



11 al 16 de noviembre de 2019 – Málaga, España

Italia en los cementerios mexicanos: Ejemplos del rastro italianizante de artistas y obras en la tradición funeraria de la Ciudad de México

Luis Alberto Gómez Mata¹

Las últimas décadas del siglo XIX en la Ciudad de México estuvieron impregnadas con algunos ideales de mirar hacia el extranjero con el fin de introducir la modernidad en una urbe en crecimiento. Durante este proceso de afán modernizador, Italia y sus ciudades fueron un foco de atención importante para Latinoamérica. Por lo anterior es comprensible dimensionar fenómenos como la migración y flujo de ideas, imágenes, materiales, recursos y personas entre dos continentes.

Este siglo en México fue conocido como el siglo de la estatuomanía por la fiebre en la erección de monumentos en toda la ciudad. El cementerio, como reflejo de la ciudad de los vivos, también se posicionó como un espacio en el que la escultura tuvo un papel protagónico. El arte italiano tuvo una fuerte presencia en estos procesos. Por lo anterior, en esta investigación presentaré algunos ejemplos de obras en cementerios de la ciudad que cuenten con un rastro que permita establecer vínculos de la historia del arte entre la producción italiana y la mexicana, ello a partir de su historia, procedencia, materialidad, iconografía, temática, autoría y/o rasgos formales. Los artistas que ejecutaron estas tumbas

¹ Historiador del arte y de la literatura. Egresado con mención honorífica de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). También cuenta con estudios de licenciatura en Historia del Arte por el Centro de Cultura Casa Lamm. Sus principales líneas de interés son el estudio de las letras, la arquitectura, la ciudad y la escultura de finales del siglo XIX y principios del XX en México. Se ha dedicado a tareas como la investigación, la escritura y la edición, además de haber participado en congresos en instituciones como el Museo Nacional de Antropología, la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía y la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Actualmente pertenece al Posgrado en Historia del Arte de la UNAM donde realiza sus estudios de maestría centrados en la investigación de escultores del siglo XIX mexicano.

fueron europeos que enviaron sus obras a México. También está el caso de artistas italianos que trabajaron en México y el de artistas mexicanos que conocieron las técnicas y temáticas europeas, algunos de ellos salieron de América pensionados para estudiar en escuelas europeas.

En esta investigación presentaré siete casos de monumentos presentes en cuatro cementerios de la Ciudad de México que se encuentran en diferentes puntos del núcleo urbano, ellos son los cementerios de San Fernando, Santa María de Guadalupe del Tepeyac, Dolores y Francés de La Piedad. En dichas obras encuentro una huella que permite establecer vínculos de la historia del arte en dos lugares diferentes: Italia y México. Primero daré un breve panorama de los cementerios en México en el siglo XIX. Inmediatamente comenzaré a describir los rasgos que permiten comprender por qué el arte funerario italiano es relevante en el contexto mexicano. Después presento y analizo los ejemplos concretos en los que encontré un rasgo italianizante, cabe aclarar que el primero de los casos que estudio es el de una tumba edificada por los Hermanos Tangassi, presto especial atención a estos artífices por considerarlos como unos de los primeros en llegar a México desde el alba del siglo XIX, incluso antes del boom en la creación de monumentos, ellos viajaron con una tradición italiana que rápidamente impactó en México y dejaron una profunda huella.

Durante la Colonia, los espacios funerarios estaban completamente ligados con el culto religioso. Temas como la resurrección, la vida eterna y el purgatorio eran de alta relevancia, por ello, lugares como los templos, los hospitales y los conventos eran utilizados para que los cuerpos reposaran después de la muerte y pudieran estar más cerca de la divinidad. Los criterios religiosos eran los que imperaban y determinaban la vida en el más allá², pues dominaba una tradición católica hispánica que condenaba o salvaba. Prácticamente durante todo el periodo colonial el panorama fue el mismo, sin embargo, a finales del siglo XVIII las ideas ilustradas europeas impactaron con gran fuerza a la Nueva España y la muerte comenzó a verse como algo irracional y antihigiénico que debía alejarse de la vida cotidiana³.

