”, *El Republicano. Periódico del pueblo*, 23 de agosto, 1856, 2-3.

179 - Ramón Alcazar, *et.al.*, *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos* (México: Tipografía de Manuel Payno, 1848), 258.

monumento, de 16 pulgadas de espesor, 88 de largo y 36 de alto, en cuyo alto se incluye el espesor de las claves de los arcos o bóvedas, y como estos muros están levantados en escarpa, el exterior forma una pirámide truncada sobre la cual están 4 chaflanes de 8 pulgadas de alto y sobre estos unas grandes losas de 72 pulgadas de largo y seis de alto, que por su extensión amarran las dos bóvedas, encima de lo cual continúa el monumento de mármol o 2º cuerpo, que se compone de un zócalo formado de 4 losas, una para

cada frente de 68 pulgadas de largo por 17 de alto y 10 de espesor de mármol bardiglio oscuro; sobre este zócalo suben cuatro grandes chapas de mármol aperlado de Carrara de 56 pulgadas de largo, 25 de alto y 3 de espesor, sin contar en esto el saliente que tiene el bajo relieve de los festones que ocupan gran parte de la losa; encima de estas hay dos molduras de 8 pulgadas de alto que van disminuyendo los festones del cuerpo; sobre las cuales descansan las cuatro losas que forman otra pirámide truncada.¹⁸⁰



Tangassi Hermanos (escultura), Vicente E. Manero (arquitectura), *Monumento de Churubusco*, 1856. Mármol. Churubusco, Ciudad de México. Foto del autor, 2019.

El monumento mira de frente a la entrada del convento, es un encuentro jerárquico entre ambas construcciones. La fachada principal tiene una inscripción en latín que se traduce así: “A los ciudadanos activos que dieron su vida por la patria con una gran entrega en las trece kalendas de septiembre de 1847. La República Mexicana ofrece este gran ejemplar tan pequeña muestra de honor a quien tan grande beneficio otorgó. Ignacio Comonfort, guardián de esta misma república, cuidó de cumplir las promesas públicas en el año de 1856”.¹⁸¹ Todas las inscripciones están grabadas en hueco y después fueron pintadas de negro. Destaca la principal por la alusión a la Antigüedad clásica. Sin duda, los comitentes veían en el monumento también una manera de trascender. Comonfort se presenta como

un guardián de la República, su misión era casi la de un César en el ideario de la Roma Imperial.

La parte del sepulcro encargada a los Tangassi se divide en tres cuerpos: un plinto, un basamento y el altar. En el basamento está la firma del arquitecto y también en el pedestal de mármol los Tangassi dejaron testimonio de su participación. En sus cuatro fachadas el plinto está decorado con festones con diferentes tipos de flores, probablemente asociadas con el sueño. Enseguida vienen las fachadas del altar moldurado con las inscripciones ya descritas. El altar remata en frontones semicirculares que en cada esquina tiene acroteras. En esos frontones hay elementos iconográficos que remiten al ámbito funerario, es el caso de la serpiente mordiendo su cola (ouroboros) y la esfera alada.



Tangassi Hermanos (escultura), Vicente E. Manero (arquitectura), *Monumento de Churubusco*, 1856. Mármol. Churubusco, Ciudad de México.
Foto del autor, 2019.

Respecto a las inscripciones, en la fachada frontal que mira
al norte:

STRENVIS CIVIBUS
QUI PRO PATRIA VITAM MAGNA CUM LAUDE
IN PRAELIO PROFUDERUNT
XIII KAL. SEPTEMB.
A.D. MDCCCXLVII
MEXIC. RESP.
TANTI BENEFICII MENOR
TANTUMQUE EXEMPLUM POSTERIS PRAEBENS
H.M.C

—————
VOTA PUBLICA
EIUSD REEIP. SVMM. PRAESES
IG. COMONFORT
ADIMPLERE CVRAVIT
A.D. MDCCCLVI

En la fachada orientada al sur se lee:

A LA MEMORIA
DE LOS ILUSTRES ESFORZADOS MEXICANOS
QUE COMBATIENDO EN DEFENSA DE SU PATRIA
LE HICIERON EL SACRIFICIO DE SUS VIDAS
EN ESTE MISMO LUGAR
EL DÍA 20 DE AGOSTO DE 1847
LA NACIÓN MEXICANA
CONSAGRA ESE MONUMENTO
DE GRATITUD, DE HONOR Y DE GLORIA
SIENDO PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA
IG. COMONFORT
1856

En la carátula que mira al poniente:

FRANCISCO PEÑÚÑURI
JOSÉ MARÍA GONZÁLEZ
RAFAEL OLIVA

Y la que mira al oriente

LUIS MARTÍNEZ DE CASTRO
PASCUAL MERÁS
AGUSTÍN GUTIÉRREZ

Coronando todo el conjunto está la escultura de una doliente en postura clásica, ataviada con peplos, recargada sobre una columna interrumpida y abrazando una urna cubierta. La figura de la pleurante fue un motivo neoclásico recurrentemente usado en la iconografía funeraria. Fausto Ramírez identifica un vínculo de este motivo con los “cuadros de duelo” (*mourning pictures*) que son “imágenes luctuosas de intención patriótica, asociadas con el gusto neoclásico que representan a alguna figura en el acto de lamentar la muerte de un héroe, llorando al lado de la tumba o el cenotafio a él dedicado y por lo general ornado con su efigie”.¹⁸² Aquí la doliente se adapta a esa descripción del gusto neoclásico, se trata de un lamento ante la pérdida de seres considerados como héroes.



Autor sin identificar, *Escultura de doliente en el Monumento de Churubusco*, 1856. Mármol.
Churubusco, Ciudad de México.
Foto del autor, 2019

Respecto a esta escultura, Florencio M. del Castillo en una extensa crónica que realiza sobre la inauguración del monumento dice: “encima está el pedestal de 12 pulgadas de alto, y la estatua de 50 pulgadas perfectamente concluida; pero que comparativamente con la altura del monumento parece pequeña. Según sabemos se la va a remplazar con otra de buen tamaño.”¹⁸³ Como ya se estudió, en el altar de Santa Teresa no fueron los Tangassi quienes ejecutaron el remate escultórico antropomorfo de la obra. Es posible pensar que en el caso del túmulo de Churubusco también se haya comisionado a otras manos la elaboración de la escultura. La figura presenta desproporción en el cuerpo, incluso la cabeza parece más pequeña en relación con el resto, no hay concordancia con la cadera y con los brazos. Es evidente el desgaste por el paso del tiempo, sin embargo, no presenta el mismo cuidado el labrado que el resto del conjunto. Desconozco si realmente fue cambiada, pero es muy factible la hipótesis de que haya intervenido otro artista en esa ejecución. Hoy la escultura queda como un testimonio valioso de una interpretación por manos locales en torno a lo que se entendía por clasicismo a mediados del siglo XIX.

El segundo caso es el del Molino del Rey. La batalla en este lugar se libró el 8 de septiembre de 1847, fueron sitios buscados por los estadounidenses pues guardaban armamento de los mexicanos. El monumento también se inauguró en el aniversario del acontecimiento, pero la primera piedra se colocó el viernes 22 de agosto de 1856. Esta piedra era una caja de chiluca que contenía dentro otra caja de plomo con objetos como periódicos, monedas, fotografías, decretos¹⁸⁴ y demás recordatorios que reforzaban la idea de mantener viva la memoria. Se nombraron comisiones para la supervisión del monumento, destaca una que fue llamada “Para preparar y componer el local de la solemnidad”,¹⁸⁵ por supuesto que participaban Attilio Tangassi y Vicente Manero como los principales encargados en esta comisión.

María Elena Salas Cuesta coordinó en el INAH la publicación del libro *Molino del Rey: Historia de un monumento*, texto que presenta las aproximaciones de diferentes especialistas al monumento. Es una de las fuentes más ricas para comprender la restauración y uno de

182 - Fausto Ramírez, “La historia disputada de los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación Mexicana. 1750-1860*, coord. Jaime Soler (México: MUNAL/INBA/BANAMEX/UNAM, 2000), 242.
183 - Florencio M. del Castillo, “Inauguración del monumento de Churubusco”, *El Monitor Republicano*, 24 de agosto, 1856, 1.
184 - “Molino del Rey”, *El Siglo Diez y Nueve*, 25 de agosto, 1856, 4.
185 - “Monumento del Molino del Rey”, *El Monitor Republicano*, 30 de agosto, 1856, 4.

los emplazamientos del túmulo, ya que éste no corrió con la misma suerte que el de Churubusco y tuvo que ser reubicado después de una nueva planificación urbanística de la ciudad. A continuación presento la fotografía de C. B. Waite en la que se observa la localización original de la obra. Llama la atención la presencia del ganado en la imagen, lo cual remite inmediatamente a asociarla

con un entorno semirural alejado de los principales cuadrantes de la Ciudad de México. La presencia de estos monumentos paulatinamente marcará una apropiación de los espacios. Como indica Natalia Majluf: “La escultura del siglo XIX, por medio de su emplazamiento en lugares considerados públicos, intenta apropiarse de las calles, reclamándolas para el Estado y para la nación.”¹⁸⁶



Charles Burlingame Waite,
Molino de el Rey, monument and mill, 1904.
Imagen de Mexicana-cultura.

Del texto de Salas Cuesta me interesa el apartado que dedica a la descripción formal del monumento. Después de abordar las evidentes semejanzas con el de Churubusco plantea cuáles son las diferencias que encuentra: “hay una variante entre ambos monumentos, ya que la pirámide truncada que se dispuso en el de Churubusco, en el caso del Molino del Rey se ordenó como un paralelogramo rematado en un friso con decoración, sobre el que se aprecia un coronamiento de losas curvas en cuyas esquinas aparecen cuatro máscaras.”¹⁸⁷

A pesar de la similitud formal de los monumentos sí existen algunas diferencias entre ambos. En el primer cuerpo que funge a manera de plinto la ornamentación está dada por antorchas invertidas que sostienen los festones, aquí no son flores, probablemente se trata de guirnaldas, pues son laureles que cantan y celebran la memoria de los héroes. En las cuatro fachadas se repite el mismo motivo. La fachada principal vuelve a presentar la misma inscripción en latín, con el único cambio

en la fecha de inauguración. La cara opuesta también presenta el decreto en el que se anuncia a quiénes está dedicado el monumento y quién fue el comitente. Cambian las otras dos fachadas que tienen inscripciones con los nombres de los soldados caídos en guerra, encabezan cada una de las listas en un lado Lucas Balderas y en el opuesto Antonio León. Cada una de las fachadas está cajeadada.

Como división entre el segundo y el tercer cuerpo está un friso con elementos fitomorfos. Para rematar el paralelogramo están los frontones curvos, cada uno en la esquina tiene acroteras, pero dos de las fachadas tienen una talla ornamental, la del norte la clepsidra con alas circundada con una serpiente que se muerde la cola, y al sur una mariposa. En sintonía con su homóloga en Churubusco está coronando el sepulcro la escultura de una doliente que también recuerda al mundo clásico por el tratamiento que se da a su vestimenta, se recarga sobre la urna funeraria que descansa sobre

186 - Natalia Majluf, *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879* (Lima: Instituto de Estudios peruanos, 1994), 9.

187 - María Elena Salas Cuesta (coord.), *Molino del Rey: Historia de un monumento* (México: INAH-CONACULTA, 1997), 107



Tangassi Hermanos (escultura), Vicente E. Manero
(arquitectura), *Monumento de Molino del Rey*, 1856.
Mármol. Centro Cultural los Pinos, Ciudad de México.
Foto del autor, 2019.

un pedestal cuadrangular. Es perceptible que existe diferencia en la calidad de ambas esculturas –quizá por la restauración a la de Molino del Rey– pues incluso aparenta una materialidad distinta, la talla no tiene

ninguna relación con el resto del monumento, es de menor calidad. Es plausible mantener la hipótesis de que este remate estatuario estuvo encargado a otras manos que no fueron las de los Tangassi.



Autor sin identificar, *Escultura doliente*
 Monumento de Molino del Rey, 1856. Mármol.
 Churubusco, Ciudad de México.
 Foto del autor, 2019.

La erección de estos túmulos tuvo como propósito preservar la memoria de aquellos hombres que serían recordados como héroes, pero al mismo tiempo estos monumentos tenían un uso al ser espacios funerarios en los que fueron depositados los restos de los soldados, la ciudad de los muertos cohabitó con la de los vivos. Para la inauguración de estos sepulcros se realizaron brindis, ceremonias y banquetes. Asistieron los personajes más importantes de la política y los poetas más sobresalientes pronunciaron solemnes y conmovedores discursos. Sin duda se trataba del acontecimiento civil y político más significativo del momento, además de que el emplazamiento de estas obras fue el primer paso de un paulatino proceso que años después, durante el porfiriato, se convirtió en una fiebre escultórica en la que la Ciudad de México se inundó de monumentos, un proceso de apropiación de espacio público en miras de hacer una ciudad más uniforme y ordenada.

En cuanto a las formas, hay que apuntar que estos dos monumentos tienen firmes inspiraciones neoclásicas. Los lapidarios de la Casa Tangassi que estaban trabajando en Italia conocían la obra de Antonio Canova, el escultor neoclásico más importante. El artista originario de Possagno marcó toda una estética y una tendencia modernizadora en escultura, además de formular nuevos cánones en el ámbito del arte funerario, todo en mira al pasado renacentista italiano. Así, presentó el ejemplo de la *Tumba de los Estuardos* emplazada en la Basílica de San Pedro en Roma. El altar y el remate de los sepulcros de los Tangassi tienen una clara inspiración en Canova y su manera de expresar la estética neo-renacentista en el ámbito funerario. Se retoman también formas de la Antigüedad clásica como la presencia de la glíptica gloriosa.



Tangassi Hermanos (escultura), Vicente E. Manero (arquitectura), *Monumento de Molino del Rey*, 1856. Mármol. Los Pinos, Ciudad de México. Foto del autor, 2019.



Antonio Canova, *Tumba de los Estuardos*, 1817-1819. Mármol.
Basílica de San Pedro, Roma.
Imagen tomada de Wikipedia.org.

Para concluir este apartado retomo una frase de la extensa crónica elaborada por Florencio M. del Castillo donde dice:

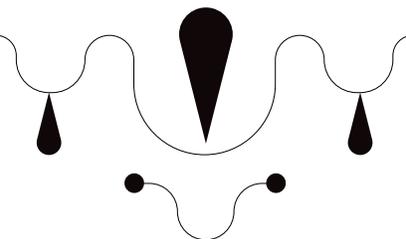
Se trata de recordar; de un modo que hable a la imaginación y al alma, los hechos gloriosos de los que nos han precedido, a fin de que la memoria de sus hechos escite [*sic*] a las generaciones que van sucediendo a imitarlos.

Más que mármoles y monumentos quisiéramos el culto íntimo y religioso de las almas.

Pero puesto que el hombre necesita de recuerdos materiales, conviene elevar esos monumentos que sirven de recuerdo constante y perenne. ¡Ojalá y en cada lugar en donde ha brillado una acción noble se pudiese elevar un monumento! El hombre al verse rodeado de testimonios vivos del heroísmo, se avergonzaría ante la idea de cometer una debilidad.

La historia trata de suplir esos monumentos. Pero el pueblo necesita de páginas de culto que hablen a su imaginación, que hieran su vista.¹⁸⁸

Sin duda la idea de monumento está más viva que nunca, es un recuerdo moralizante para la posteridad, trasciende y logra penetrar en las mentes de los ciudadanos. Los Tangassi fueron pioneros en México de estas nuevas concepciones en torno al monumento urbano.



