



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ.**

**FACULTAD DEL HÁBITAT.**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO.**

**Maestría en Ciencias del Hábitat con Orientación Terminal en  
Historia del Arte Mexicano.**

**Tema:**

**LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE LOS  
TALLERES DE MÁRMOLAS BIAGI HERMANOS  
EN LA CIUDAD DE SAN LUIS POTOSÍ, 1901-1914.**

**Tesis para obtener el grado de Maestro en Ciencias del Hábitat con  
orientación terminal en Historia del Arte Mexicano.**

**Presenta:**

**ARQ. JOSÉ FRANCISCO GUEVARA RUIZ.**

**Dr. en Arq. Jesús Victoriano Villar Rubio.**

**Director de Tesis.**

**M. A. V. Carla de la Luz Santana Luna.**

**M. en Arq. Jorge Castro Romo.**

**Sinodales.**

**San Luis Potosí, S.L.P., Agosto de 2006.**

Índice.	I
<b>A</b> gradecimientos.	III
<b>D</b> edicatoria.	V
<b>I</b> ntroducción.	1
<b>Capítulo I.- La producción escultórica en México durante el porfiriato.</b>	15
1.1.- <b>A</b> ntecedentes.	15
1.2.- <b>L</b> a producción artística escultórica en porfiriato.	17
1.3.- <b>L</b> a ciudad de San Luis Potosí en el Porfiriato.	25
1.4.- <b>L</b> a producción artística escultórica en San Luis Potosí en siglo XIX y Porfiriato.	30
<b>Capítulo II.- El Taller de Mármoles Biagi Hermanos 1901-1914.</b>	38
2.1.- <b>L</b> os Biagi Hermanos.	38
2.2.- <b>E</b> l Taller.	42
2.3.- <b>P</b> roducción artística.	43
2.3.1.- <b>E</b> tapas de producción.	44
2.3.2.- <b>L</b> os materiales: el mármol.	46
2.4.- <b>T</b> écnica de la escultura.	48
2.4.1.- <b>L</b> a talla en mármol.	48
2.4.2.- <b>L</b> a copia.	50
2.5.- <b>T</b> ratados.	51
2.6.- <b>M</b> odelos.	53
2.7.- <b>I</b> nfluencias.	54
2.8.- <b>A</b> rtistas contratados por los Biagi Hermanos: Los Tadolini, O. Andreoni y Césare Orsini.	55
2.9.- <b>C</b> olaboradores.	57
2.10.- <b>M</b> edios de difusión y ventas.	58
2.10.1.- <b>L</b> as galerías del taller.	58
2.10.2.- <b>C</b> atálogo.	60
2.10.3.- <b>A</b> nuncios en periódicos locales.	61
2.10.4.- <b>A</b> rtículos en revistas.	62
2.10.5.- <b>L</b> as Exposiciones Agrícolas e Industriales Potosinas 1906-1907.	63



<b>Capítulo III.- La producción artística de los Biagi Hermanos.</b>	67
3.1.- <b>P</b> roducción funeraria.	67
3.1.1.- <b>E</b> sculturas.	68
3.1.2.- <b>T</b> umbas.	90
3.1.3.- <b>L</b> ápidas.	97
3.2.- <b>P</b> roducción arquitectónica.	99
3.2.1.- <b>A</b> postolado de la fachada de la Catedral.	100
3.2.2.- <b>A</b> ltar de la Catedral y del templo del Sagrado Corazón.	102
3.3.3.- <b>C</b> omulgatorios del Santuario de Guadalupe y templos de San Agustín y Sagrado Corazón.	105
3.3.4.- <b>O</b> belisco de la Paz.	107
3.3.5.- <b>P</b> isos y lambrines.	108
3.3.6.- <b>C</b> himeneas.	109
3.3.7.- <b>F</b> uentes.	110
3.3.8.- <b>P</b> lacas conmemorativas, profesionales y señalizaciones urbanas.	111
3.3.- <b>P</b> roducción decorativa y suntuaria.	122
3.3.1.- <b>E</b> sculturas literarias y mitológicas.	122
3.3.2.- <b>B</b> ases para arbotantes.	126
3.3.3.- <b>J</b> arrones decorativos.	127
3.3.4.- <b>M</b> osaicos decorativos.	128
<b>C</b> onclusiones.	130
<b>F</b> uentes de consulta.	136
<b>A</b> nexos.	145