² Alma Victoria Valdés Dávila, “Tumbas y cementerios en el siglo XIX mexicano”, *Boletín de monumentos históricos del INAH*, n° 19 (2010): 74.

³ Ma. Dolores Morales, “Cambios en las prácticas funerarias. Los lugares de sepultura en la ciudad de México. 1784-1857”, *Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, n° 27 (1991-1992): 97.

Entrado el siglo XIX, en México llegaron cambios significativos en el tratamiento de las prácticas de los muertos; uno de los principales fue que nuevos lugares se destinaron para los enterramientos. La puesta en vigor de las Leyes de Reforma, que afectó varios ámbitos, marcó un hito en la historia funeraria mexicana, ya que, como indica Arturo Casado Navarro: “el 31 de julio de 1859 se emitió una ley que otorgaba definitivamente a la autoridad civil el derecho de inspección civil de los muertos y el control de los entierros.”⁴ Este hecho, aunado a las ideas ilustradas, ocasionó una paulatina secularización que condujo a la creación de otros espacios, alejados de las ciudades, para fungir como cementerios. Es en este escenario es en el que nacieron diversos cementerios que sustituían los viejos espacios de los muertos. Es importante aclarar que se trató de un fenómeno paulatino, pues el deslinde de los espacios de la muerte de lo religioso no fue un cambio radical que se diera de la noche a la mañana.

Una vez hecho este breve pero necesario recorrido a través de las prácticas mortuorias prosigo a aclarar qué entiendo por rasgo italianizante. En este escrito considero que tienen un rasgo que se puede asociar con lo italiano aquellas piezas que a partir de su historia, procedencia, materialidad, iconografía, temática, autoría y/o características formales tienen algún atributo para asociarlas con Italia y su producción artística. Así pues, con estos criterios es posible ligar a un artista italiano que trabajó en México o una pieza que fue creada en Italia con aquello que denomino como rasgo italianizante.

El primer rasgo que se puede analizar es el de quiénes trabajaron las piezas vinculadas con lo italiano. Muchos artistas mexicanos tuvieron la oportunidad de irse pensionados a estudiar a las academias europeas, ahí pudieron aprender las técnicas modernas en boga y al regresar las pusieron en práctica. También hay registro de escultores italianos que llegaron a trabajar en proyectos mexicanos, por ejemplo: Enrique Alciati, familia Ponzanelli, U. Luisi, Cesare Volpi, Noville Navari y Leonardo Bistolfi.⁵ Entre los artistas mexicanos que trabajaron el arte funerario se encuentran Jesús Contreras, Gabriel Guerra, los hermanos Islas⁶ y Arnulfo Domínguez. Los talleres escultóricos también jugaron un papel importante,

⁴ Arturo Casado Navarro, “Cinco monumentos de la época porfirista en la ciudad de México”, en *Arte funerario. Coloquio internacional de historia del arte*, Beatriz de la Fuente coord., vol. II (México: Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 1987), 254.

⁵ Silvia Segarra Lagunes, “Panteón del Tepeyac: Paisaje, historia y restauración”, en *Revista Javeriana*, vol. 18, n.º. 1-2 (2005): 37.

⁶ Margarita, Martínez Domínguez, *Para entender el arte funerario* (México: Gobierno del Distrito Federal, 2005), 38.

ya que muchas de las piezas eran encargadas a estos lugares, es por eso que es común encontrar reproducciones idénticas en los cementerios.

Otro rasgo a considerar es el del ámbito comercial. Varias ciudades italianas fueron importantes centros de producción de escultura funeraria, un claro ejemplo fue la ciudad portuaria Génova. Ahí es donde intervienen los factores como el intercambio comercial y cultural, los modelos que se encuentran en los cementerios de Italia rápidamente se expandieron, influenciaron o reprodujeron en otras piezas. La modernidad implicaba también comunicaciones más veloces, varias obras fueron traídas desde talleres europeos. Segarra Lagunes especifica cómo también hubo casas comerciales que tuvieron representación en América⁷, estas casas tenían funciones como distribución de materiales o encargos de diferentes proyectos. Sumando todo esto, vemos cómo el intercambio comercial fue fuerte, pues hubo esculturas que llegaban desde Europa, que incluso podían ser encargadas, también imperaron talleres dentro y fuera de América.