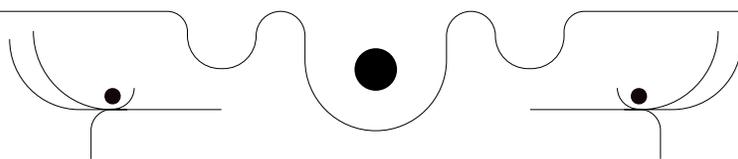
Tres monumentos: reflexiones

Dedico una reflexión comparativa acerca de los tres monumentos. Ya se explicó que los tres llegaron en la misma remesa, aunque tuvieron destinos diferentes. En los tres hay una clara relación con el mundo funerario, pues fungen como espacio de reposo para restos mortuorios. Al tener esta liga con el mundo de difuntos, los Tangassi entregan a la Ciudad de México tres monumentos eruditos para entender la muerte. Reinterpretaron la concepción de este fenómeno, hay similitudes formales evidentes en las obras, pero hoy el enfrentamiento con ellos es complicado. En su momento construyeron todo un discurso de trascendencia, son sepulcros que

imprimen una promesa de eternidad, su simbología es poética. Las formas también permiten entender la mecánica del taller, quizá a manera de catálogo reelaboraban las ornamentaciones, pero cada uno de los monumentos tiene un sentido distintivo que lo caracteriza. Cada uno es diferente, y las inscripciones en piedra dan también carácter a las piezas.

Estos tres ejemplos son un resabio para comprender los inicios de la monumentaria en la Ciudad de México. En los años posteriores a la erección de estas obras, la urbe comenzó a vivir una fiebre escultórica. Estos ejemplos, obra de los Tangassi, invitan a la comprensión de la importancia del monumento en su carácter de trascendencia y memoria. Además hablan de la maestría de los hermanos para concebir lo funerario, que incluso supieron readaptar en los espacios de los vivos.





El monumento del General Manuel Gual



El cementerio de San Fernando está lleno de obras funerarias autoría de la casa Tangassi, uno de los edículos más sobresalientes es el del general Manuel Gual, este apartado se dedicará a este monumento.

A las ocho y media de la noche del lunes 17 de marzo de 1856, después de una larga y agónica enfermedad,¹⁸⁹ el corazón del Señor General de Brigada, Don Manuel Gual Galdo,¹⁹⁰ dejó de latir. La señora Mariana Cuevas de Gual, su viuda, quedó como albacea. Probablemente entre las disposiciones testamentarias del esposo se encontraba la petición de que se le construyera un monumento funerario después de su muerte, pues el 29 de mayo de 1856, Manuel Gual y Cuevas, hijo del general cubano, se presentó como apoderado de la madre ante la notaría del señor Pablo Sánchez para firmar con los hermanos Tangassi un contrato en el que se especificaron las cláusulas para la erección de un mausoleo de mármol blanco vetado legítimo de Carrara en el Panteón de San Fernando. En el contrato se especificaba que esos debían ser los materiales, además se afirmaba que el diseño ya había sido presentado por los Tangassi y contaba con el visto bueno del joven hijo. Ahora me apoyaré del contrato para hacer un estudio del monumento funerario. Transcribo la segunda cláusula:

Dichos Señores Tangassi Hermanos, se obligan a formar en los cimientos dos nichos, y en el zócalo tantos nichos cuantos sean posibles, incluyendo si fuese necesario, nichos para párvulos procurando siempre aprovechar el terreno.¹⁹¹

Esta primera instrucción indica que el mausoleo no iba a ser exclusivamente para el general, se trataba de un monumento pensado para la posteridad familiar y con la función de permanecer como espacio para el reposo de varios de los Gual y de los descendientes que morían jóvenes, incluso de los niños. La intención de la construcción era aprovechar al máximo el espacio y el monumento. Además se comprende que se trata de una familia patrilínea.

En la tercera cláusula se lee lo siguiente:

El escalón que sigue al cimiento deberá ser de chiluca muy bien labrada, que no desdiga nada del monumento, y el barandal de hierro colado con sus cuatro columnas de metal amarillo que terminarán en unas alcachofas o piñas con hueco para recibir cirios de cera colocadas dichas columnas en las cuatro esquinas, siendo el expresado barandal de una figura bonita y sencilla.¹⁹²

Aquí se puede analizar la integración de los materiales, la chiluca también intervino en este proyecto funerario, sin embargo, se hizo la indicación de que un material

189 - "Defunción", *El Monitor Republicano*, 20 de marzo, 1856, 3.

190 - Ricardo Ortega Pérez Gallardo, "Familia Cuevas", *Historia Genealógica de las familias más antiguas de México*, volumen III (México: Imprenta de A. Carranza e hijos, 1910), 36-37.

191 - Pablo Sánchez. *Contrato entre Manuel Gual Cuevas y los hermanos Tangassi*, Ciudad de México, 29 de mayo de 1856, (AHNCM), vol.4467, not. 658.

192 - *Ídem*

distinto al mármol no debía ocasionar la pérdida en la armonía del sepulcro. Además, es importante señalar la pervivencia del barandal, cuyo fin no era únicamente ornamental, también tenían utilidad al fungir como elemento de sostén de los cirios. Entre las élites capitalinas, la idea de la cera y la luz de los catafalcos novohispanos seguía perviviendo. El barandal es un ejemplo visible de cómo la modernidad del hierro era vital en la construcción de estos monumentos. Otra de sus funciones es la de proteger a las obras del posible deterioro causado por el vandalismo o por simples acciones como recargarse en el monumento, hechos que le pueden causar daños irreversibles.

La siguiente cláusula indica:

los cimientos del monumento se empezarán inmediatamente y toda la obra quedará concluida precisamente dentro de un año contando desde las fechas de esta escritura; y únicamente se podrá prorrogar el plazo señalado, en un caso fortuito, justificado, sin que se considere como tal el caso de que no salga el buque de Génova, y si se comprometen los señores Tangassi hermanos a poner el monumento tan pronto como les sea posible sin esperar el año citado si lo pudieren verificar antes.¹⁹³

De acuerdo con estas líneas es posible inferir que los volterranos tuvieron un plazo muy delimitado para la construcción del monumento, además se añade a la investigación el dato de que las obras salían de un puerto genovés, un lugar reconocido por su carácter comercial. Muy probablemente este monumento siguió procesos similares a los ya estudiados como el de Dolores Escalante, las piezas se enviaron desde Italia y fueron armadas en México.

La quinta cláusula indica: "los cimientos se formarán de la mejor piedra de mampostear que se encuentre, con el objeto de que el salitre no perjudique al monumento ni penetre la humedad a los nichos de que se ha hablado."¹⁹⁴ Es posible observar que la materialidad jugó un papel primordial al momento de establecer los términos de la edificación del monumento, se pensaba de manera práctica en que agentes externos como el salitre, la

lluvia y la humedad del suelo no fueran un motivo que pudiera arruinar la funcionalidad ni la apariencia del monumento. A fin de cuentas, como ya se ha estudiado, el objetivo del monumento era la trascendencia y el valor de permanencia jugaba un rol fundamental, por lo que pensar en la adecuada conservación de los materiales era quizá el elemento más simbólico. Pero no hay que dejar de lado la sanidad pública. Al ser un terreno lacustre, la edificación de tumbas se complejizaba, por eso los artifices debían tener en consideración cada detalle, incluso los materiales, para evitar un desastre que perjudicara la salud de los vivos.

En cuanto a las cláusulas sexta, séptima y octava resumo que contienen especificaciones en relación con el precio del monumento y los pagos que recibirían los Tangassi. El precio total del mausoleo ascendió a la cantidad de cinco mil doscientos cincuenta pesos, en esa cifra estaba incluida la limosna de 500 pesos que recibía el Colegio de San Fernando por la propiedad del terreno, el pago total iba a estar dividido en abonos de 200 pesos cada mes.¹⁹⁵ Sin duda, para la época, se trataba de una cantidad exorbitante, por lo que hay que estar conscientes de que no cualquiera podía tener el lujo de acceder a la monumentaria edificada por los Tangassi.

La cláusula novena obligaba a los señores Tangassi a mantener el monumento en el mejor estado de limpieza, especialmente durante los días de fiestas solemnes, pero no debían recibir pago por esa tarea que tenía que ser cumplida mientras ellos residieran en la República,¹⁹⁶ a partir de lo cual se puede intuir la posible idea que tenían los Tangassi de algún día regresar a su patria. Hoy el edículo está desgastado por encontrarse a la intemperie; la humedad, el clima y el polvo han contribuido a su deterioro, sin duda el monumento debió lucir en su máximo esplendor mientras los hermanos estuvieron a cargo de su mantenimiento. Ese dato permite comprender que el taller se comprometía, incluso, una vez entregadas las obras, a seguir cuidando del buen funcionamiento y de la presentación de sus obras, a fin de cuentas, también así podían publicitarse.

En esas nueve cláusulas, el contrato se detiene en aspectos como los materiales, los pagos, los tiempos y la funcionalidad de monumento, sin embargo, falta hacer un análisis de otros rasgos que indicaré a continuación.

193 - *Ídem*

194 - *Ídem*

195 - *Ídem*

196 - *Ídem*

Al igual que el resto de los monumentos de los Tangassi en San Fernando, el del general Gual está en el cuadrante suroeste, numerado como el tercero del Patio Grande del cementerio. La fachada principal mira al poniente, lugar de los muertos. Se compone de un basamento, un segundo cuerpo que es un sarcófago y un remate, en forma de túmulo.

En la fachada que mira al poniente se lee un epígrafe sencillo: “EL SEÑOR GENERAL DON MANUEL GUAL/ FALLECIÓ EN 17 DE MARZO/ DE 1856”. En esta misma fachada está un festón con diferentes tipos de flores atados con crespones que simbolizan el luto mortuario.

También en esta parte los Tangassi dejaron testimonio con su firma. Separa el sarcófago del remate una cornisa. El remate es un pedestal en el que descansan tres figuras: el túmulo, flanqueado por dos esculturas femeninas dolientes. Ambas esculturas son gemelas, como si estuvieran en espejo, las mujeres se apoyan sobre el túmulo en actitud melancólica; estas plañideras están ataviadas con largos paños de duelo, además los vestidos permiten ver parte de la composición anatómica, ambas portan una corona de flores en las manos. La urna descansa sobre un pedestal rectangular, que en esta fachada está ornamentado con una clepsidra con alas.

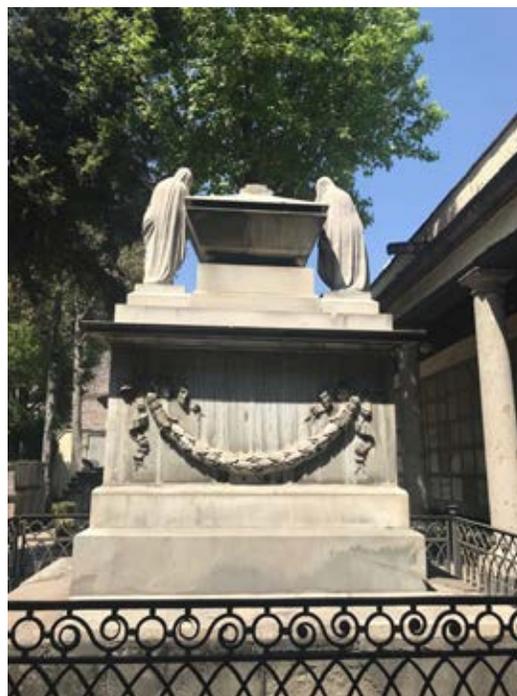


Tangassi Hermanos, *Mausoleo del General Gual*, 1856. Mármol.
Panteón de San Fernando, Ciudad de México.
Foto del autor, 2020.

Al igual que en los casos discutidos con anterioridad, es posible debatir respecto a la presencia de la escultura figurativa en el monumento. A diferencia de los de Churubusco y Molino del Rey, aquí la estatuaria juega un papel armónico con todo el conjunto. En este monumento lo más deslumbrante es la presencia de las dolientes, el remate es el elemento de mayor jerarquía en el mausoleo. Existe una gran proporción en los cuerpos. Es el tallado de los paños y las expresiones, además de las posturas, las que transmiten el efecto y el mensaje en el espectador de estar ante un monumento funerario que pretende contagiar la idea de ensalzar la presencia del caballero, pero al mismo tiempo lamentar una irremediable pérdida, como lo anunciaba la noticia en su defunción: “Sus excelentes cualidades, sus virtudes privadas, hacían al Sr. Gual uno de los hombres más respetables, y harán que su muerte sea considerada como una pérdida para la sociedad.”¹⁹⁷

En una fotografía de Julio Michaud es posible apreciar que sobre el túmulo descansaba también otra pieza que se asemeja a una urna, además de un barandal diferente. Probablemente con el paso del tiempo y al estar expuesta a problemas como el robo y el saqueo esta parte del sepulcro se perdió.

En los otros frentes monumento, es decir, norte, sur y oriente, se repite el elemento de los festones pendiendo de crespones, sin embargo, el elemento fitomorfo cambia, en estos casos probablemente son laureles. Este sepulcro repite recursos formales muy similares a los ya estudiados, principalmente la ornamentación de los festones, que con ligeras variantes cambian en todos. Lo anterior permite inferir que este tipo de ornamentos eran ofertados a manera de catálogo, las formas eran las mismas y se repetían con ligeras variaciones. La glíptica ensalza el linaje de la figura patriarcal, es sencillo pero contundente. También se puede deducir que el gusto se expandía y los clientes solicitaban modelos semejantes a los importados por los hermanos.



Tangassi Hermanos, *Mausoleo del General Gual (detalle vista oriente)*, 1856. Mármol. Panteón de San Fernando, Ciudad de México. Foto del autor, 2019.



Tangassi Hermanos, *Mausoleo del General Gual (detalle vista sur)*, 1856. Mármol. Panteón de San Fernando, Ciudad de México. Foto del autor, 2020.



Julio Michaud, *Mausoleo del General Gual*, 1880 ca. Panteón de San Fernando, Ciudad de México. Foto de mexicana.cultura.



Tangassi Hermanos, *Mausoleo del General Gual* (detalle escultórico), 1856. Mármol. Panteón de San Fernando, Ciudad de México. Foto del autor, 2020.