## Agradecimientos.

Deseo agradecer a todas aquellas instituciones y personas que hicieron posible la realización de esta tesis:

Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí "Antonio Rocha Cordero".  
Arzobispado de San Luis Potosí.  
Casa de la Cultura de San Luis Potosí "Arq. Francisco Javier Cossío Lagarde".  
Gobierno del Estado de San Luis Potosí.  
Instituto de Investigación y Posgrado de la Facultad del Hábitat.  
Mármoles Biagi.  
Museo Francisco Cossío.  
Notaría Pública No. 8.  
Santa Iglesia Catedral.  
Sindicato Único de Trabajadores al Servicio del Gobierno del Estado.  
Universidad Autónoma de San Luis Potosí.  
Universidad Marista de San Luis Potosí.  
Templo de San Agustín.

Lic. Eulalia Arriaga Hernández.  
Dr. Jesús Villar Rubio.  
Mtra. Silvia Fernández.  
Dra. María Esther Pérez Salas.  
Sra. Araceli Biagi Olivares.  
D.I. Piero Biagi Rodríguez.  
Mons. Antonio Torres.  
M. en Arq. Jorge Castro Romo.  
M.A.V. Carla de la Luz Santana Luna.  
Mtra. Adriana Corral Bustos.  
Arqlgo. David Vargas.  
Srita. Paulina Barragán y Torroella.  
Srita. Lila Labarthe Hernández.  
Srita. Gabriela Oliva de la Maza.  
Lic. Eva del Ángel Zavala.  
Dr. Sergio Azúa Reyes.

Arq. Liliana Loredó Carrillo.  
Lic. Roberto Castañón Ruiz.  
Lic. Gerardo Centeno Rico.  
Sr. Rodolfo Rico Ríos.  
Pbro. Efraín.  
Pbro. Cutberto  
Pbro. Andrés Estrada Jasso.  
Sra. Ysabel F. Galán.  
Sra. Marta Martínez.  
Lic. Delia de Peña.  
Sr. Arnoldo Kaiser.  
Dr. Alejandro Galván Arellano.  
Dra. María Isabel Martínez Cadena.  
Lic. Victoria Carreón Urbina.

Especialmente agradezco a la Maestra Maria Teresa Palau y Trujillo por esta oportunidad académica.

A mis alumnos de arquitectura de la Universidad Marista Wendy, Antonio, Carlos, Mónica, Alejandra, Tania, Amaury, Eva, Fabián y Aarón que me apoyaron en la



realización de esta tesis en la que compartimos y aprendimos juntos la otra arquitectura del panteón del Saucito: la arquitectura de los muertos.

Estoy en deuda con las bibliotecas del Museo Francisco Cossío, a quienes me debo, así como con el personal de las oficinas de la Santa Iglesia Catedral de San Luis Potosí por sus finas atenciones durante las tardes que estuve consultando su rica biblioteca. No puedo faltar a las atenciones del Pbro. Andrés Estrada Jasso y a la Lic. Victoria Carreón de la biblioteca del Seminario Mayor. Así como el apoyo del personal del Instituto de Investigación y Posgrado de la Facultad del Hábitat, especialmente a las sritas. Isabel y Claudia.

A mi maestro y amigo el Sr. Don Rafael Morales Bocardo por sus orientaciones históricas y pesquisas para encontrar las obras de los Biagi Hermanos, así como por su amistad y confianza.