Con un análisis cronológico es posible formular la hipótesis de que los pioneros en establecer un tránsito artístico y empresarial de Italia a México en torno a las nuevas concepciones del arte funerario fueron los Hermanos Tangassi, fundadores de un taller escultórico en México. En las primeras décadas del siglo XIX se dio un fenómeno migratorio comercial en el que viajeros y viajantes procedentes de Volterra, una ciudad del Gran Ducado de Toscana, emprendieron la aventura de trasladarse a nuevos lugares con el fin de comercializar el alabastro. El 11 de abril de 1831 un grupo de volterranos alabastreros fundaron su asociación con el fin de llegar a América para vender sus productos. Niccolò Viti⁸ 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”⁹. Los miembros establecieron diversas cláusulas para la asociación, entre ellas la número tres que exigía que Niccolò Viti e Giovanni Leoncini debían trasladarse a América para seguir la correcta comercialización de las mercancías. Lo

⁷ Silvia Segarra Lagunes, *op. cit.*, 36.

⁸ 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. Ver más en Emiliano Raspi “Giuseppe Viti. Storia di un viaggiatore dell’alabastro.”, tesis de licenciatura en Historia, Università degli studi di Pisa.

⁹ Enrico Fiumi, “Sui ‘viaggiatori’ dell’alabastro nell’ Ottocento”, en *Rassegna Volterrana*, n° 33,34,35, (1968): 90.

interesante es notar que las cláusulas también pedían el traslado de los jóvenes Attilio Tangassi y Giuseppe Viti, hijos de algunos de los socios¹⁰.

Los viajeros zarparon del puerto de Livorno hasta el de Nueva York, donde se quedaron algunos meses. Una carta de julio de 1832 escrita por Viti cuenta cómo el cólera se apoderó de Nueva York¹¹, por lo que los participantes de la asociación se enfrentaban con problemas. Esta epidemia, además de algunas diferencias entre los miembros, y el poco éxito en las ventas condujeron a la desilusión de los comerciantes y la asociación se diluyó en septiembre de 1832. Cada uno de ellos tomó rumbos distintos, la mayoría emprendió el regreso a casa. El Tangassi optó por viajar a México, así desde la década de los treinta comenzó a trabajar en la fundación de un taller para trabajar de forma artística y comercial la piedra y pronto adquirió prestigio.

Los hermanos del joven Attilio lo alcanzaron en México y ya en los cincuenta tenían un taller llamado Tangassi Hermanos, fue muy afamado y realizaban todo tipo de obras y reparaciones de piedra, pero uno de los principales encargos fue el de monumentos y lápidas funerarias. El hecho de importar materiales y obras desde Italia le brindaba más prestigio y elegancia al taller. Ahora presento el primer caso de estudio de este texto acerca de una obra con huella italianizante. Se trata de uno de los encargos más significativos del taller: el sepulcro de la Señorita Dolores Escalante (ver fig. 1), ubicado en el Cementerio de San Fernando. El monumento fue comisionado por su prometido, un ministro del gobierno mexicano llamado José María Lafragua.

La señorita Escalante perdió la vida en 1850 después de que una epidemia de cólera le arrancó la vida. El monumento fue trabajado en Carrara y llegó a México en 1852 donde fue armado por el taller Tangassi. Considero que en esta obra hay una huella italiana por el simple hecho de que fue fabricado en ese lugar. Se trató de un trabajo en conjunción que requirió de la comunicación entre los artífices en los talleres mexicanos y los italianos. 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 Latinoamérica.

¹⁰ Fiumi, *op. cit.*, 91.