La década de los años cincuenta estuvo marcada por la importancia de los encargos que recibieron los volterranos en México, pero también hay que apuntar otros acontecimientos relevantes del decenio ligados con el establecimiento de su taller escultórico. El 15 de septiembre de 1854 los hermanos se presentaron en la notaría de Luis Rodríguez y Palacio con la intención de formalizar su compañía porque deseaban que todos sus actos fueran sellados con legalidad y buena fe. Se trataba de un acontecimiento significativo, los hermanos ya llevaban muchos años en la ciudad, sin embargo, aún no tenían un documento formal en el que se establecieran los estatutos legales para la formación de la empresa. A continuación hago un resumen esquemático de las cláusulas. Con este documento se conocen estas cláusulas que ayudan a profundizar en el conocimiento sobre la manera de operar de los Tangassi y de su concepción tan moderna de empresa. Pero también se extraen otros datos, por ejemplo, que el contrato de la compañía debía durar cinco años; además se reit-

era el hecho de que para estaba naturalizado se indica que ya desde de Valentin Canalizo,

la naturalización, puede cisión fue guiada con recién llegado. Con dicho

manera de operar de una México, sobre lo cual, siguiente: en un mun-

politizado como era el deiales en nuestro país, las políticas y sociales, la

la disciplina, la experi-individuales y, muchas jugaron un papel tan o

la nacionalidad. Lo ante-muchos de los datos que Los volterranos llega-

establecer su negocio Lucharon mucho, pero herramientas como las

contrato permite ver que nización familiar jugaron la dote de la esposa de

Baz, era muy alta. Por lo incluso sus matrimonios función de la prosperidad

de su identidad italiana al juego para permitir el tonía con la situación fa-

conflicto familiar acaeció En octubre de 1856 Lu-

Segura presentaron ante "discordia", se trataba cuerpos y la mujer exigía

En diciembre del mismo Argüelles, hermano de golpes en la cabeza a At-

poco después fue puesto mente, en enero del 57 el moles fue intervenido por

lo cual indica un conflic-acontecimientos anteri-condujeron a que Lu-

decisión de separarse de se anuncia en el Diario disolvió y quedó bajo la

Tangassi". Un documen-las cláusulas debían pesar de la separación,

dependiente de la casa, sos mensuales, comida y muy probable que la de-

uno de los miembros haya sido debido a intereses de la empresa, el capital estaba en riesgo al entrar en conflicto con la familia Segura y Argüelles. El Archivo de la Comuna de Volt-

erra resguarda el pasaporte de Luigi Tangassi, quien se trasladó a la Toscana en 1858. Probablemente al ver frustrado su matrimonio y sentirse más alejado de la empresa, el menor de los hermanos emprendió el viaje de regreso a sus orígenes. Años después, el 17 de febrero de 1870, a los 46 años, Luigi murió, lejos de México, pero en el seno de su tierra natal. Attilio y Giuseppe continuaron en la aventura mexicana. En estos años también hicieron en dos ocasiones (1856 y 1861) la petición al Ayuntamiento para que se les volviera a dar la oportunidad de colocar las placas con los nombres de las calles. Estas nuevas propuestas buscaban corregir los errores del pasado; para mejor visibilidad, las letras estarían incrustadas con metal, la altura de colocación sería mayor y el tamaño más grande. Se justificaban con la idea de competir con las ciudades europeas, decían: "Esta mejora la reclama imperiosamente la belleza y civilización que cada día va en aumento de la primera capital de la República y que debe llegar a rivalizar con las de igual categoría en Europa." Sin embargo, la propuesta fue rechazada.

CAPÍTULO CUATRO

LA DÉCADA

DE LOS

SESENTA

REAFIRMACIÓN

COMO

ARTISTAS-EMPRESARIOS

ese momento Attilio ya como mexicano, pues 1844, durante el gobierno

Attilio ya había buscado pensarse que esta de-intereses comerciales del

contrato se entiende la empresa extranjera en Rosa Meyer sugiere lo

do tan variado y a la vez las actividades empresar-alianzas, las relaciones

organización familiar, encia, las preferencias veces, hasta la suerte,

más importante que el de rior permite redondear aquí se han analizado.

ron con la intención de en un país inestable. tuvieron que armarse de

que menciona Meyer. El las relaciones de la orga-un papel fundamental,

Giuseppe, Guadalupe que invita a pensar que estuvieron pensados en

de los negocios. Más allá otros recursos entraron éxito del negocio. En sin-

miliar, años después, un y la compañía se disolvió. igi Tangassi y Clara

el notario un caso de de una separación de cuotas para alimentos.

año, Francisco Segura y Clara, le propinó unos tilio con un chicote, pero

en libertad. Posterior-establecimiento de már-providencia precautoria ,

to de embargo. Todos los ores muy posiblemente igi Tangassi tomara la

la empresa, pues como de Avisos la compañía se razón de "José y Attilio

to notarial indica cómo seguir cumpliéndose a Luigi quedó en calidad de

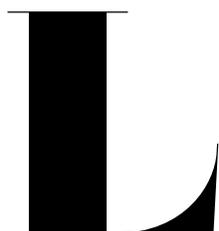
con un sueldo de 20 pe-techo. Por lo anterior, es cisión de la separación de

de la separación de

de la separación de



El tránsito de los hermanos hacia el nuevo decenio



a década de los años cincuenta estuvo marcada por la importancia de los encargos que recibieron los volterranos en México, pero también hay que apuntar otros acontecimientos relevantes del decenio ligados con el esta-

blecimiento de su taller escultórico. El 15 de septiembre de 1854 los hermanos se presentaron en la notaría de

Luis Rodríguez y Palacio con la intención de formalizar su compañía porque deseaban que todos sus actos fueran sellados con legalidad y buena fe.¹⁹⁸ Se trataba de un acontecimiento significativo, los hermanos ya llevaban muchos años en la ciudad, sin embargo, aún no tenían un documento formal en el que se establecieran los estatutos legales para la formación de la empresa. A continuación hago un resumen esquemático de las cláusulas.¹⁹⁹

Giro

- Expendio de Mármoles
- Por mayor y menor
- Importados de Europa o de cualquier punto de México
- Labrados o en bruto
- Ubicados en Coliseo Viejo 16

Capital: 14.000

- \$3.000 para José
- \$3.000 para Attilio
- \$3.000 para Luigi
- \$5.000 restantes para Guadalupe Baz de Tangassi que tiene recibidos su marido por parte del patrimonio

Razón Social

- “Tangassi Hermanos”
- El uso de la firma la tendrán los tres indistintamente

Utilidades

- Las utilidades de ventas y comisiones que se hagan a la casa debían ser partibles en tres

Gastos Negociación

- Imputables a la compañía y de lo líquido se consideraban las utilidades

Gastos Personales

- Cada socio toma \$200 mensuales para gastos personales

Créditos

- Debían cubrir continuamente créditos contraídos con Europa

Negociación

- Cada uno debía practicar un reconocimiento de negociación y resultando utilidades eran libres para sacar las que le correspondieran sin quedar obligados a dejarlas.

198 - Luis Rodríguez y Palacios. *Contrato de formalización de la Compañía Tangassi*, Ciudad de México, 15 de septiembre de 1854, (AHNCM), vol. 4140, exp. 613.

199 - *Ídem*

Con este documento se conocen estas cláusulas que ayudan a profundizar en el conocimiento sobre la manera de operar de los Tangassi y de su concepción tan moderna de empresa. Pero también se extraen otros datos, por ejemplo, que el contrato de la compañía debía durar cinco años; además se reitera el hecho de que para ese momento Attilio ya estaba naturalizado como mexicano, pues se indica que ya desde 1844, durante el gobierno de Valentín Canalizo, Attilio ya había buscado la naturalización, puede pensarse que esta decisión fue guiada con intereses comerciales del recién llegado.²⁰⁰

Con dicho contrato se entiende la manera de operar de una empresa extranjera en México, sobre lo cual, Rosa Meyer sugiere lo siguiente:

en un mundo tan variado y a la vez politizado como era el de las actividades empresariales en nuestro país, las alianzas, las relaciones políticas y sociales, la organización familiar, la disciplina, la experiencia, las preferencias individuales y, muchas veces, hasta la suerte, jugaron un papel tan o más importante que el de la nacionalidad.²⁰¹

Lo anterior permite redondear muchos de los datos que aquí se han analizado. Los volterranos llegaron con la intención de establecer su negocio en un país inestable. Lucharon mucho, pero tuvieron que armarse de herramientas como las que menciona Meyer. El contrato permite ver que las relaciones de la organización familiar jugaron un papel fundamental, la dote de la esposa de Giuseppe, Guadalupe Baz, era muy alta. Por lo que invita a pensar que incluso sus matrimonios estuvieron pensados en función de la prosperidad de los negocios. Más allá de su identidad italiana otros recursos entraron al juego para permitir el éxito del negocio.

En sintonía con la situación familiar, años después, un conflicto familiar acaeció y la compañía se disolvió. En octubre de 1856 Luigi Tangassi y Clara Segura presentaron ante el notario un caso de “discordia”, se trataba de una separación de cuerpos y la mujer exigía cuotas para alimentos.²⁰² En diciembre del mismo año, Francisco Segura y Argüelles, hermano de Clara, le propinó unos golpes en la cabeza a Attilio con un chicote, pero poco después fue puesto en libertad.²⁰³ Posteriormente, en enero del 57 el establecimiento de mármoles fue intervenido por providencia precautoria,²⁰⁴ lo cual indica un conflicto de embargo. Todos los acontecimientos anteriores muy posiblemente condujeron a que Luigi Tangassi tomara la decisión de separarse de la empresa, pues como se anuncia en el *Diario de Avisos* la compañía se disolvió y quedó bajo la razón de “José y Attilio Tangassi”.²⁰⁵ Un documento notarial indica cómo las cláusulas debían seguir cumpliéndose a pesar de la separación, Luigi quedó en calidad de dependiente de la casa, con un sueldo de 20 pesos mensuales, comida y techo.²⁰⁶ Por lo anterior, es muy probable que la decisión de la separación de uno de los miembros haya sido debido a intereses de la empresa, el capital estaba en riesgo al entrar en conflicto con la familia Segura y Argüelles.

El Archivo de la Comuna de Volterra resguarda el pasaporte de Luigi Tangassi, quien se trasladó a la Toscana en 1858.²⁰⁷ Probablemente al ver frustrado su matrimonio y sentirse más alejado de la empresa, el menor de los hermanos emprendió el viaje de regreso a sus orígenes. Años después, el 17 de febrero de 1870, a los 46 años, Luigi murió, lejos de México, pero en el seno de su tierra natal.²⁰⁸

Attilio y Giuseppe continuaron en la aventura mexicana. En estos años también hicieron en dos ocasiones (1856 y 1861) la petición al Ayuntamiento para que se

200 - *Ídem*

201 - Rosa Meyer, “El estilo empresarial de especular. Nacionalidad y finanzas a mediados del siglo XIX”, en *Los inmigrantes en el mundo de los negocios siglos XIX y XX*, coord. Rosa Meyer y Delia Salazar (México: CONACULTA-INAH, 2003), 91.

202 - Pablo Sánchez. *Compromiso por árbitros para determinar la pensión por separación conyugal*, Ciudad de México, 13 de octubre de 1856, (ANCM),

203 - Luis Rodríguez y Palacios. *Demanda a Fco. Segura por los golpes que dio con un chicote a Tangassi al salir del juzgado por demandarlo por una deuda*, Ciudad de México, 24 de diciembre de 1856, (AHNCM), vol. 4140, exp. 613.

204 - “Avisos”, *Diario de Avisos*, 3 de febrero, 1857, 3.

205 - “Disolución de compañía”, *Diario de Avisos*, 21 de enero, 1857, 3.

206 - Pedro Canel y Retana. *Disolución de la compañía*, Ciudad de México, 27 de octubre de 1856, (AHNCM), acta 57231.

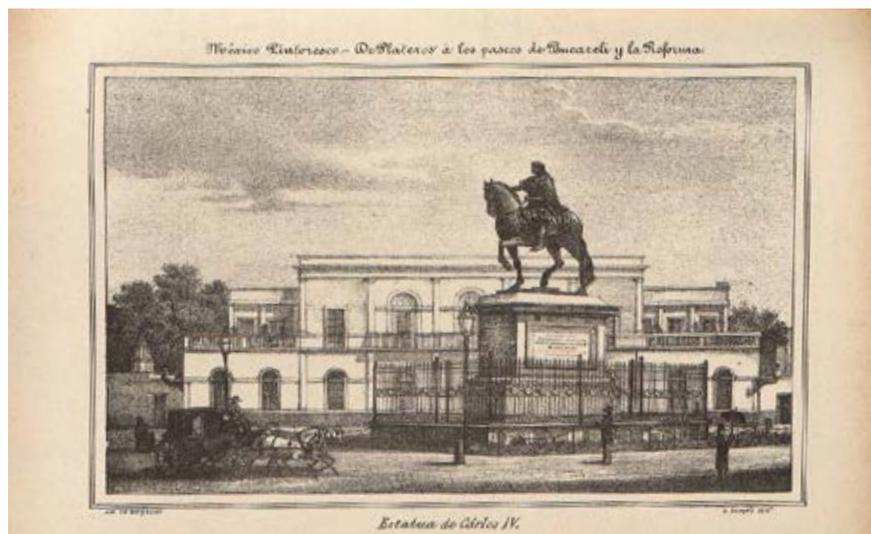
207 - Pasaporte de *Luis Tangassi*, Volterra, 31 de marzo de 1858. Archivo Storico Comunale di Volterra (en adelante ASCV), filza V, rosso 378.

208 - Gracias a esta acta de defunción también es posible conocer la fecha de nacimiento de Luigi el día 23 de octubre de 1823. Ver más en Comuna de Volterra. Acta de defunción, Volterra, 17 de febrero de 1870. Tribunale di Pisa. Archivio dello Stato Civile. Vol. 1, f. 53. <https://www.familysearch.org/records/images/image-details?page=1&place=7067274&rmsId=TH-1951-33197-22404-75&coverageItemIndex=1&imageIndex=1049&singleView=true>

les volviera a dar la oportunidad de colocar las placas con los nombres de las calles. Estas nuevas propuestas buscaban corregir los errores del pasado; para mejor visibilidad, las letras estarían incrustadas con metal, la altura de colocación sería mayor y el tamaño más grande. Se justificaban con la idea de competir con las ciudades europeas, decían: “Esta mejora la reclama imperiosamente la belleza y civilización que cada día va en aumento de la primera capital de la República y que debe llegar a rivalizar con las de igual categoría en Europa.”²⁰⁹ Sin embargo, la propuesta fue rechazada.

Pese a la disolución y a la negativa en este encargo, para los marmoleros el trabajo seguía llegando. Ya en-

trada la década de los sesenta nuevamente un encargo del Ayuntamiento apareció para el prestigiado taller, se trataba de unas placas para un importante monumento urbano. En 1853 Lorenzo de la Hidalga fue comisionado para trasladar la estatua ecuestre de Carlos IV desde la Universidad hasta el Paseo de Bucareli, el arquitecto también recibió el encargo de edificar un pedestal para la escultura.²¹⁰ Pero fue hasta 1861 cuando los Tangassi realizaron dos grandes placas de mármol para las fachadas oriente y occidente del pedestal. Sin duda hubo una comunidad de intereses entre De la Hidalga y los Tangassi, pues no es coincidencia que hayan compartido más de un proyecto.



Luis Garcés (Litografía de Murguía), *Estatua ecuestre de Carlos IV*, 1880. Litografía. *México pintoresco, artístico y monumental*, 266.

En 1863 José y Attilio Tangassi comparecieron ante la Corporación Municipal para pedir que se saldara una deuda que se tenía con ellos. Dos años antes se habían encargado de realizar las placas del pedestal del monumento. Para enero de 1863 los señores Tangassi eran inquilinos de la casa número 6 de la segunda calle de la Pila Seca,²¹¹ pero ahí tenían una deuda con la pensión anual del arrendamiento de agua, por lo que solicitaron al Ayuntamiento que se saldara esa obligación con el pago que se les debía por las lápidas. Gracias a esta soli-

itud conocemos el contrato de la petición para elaborar las placas del pedestal, pues la corporación expidió una copia certificada de aquel documento.²¹² El contrato se celebró entre la compañía de José y Attilio Tangassi y el Ayuntamiento de la Ciudad de México, en él se establecieron cuatro cláusulas que resumo a continuación. La primera solicitaba que los artistas debían realizar las 662 letras que correspondían a las dos placas, el pago ascendió a 550 pesos y en caso de que alguna de las letras sufriera despostillamiento o algún daño, era responsabilidad de

209 - AHCM, Calles y nomenclatura en general, vol. 484, exp. 15, f. 15.

210 - Manuel Rivera Cambas, “La estatua ecuestre de Carlos IV”, en *México pintoresco, artístico y monumental* (México: Imprenta de la Reforma, 1880): 273.