A mis amigos, colegas y compañeros de generación D.G. Ofelia Díaz Infante y Mtro. Armando Hernández Soubervielle; y al Lic. Enrique García Blanco, por su apoyo, amistad y orientaciones en la maestría, que juntos logramos sobrevivir en este difícil y sinuoso camino de las mentalidades y vicisitudes del arte.

A aquellos que por algún descuido involuntario no escribí su nombre en este agradecimiento.

Finalmente hago patente el agradecimiento y reconocimiento a mi familia por el apoyo y ánimo brindado durante la maestría, en especial durante la realización de la tesis por aguantar mis tiraderos documentales y académicos.

A todos mil gracias.



A los Biagi Hermanos...

## Introducción.

Este documento nace de la intención personal de continuar la línea de investigación de historia del arte mexicano que se generó durante el porfiriato en la ciudad de San Luis Potosí que inicié en el año 2003 al analizar la arquitectura y el arte en la casa de campo de la familia Meade Saíenz-Trápaga en la quinta Vista Hermosa que fue una nueva tipología arquitectónica en México, con la que obtuve la especialidad en Historia del Arte Mexicano.

En esta ocasión expongo una de las más importantes producciones artísticas y escultóricas creadas en la ciudad de San Luis Potosí entre 1901 y 1914 por los italianos Biagi Hermanos.

El arte de la época del porfiriato estuvo regido por las influencias de la cultura europea a través de las Academias revalorando los estilos historicistas, aunado al romanticismo y a los gustos de los nuevos amos del mundo: la nueva burguesía industrial y comercial que sustentaron la presencia europea, modelo a seguir como único medio de alcanzar el orden y el progreso para estar a la par de las naciones civilizadas.

El arte europeo logro afianzarse en los procesos históricos del país, en el cual se buscó un simbolismo que expresara los logros que la República había alcanzado. Fue en la arquitectura donde fueron consumadas estas lecturas a través de sus espacios y en la ornamentación. Los modelos abordados fueron los de la cultura clásica, la que los italianos edificaron y fueron custodios a través de la historia, siendo en el Renacimiento el momento de mayor esplendor y revalorización, convirtiéndose en el arte propio y nacional, copiando los modelos y espíritu de la arquitectura de los grandes estados república cuya sede fue Florencia, representante de la cultura occidental.

Para ello, los arquitectos porfirianos tuvieron que buscar en el extranjero todos aquellos materiales que le dieran sentido a las lecturas como fue el caso del mármol. Contrataron casas artísticas europeas, especialmente las italianas y florentinas que ejecutaron las obras de ornamentación escultórica suntuaria, principalmente, estableciéndolo como el arte oficial de la República Mexicana, siendo el mayor exponente el Palacio de Comunicaciones y Obras en la Ciudad de México, obra de Silvio Contri.

Por el otro lado, este arte oficial fue conservador a comparación de la nueva estética que se estaba generando en el viejo continente donde se buscaron nuevas formas de inspiración y temas mundanos como rechazo a las Academias. Algunos artistas mexicanos siguieron este modernismo, más sin embargo la sociedad mexicana, segura y estable con el régimen porfirista, volvió su conducta



a una moral ortodoxa, conservadora y religiosa, en la que los modelos antiguos en el arte dieron respuesta a sus nuevas dinámicas económicas y de vida, expresando a través de ellas su gusto suntuario y estatus como miembros de una élite mexicana.

La sociedad de San Luis Potosí siguió con las mismas dinámicas del resto del país, que gracias a las nuevas y modernas vías de comunicación, los grandes capitales que lograron por medio de la minería, la agricultura, el comercio, la incipiente industria, y a una adecuada política y gestión gubernamental, los ricos potosinos accedieron a un mayor número de productos artísticos suntuarios para el uso y deleite estético, transformando y decorando sus espacios privados al estilo de los palacios europeos.