¹¹ *Ídem.*

Décadas después, en el año de 1876 asume por primera vez la presidencia el mandatario Porfirio Díaz y da inicio el periodo conocido como porfiriato. Este régimen tuvo como una de sus principales características el impulsar la modernidad en la urbe, el presidente puso sus ojos en el escenario europeo y su intención fue colocar a México al nivel de esos países modernos. Se sabe que desde la llegada de los conquistadores México ya tenía intercambios con el extranjero, pero en este periodo porfiriano las modas y tendencias del Viejo Mundo impactaron en México de una manera más consciente, el hecho era visible en varios ámbitos, y por supuesto, el arte funerario no fue la excepción. Aspectos como la arquitectura, el urbanismo y la escultura funeraria se “afrancesaron” o se “italianizaron”.

Hubo varios fenómenos que procuraron “europeizar” a la sociedad, vemos cómo incluso este gusto moderno imperaba después de la muerte. Pero, en muchos casos, ese gusto por alcanzar e imitar lo europeo implicaba pertenecer a una clase económicamente privilegiada. En la década de los 80 del XIX el cronista mexicano Manuel Rivera Cambas, en su libro monumental llamado *México pintoresco, artístico y monumental*, da sus impresiones de uno de los recién creados cementerios, el Francés de la Piedad, pensado para extranjeros, aquí el escritor menciona:

Multitud de elegantísimos mausoleos de estilo variado, adornan aquella mansión de paz y de reposo eterno; en ciertos días aparecen las tumbas vestidas de flores o coronas [...] Esas tumbas contienen epitafios grabados sobre el mármol; ya recordando apelativos de respetables familias, entre ellos los de Escandón, Landa, Barrón y tantos otros¹².

El pasaje deja ver la gran suntuosidad del lugar, al hablar de los materiales o al utilizar calificativos como el de “elegantísimo”, además hace mención de familias prestigiosas en el México decimonónico, con esto se entiende cómo los enterramientos en este espacio europeizado estaban en su gran mayoría destinados a quienes podían pagar grandes cantidades.

El estudioso Héctor Perea dice: “Al igual que la virreinal y la afrancesada, o los restos visibles de la prehispánica, la ciudad mexicana podría indagarse a partir de su estilo

¹² Manuel Rivera Cambas, “El Cementerio de la Piedad”, en *México pintoresco, artístico y monumental* (México: Imprenta de la Reforma, 1880), 396

italiano”¹³. Y coincido con lo anterior, comúnmente se piensa que el gusto francés fue el que imperó durante el porfiriato, sin embargo, siempre se deja de lado el importante gusto por lo italiano. La Ciudad de México, a lo largo de su historia, siempre ha tenido los ojos puestos en varias tendencias italianas. Basta regresar a la época colonial, en donde la *maniera romana* fue imperante en las producciones artísticas. Y así, durante la época porfiriana, México también tenía los ojos puestos en lo italiano. También con sólo pensar en algunas de las construcciones hoy muy emblemáticas del Centro Histórico, como el Palacio de Correos, el Palacio de Bellas Artes y el Museo Nacional de Arte, que estuvieron a cargo de artistas italianos. La utilización de materiales como mármol, las temáticas abordadas y el gusto europeizante son sólo algunos rasgos que dejan ver ese marcado rastro italianizante en el arte mexicano.

El pasaje anterior fungió sólo como un paréntesis para comprender que en la Ciudad de México sí se pueden hacer analogías y encontrar las huellas de lo italiano y el panteón era parte fundamental de la ciudad. Los emergentes cementerios en la Ciudad de México se convirtieron en lugares que albergaban importantes manifestaciones escultóricas que sirvieron como monumentos, es decir, para perpetuar la memoria de los muertos. Esta época de creación de abundantes esculturas de todo tipo y tendencia es considerada de auge para el arte funerario mexicano y coincide en tiempos con el auge en Europa. Con esto y con todo lo mencionado es más fácil comprender el desarrollo escultórico paralelo en ambos continentes. Ahora es importante hablar de los motivos como quiénes hacían las obras, por qué las hacían o para quién.