211 - La segunda calle de la Pila Seca corresponde a la actual arteria de República de Chile, en el tramo entre República de Cuba y Belisario Domínguez

212 - AHCM, Paseos y jardines, vol. 3586, exp. 6.

los Tangassi reponerlas. La segunda cláusula indicaba que se les abonarían 200 pesos por la colocación de las planchas. La tercera hablaba de los pagos semanales de 100 pesos que recibieron por el trabajo. Y el último de los decretos estableció que los artistas tuvieron un plazo de dos meses para realizar el trabajo y colocarlo. Este contrato se celebró el 14 de septiembre de 1861.

El pedestal está construido por sillares y es con pilastras orden dórico en los ángulos. Es sobrio y reac-

tualiza la tradición clásica. Está compuesto por tres partes: un plinto, el pedestal y un remate. En el pedestal hay enmarcamientos cuadrangulares con molduras que bordean cada una de las inscripciones. El material predominante es la cantera y las placas realzan la atención del espectador, por el contraste entre el mármol y la cantera. En las placas se leen las dos siguientes inscripciones respectivas:

En el poniente:

EL VIREY DON MIGUEL DE LA GRUA TALAMANCA MARQUES DE BRANCIFORTE QUE GOBERNO LA NUEVA ESPAÑA DESDE 1794 HASTA 1798 MANDÓ HACER ESTA ESTATUA DE CARLOS IV DE BORBON REY DE ESPAÑA É YNDIAS LA CUAL FUE COLOCADA EN LA PLAZA MAYOR DE MEXICO EL DIA 9 DE DICIEMBRE DE 1803 CUMPLEAÑOS DE LA REINA MARIA LUISA SIENDO VIREY DON JOSE DE YTURRIGARAY MEXICO LA CONSERVA COMO UN MONUMENTO DE ARTE.

La del oriente:

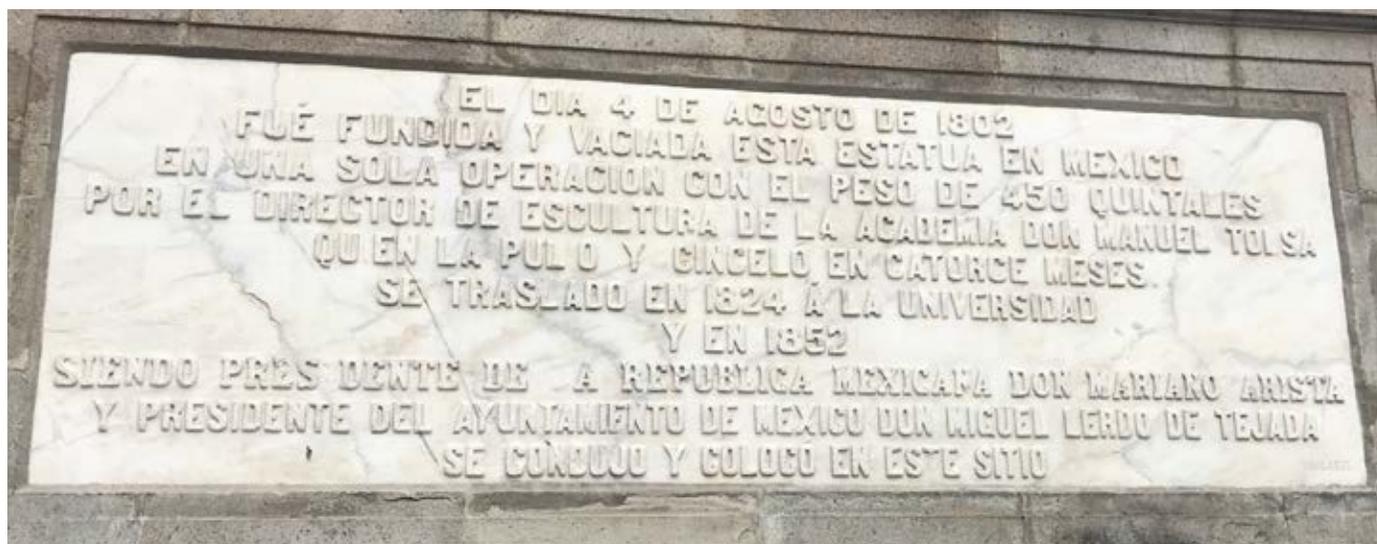
EL DIA 4 DE AGOSTO DE 1802 FUÉ FUNDIDA Y VACIADA ESTA ESTATUA EN MEXICO EN UNA SOLA OPERACIÓN CON EL PESO DE 450 QUINTALES POR EL DIRECTOR DE ESCULTURA DE LA ACADEMIA DON MANUEL TOLSA QUIEN LA PULIO Y CINCELO EN CATORCE MESES. SE TRASLADO EN 1823 A LA UNIVERSIDAD Y EN 1852 SIENDO PRESIDENTE DE LA REPUBLICA MEXICANA DON MARIANO ARISTA Y PRESIDENTE DEL AYUNTAMIENTO DE MEXICO DON MIGUEL LERDO DE TEJADA SE CONDUJO Y COLOCÓ EN ESTE SITIO.



Hermanos Tangassi, *Placa del monumento ecuestre de Carlos IV*
(vista poniente), 1861, Mármol. Plaza Tolsá,
Ciudad de México. Foto del autor, marzo de 2019.

Manuel Rivera Cambas sugiere que las planchas fueron colocadas desde que se trasladó el monumento,²¹³ sin embargo, en el contrato que se examinó se puede ver que la colocación fue bastante posterior. El cronista también sugiere que el material fue mármol blanco de

Carrara con algunas vetas azuladas. Sin embargo, bajo una detallada observación es posible inferir que en este caso los marmolistas explotaron las canteras mexicanas, pues el material que utilizaron en estas placas es mármol mexicano.²¹⁴



Hermanos Tangassi, *Placa del monumento ecuestre de Carlos IV* (vista oriente), 1861, Mármol. Plaza Tolsá, Ciudad de México.
Foto del autor, marzo de 2019.

El mármol mexicano se caracteriza por tener una gran cantidad de vetas de silicato mezcladas con el carbonato de calcio, que es el principal componente del mineral. A simple vista se observa que estas placas no se comparan con la blancura de otros monumentos de los Tangassi, en los que tengo la certeza de que el material es italiano. El mármol mexicano es más resistente, sin embargo, las vetas lo convierten en una piedra más susceptible a las fracturas, además es menos maleable que el puro, por lo que el labrado se complica.

En las placas es posible advertir que existen múltiples fracturas y desgaste en las letras, muchos de estos deterioros están justamente donde pasa la veta. Es difícil determinar si las letras fueron labradas directamente sobre la pieza de mármol o agregadas posteriormente. Por las grietas es posible plantear la hipótesis de que las letras fueron labradas sobre la piedra, pero los faltantes también dejan entender la posibilidad de

que hayan sido colocadas de manera posterior; además, un observador del trabajo de estas placas afirmó que las letras eran vaciadas y se colocaban en los trazos de las líneas en la placa.²¹⁵ Lo que vale la pena aclarar es que los hermanos también fueron introductores de nuevas tecnologías para el trabajo de la piedra, por ejemplo, se sabe que en Jiutepec contaban con una máquina para cortar y pulir,²¹⁶ lo cual facilitaba las tareas y hacía el proceso de factura más rápido y seriado.

En cuanto a la glíptica, es posible ver que todas las letras son del mismo tamaño, no tienen patines y no aparece un afán de realzar ningún dato, todo el texto es uniforme. Lo anterior puede conducir a pensar en un trabajo austero. Si se compara con los trabajos lapidarios que se han estudiado en esta investigación, existen diferencias, pues los otros procuran detenerse en detalles ornamentales y tipográficos. Como ya enuncié, invita también a pensar en un trabajo más mecánico en el

213 - Manuel Rivera Cambas, "La estatua ecuestre de Carlos IV", en *México pintoresco, artístico y monumental* (México: Imprenta de la Reforma, 1880): 273.

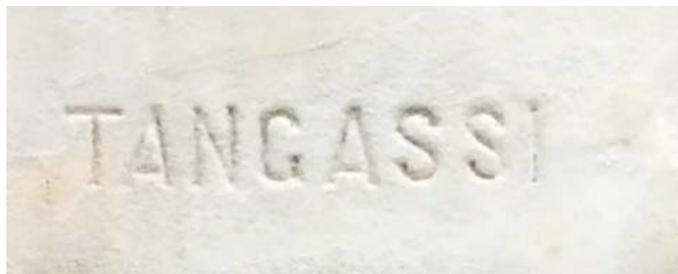
214 - Dra. Nora Pérez, Comunicación personal, 20 de agosto de 2019.

215 - AHCM, Paseos y jardines, vol. 3586, exp. 6.

216 - Manuel Orozco y Berra, "Piedras de construcción", en *Diccionario Universal de Historia y de Geografía*, tomo V (México: Imprenta de F. Escalante, 1854), 783.

que el corte de la piedra se realizaba con nuevas tecnologías, en aras de abaratar costos y agilizar el tiempo de producción. Estas placas son sobrias y sencillas, lo cual no demerita su trabajo ni su intención de reactualizar y repensar la tradición clásica, como se los solicitó el arquitecto De la Hidalga.

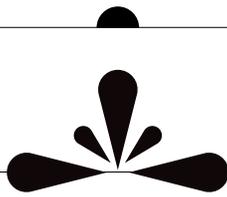
A pesar del paso del tiempo, las 662 letras siguen dando prestigio al monumento, el cual se conservó por su calidad artística, más que por el personaje que pretendía inmortalizar. Es una tarea de los Tangassi que reivindica su quehacer y su compromiso con la monumentalidad como forma de embellecimiento de la Ciudad de México.



Hermanos Tangassi, *Placa del monumento ecuestre de Carlos IV* (Detalle firma), 1861, Mármol. Plaza Tolsá, Ciudad de México. Foto del autor, marzo de 2019.



Hermanos Tangassi, *Placa del monumento ecuestre de Carlos IV* (Detalle vista poniente), 1861, Mármol. Plaza Tolsá, Ciudad de México. Foto del autor, marzo de 2019.



El Segundo Emperador mexicano y los Tangassi

Carlo, el hermano mayor de los Tangassi, fue la figura comisionada para quedarse en el laboratorio²¹⁷ de Volterra a cargo de los negocios familiares. Fue él quien se encargó de atender los intercambios comerciales desde Italia y muy probablemente haya sido el contacto directo con los hermanos en México. Desde la llegada al territorio nacional de los volterranos se firmó un acuerdo en el que Carlo quedaba como representante legal en Europa.²¹⁸ El periódico *La Sociedad* publicó en sus planas una nota que elogiaba el trabajo de la Casa Tangassi firmada por “los amigos de las bellas artes en México”.²¹⁹ Es completamente seguro que estas noticias adulatorias fueron publicidad pagada por los mismos Tangassi. Entre las curiosidades que brinda la noticia, está la inclusión de un resumen de algunos datos ofrecidos por periódicos italianos respecto a la fábrica Tangassi en Volterra.

Las obras de los hermanos recién habían participado en exposiciones en ciudades como Londres y Florencia. En esta segunda exposición, Carlo Tangassi fue condecorado por el mismo rey de Italia, Vittorio

Emanuele, con la cruz de la orden de San Mauricio y San Lázaro. Cito la noticia: “han merecido la gratitud de la nación que proclamara a los hermanos Tangassi, protectores beneméritos de la industria y de las artes”.²²⁰ Además de esta fuente en el periódico, existe el registro de la presencia de la fábrica Tangassi en la exposición de Florencia de 1861, en ella se exhibieron objetos de alabastro como candelabros, mesas, vasos y esculturas.²²¹ Con este reconocimiento y participación nuevamente se resalta el doble trabajo de los Tangassi encaminado a la práctica comercial y a la difusión de la tradición italiana.

Entre las piezas presentadas en la exposición florentina del 61 se exhibió un candelabro de alabastro bellamente ornamentado. En el periódico *La Sociedad*, en la ya citada nota, habla de la presencia del emperador Maximiliano, años más tarde, en el taller de los Tangassi, quien en su visita:

escogió las piezas de mejor gusto de que hablamos, para adorno del Palacio Imperial de México y del de Chapultepec. Entre las escogidas por S.M. algunas de las grandes son del número de las premiadas en las exposiciones europeas.²²²

²¹⁷ - En conversaciones con los doctores Sandra Berresford, Nicoletta Lepri, Luisa Passeggia y Antonio Palesati indagué en el significado de la acepción *laboratorio*. En Italia se utiliza como sinónimo para estudio o taller. Era pensado para espacios más grandes en los que además de trabajos escultóricos, también se hacían trabajos arquitectónicos. Se puede reflexionar desde su etimología, proveniente del latín *labor* que significa trabajo y recuerda a una tarea manual.

²¹⁸ - Francisco de Madariaga. *Poder especial*, Ciudad de México, 26 de noviembre de 1846, (AHNCM), acta 29427.

²¹⁹ - “Bellas Artes. Establecimiento de los Sres. Tangassi”, *La Sociedad*, 29 de marzo, 1865, 3.

²²⁰ - *Ídem*

²²¹ - *Esposizione italiana. Agraria, industriale e artistica. Tenuta in Firenze nel 1861* (Florencia: Tipografía Barbéra, 1862), 541.

²²² - *La Sociedad*, 3.

Entre las obras encargadas por el Emperador a la fábrica italiana están dos grandes candelabros de alabastro muy parecidos al presentado en la exposición florentina. Probablemente Maximiliano conoció ese catálogo e hizo un encargo similar.²²³

Sin duda las obras de los señores Tangassi se adaptaban al nuevo gusto para la anhelada ornamentación del palacio imperial de México. Los candelabros son gemelos, presentan ocho brazos para sostener las lámparas de petróleo. Cozzi afirma que estas piezas son testimonio de una técnica muy refinada, pues son prueba de la maestría en las técnicas volterranas, al utilizar una gran variedad de alabastros en en la misma pieza, por su monumentalidad y por la fineza en el modelado de las formas.²²⁴ El alabastro está en diferentes tonalidades y la calidad transparente de esta piedra ayuda a que la irradiación resulte más incandescente. Como en otras obras de los Tangassi, resalta la calidad y el profundo detalle en el labrado. En este caso el basamento presenta cuatro dragones, además de motivos zoomorfos. La columna presenta ornamentaciones fitomorfas. El remate del candelabro, donde están los bulbos, tiene motivos florales. La brevedad del Segundo Imperio Mexicano impidió que los candelabros se enviaran a México, fueron comprados después por la familia Viti y hoy se conservan en su *palazzo* en Volterra.²²⁵

Probablemente en el Castillo de Chapultepec hay varias piezas provenientes del laboratorio de los Tangassi. Es el caso de una tina de mármol que en la museografía actual se ha colocado como parte del gabinete de baño de Carlota y que el museo adjudica al taller Tangassi. Se trata de una extraordinaria pieza que está excavada en un solo bloque. Es mármol veteado gris y simboliza ostentación. Hay que pensar en las vicisitudes que implicaba conservar el agua caliente en una superficie tan fría como el mármol. Mantener el agua caliente acrecentaba el lujo de tener una pieza de este tipo. Resaltan también las dos argollas que ornamentan la bañera y que sin duda son reminiscencia del mundo clásico.

La figura del emperador Maximiliano de Habsburgo, archiduque de Austria, es relevante para resaltar la idea que se ha venido desarrollando acerca de los comitentes y clientes de los Tangassi. El Emperador y su esposa Carlota promovieron el mejoramiento de los



Hermanos Tangassi. Dibujo de Candelabro, 1861. Alabastro. Catálogo de la Exposición italiana de 1861. Imagen tomada del libro *Alabastro. Volterra dal settecento all'art deco*

espacios públicos y privados de la ciudad, por lo que en esta reforma no podían quedar de lado unos de los principales abastecedores de piezas de arte. En 1867 el *Gran Almanaque y Directorio del Comercio al uso del Imperio Mexicano* consignaba al establecimiento de los Tangassi, todavía en el Coliseo Viejo, dentro del rubro denominado como "Taller para labrar mármoles". Para este año, fin del Imperio, la competencia aún no era tan fuerte, el almanaque muestra únicamente la presencia de otros cuatro talleres (Antonio Piatti, Santiago Ra-

223 - Mauro Cozzi, *op. cit.*, 106-107.