Fue en esta era en que se establecieron en San Luis Potosí las primeras industrias artísticas y las escuelas de Artes y Oficios que formaron operarios calificados en los ramos artísticos y oficios que coadyuvaron con la producción artística. Las industrias fueron la fábrica de muebles de Jorge Unna y los talleres de mármoles Biagi Hermanos.

Los Biagi Hermanos como su nombre lo dice, fue un taller o casa artística familiar formada por los hermanos Domingo, Dante y Giuseppe Biagi Vignocchi, marmoleros y escultores italianos de la región de Carrara. Emigraron a México como parte del proceso de crecimiento arquitectónico del porfiriato para trabajar como operarios calificados y ornamentistas en las marmolerías mexicanas. En el año de 1901 se establecieron en San Luis Potosí iniciando así una gran industria artística y comercial que abasteció a la ciudad y a los estados circunvecinos obras de arte en mármol de Carrara a través de una gran producción artística.

La producción artística está compuesta por obras de artes escultóricas suntuarias para uso funerario, religioso, devocional y decorativo como lápidas y placas, tumbas, mobiliario religioso y acabados arquitectónicos principalmente, realizadas tanto en sus talleres de la ciudad como en los de Italia. Entre sus obras destacan también esculturas realizadas por importantes artistas italianos de la época que fueron subcontratados por ellos, coadyuvando de esta manera a enriquecer la producción artística.

El período de estudio abarca los años de 1901 a 1914 corresponden al año de inicio de actividades del taller en San Luis Potosí y termina con el exilio revolucionario de los Biagi Hermanos a Italia. Sin embargo, la producción artística nunca dejó de producir y sigue vigente en la ciudad hasta nuestros días a través de cuatro generaciones de la familia Biagi, por lo que la temporalidad en algunas obras analizadas se amplía para abarcar un análisis más completo.

Identificar, comprender y valorar el rico acervo artístico que se generó en la ciudad en ese período, y saber, que cualquier investigación que se realice en torno a esos



tópicos históricos en la localidad son inéditos porque no han sido estudiadas como tema histórico ni mucho menos artístico con la seriedad y el rigor científico que exige la generación del conocimiento.

Se conservan en San Luis Potosí gran cantidad de obras de arte del período, tanto en artes visuales, aplicadas, como mobiliario, que apenas han sido nombradas en la historia de San Luis Potosí sin comprender que son el rasgo físico de la evolución social, artística y cultural que se persiguió en ese momento para alcanzar el orden y el progreso con el establecimiento de industrias artísticas por parte de extranjeros que generaron un fenómeno cultural y artístico sin precedentes, de gran calidad estética y simbólica que son dignas de estudio a través de la historia del arte mexicano, para que a su vez, contribuya a la historia del arte local y regional. Es por lo que decidí abordar este tema de estudio.

La mayoría de las obras se localizaron en espacios públicos, tanto de uso cívico como religioso, siendo el cementerio del Saucito el sitio con más obras de los Biagi Hermanos,<sup>1</sup> seguido por la Catedral, los templos del Sagrado Corazón, san Agustín y Santuario de Guadalupe; Plazas de Armas y de san Juan de Dios, la Alameda, el Museo Francisco Cossío; así como también se localizaron algunas piezas en colecciones particulares, que el tiempo, la ignorancia, la indiferencia y la nula valoración a este tipo de manifestaciones artísticas la han llevado a la pérdida y destrucción de este patrimonio, sobretodo el funerario que es la más extensa analizada. Esta es una de las razones por la que la investigación se convierte en una necesidad y urgencia para identificar, conocer, comprender, valorar y salvaguardar este legado.

El contenido de este documento está estructurado en una introducción, tres capítulos, conclusiones, fuentes documentales y anéxos, en los que se aborda:

- a) Antecedentes a la producción escultórica en México y en la ciudad de San Luis Potosí durante el porfiriato, así como el contexto social, político, económico artístico y cultural en el que fue creada esta producción artística
- b) La historia de los Biagi Hermanos y de los talleres, elementos que regularon la producción artística, la técnica, influencias, las ventas, los modelos y la producción artística.
- c) La identificación de la producción artística a través de las obras de arte generadas en San Luis Potosí, identificando los temas, tipologías escultóricas, datos históricos y filológicos, descripción, estilos, técnicas, influencias, simbolismos.