Como ya se mencionó vagamente, las tumbas eran símbolo del prestigio social, un monumento más elegante y suntuoso reflejaba y reafirmaba la clase social privilegiada. Cristina Beltrami, en un estudio que realiza de la escultura italiana en los cementerios uruguayos, explica cómo los clientes que pedían estas esculturas para sus tumbas eran los inmigrantes italianos que habían hecho fortuna en América, o aquellos que no tenían raíces italianas pero encontraban en la península itálica la primacía del arte, o simplemente las pedían por el status que implicaba tener un monumento traído de Italia o hecho por algún

¹³ Héctor Perea, “Arquitectura y escultura italianizan la CdMx” en *Milenio*. http://www.milenio.com/cultura/dominical/arquitectura-escultura-italiana-ciudademexico-avenida_hangares-lecumberri-palmanova_0_869313275.html. Fecha de consulta: enero 2017.

escultor italiano¹⁴, esto reafirma lo que se ha dicho en párrafos anteriores, no todos tenían acceso a tener estos monumentos, solamente la clase que conocía e imitaba lo italiano y podía pagarlo.

Después de este recorrido continuó con algunos otros ejemplos además del ya presentado de los Tangassi, en los que observé una huella de la manufactura, temática, gusto, estilo, o algún vínculo con la escultura italiana. El primer ejemplo es el clásico conjunto de la Piedad. La tradición iconográfica de la Piedad proviene de los conjuntos escultóricos alemanes del siglo XIV llamados *Vesperbild* y que hacen referencia a la víspera del viernes santo, hora en la que el cadáver de Cristo fue puesto en brazos de su madre.¹⁵ En el siglo XV el artista renacentista Miguel Ángel esculpió el que es quizá la obra más famosa que representa este tema de la virgen la obra original no proviene de un cementerio, sin embargo se consideró por ser italiana y por estar ligada con el tema funerario. Hoy todavía podemos admirar el monumento en la Basílica de San Pedro en Roma.

En los cementerios mexicanos se encuentran algunas representaciones con el tema iconográfico de la Piedad. Para el historiador del arte Fausto Ramírez, este tipo de monumentos se utilizaban cuando las madres dedicaban la tumba a algún hijo muerto¹⁶. En el Panteón Francés de la Piedad se encuentran diversas, sin embargo, destacan dos que son copias de la obra del escultor renacentista. Ambas están trabajadas en mármol y, por fortuna, cuentan con la firma de los escultores. Una de ellas es factura de C. Navari y la otra de A. Ponzanelli, me enfocaré en la segunda. La obra de Ponzanelli está datada en 1899 y es el monumento fúnebre de la familia Vázquez Tagle y Cossio. Al analizar la pieza se puede ver la misma composición y la misma materialidad, sin embargo, el rostro que representa Ponzanelli transmite esa soledad y ese desconsuelo ante lo que parece una pérdida irremediable, un sentimiento más conmovedor y doloroso está representado en la obra del cementerio mexicano. Así, existe una copia de una obra italiana realizada por un escultor

¹⁴ Cristina Beltrami, “Il Cimitero Central e il Cimitero del Buceo: due ‘giardini’ di scultura italiana in Uruguay”, en *Lo splendore della forma. La scultura negli spazi della memoria* (Verona: Luca Sossella, 2012), 175.

¹⁵ Laura Rodríguez Peinado, “Dolor y lamento por la muerte de Cristo: La Piedad y el *Planctus*” en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, n° 13 (2015): 3.

¹⁶ Fausto Ramírez, “Tipología de la escultura tumbal en México. 1860-1920.”, en *Arte funerario. Coloquio internacional de historia del arte*, Beatriz de la Fuente coord., vol. II (México: Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 1987), 144.

italiano pero con un significado distinto al ser un monumento diseñado para una familia mexicana acaudalada.