224 - *Ídem*

225 - Hugo Arciniega opina que algunos de los candelabros de pie que existen actualmente en el Palacio Nacional sí pudieron llegar de la fábrica de los Tangassi en Volterra.



Hermanos Tangassi. Candelabro, 1865.
Alabastro. Palazzo Viti, Volterra. Foto del autor.



Hermanos Tangassi. *Tina de baño*, 1865 ca. Mármol gris. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Volterra.
Imagen del Facebook del museo.

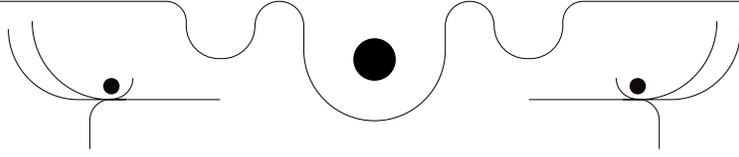
tts, Pedro Scapini y West & C^a).²²⁶ No hay duda de que los Tangassi continuaban siendo predilectos entre la clientela. Además, en estos mismos años del Imperio, los Tangassi demostraron su habilidad en la incursión de los negocios de todo tipo. La prensa anunciaba que en el local del Coliseo Viejo los hermanos ahora ya también eran importadores de los vinos de la mejor calidad y legitimidad en Italia.²²⁷

Es importante concluir este apartado comentando que el Emperador Maximiliano retomó el proyecto para la realización de la columna de la independencia, aunque nuevamente quedó como un sueño frustrado. Otra vez los Tangassi fueron considerados como los abastecedores de materiales para la elaboración de este monumento.²²⁸ Lo anterior reitera la amplia cercanía de los Tangassi con todos los mandatarios, es decir, su habilidad para relacionarse con los gobernantes y establecer negocios. Maximiliano, al ser cliente de la casa y también encargar proyectos a los hermanos muy seguramente tuvo un vínculo cercano con el taller volterrano y probablemente, ya desde su regencia en Trieste, conocía las obras de la fábrica Tangassi.

226 - *Gran Almanaque y Directorio del Comercio al uso del Imperio Mexicano* (México: Eugenio Maillefert, 1867), 301.

227 - "Gran novedad", *La Sociedad*, 14 de junio, 1865, 4.

228 - Sergio Estrada Reynoso, "La Academia de San Carlos en el Segundo Imperio", tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 227-228.



La República Triunfante

L

a conclusión del Segundo Imperio en 1867 llevó de nuevo a Juárez al poder. En este periodo la actividad para los Tangassi no cesó, incluso podría decir que fue una de sus etapas más productivas, basta pensar en su trabajo en

cementerios. Como ya se ha mencionado, el de San Fernando es el espacio de la Ciudad de México en el que es posible apreciar un conjunto de obras de los hermanos Tangassi, además de los monumentos ya mencionados y de las lápidas en los columbarios, hay otros dos sepulcros de especial mención, me refiero a las tumbas de Ignacio Zaragoza y de Ignacio Comonfort.

El general Zaragoza murió en septiembre de 1862, sin embargo, fue hasta febrero de 1868 cuando la Secretaría de Estado ordenó que se levantara un sepulcro en el Panteón de San Fernando para depositar sus restos. Dicho monumento debía estar listo el 5 de mayo para conmemorar los acontecimientos de la Batalla de Puebla en la que el militar había triunfado.²²⁹ El taller de los Tangassi recibió el encargo de levantar el monumento, el cual está formado por un plinto tallado en chiluca que sostiene un basamento cajeadado del mismo material, sobre el que descansa un pedestal de mármol; en cada una de las esquinas de la cornisa aparece la escultura del águila que sostiene en sus garras coronas de laurel (triunfo) y de encino (fortaleza), estas esculturas zoomorfas flanquean al siguiente cuerpo del monumento,

un altar ornamentado, que culmina en frontones semi-circulares y con acroteras en cada esquina. El remate es un busto del general Zaragoza. Toda la obra está delimitada por ocho cañones unidos mediante una cadena. Respecto al emplazamiento, la fachada principal mira hacia el poniente, en el pedestal está grabado el nombre Ignacio Zaragoza. En esa misma cara el altar está ornamentado con una corona de laurel y con la inscripción “5 de mayo de 1862”. En la cara opuesta está labrado un escudo de armas que recuerda a los trofeos de la Antigüedad clásica. También se representaron banderas, armas y un gorro frigio, elementos simbólicos que recuerdan valores como el triunfo y la victoria bélica. Gracias a una fuente hemerográfica es posible saber que el monumento fue dirigido por los Tangassi, sin embargo, intervinieron diferentes manos. En la talla del busto de mármol blanco de Carrara, Felipe Sojo, las cuatro águilas fueron modeladas por Epitacio Calvo y vaciadas en metal por Patricio Jiménez.²³⁰

Gracias a la nota es posible inferir que en este momento los Tangassi se mantuvieron trabajando estrechamente con miembros de la Academia, su negocio no impidió que tuvieran trabajos colaborativos. Además es posible saber que el busto de mármol fue sustituido por el que se aprecia hoy, que es de metal. A través de una comparación fotográfica también se percibe el cambio en el labrado de las letras del altar, hoy están policromadas con dorado, sin embargo, se observa que en un inicio estuvieron talladas en el mármol. Otro cambio se advierte gracias a la nota del periódico que anuncia: “Sobre esta caja se alza un sarcófago piramidal que

229 - “El monumento del General Zaragoza”, *El Monitor Republicano*, 29 de abril, 1868, 4.

230 - *Ídem*

tiene una faja de mármol verde oscuro, siendo su base de mármol blanco perla”.²³¹ Muy seguramente estos revestimientos de material también fueron sustituidos, dejando expuesta la cantera, además la coloración del mármol indica que se trataba de material mexicano.

El monumento de Zaragoza ha sufrido diversos cambios a lo largo de su existencia, los restos fueron trasladados durante el siglo pasado a Puebla, por lo que hoy pervive como un cenotafio que es un símbolo represen-

tativo de uno de los más grandes héroes de la historia mexicana, por ello el sepulcro debía ser análogo a la grandeza de los restos que custodiaba, pues también se trataba de una alegoría del triunfo de la República. No en vano el mismo Juárez dirigió una carta a los señores Tangassi en la que se vuelve a confirmar el prestigio y reconocimiento con el que ya contaban en este momento.



Casola Hermanos, *Tumba de Ignacio Zaragoza*, ca. 1905,. Mediateca INAH



Hermanos Tangassi *Tumba de Ignacio Zaragoza*, 1868. Mármol y cantera.

La epístola decía:

Tengo un verdadero placer en repetir a udes. por escrito lo que ya verbalmente he tenido ocasión de manifestarles: que estoy satisfecho del acierto con que interpretaron udes. el pensamiento del gobierno al construir en el panteón de San Fernando, el sepulcro que encierra los restos del inmortal Zaragoza.

El monumento reúne en mi concepto, cuantas circunstancias podría desearse en una obra de este carácter y felicito cordialmente a udes. por esta nueva prueba de su gusto y de sus talentos, que aumentará la merecida reputación de que ya gozan por sus obras artísticas.²³²

El segundo sepulcro en el mismo espacio es el de Ignacio Comonfort. No hay que olvidar que los Tangassi tuvieron relación con este presidente interino, prueba de ello es la comisión de los monumentos de los héroes del 47. El militar murió en 1863, pero fue hasta marzo de 1869 cuando la familia encargó a la casa Tangassi el diseño del sepulcro. La prensa, muy probablemente de nuevo escrita y pagada por los mismos Tangassi, anunciaba que iba a resguardar las cenizas del general. Además de publicitar la casa Tangassi como un lugar caracterizado por hacer trabajos de manera puntual, baratos y siempre de buen gusto, el artículo describía al monumento así:

Este monumento, que tendrá unas seis varas de altura, será de chiluca, mármol blanco y metal; estará adornado con bajorrelieves que representen trofeos militares y el busto del General, y todo quedará coronado con una grande águila mexicana, que será de metal.²³³

La exactitud en la descripción previa manifiesta que los Tangassi ya tenían un esquema de cómo iba a estar proyectado el monumento. Formalmente se trata de un plinto sobre el que descansa el sarcófago en el que despunta un altar coronado en cada una de sus

caras con frontones triangulares con acroteras en las esquinas y todo él rematado por la escultura de un águila devorando a una serpiente y con las alas abiertas, postrada sobre un trofeo. Nuevamente, al igual que en el de Zaragoza aparecen estas figuras zoomorfas. Vale la pena hacer hincapié en que estas águilas refieren a una apoteosis de los héroes, con una connotación de triunfo y de ascensión a la gloria, pero también tiene un claro referente en el Escudo Nacional.²³⁴ Resaltan también las alusiones mortuorias en las iconografías de los frontones triangulares: ouroboro, flores atadas con un crespón, polilla y clepsidra.

El altar está ricamente ornamentado con coronas de laurel, resalta la fachada que mira al norte en la que está representado en relieve el perfil de Comonfort inscrito en un marco circular y cuyo labrado es de gran calidad,²³⁵ el cual es prueba de la maestría escultórica del taller. Destaca también la combinación de materiales, como el hierro en las esculturas y los barandales con la chiluca y el mármol en el resto del conjunto. Muy probablemente, al igual que el de Zaragoza, este monumento también fue un trabajo colaborativo en el que el remate escultórico zoomorfo fue ejecutado por manos académicas.

Destaca en este sepulcro la presencia de ofrendas permanentes simbolizadas a manera de trofeo. De acuerdo con Fausto Ramírez: “Las referencias a la profesión, actividades o filiación social del difunto, con un sentido de identificación y conmemoración retrospectiva, podían hacerse a través de objetos o instrumentos pertinentes, sea que fueran estos un trofeo, sea que aparecieran en forma más o menos aislada”.²³⁶ En este sepulcro el trofeo es sumamente significativo y hace alusión a las hazañas militares y políticas de Comonfort. Además del trofeo sobre el que se postra el águila, también resalta la maestría del relieve labrado en la fachada sur y que representa otro trofeo, se distinguen objetos como una armadura, un casco, espadas, lanzas, cañones, un tambor y balas, por mencionar algunos. El trofeo es una tradición grecolatina revalorada y muestra esa síntesis de un sentimiento patriótico, pero también simboliza la trascendencia del héroe y el triunfo, hazañas que vencieron incluso a la muerte.

232 - Benito Juárez, “Una carta”, *El Constitucional*, 4 de julio, 1868, 2.

233 - “Monumento”. *El Siglo XIX*, 3 de marzo, 1869, 3. Reproducido en Rodríguez Prampolini 1997, t. II, 145.

234 - Fausto Ramírez, *Op. Cit.*, 147.

235 - Salvador Moreno atribuye este retrato al escultor Amador Rosete, quien en 1857 había realizado un busto de Comonfort, aunque la hemerografía encontrada en esta investigación apunta a que es autoría de los Tangassi. *Cfr.* Salvador Moreno, “Un siglo olvidado de escultura Mexicana”, *Artes de México*, núm. 133 (1970): 75.

236 - Fausto Ramírez, *Tipología*, 154.



Hermanos Tangassi. *Tumba de Ignacio Comonfort* (detalle del retrato y del remate) 1869. Mármol, cantera y hierro. Panteón de San Fernando, Ciudad de México. Foto del autor, 2020.

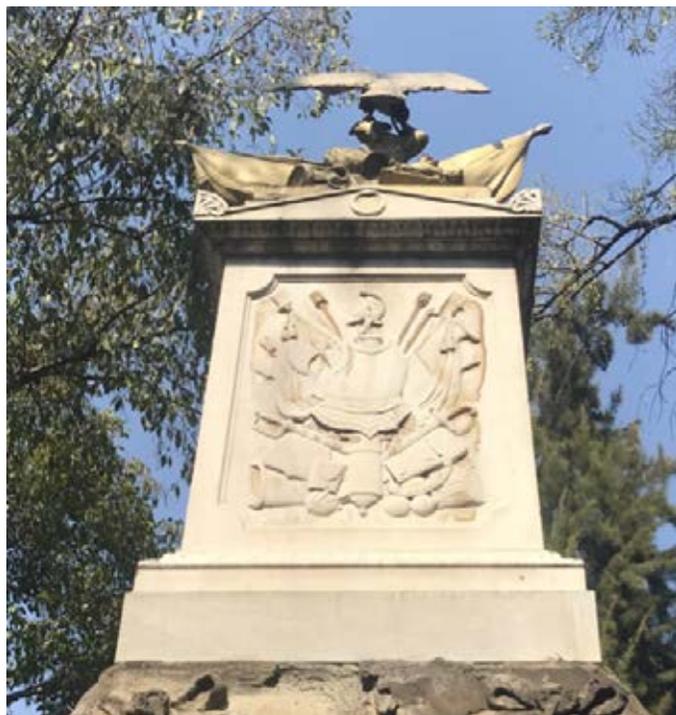
Hermanos Tangassi. *Tumba de Ignacio Comonfort*, 1869. Mármol, cantera y hierro. Panteón de San Fernando, Ciudad de México. Imagen de tomada de El Universal.





Hermanos Tangassi. *Tumba de Ignacio Comonfort*, 1869. Mármol, cantera y hierro. Panteón de San Fernando, Ciudad de México. Imagen de tomada de *El Universal*.

La glíptica del sepulcro es sobria, el texto es uniforme, las letras son del mismo tamaño y algunas tienen una policromía dorada, que seguramente no es de la factura original. En la fachada norte se lee: “IGNACIO COMONFORT”, en la poniente: “NACIÓ EN PUEBLA. MARZO 12 DE 1812”, en la sur: “VIVIÓ PARA SU PATRIA Y MURIÓ POR ELLA” y en la oriente: “SACRIFICADO EN EL MOLINO DE SORIA. NOVIEMBRE 13 DE 1863”. Se enfatiza la idea de que el monumento



Hermanos Tangassi. Tumba de Ignacio Comonfort (detalle vista sur), 1869. Mármol, cantera y hierro. Panteón de San Fernando, Ciudad de México. Foto del autor, 2020.

está diseñado para ser rodeado, al seguir la lectura de las inscripciones que relatan datos importantes de la vida, la obra y la muerte del expresidente. Es necesario apreciar cada una de sus fachadas y sumirse en la iconografía del monumento que lloraba la muerte del héroe, pero al mismo tiempo conmemoraba.

Sin duda estas formas son un resabio de la monumentalidad funeraria clásica. Es un nuevo ejemplo de cómo los Tangassi reconocen las formas clásicas y las reinterpretaron

en su siglo. Ahí queda lo más valioso, en la apreciación de estos monumentos, en la huella italianizante aprendida por estos artistas empresarios, y cómo supieron trasladarlo a un nuevo contexto y ser pioneros en México al traducir las formas y las ideas del arte funerario clásico en los cementerios mexicanos.