---

<sup>1</sup> En el cementerio Española de la ciudad no se localizó obra y en el de Soledad de Graciano Sánchez sólo se encontró una lápida sentada sobre una tumba de cantería.



Los objetivos de esta investigación son exponer y analizar la producción artística de los Biagi Hermanos, con la finalidad de conocer las obras de arte que generaron en y para la ciudad de San Luis Potosí entre 1901 y 1914 como resultado del contexto histórico, social, cultural y artístico en la ciudad durante el porfiriato, con la finalidad de llegar al conocimiento de las obras de arte.

Demostrar como con la escultura decorativa se contribuyó a renovar el arte en San Luis Potosí a través del uso suntuario del mármol de Carrara, los estilos europeos y su presencia en la vida cotidiana.

Resaltar la importancia de la producción de los talleres de los Biagi como un fenómeno estético, comercial e industrial a nivel regional, así como factor de modernización de esa época, en un área delimitada que es la ciudad de San Luis Potosí. Todo ello para dar a conocer y difundir este patrimonio como primer paso para lograr su conservación

La sustentación de la investigación esta basada en un marco teórico donde se hizo una revisión bibliográfica abordaron todos los estudios realizados con anterioridad y que están relacionados con el tema de estudio, para su vez, exponer las teorías de diferentes autores al respecto, que enriquecerán y respaldarán mi tesis.

Para iniciar, primeramente establezco que el objetivo del estudio de la Historia del Arte es el estudio del objeto artístico, en este caso en particular, el arte generado en México.

El presente análisis está determinado por el planteamiento histórico y artístico del tema de estudio del cual se pueda dar testimonio, es decir, un período: 1901-1914, ubicado dentro del porfiriato (1877-1911); un objeto artístico: la producción artística en mármol producida por los talleres Biagi Hermanos; un lugar: la ciudad de San Luis Potosí, y las fuentes que lo sustentan: a) documentales (primarias, secundarias y terciarias) y b) las obras de arte producidas por los Biagi Hermanos (esculturas, tumbas, fuentes, placas, altares, etc.).

La mayoría de los estudios desarrollados a nivel regional sobre la historia del arte mexicano han sido principalmente monografías descriptivas de los fenómenos artísticos, históricos y sociales en los cuales se han desarrollado, más no se han abordado desde el punto de vista científico que nos permita exponer y dar una explicación en torno al objeto artístico para generar el conocimiento.

La investigación está apoyada principalmente en las fuentes y en las obras de arte cuyo análisis, síntesis, interpretación y aplicación darán respuesta a las hipótesis planteadas y darán la explicación al tema de estudio.



Al abordar el presente tema, me parece necesario establecer los siguientes términos:

Las *obras de arte* son el producto resultante de una actividad artística, pictórica o escultórica.<sup>2</sup> La *producción artística* es la creación de obras de arte y bienes artísticos, incluyéndose su concepción, procesamiento en las diversas etapas, así como su venta. Se considera uno de los principales procesos estéticos, medio por el cual el artista se expresa. Los *objetos decorativos* son cosas materiales y determinadas, generalmente de dimensiones reducidas adornadas o hermoeados,<sup>3</sup> que nos lleva a la vez a establecer el concepto de las *artes decorativas* que son las obras de arte y objetos decorativos más o menos funcionales provistos de valor estético (tapicería, vidriería, pintura y escultura ornamental, ebanistería, cerámica, orfebrería, etc.)<sup>4</sup> El *arte suntuario* son aquellas obras de arte que por sus cualidades estéticas, físicas, morfológicas y materiales son lujosas en extremo, abundando en demasía el adorno y la pompa, lo fausto, la vanidad y la grandeza.