El segundo ejemplo es un ángel funerario presente en el Staglieno, un camposanto genovés. Se trata del llamado *Angelo del giudizio* (1882), escultura realizada para la tumba de la familia Oneto, obra del artista Giulio Monteverde (ver fig. 2). Es común encontrar en los cementerios representaciones de ángeles de diferentes tipos, por ejemplo los dolientes, pero éste llama particularmente la atención. Se trata de un ángel con rasgos físicos claramente femeninos, además de ser altamente sensuales. Es una de las tumbas más famosas del Staglieno, quizá porque en su momento rompió con los esquemas tradicionales. El ángel es sumamente bello y probablemente encaja con algunas tendencias en boga del momento como la temática de la *femme fatale*. El modelo rápidamente se reprodujo en diversos cementerios, ya fueran reproducciones realizadas por el propio escultor o por otros anónimos. En México es común encontrar en los cementerios decimonónicos varias copias de este tema iconográfico, en el Panteón del Tepeyac encontramos una, en la tumba de José Moncada, datada en 1903. Desafortunadamente la pieza carece de firma. El ángel tiene la misma postura y porta el mismo elemento de la trompeta de la resurrección. Segarra Lagunes mantiene la hipótesis de que el ángel presente en el cementerio mexicano guarda muchas semejanzas formales con la obra de Monteverde y justifica la razón por la que realiza la atribución de esta pieza a este artista italiano.¹⁷ Sea de Monteverde o no, el ángel es un ejemplo útil para mostrar la expansión veloz (menos de 20 años) de un modelo italianizante en Latinoamérica. Hoy el *angelo del giudizio* es una figura que hallamos repetida en muchos cementerios latinoamericanos.

El cuarto ejemplo fue realizado por un escultor estadounidense, William Wetmore Story, sin embargo la pieza está en Italia dentro del Cementerio Protestante de Roma. Se trata también de un ángel funerario al que se le ha denominado *Ángel del dolor* (ver fig. 3). La obra está datada en 1894 y fue un monumento realizado para su esposa Emelyn. Es una pieza en mármol. Realizo una traducción de las palabras del propio escultor cuando describió su trabajo como: “El ángel del dolor en profundo abandono, con las alas caídas y con el rostro oculto sobre un altar funerario. Representa lo que siento. Representa Reverencia. Sin

¹⁷ Silvia Segarra Lagunes, *op. cit.*, 38-40.

embargo, hacerlo me ayuda.”¹⁸ Es muy interesante ver cómo el artista plasmó sus propios sentimientos en la obra, eso le brinda una gran carga emotiva a la pieza y a quien la ve. Por la empatía que causa también es un modelo que encontramos múltiples veces repetido. En el Panteón Francés existe este modelo al menos dos veces, uno está en la tumba de la familia Gayosso, importante nombre de un personaje que incursionó en prácticas funerarias en México. También es obra de Ponzanelli, se ve la escultura del ángel del dolor está desconsolado sobre un altar. La postura es la misma que la original, deja ver que el ángel se cubre y no podemos ver parte de su cuerpo, el ser alado está completamente desesperanzado. De nuevo encontramos un modelo italianizante altamente difundido, éste quizá por su alta carga emotiva capaz de causar impacto en quien la veía.

Ahora dos casos pensados desde la autoría y el gusto por el retrato, ambas obras en el Panteón Dolores. En ellos el rasgo identificable es el del gusto por representar un retrato de la persona que reposa, tradición heredada desde la Antigüedad clásica. La primera de ellas autoría de un artista identificado como italiano y que tuvo una fuerte presencia en las producciones artísticas de México, me refiero a Enrique Alciati; el escultor llegó a la República Mexicana en las últimas décadas del siglo XIX.¹⁹ Se trata de un artista que tuvo una amplia producción e importantes encargos, entre ellos estuvo comisionado para realizar las esculturas del monumento la independencia, uno de los proyectos más importantes para el país a principios del siglo XX. El artista tuvo una fuerte influencia en la Academia, y muchos encargos de tipo urbano, pero también tuvo comisiones en cementerios. Presento el ejemplo de la tumba de Carlos Pacheco (ver fig. 4), quien fue un militar y político. Se trata de un retrato en bronce, que por sus rasgos formales es posible asociar con la producción escultórica francesa, con artistas como Rodin, sin embargo, la autoría ya permite pensar en un rasgo italianizante. El otro ejemplo en el mismo cementerio es la tumba del político Sebastián Lerdo de Tejada (ver fig. 5), de nuevo se trata de un retrato escultórico, este monumento firmado por S. Albano y datado en 1889, ya construido en un prístino mármol blanco. Ambos ejemplos, firmados por italianos.