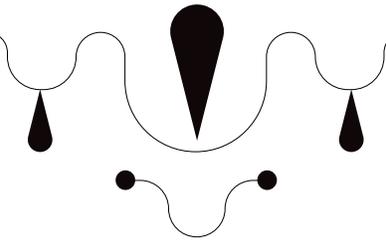
Durante estos años fueron múltiples los encargos que recibieron los hermanos para embellecer la ciudad de los muertos, los cementerios se poblaron con obras de los Tangassi y muchos clientes querían pasar a la posteridad siendo recordados a través de los monumentos de esta fábrica. Así lo dejan saber las crónicas, en las que se asevera que en espacios como el cementerio de Nuestra Señora de los Ángeles los sepulcros que más resaltaban eran los de la casa Tangassi.²³⁷ En este espacio los hermanos trabajaron varias tumbas, por ejemplo, la del Señor Rovalo, monumento hecho de chiluca pero con un remate escultórico de mármol con la figura de *La plegaria*, que era una copia de la original hecha por Bartolini. Otro monumento que al que la crónica presta especial interés es al de la familia Estrada, el cronista cuenta:

Estrada parece que es un hombre honrado del pueblo, que vive de un pequeño comercio en la plaza de la Merced, y debe tener sin duda mucho amor a sus deudos y mucha afición al arte, para haber gastado en casa de Tangassi, una, relativamente fuerte suma en aquel sepulcro.²³⁸

El trabajo en cementerios seguía siendo el fuerte del taller y algunas de estas obras que han perdurado a través del tiempo son testimonio de ello.

237 - Emilio Rey, “El día de los difuntos. Panteón”, *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de noviembre, 1869, 3.

238 - *Ídem*



¿Al margen de la Academia?

Después de enunciar estos importantes encargos del periodo de la República, vale la pena dedicar unas líneas para reflexionar en torno a cómo a finales de los cincuenta y durante la década siguiente existieron diversos acontecimientos que permiten esclarecer cómo los volterranos, al estar inscritos en el circuito del arte de la Ciudad de México, se insertaron en el ámbito académico, y a pesar de tener un negocio independiente, sus estrategias mercantiles los obligaron a caminar a la par de la institución. El vínculo de los Tangassi con la Academia empieza desde su arribo a la ciudad y su participación en encargos como el Monumento a la Independencia o en la excursión a Cacahuamilpa. Estos acontecimientos son prueba de la red que existía entre los volterranos y los miembros más prominentes de la Academia. Los trabajos con Lorenzo de la Hidalga también son un indicador de un vínculo con los académicos.

Queda el registro de que en 1847 Luigi Tangassi, ingresó por unos meses a estudiar en la clase de escultura,²³⁹ después de que Giuseppe hiciera la solicitud.²⁴⁰ Lo anterior reafirma la idea de un interés por perfeccionar las habilidades artísticas y del dibujo en aras de beneficiar al negocio. Además es significativo que ingresó

en el mismo año que estudiantes como Juan Bellido, Martín Soriano, Amador Rosete y Pedro Patiño,²⁴¹ por lo que no sería extraño afirmar que se hayan tendido redes sociales con estos escultores.

La Casa Tangassi fue ejemplo de un taller extranjero independiente. Respecto a este proceso Uribe dice: “La independencia de estos talleres se dio en tanto que constituyeron un negocio por sí mismo, aun cuando los lineamientos de la plástica se desarrollaron en la misma línea que siguió la Academia.”²⁴² La institución se colocó como una entidad reguladora y los Tangassi tenían que entrar en esta dinámica, por ello no son fortuitos los intereses en hechos como invitar a los miembros de la Junta a la entrega de su templete en Santa Teresa o en haber colaborado tan estrechamente con la institución en proyectos como la tumba de Zaragoza y la de Comonfort o de importante mención el acto de haber sido suscriptores de la Academia en algunas exposiciones.²⁴³

Otra acción mercantil fue la petición que Giuseppe y Attilio hicieron al presidente de la Academia en 1859 con el fin de rifar una escultura de mármol de Carrara de una *Venus de la Perla*.²⁴⁴ Los hermanos argumentaron que el comercio del país atravesaba por dificultades graves, y en particular ellos requerían de la ayuda económica, por lo que pidieron que se les eximiera de pagar por los derechos de la rifa. Propusieron dividir la rifa en 120 acciones para reunir un total de 1920 pesos. Además aclaraban que podían reservar más boletos

239 - AAASC, Doc. 6670

240 - AAASC, Doc. 3737

241 - AAASC, Doc. 6670

242 - Eloisa Uribe, *Y todo...por una nación*, 73.

243 - *Ibid*, 166.

244 - AAASC, Doc. 10478

para la Academia, pues no sería inútil que ellos resguardaran una pieza de esa calidad. *La Venus* fue valuada meses después por Tomás Pérez, desconozco quién ganó la pieza, sin embargo, es relevante notar cómo los hermanos se insertaban en los mismos procesos culturales de la Academia, lo cual también reitera la idea de que servían a las mismas élites.

Ya entrada la década de los 60, específicamente en 1868, la Academia celebró un contrato con los Tangassi en el que se traerían piezas hechas en alabastro y mármol desde Italia y talladas por los maestros Tommaso Nicolini y Giuseppe Topi. Entre ellas se encontraban figuras de animales y ornatos modelados.²⁴⁵ En la *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*, Eduardo Báez recupera la información de 11 documentos en los que los Tangassi tienen un convenio con la Academia para entregar diferentes piezas y ornamentos de diversos materiales para la enseñanza de los estudiantes.²⁴⁶ El contrato fue firmado con el entonces director de la Academia, Ramón Alcaraz. Entre las cláusulas se indicaba que los profesores de la escuela necesitaban para la enseñanza y el aprendizaje de los discípulos tener piezas como las ya citadas y que fueran copias de los más célebres artistas antiguos y modernos.²⁴⁷

El contrato también especificaba que la Academia se encargaría de gastos como la embarcación de las piezas en Génova, el seguro del mar, el desembarque en Veracruz, los fletes a México y por los cargadores de las piezas. Este contrato fue fructífero para los hermanos, pues además de las piezas ya mencionadas la Academia también compró bloques y planchas de mármol de Carrara, cuatro mil solares de mármol azul y blanco, además de dos grandes tazas de ágata, una de alabastro y dos jarrones sobre sus columnas, también de alabastro. Estos cuatro artículos ascendieron a dos mil pesos, de los cuales primero se haría un pago de 500 pesos y después otros de 100 pesos mensuales hasta completar la deuda.²⁴⁸

Es importante aclarar que los profesores Topi y Nicolini, vinculados al taller volterrano, eran los encargados de elaborar y enviar copias de los modelos antiguos y modernos con los que los Tangassi comercializaban con los académicos. Se reitera la habilidad de los italianos

en la ornamentación, pues la Academia debía recurrir a sus materiales para el estudio, sobre todo para la clase de ornato modelado, a cargo de Epitacio Calvo. También se solicitó el mármol en bruto, especificando las dimensiones y piezas exactas,²⁴⁹ lo cual indica que también comercializaban material difícil de conseguir en México.

En ese mismo año, Carlo Tangassi escribió una carta a la Academia para contar que había sido difícil conseguir las estampas que se les pedían del profesor Angiolo Brusa, grabadas por Bramati.²⁵⁰ Además habla de otros grabados que podían ser de interés para la Academia en México, autoría de profesores como Antonio Rosali, principalmente con ornamentos de arquitectura y bellos modelos de compartimentos de ornamentos para gabinetes, teatros, recámaras, edificios militares y eclesiásticos.²⁵¹ Lo anterior permite entender que además de intercambio de piezas, también existió un flujo de imágenes en grabados, la Academia pidió a la fábrica volterrana las estampas de ornamentos para la enseñanza en la institución. En estos años la influencia del laboratorio volterrano tuvo un fuerte peso en la enseñanza de los discípulos de escultura.

245 - Rebeca Kraselsky, *Op.Cit.*, 10.

246 - Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*. (México: UNAM-III, 1993), 170.

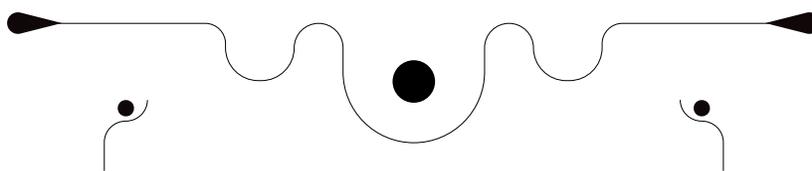
247 - AAASC, Doc. 6969

248 - *Ídem*

249 - *Ídem*

250 - AAASC, Doc. 7252.

251 - *Ídem*



La coronación: exposición de 1868



C

oincidente con el año de intercambio de grabados y piezas, a finales de 1868 el Gran Teatro Nacional se engalanó con una exposición artística. De manera independiente de la Academia, los Tangassi decidieron rentar los altos del

teatro para exhibir en cinco salas distintas más de ocho mil piezas entre candelabros, jarrones, adornos, estufas, columnas, lámparas, frascos, relojas, chimeneas, sepulcros, fuentes, esculturas, floreros, y demás objetos. Los hermanos siguieron estrategias divergentes de la Academia, sin embargo, operaban con las mismas acciones. Además, ya tenían la experiencia de trabajar en exposiciones artísticas e industriales tanto naciones como internacionales y seguramente conocían de cerca el trabajo de Vilar con las exposiciones de la Academia.

Fue así que el seis de diciembre, al mediodía, las personas que habían recibido una codiciada tarjeta de invitación se presentaron en la inauguración de la exposición de objetos artísticos. Juárez y su familia asistieron como los invitados estelares a este evento y los periódicos informaron que fueron ávidos compradores de muchas de las piezas en venta. La exposición abrió sus puertas todos los días durante más de un mes desde las 10 am hasta las 2 pm, a ella se invitaba a acudir a público en general, pero se ponía énfasis en la visita de las damas de buen gusto pues “su presencia dará más

lucimiento y brillo a las hermosas obras que ahí se encuentran.”²⁵²

Los periódicos decían también respecto a la exposición: “ha sido para el teatro la improvisación de un ensueño de hadas en el templo mismo de la ficción.”²⁵³ Rentar ese espacio no era cualquier minucia, los Tangassi organizaron de manera independiente un espectáculo comercial en el que lograron cumplir el sueño de exponer sus piezas de manera artística. Su principal objetivo era el negocio y la venta, pero el hecho de exhibir las obras habla de una intención estética y de una autoconcepción de los hermanos como pertenecientes a la élite artística. La Academia se había encargado reiteradas ocasiones de realizar exposiciones, sin embargo, una iniciativa como la que tuvieron los Tangassi deja comprender su visión, que de alguna manera, era paralela.

Las élites recibieron invitaciones para concurrir a este evento, pues ellos eran los potenciales compradores. Un ejemplo fue el diplomático mexicano Matías Romero, quien recibió una invitación personal por parte de los hermanos en la que se indicaba que el lunes 28 de diciembre no se iba a escatimar en cualquier gasto que se implicara, pero las piezas exhibidas recibirían iluminación con luz artificial y los hermanos estarían honrados con su presencia.²⁵⁴ La luz era una novedad, por lo que significaba un esfuerzo económico fuerte. Lo cual muestra el interés por exhibir y publicitar las piezas en su máximo esplendor.

Rodríguez Prampolini recogió dos artículos en *La Crítica de arte en el Siglo XIX* que hacen referencia a

252 - “Exposición de objetos artísticos de mármol”, *El Monitor Republicano*, 6 de diciembre, 1868, 2.

253 - “Crónica charlamentaria”, *El Monitor Republicano*, 10 de enero, 1869, 2.

254 - Archivo Histórico de Matías Romero (AHMR), Doc. 3424.

esta exposición. El 9 de enero de 1869 *El Monitor Republicano* presentó una nota bajo el título de “La escultura”,²⁵⁵ en ella hacía una ferviente defensa de la escultura frente a otras artes como la pintura. El corresponsal sugirió que el evento expositivo de los Tangassi fue una oportunidad especial y pionera para el estudio y la apreciación de la escultura. Se conjuntaba en dicha nota la idea de que los volterranos “han infundido el gusto al arte noble de la escultura”²⁵⁶ con la formación de artistas en dicho arte por parte de la Academia de San Carlos.

El otro artículo se tituló “La exposición Tangassi”,²⁵⁷ que hacía alusión al progreso de la escultura decorativa que se veía reflejado en las salas expositivas. Llama la atención el énfasis en las obras que se exhibieron en el patio, principalmente fuentes propias para pórticos y jardines, y que lucirían muy bien en paseos públicos como el de la Alameda.²⁵⁸ Sobresale un modelo de *La Plegaria* de Bartolini, que recuerda a la pieza que describí cuando hablé de los monumentos del Panteón de los Ángeles. No podía faltar la presencia de grupos escultóricos de animales, que según el cronista, recordaban al pincel de Rosa Bonheur. Estos dos artículos citados elogiaban las piezas elaboradas por los escultores Nicolini y Topi, por ejemplo, dos grandes tazas etruscas. Ambos maestros están ligados al taller volterrano, sus piezas fueron enviadas en las remesas para la Academia y su participación es mencionada en la exposición florentina. Se trataba de hábiles copistas que trabajaron muy estrechamente con la casa Tangassi. Finalmente el artículo anunciaba cómo se iba a hacer una rifa de algunas piezas, lo cual muestra cómo esta exposición tenía las mismas estrategias publicitarias que las de la Academia.

El hecho de rentar uno de los espacios más significativos de la época como lo era el Teatro Nacional, exhibir múltiples piezas, invitar personalidades como el mismo Presidente de la República, ofrecer objetos al Ayuntamiento y recurrir a estrategias comerciales como la rifa, habla de un posicionamiento claro de los Tangassi, en el que ellos mismos se asumían como negociantes capaces de montar un evento expositivo con duración de

más de un mes, pero al mismo tiempo presentarse como artistas y organizadores de una muestra expositiva en la que los objetos escultóricos fueron protagonistas. Sin duda creo que este evento es la coronación para comprender que todo el camino de los Tangassi no fue en vano.

255 - El de la olla, “La escultura”. *El Monitor Republicano*, 9 de enero, 1868, 2. Reproducido en Rodríguez Prampolini 1997, t. II, 137-139.

256 - *Ídem*.

257 - “La Exposición Tangassi”. *El Siglo XIX*, 30 de diciembre, 1868, 3. Reproducido en Rodríguez Prampolini 1997, t. II, 136-137

258 - Especial mención merecen las fuentes de mármol que fueron muy halagadas por la crítica. El 10 de diciembre de 1868, mientras se desarrollaba la exposición, los Tangassi ofrecieron a través de una carta al Ayuntamiento la venta de dos fuentes de mármol por 2300 pesos. Muy probablemente estaban pensadas para la Alameda. A pesar de la buena recepción y de la fama que gozaban sus obras en ese momento, el comisionado de paseos rechazó la propuesta de la venta por considerar que estas fuentes no contribuirían en el embellecimiento de la capital por ser muy pequeñas. *Cfr.* AHCM, Paseos y jardines, vol. 3586, exp.58, f. 1-2.



Epílogo

¿Qué fue de los Tangassi?



L

a casa Tangassi continuó con la explotación de las canteras mexicanas en Jiutepec. En la década de los 70 incluso lograron incorporar maquinaria más sofisticada para poder aserrar el mármol de una manera más sencilla y ha-

cer diversas operaciones con la piedra. Además de ello, aseguraban que el material mexicano hallado en este lugar rivalizaba con el de Carrara; los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes ya no tendrían que sufrir por la carencia de material, pues ahora estaría más a su alcance. Pese a lo anterior es bien sabido que el mármol italiano nunca tuvo competencia, prueba de ello son los monumentos del Porfiriato como el nuevo Teatro Nacional o el Hemiciclo a Juárez, los cuales fueron completamente construidos con materiales importados del Viejo Continente. El mármol mexicano nunca pudo rivalizar con el de Carrara.