La *escultura* (lat. *sculptūra*), es el arte de modelar, tallar o esculpir en barro, piedra, madera, etc hecho por el escultor tanto en bulto, exentas, adosadas, alto y bajo relieve.<sup>5</sup> *Esculpir* (lat. *sculpĕre*), es labrar a mano una obra de escultura, especialmente en piedra, madera o metal.<sup>6</sup>

Se estableció un *eje semántico* para conocer y establecer el contexto nacional y local en el que se desarrolló la producción artística de los Biagi Hermanos; tomando en cuenta los siguientes tópicos: historia, arte, sociedad, pensamiento, economía, política, transporte, sociología, influencias culturales, industria artística, comisionistas, tiendas para adquirir el arte, y artistas (pintores, decoradores, escultores).

La bibliografía consultada se clasificó de acuerdo a los temas del arte y la escultura en México durante el porfiriato. Si bien el enfoque de este estudio es sobre la producción artística generada por los Biagi Hermanos en la ciudad de San Luis Potosí es importante recalcar la limitación de la historiografía potosina sobre el tema, pero gracias a la existencia de la obra artística fue posible dar una explicación de la producción artística que generaron.

En cuanto a la historia, política y economía nacional, encaminada al estudio social, cultural y artístico, el autor que mejor expone la historia cultural de este momento es Moisés González Navarro en su obra, *Sociedad y cultura en el porfiriato*,

---

<sup>2</sup> Microsoft® Encarta® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*



(México, CONACULTA, 1994). El comercio en el período del porfiriato, enfocado a las colecciones de arte, tenemos que, como fuente de la época la *Guía general descriptiva de la República Mexicana, historia, geografía, estadística*, de J. Figueroa Doménech, (México, Ramón S. N. Araluce, 1899), donde se exponen no sólo a los comerciantes, agentes y comisionistas de México, sino toda la industria, talleres, tiendas, haciendas, comercios y medios de producción, que nos permitirá seguir de cerca los polos donde se creó y comerció en arte en la época. Además, en esta guía se exponen los servicios que ofrecieron a los ciudadanos preocupados de obtener los mejores productos para la decoración y funcionalidad de sus hogares. Es evidente que la intención de sus anuncios no se dirige solamente a la promoción de los productos, sino a ofrecer al cliente a través de ellos el lujo, la elegancia y la igualdad con otros países. Véanse estos anuncios en los que no solo se ofrece un servicio, sino los objetos y la instalación de los mismos.<sup>7</sup>

Para el estudio de la Historia, política y economía regional, se tomará como referencia las obras de Enrique Márquez, *San Luis Potosí, textos de su historia*, (México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Mora, 1986), Rosa Helia Villa de Mebius, *San Luis Potosí, una historia compartida*, (México, Instituto Dr. José María Mora, 1988), Montejano y Aguinaga *San Luis Potosí la tierra y el hombre*, (tercera edición, San Luis Potosí, Editorial Universitaria Potosina, 1997), Manuel Muro, en *Miscelánea Potosina* (San Luis Potosí, Tip. de la Escuela Industrial Militar, 1903), Antonio Cabrera escribió y editó varios almanaques donde expuso la situación general del estado en diversos años para conocimiento de los habitantes de la ciudad y de los que desearan establecerse en ella y fueron: *Almanaque potosino para el año de 1888*, (San Luis Potosí, Imprenta de M. Esquivel y Compañía, 1888), *Apuntes históricos, geográficos y administrativos referentes a la ciudad de San Luis Potosí*, (Edición facsimilar del original de 1891, San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1991) y su *Directorio administrativo años 1903 y 1904*, (San Luis Potosí, Tipografía y Encuadernación de A. Cabrera, 1903). Estas últimas obras, de potosinos contemporáneos a la época de estudio del fenómeno artístico, me permitirán exponer, evaluar y generar una crítica más acertada sobre las colecciones de arte potosinas. Así mismo la consulta de los expedientes comerciales del *Archivo Meade* del Museo Francisco Cossío me ayudó conocer los diversos negocios con los que esa familia y posiblemente el resto de la sociedad potosina tuvieron vínculos comerciales a nivel regional, nacional e internacional y con los que adquirieron diversos productos, entre ellos las obras de arte.