¹⁸ William H. Gerds, “American Memorial Sculpture and the Protestant Cemetery in Rome”, en *The Italian presence in American art: 1860-1920* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992), 143.

¹⁹ Elisa García Barragán, “El escultor Enrique Alciati”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 39 (1970): 51-66.

Finalmente presento el ejemplo de un doliente en el Cementerio Monumental de Milán. Datada en 1879, se trata de la tumba de la familia Ciceri Paoli. Es un relieve que representa a una figura masculina postrada, probablemente ante una tumba, el hombre cubre su rostro y adquiere una postura de dolor. Es un ejemplo de cómo los movimientos corporales son reflejo de los movimientos del alma. El relieve es una composición en tondo, desgraciadamente el paso del tiempo ha vuelto ilegible la firma. Llama mi atención que en los cementerios mexicanos son muy escasos los ejemplos de dolientes masculinos, como si el dolor únicamente estuviera permitido a la mujer. Por lo anterior, incluyo este ejemplo. En el Panteón Francés de la Piedad hay un relieve en un tondo con la misma composición que la italiana, la obra carece de nombre, fecha y firma. El hombre presenta una tensión muscular menor y el material en el que se trabajó es distinto. Algunos rasgos nos dejan ver que no se trata de una copia de molde, sin embargo, es innegable que la obra en México se vio influida por la italiana. Es un ejemplo valioso, pues nos deja ver que no llegaron a México únicamente los modelos más famosos como los ángeles que vimos antes, además es un ejemplo único de doliente masculino.

Conclusiones

En esta breve investigación mi objetivo fue demostrar cómo en diversos cementerios decimonónicos en la Ciudad de México se puede trazar una historia parcial de la producción escultórica italiana y cómo se pueden presentar ejemplos específicos que permiten vincular la historia del arte funerario en dos diferentes latitudes del planeta. Indudablemente hay más ejemplos que enlazan a ambos países, sin embargo, me concentré en algunos que llamaron mi atención y consideré claves en este momento de la investigación. No en vano un cronista mexicano al visitar el cementerio del Staglieno en Génova expresó *“Bendita sea la muerte que sabe inspirar esas maravillas”*²⁰.

²⁰ “Recuerdos del día de muertos. El arte en el primer panteón del mundo. Camposanto de Génova”, *El Mundo Ilustrado*, 1897, 315.

Imágenes

Fig. 1. Hermanos Tangassi, *Tumba de Dolores Escalante* (Detalle de la fachada norte), 1852. Mármol. Panteón de San Fernando, Ciudad de México. Foto del autor.



Fig. 2. Giulio Monteverde, *Tomba Oneto*, 1882, Mármol. Cementerio de Staglieno, Génova. Foto del autor.



Fig. 3. William Wetmore Story, *Angel of grief*, 1894, Mármol. Cementerio Protestante, Roma. Foto del autor.



Fig. 5. Enrique Alciati, *Tumba de Carlos Pacheco*, 1891, Bronce. Rotonda de las personas ilustres en el Panteón Civil de Dolores, Ciudad de México. Foto del autor.



Fig. 6. S. Albano,
*Monumento funerario a
Sebastián Lerdo de
Tejada*, 1889. Mármol.
Rotonda de las personas
ilustres en el Panteón
Civil de Dolores, Ciudad
de México, Foto del
autor.



Fig. 7. *Hombre doliente*,
1879. Cementerio
Monumental, Milán. Foto
del autor.



Bibliografía

Beltrami, Cristina. “Il Cimitero Central e il Cimitero del Buceo: due ‘giardini’ di scultura italiana in Uruguay”, en *Lo splendore della forma. La scultura negli spazi della memoria* (Verona: Luca Sossella, 2012).