Los esfuerzos de los Tangassi por aprovechar los recursos de la nación fueron muy notables, ellos tuvieron la oportunidad de trabajar las canteras durante casi medio siglo, además recibieron reconocimiento de otros artistas. Un caso notable es el de los hermanos Juan y Manuel Islas, quienes se interesaron por el valor y la finura de la piedra mexicana, pues se incorporaron en algunas expediciones que los Tangassi organizaron a las canteras morelenses con la intención de extraer piezas,²⁵⁹ a pesar de ello, cuando los Islas se enfrentaron

a la hechura de su obra cumbre, el mausoleo de Juárez, optaron por el material italiano.

Además existen noticias de una asociación de mármoles mexicanos que inició bajo la dirección de Attilio. Esta sociedad tenía como objeto la explotación de las canteras nacionales. Respecto a ello la prensa comentaba:

Hemos visto los trozos que han llegado a México en los primeros envíos, y en verdad que nos ha complacido mucho el gran tamaño de los trozos, sus colores y sobre todo el finísimo grano de esas piedras, que permite en su elaboración presentar una tez hermosa y bien lustrada como la de los mármoles que vienen de Europa; y según la marcha que se está siguiendo por la empresa, dentro de pocos meses podrá ejecutar obras grandes y chicas para escalones, enladrillados, losas funerarias, mesas, monumentos y cuanto se quiera, hasta del ramo estatuario, y combinando la mezcla de diversos colores, porque las canteras pueden dar en grande abundancia cuanto para la elaboración se necesite, según el gusto o el capricho de los consumidores.²⁶⁰

El objetivo de la sociedad comercial también era competir con los mercados extranjeros, surtir tanto interna como externamente y dar trabajo a los locales. Destaca que se habla de un mármol de diferentes colores. Ya para finales del siglo, en los cementerios mexicanos existen diversas obras firmadas: “Mármoles mexicanos”, muy probablemente tengan una estrecha relación

259 - “Mármol mexicano”, *La Voz de México*, 9 de noviembre, 1872, 3.

260 - “Mármol mexicano”, *La Voz de México*, 14 de diciembre, 1872, 1.

con esta iniciativa de los Tangassi. Respecto a su vínculo con la Academia, los hermanos volterranos siempre trabajaron de manera independiente, sin embargo, fue inevitable que establecieran contactos e intentos de comercialización.

En 1871 hay fuentes que demuestran cómo los hermanos continuaban con su estrecho nexo con las élites mexicanas. Prueba de ello es la construcción de un busto de mármol para el entonces presidente de la Suprema Corte de Justicia, Sebastián Lerdo de Tejada. La prensa lo describe así:

Los Sres. Tangassi Hermanos poseen en su acreditado establecimiento en la calle del Coliseo Viejo, un magnífico busto en mármol del Sr. Lerdo de Tejada. Recomendamos a los amantes del arte esta muestra de habilidad escultural de los Sres. Tangassi Hermanos, tanto por la semejanza del busto con la persona a quien representa, como por lo delicado del trabajo.²⁶¹

Desconozco del paradero de este busto, sin embargo, es prueba de cómo las clientelas de las relaciones bien consolidadas de los Tangassi con los poderes gubernamentales, además de una demostración de que el taller también trabajaba con temas como el retrato.

En 1872, Gaetano Tangassi, otro de los hermanos, llegó al puerto de Veracruz en el vapor francés Martini-que,²⁶² el volterrano trajo consigo dibujos de altares y monumentos,²⁶³ y llegó para radicar en el país donde se destacó como escultor y arquitecto, principalmente en la ciudad de Pachuca. Al igual que él, la dinastía Tangassi continuó con algunas prácticas relacionadas con lo artístico, por ejemplo Ricardo Tangassi, hijo de Attilio, se destacó en la elaboración de mapas. El taller siguió vivo y bajo la administración de los descendientes. Sin embargo, es plausible pensar que acontecimientos

como el éxito de la producción escultórica seriada en metal y la llegada de múltiples escultores italianos haya ocasionado un declive en las ganancias de los Tangassi.

Los Tangassi echaron raíces en México y la familia creció muy rápido, incluso hoy se pueden seguir encontrando descendientes. Los hermanos fueron longevos. Gracias a la prensa y a las actas de defunción recuperé las fechas de muerte de los hermanos que ya no dejaron México. Giuseppe fue víctima de una apoplejía serosa a los 73 años²⁶⁴ en noviembre de 1886.²⁶⁵ Pocos meses después, a causa de una agónica pulmonía,²⁶⁶ en junio de 1887 la prensa anunciaba el deceso del escultor Attilio, pidiendo que la tierra le fuera leve.²⁶⁷

261 - "Busto", *El Siglo Diez y Nueve*, 20 de junio, 1871, 3.

262 - "Pasajeros", *El Correo del Comercio*, 16 de marzo, 1872, 2.

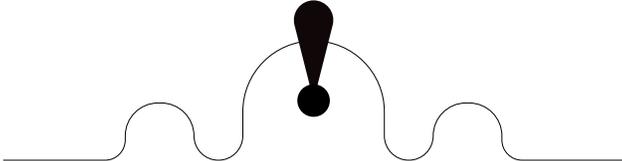
263 - "Los señores Tangassi", *La Voz de México*, 13 de abril, 1872, 3.

264 - Gracias a esta acta también se recupera el dato de que Giuseppe murió en su domicilio en la calle de las Verdes número 14 (hoy Izazaga) y fue sepultado en quinta clase en el Panteón Dolores. Ver más en Enrique Valle, Acta de defunción de José Tangassi, México, 6 de noviembre de 1886. Registro Civil. Libro de actas de defunción, f. 131. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-9RKK-9WQX?i=2130&cc=1923424&personaUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3A23J7-X87>

265 - "Boletín necrológico", *El Tiempo*, 11 de noviembre, 1886, 3.

266 - El acta informa del deceso de Attilio, con profesión de escultor, quien murió el 30 de mayo de 1887 y su cadáver fue sepultado en el Panteón Francés. Ver más en Enrique Valle, Acta de defunción de Attilio Tangassi, México, 30 de mayo de 1887. Registro Civil. Libro de actas de defunción, f. 603. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-9RL3-CQY?i=2310&wc=M8RP-KM9%3A218842701%2C218918801&cc=1923424>

267 - "Defunción", *El Nacional*, 2 de junio, 1887, 3.



Conclusiones. Tras los pasos de los Tangassi

L

os volterranos llegaron a México con la firme resolución de expandir las fronteras de su empresa familiar de alabastros en esta ciudad, echaron raíces y encontraron un campo fructífero para establecer y hacer crecer su negocio.

En el imaginario romántico que se tiene del artista decimonónico es complicado fusionar el pensamiento empresarial con el creativo, sin embargo, en esta investigación hablé del carácter dual en estos personajes que fueron a un tiempo artistas y empresarios. Esta mentalidad se fue forjando a lo largo de su carrera, en la que ellos mismos llegaron a mirarse como personas que perseguían la calidad estética.

En el ensayo se ahondó en las distintas maneras de trabajar de los Tangassi, quienes establecieron una empresa familiar en la que jugaron diferentes papeles: fueron proveedores de materiales, al importar piedras en bruto desde Italia; después estudiaron la geografía mexicana y encontraron que podían explotar las canteras locales y utilizar las piedras nacionales, pese a que éstas nunca pudieron competir con las extranjeras. Trasladaron la manera italiana de operar y prepararon a la mano de obra nacional con el objetivo de que aprendieran a extraer y labrar la piedra. Importaron a México piezas, sin embargo, este trabajo requería del conocimiento del mercado y del gusto mexicano. Fueron también creadores, pues no queda duda de que intervinieron en varias fases de la construcción de sus obras. Aprendieron a ser hábiles líderes y jefes de negocios y de un grupo de trabajadores. Se estudiaron ejemplos en los que las piezas

tuvieron que armarse *in situ*, lo cual requería de un conocimiento de estereotomía y del funcionamiento de las piezas. Además de importar mármol y alabastro, el taller también construyó con materiales nacionales.

A través de la publicidad fue posible comprender la manera tan hábil de negociar de los toscanos, ellos supieron encausar la opinión pública y encontraron en la prensa un camino invaluable para construir y consolidar un prestigio. En cuanto a sus relaciones, los Tangassi fueron maestros en tejer redes sociales, supieron codearse con los poderes gubernamentales y eclesiásticos, con las élites más privilegiadas y además mantuvieron una estrecha relación con académicos y artistas. Es viable pensar que todos sus nexos estaban pensados en función del acrecentamiento de su negocio, incluso sus matrimonios. Fueron hábiles negociantes y supieron vender sus obras e imprimir en ellas un sello de calidad y de embellecimiento artístico. Especial mención de sus relaciones merecen figuras académicas como De la Hidalga, Clavé y Vilar, quienes les hicieron captar el papel de las artes en México. Destacables también fueron los vínculos con comerciantes de la época como Cayetano Rubio y los lazos que siempre mantuvieron con los compatriotas italianos. En cuanto a los mecenas, está la figura de Lafragua, personaje que no se había estudiado como comitente de las artes. La relación de los italianos con este ministro devela una faceta poco estudiada de su biografía.

Alcanzaron la cumbre al ser ornamentadores de espacios públicos y privados. El escaso desarrollo local en materia de ornamentación condujo a que los Tangassi fueran de los primeros de entre una larga lista de extranjeros que llegaron a México a cubrir un hueco muy grande en el que los espacios y las obras requerían de

un trabajo de calidad con el fin de ornamentar, con gusto y lujo, los ámbitos público y privado. Fueron creadores de un nuevo gusto y de una suntuosidad reflejada a través de la comercialización de sus objetos y que fue sumamente apreciada, principalmente por la élites burguesas e intelectuales.

Los hermanos consolidaron una nueva manera de entender la figura del artista. Es importante recalcar que ellos mismos se auto concebían como promotores del arte y de la industria, a lo largo de su carrera su intención fue la de reivindicar ese rol. Dentro del ámbito artístico actuaron de diferentes formas, fueron creadores e inventores, pero también fungieron como empresarios, hecho demostrado en acciones como el montaje de una gran exposición en la que mostraron obras de otros artistas y coordinaron su disposición y ordenamiento. A lo largo del tiempo ellos fueron modelando su prestigio.

Como ya he mencionado, es arriesgado afirmar que fueron los primeros italianos en llegar con la idea de establecer una empresa artística, sin embargo, sí puedo asegurar que fueron los que dejaron la huella más profunda durante la primera mitad del siglo, y marcaron una pauta para muchos artistas y empresarios decimonónicos, tanto nacionales como extranjeros.

En cuanto a sus raíces italianas, los hermanos no recibieron una formación académica como artistas, sin embargo, crecieron en La Toscana, en una ciudad en la que la principal fuente de trabajo era la explotación del mármol y del alabastro, por lo que trasladaron su manera de trabajar, a la manera gremial, al ámbito mexicano. Ellos reconocían su tradición al pertenecer a una región geográfica correspondiente al actual norte de Italia con algunas características en común arraigadas con un pasado glorioso que miraba a la tradición clásica. Por lo anterior es posible saber cuáles son las tradiciones artísticas que conocían y de las que bebieron, esa huella italianizante entendida como un gusto y una reinterpretación de la Antigüedad clásica y del Renacimiento, así como de su interpretación decimonónica, con artistas como Canova, Tenerani, Bosio y Bartolini. Ahí estaba ese parámetro de belleza que interpretaron, que compartían con otros artistas locales y que lograron trasladar a un contexto nuevo en Latinoamérica.

Sin duda el rastro que más se conoce de los Tangassi está en el ámbito del arte funerario. Los hermanos encontraron en la muerte la veta de oro para su negocio. Sus encargos más prestigiosos están relacionados con lo mortuario. Los Tangassi poblaron los cementerios con

obras de un gusto erudito y poético que agradaron a los mexicanos. Desde la predilección por algunos materiales, el énfasis en la glíptica, la ornamentación detallada y la utilización de formas, los volterranos trajeron una nueva forma de interpretar a la muerte. Dominaron la ciudad de los vivos y su espejo, la ciudad de los muertos.

En cuanto a los espacios arquitectónicos preexistentes, los hermanos llegaron con ideas de embellecer lugares como casas y templos. Sus piezas de arte marcaron una nueva pauta para la concepción del buen gusto. Esculturas, fuentes, vasijas y demás objetos inundaron jardines y corredores, por lo que poseer un objeto con la marca Tangassi significaba prestigio. Los trabajos de este taller son índice para entender un cambio en concepciones vinculadas con lo social.

Por sus intereses en embellecer las calles y los paseos, aunados a sus nuevas concepciones en torno al monumento urbano, deben ser considerados como figuras trascendentales en la historia del urbanismo mexicano. Para redondear su importancia en el espacio público hay que enunciar que en la monumentaria fueron pioneros de una tradición que años más tarde fue visible con la estatuomanía porfiriana que cubrió a las principales ciudades de la República. Además se preocuparon por trasladar la modernidad italiana de los espacios públicos que tenían aprendida al contexto mexicano. Hoy sus obras perviven como un símbolo del paso de los hermanos por la ciudad y su intento por hacerla moderna y bella.

En el ámbito religioso los Tangassi también buscaron la modernización y el embellecimiento. Los espacios eclesiásticos más representativos de la ciudad tuvieron la presencia de los volterranos, esto habla de una tradición católica mediterránea traducida y trasladada al ámbito mexicano, en la que los italianos supieron interpretar un gusto historicista religioso que pretendía, al igual que en los otros ámbitos, embellecer y resaltar la modernidad.

Estoy convencido de que todos los pasos que dieron los Tangassi fueron calculados cuidadosamente con la intención de buscar la prosperidad de su establecimiento, pero ello no empaña su habilidad como artistas. Quizá por este prejuicio hasta hoy los Tangassi eran figuras poco mencionadas en las historiografía del arte mexicano, se sabía de su existencia y de algunos de sus trabajos, pero ahí quedaba la historia. Esta investigación buscó sacar del olvido a una familia que dejó un importante legado en México, sus acciones y obras son la pauta para comprender muchos de los fenómenos es-

cultóricos y artísticos que acontecieron en el resto del siglo XIX. Esta investigación también quiere contribuir a que el legado de los Tangassi, al igual que el mármol, cumplan su cometido de ser eternos. Hoy no me queda duda de que estos hombres, al igual que labraron muchos de sus monumentos con la palabra TANGASSI, también dejaron labrado ese nombre en la historia del arte en México.

FUENTES

Archivos y bibliotecas

Archivo de la Antigua Academia de San Carlos **(AAASC)**

Archivo Fotográfico Manuel Toussaint

Archivo General de la Nación **(AGN)**

Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe **(AHBG)**

Archivo Histórico de la Ciudad de México **(AHCM)**

Archivo Histórico Matías Romero **(AHMR)**

Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México **(AHNCM)**

Archivio Storico Comunale di Volterra **(ASCV)**

Archivio di Stato di Massa

Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas

Biblioteca Guarnacci

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Coordinación Nacional de Monumentos Históricos

Family Search

Hemeroteca Nacional Digital de México **(HNDM)**

Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España

Mapoteca Manuel Orozco y Berra

HEMEROGRAFÍA

“**A. TANGASSI Y HERMANOS**”. *Diario del Gobierno*, 31 de julio de 1839.

“**Aduana marítima de Veracruz**”, *El Siglo Diez y Nueve*, 30 de octubre de 1855.

Alamán, Lucas. “**Remitidos**”. *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de agosto de 1849.

“**Avisos**”. *Diario de Avisos*, 3 de febrero de 1857.

“**Bellas Artes**”. *El Monitor Republicano*. 28 de octubre de 1856.

“**Bellas Artes. Establecimiento de los Sres. Tangassi**”. *La Sociedad*, 29 de marzo de 1865.

“**Bellas Artes. Los Señores Tangassi**”. *El Siglo Diez y Nueve*, 30 de abril de 1855.