Casado Navarro, Arturo. “Cinco monumentos de la época porfirista en la ciudad de México”. *Arte funerario. Coloquio internacional de historia del arte*, Beatriz de la Fuente coord., vol. II (México: Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 1987).

Fiumi, Enrico. “Sui ‘viaggiatori’ dell’alabastro nell’ Ottocento”, en *Rassegna Volterrana*, n° 33,34,35, (1968).

García Barragán, Elisa. “El escultor Enrique Alciati”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 39 (1970).

Gerdts, William. “American Memorial Sculpture and the Protestant Cemetery in Rome”, en *The italian presence in american art: 1860-1920* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992).

Martínez Domínguez, Margarita. *Para entender el arte funerario* (México: Gobierno del Distrito Federal, 2005).

Morales Ma. Dolores. “Cambios en las prácticas funerarias. Los lugares de sepultura en la ciudad de México. 1784-1857”,. *Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, n°. 27 (1991-1992).

Perea, Héctor. “Arquitectura y escultura italianizan la CdMx” en *Milenio*. http://www.milenio.com/cultura/dominical/arquitectura-escultura-italiana-ciudaddemexico-avenida hangares-lecumberri-palmanova_0_869313275.html. Fecha de consulta: enero 2017

Ramírez, Fausto. “Tipología de la escultura tumbal en México. 1860-1920.”. *Arte funerario. Coloquio internacional de historia del arte*, Beatriz de la Fuente coord., vol. II (México: Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México, 1987).

Raspi Emiliano. “Giuseppe Viti. Storia di un viaggiatore dell’alabastro.”, tesis de licenciatura en Historia, Università degli studi di Pisa.

“Recuerdos del día de muertos. El arte en el primer panteón del mundo. Camposanto de Génova”, *El Mundo Ilustrado*, 1897, 315.

Rivera Cambas, Manuel. *México pintoresco, artístico y monumental* (México: Imprenta de la Reforma, 1880).

Rodríguez Peinado, Laura. “Dolor y lamento por la muerte de Cristo: La Piedad y el *Planctus*” en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, nº 13 (2015).

Segarra Lagunes, Silvia. “Panteón del Tepeyac: Paisaje, historia y restauración”. *Revista Javeriana*, vol. 18, nº. 1-2 (2005).

Valdés Dávila, Alma Victoria. “Tumbas y cementerios en el siglo XIX mexicano”. *Boletín de monumentos históricos del INAH*, nº 19 (2010).

XX ENCUENTRO de *Cementerios patrimoniales*

Los cementerios como recurso cultural,
turístico y educativo

11 al 16 de noviembre de 2019, Málaga (España)

Organizan:



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



Facultad de Turismo
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



ANDALUCÍA TECH
Campus de Estudios Internacionales
Área María Zambrano
Estudios Transatlánticos



ATENEO



CEHA
Comité Español
de Historia
del Arte

Colaboran:



SANTA DE RESURRECCIÓN



COSTA DEL SOL
MÁLAGA



ASSOCIATION OF SIGNIFICANT
CEMETERIES IN EUROPE
ASCE



Ayuntamiento
de Casabermeja



Ayuntamiento
de Casabermeja



PARQUE
CEMENTERIO
DE MÁLAGA



Ayuntamiento
de Málaga



Ayuntamiento
de Málaga



EVENTOS
en
HISTORIA



Málaga.es diputación



Agro-sin-agro
Ronzano S.C.A.



MÁLAGA e HISTORIA y ARTE



OLEARUM



VIVOS



CEMENTERIO INGLÉS
DE MÁLAGA



Cultopia
Gestión Cultural



ASOCIACIÓN DE AMIGOS
CEMENTERIO SAN MIGUEL



i3t



dipobem



Salvador
1905



un
A



afm
ASOCIACIÓN DE
FUNERÍAS Y
CEMENTERIOS
MUNICIPALES

Información: fjrodriguez@uma.es | <http://redcementeriospatrimoniales.blogspot.com/>