“**Bellas Artes. Séptima exposición de la Academia Nacional de Bellas Artes**”. *El Universal*, 14 de enero de 1855.

Bustamante, Carlos María. “Remitidos. Injusto privilegio pretendido”. *Diario del Gobierno*, 17 de noviembre de 1838.

“**Busto**”. *El Siglo Diez y Nueve*, 20 de junio de 1871.

“**Capilla del señor de Santa Teresa**”. *La Cruz*, 30 de julio de 1857.

Castillo, Florencio María del. “**Inauguración del monumento de Churubusco**”. *El Monitor Republicano*, 24 de agosto de 1856.

“**Comisión permanente de la Junta Patriótica de México**”. *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de enero de 1851.

“**Churubusco-Aniversario-Monumento-Banquete**”. *El Republicano*. Periódico del pueblo, 23 de agosto de 1856.

Dávila, José Mariano. “**Una romería**”. *El Espectador*, 6 de marzo de 1852.

“**Defunción**”. *El Monitor Republicano*. 20 de marzo de 1856.

“**Disolución de compañía**”. *Diario de Avisos*, 21 de enero de 1857.

“**Distribución de premios de la exposición de objetos de agricultura e industria, verificada el día 3 del corriente**”. *El Universal*, 5 de noviembre de 1850.

“**Distrito Federal. Bandos**”. *El Sol*, 16 de mayo de 1832.

“**El monumento del General Zaragoza**”. *El Monitor Republicano*, 29 de abril de 1868.

“**Estudio de escultura y almacén de mármoles**”. *El Universal*, 29 de mayo de 1855.

García Conde, Pedro. “**Señores editores del siglo XIX**”. *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de marzo de 1844.

“**Gran novedad**”, *La Sociedad*, 14 de junio, 1865, 4.

Juárez, Benito. “**Una carta**”. *El Constitucional*. 4 de julio de 1868.

Lafragua, José María. “**Ministerio de Gobernación**”. *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de marzo de 1856.

“**Ministerio de Gobernación**”. *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de marzo, 1856.

“**Ministerio de relaciones exteriores y gobernación**”. *El Siglo Diez y Nueve*, 1º de septiembre de 1843.

“**Molino del Rey**”. *El Siglo Diez y Nueve*, 25 de Agosto de 1856.

“**Monumento del Molino del Rey**”. *El Monitor Republicano*, 30 de Agosto de 1856.

“**Noticias marítimas**”. *Diario del Gobierno*, 2 de octubre de 1839.

“**Noticias nacionales**”. *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de mayo de 1855.

“**Nuevo almacén de objetos de mármol**”. *El Universal*, 20 de mayo de 1855.

Pérez, Antonio. “**Tangassi hermanos**”. *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de noviembre de 1867.

Rangel, Joaquín. "**Remitido**". *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 16 de mayo de 1844.

Rey, Emilio. "**El día de los difuntos. Panteón**", *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de noviembre de 1869.

Salas, José Mariano de. "**Lista de personas que han contribuido para la construcción de una máquina para taladrar cañones de artillería a la moderna**". *El Monitor Republicano*, 19 de abril de 1847.

Sánchez de Tagle, Francisco Manuel. "**Concurso para un monumento que recuerde las acciones heroicas y campañas relativas a la independencia mexicana**". *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de julio de 1843.

"**Sepulcro de la señorita Dolores Escalante**", *La Ilustración Mexicana*, 1853, 650-653.

Tangassi, Attilio. "**Gobierno general. Ministerio de lo interior**". *Diario del Gobierno*, 13 de noviembre de 1838.

----- "**Remitido**". *Diario del Gobierno*, 16 de diciembre de 1838.

"**Temblor del 7 de abril de 1845**". *El Siglo Diez y Nueve*, 8 de abril de 1845.

Bibliografía

Acevedo, Esther, *et al.* *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, tomo I: *Escultura. Siglo XIX*. México: INBA-MUNAL-UNAM-IEE, 2009.

-----, "Documentación de la época del Segundo Imperio". *Memoria. Museo Nacional de Arte*, núm. 3 (1991): 51-52.

-----, *et al.* "Modos de decir: la pintura y los conservadores". *Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 6 (1984): 71-84.

Agüeros, Victoriano. *Álbum de la Coronación de la Sma. Virgen de Guadalupe*. México: Imprenta de "El Tiempo", 1895.

Alcazar, *et.al.* *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos*. México: Tipografía de Manuel Payno, 1848.

Amador Marrero, Pablo. "Imaginería novohispana con caña de maíz. La materialidad como señal de identidad y aportación a la historia de la escultura". En *Tejnë. Hacia una historia material de la escultura*. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2018.

Arciniega Ávila, Hugo. "El Tepeyac: el cementerio de los arquitectos". *Boletín de Monumentos Históricos*, n° 19 (2010), 115-136.

Báez Macías, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1884-1867*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972.

-----, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.

-----, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

-----, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. México: ENAP, 2009.

Baglini, Claudia. “Palazzi e ville del Volterrani: ambiente e decorazione”. En *Dizionario di Volterra*. Volumen II, coordinación de Lelio Lagorio. Ospedaletto: Pacini Editori, 1977.

Baranda, Manuel. “Memoria del Secretario de Estado y del Despacho de Justicia e Instrucción Pública a las Cámaras del Congreso Nacional de la República Mexicana, en enero de 1844”. *Educación: panacea del México independiente*, compilado por Anne Staples. México: Ediciones El Caballito, 1885.

Calderón de la Barca, Frances Erskine Inglis de. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, traducción y prólogo de Felipe Teixidor. México: Porrúa, 2014.

Contrucci, Pietro. *Opere edite e inedite*. Volumen II. Pistoia: Tipografia Cino, 1841.

Costeloe, Michael. “The junta Patriótica and the celebration of Independence in Mexico city, 1825-1855”, *Mexican studies*, núm. 1 (1997), 21-53.

Cozzi, Mauro. *Alabastro. Volterra dal settecento all'art deco*. Florencia: Cantini, 1986.

De Rosa, Elisa. “Palazzo Desideri Tangassi a Volterra, oggi Museo Etrusco Guarnacci. Ricerche, rilievi, restauri e ipotesi di ampliamento.”. Tesis de licenciatura en Ingeniería Civil y Arquitectura, Università degli studi di Pisa, 2011.

Díaz Cayeros, Patricia. “Modernización en tiempos de destrucción: el espacio catedral neogallego durante el siglo XIX”. En *1810-1910-2010. Independencias dependientes*, coordinado por Henrik Karge y Bruno Klein. Madrid: Iberoamericana, 2015.

Esparza Liberal, María José. “Pelegrín Clavé”. En *La colección de pintura del Banco Nacional de México*, tomo I, coordinación de Angélica Velázquez Guadarrama. México: Fomento Cultural Banamex, 2004.

Esposizione italiana. Agraria, industriale e artistica. Tenuta in Firenze nel 1861. Florencia: Tipografia Barbéa, 1862.

Estrada Reynosa, Sergio. “La Academia de San Carlos en el Segundo Imperio”. Tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Fernández, Justino. *El arte del siglo XIX en México*. México: UNAM-IIE, 1983.

Fiumi, Enrico. “Sui ‘viaggiatori’ dell’alabastro nell’Ottocento”. *Rassegna Volterrana. Rivista d’arte e di cultura*, núm. 23, 24 y 25 (Accademia dei Sepolti, 1968): 89-115.

García Barragán, Elisa. “El arquitecto Lorenzo de la Hidalga”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 24, núm. 80 (Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002): 101-128.

----- . *El pintor Juan Cordero. Los días y las obras*. México: UNAM, 1984.

Gombrich, Ernst. “Objetivos y límites de la iconología”. En *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, volumen II. Madrid: Debate, 2001.

Gómez-Aguado de Alba, Guadalupe y José Luis Palacio Prieto. “La Gruta de Cacahuamilpa: un siglo de historia (1853-1936)”. *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias sociales*, n° 94 (2016), 110-147.

González, César. “Monumentos del centenario en México y Argentina”. *Acta Poética*, vol. 35, n° 1 (2014), 93.

González, Jesús Graciliano. *Historia de la literatura italiana. Desde la unidad hasta nuestros días*, tomo II. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

González Peña, Carlos. “Un idilio roto”. *Flores de Pasión y de Melancolía*. México: Stylo, 1945.

Gran Almanaque y Directorio del Comercio al uso del Imperio Mexicano (México: Eugenio Maillefert, 1867), 301.

Grandesso, Stefano. “Per un’arte civile: il paradigma romano nell’idea della scultura nazionale messicana dell’Ottocento”. En *Roma en México. México en Roma*, edición de Giovanna Capitelli y Stefano Cracolici. Roma: Campisano Editore, 2018.

Gravelot, Hubert y Nicolas Charles Cochin. *Iconologie par Figures: ou Traité complete des allégories, emblèmes*. París: Le Pan, 1791.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Italia y la estatuaria pública en Iberoamérica. Algunos apuntes”. En *América Latina y la cultura artística italiana*, coordinación de Mario Sartor. Buenos Aires: Instituto Italiano di Cultura, 2011.

Haskell, Francis y Nicholas Penny. *El gusto y el arte de la antigüedad*. Traducido por José Antonio Suárez Hernández. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Jazmín, Florencio. “Catálogo de las flores y hojas”. En *El Lenguaje de las Flores y el de las Frutas con algunos emblemas de las piedras y de los colores*, 8° ed. México: C.H. Bouret, 1889.

Kraselsky, Rebeca. “Los hermanos Tangassi y Charles Delagrave, sólo ornamentos”. En *Gramática del ornamento. Repertorios de los siglos XVIII y XIX*. México: Museo Nacional de San Carlos, 2009.

----- . *Miscelánea de Política*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1987.

Lemoine, Ernesto. “Estética y política en el pensamiento de Carlos María de Bustamante”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 10, núm. 40 (Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1971): 51-69 .

Lepri, Nicoletta y Antonio Palesati. “Juan Rodríguez Xuàrez, *Madonna di Guadalupe*”. En *Montecatini Val di Cecina. Arte e storia*, coordinado por Andre Falorni y Mario Bocci. Volterra: Associazione Turistica “Pro Pomarance”, 2003.

Lira, Andrés y Anne Staples. “Del desastre a la reconstrucción republicana, 1848-1876”. En *Nueva Historia General de México*. México: El Colegio de México, 2010.

Maffei, Raffaello. *Genealogie volterrane*. Volterra: Sepulorum Academia, 1972.

Majluf, Natalia. *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*. Lima: Instituto de Estudios peruanos, 1994.

Meyer, Rosa. “El estilo empresarial de especular. Nacionalidad y finanzas a mediados del siglo XIX”. En *Los inmigrantes en el mundo de los negocios siglos XIX y XX*, coordinado por Rosa Meyer y Delia Salazar. México: CONACULTA-INAH, 2003.

Moreno, Salvador. *El escultor Manuel Vilar*. México: UNAM-IIE, 1969.

----- . “Un siglo olvidado de escultura mexicana”. *Artes de México*, núm. 133 (1970): 3-94.

Muraro, Michelangelo y Paolo Marton. *Las villas del Véneto*. Colonia: Köne- man, 1999.

Orozco y Berra, Manuel. “Piedras de construcción”. En *Diccionario Universal de Historia y de Geografía*, tomo V. México: Imprenta de F. Escalante, 1854.

Ortega Pérez Gallardo, Ricardo. “Familia Cuevas”. En *Historia Genealógica de las familias más antiguas de México*, volumen III. México: Imprenta de A. Carranza e hijos, 1910.

Palesati, Antonio. “Qualche notizia dei Tangassi a Volterra”. *Rassegna Volterrana. Rivista d'arte e di cultura*, núm. 94 (Accademia dei Sepolti, 2017): 173-180.

Payno, Manuel. “Santuario de Guadalupe”. *México y sus alrededores*. México: Establecimiento Litográfico de Decaen, 1855.

Pérez Salas, María Esther. “Ignacio Cumplido: Un empresario a cabalidad”. En *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, coordinación de Laura Suárez de la Torre. México: Instituto Mora/ UNAM-IIB, 2001.

Pérez Walters, Patricia. “Jesús F. Contreras y la fiebre escultórica del Porfiriato”. En *Jesús F. Contreras. Pasión y poder escultórico*, coordinación de Luciano Ramírez y Adrián Rodríguez. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes/ Universidad Autónoma de Aguascalientes/ Secretaría de Cultura, 2016.

----- . *Patria rostro y sueño. Jesús F. Contreras: escultor del Porfiriato. Aguascalientes*: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2016.

Pineda Mendoza, Raquel. “Tangassi Hermanos y la iglesia de Santa Teresa la Antigua. 1854”. *Revista de la Universidad de México*, n° 544 (1996), 13-14.

Ramírez, Fausto. “La historia disputada de los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX”. En *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación Mexicana. 1750-1860*, coordinado por Jaime Soler. México: MUNAL/INBA/BANAMEX/UNAM, 2000.

----- . “Tipología de la escultura tumbal en México, ca. 1850-1930”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 14, núm. 55 (Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986): 133-159.

Raspi, Emiliano. “Giuseppe Viti. Storia di un viaggiatore dell'alabastro”. Tesis de licenciatura en Historia, Università degli studi di Pisa, s.f.

Revilla, Manuel. “Lorenzo Hidalga”. *Biografías. Artistas*. México: Imprenta de V. Agüeros, 1908.

Rivera Cambas, Manuel. *México pintoresco, artístico y monumental*. México: Imprenta de la Reforma, 1880.

Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. México: UNAM-IIE, 1997.

Romero de Terreros, Manuel, editor. *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*. México: UNAM-IIE, 1963.

Salas Cuesta, María Elena, coordinador. *Molino del Rey: Historia de un monumento*. México: INAH-CONACULTA, 1997.

Salazar Simarro, Nuria. “El altar mayor de la Catedral de México: construcción y desmantelamiento del baldaquino de Lorenzo de la Hidalga (1810-1872)”. *Boletín de Monumentos Históricos*, n° 15 (2009).

Serrano Ortega, José Antonio y Josefina Zoraida Vázquez. “El nuevo orden, 1821-1848”. En *Nueva Historia General de México*. México: El Colegio de México, 2010.

Tangassi, Carolina. “I fratelli Tangassi, Alabastrai volterrani, in Messico”. En *Percorsi di arte y letteratura tra la Toscana e le Americhe*, compilación de Nicoletta Lepri. Florencia: Aonie, 2014.

Torres Torija, Antonio. *Introducción al estudio de la construcción práctica*. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Comercio, 1895.

Uribe, Eloísa. “1843-1860”. En *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México 1761-1910*, coordinado por Eloísa Uribe. México: INAH, 1987.

----- . “Los ciudadanos labran su historia. Escultura 1843-1877”. En *El arte mexicano*, vol. X: *Arte del siglo XIX*, coordinado por Fausto Ramírez. México: Secretaría de Educación Pública/Salvat, 1986.

Vanegas Carrasco, Carolina. Disputas monumentales. *Escultura y política en el Centenario de la Independencia (Bogotá, 1910)*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2019.

Velasco, Alonso Alberto de. *Historia de la milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo Nuestro Señor Crucificado que se venera en la iglesia del convento de Santa Teresa la Antigua*. México: facsímil de la edición de 1951, 1996.

Velázquez de León, Joaquín. “La caverna de Cacahuamilpa”, en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*. México: Imprenta de Vicente García Torres, 1857. 59-68.

Vera, Fortino Hipólito. *Santuario del Señor del Sacromonte, o lo que se ha escrito de él desde el siglo XVI hasta el presente*. Amecameca: Tipografía del Colegio Católico, 1881.