La localización geográfica de San Luis Potosí en el centro norte del país permitió que la ciudad fuera centro de tránsito entre diversas regiones del septentrión

---

<sup>7</sup> Berta Tello Peón, *Intención decorativa en los objetos de uso cotidiano de los interiores domésticos del porfiriato*, en *El arte y la vida cotidiana*, XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, IIE, 1995, p.145.



mexicano, reflejada en gran cantidad de mapas y planos, que marcan las diversas rutas de comercio a nivel regional. El ferrocarril fue un detonante económico, social y cultural que permitió unir las diferentes regiones del país. Con motivo del centenario del ferrocarril en San Luis Potosí Montejano, Monroy, Penilla, *et al.*, publicaron una historia con el mismo nombre (San Luis Potosí, AHESLP, 1991) donde exponen los aspectos históricos más representativos de la era del ferrocarril. También vuelvo a mencionar la *Guía general descriptiva de la República Mexicana, historia, geografía, estadística (Op. cit.)*, ofrece un panorama general del Estado de San Luis Potosí en cuanto a la situación geográfica, clima, producciones, división política, población, gobierno y rentas públicas, población, industria y comercio, vías de comunicación, entre otros datos, que fue una fuente de consulta importante por parte de los inversionistas extranjeros para conocer el mercado, la infraestructura, economía y poder establecer sus negocios.

En cuanto a la forma de vida dentro de esta época a la que se conoce como la *Belle époque* en la que los mexicanos, al igual que los potosinos conformaron una sociedad que buscaba el orden y el progreso a través de los modelos extranjeros, que a su vez los tomaron como forma de vida. Leopoldo Zea en su obra *El positivismo en México, nacimiento, apogeo y decadencia*, (Reimp. 2ª edición, México, Fondo de Cultura económica, 1975) expone el espíritu y el pensamiento de la época que rigió el Positivismo que Augusto Comte difundió desde París a todo el mundo y Gabino Barrera, Secretario de Educación en la República Restaurada, instauró en el país a través de la Escuela Nacional Preparatoria como modelo para alcanzar el orden del mundo civilizado. Retomando la *Belle époque*, Juan Somolinos, en *La Belle Époque en México*, (México, SEP-Setentas, 1971), expone el papel de la *Belle Époque* en Francia, la forma de vida de esa sociedad, que se tomó como modelo social y cultural en México. El autor, expone de una manera sencilla y a través de pequeños artículos, las particularidades que la *Belle époque* tuvo en la sociedad de la ciudad de México. En San Luis Potosí, el diario de María Asunción, recopilado por Matilde Cabrera e Ypiña de Corsi y María Buerón Rivero de Bárcena, *La Lonja de San Luis Potosí, un siglo de tradición*, (México, s.e., s.a.) expone como fue la forma de vida de las principales familias de la región y del círculo social, económico, cultural y político entre 1867 y 1914. También incluyo en este apartado el artículo que escribí en el Seminario de Investigación del Siglo XIX del Proyecto Hábitat, intitulado *Contexto histórico y forma de vida en los siglos XIX y XX en San Luis Potosí* (en *Universitarios*, San Luis Potosí, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Año 1, No. 12, abril de 2006, pp. 42-47) en la que expongo de manera general como fue la forma de vida de los potosinos como contexto histórico que justifica la creación de las obras de arte en la localidad a partir de los gustos e influencias de los potosinos de la época.

En cuestión de la creación artística y arte local se han escrito algunas monografías que no llevan ningún rigor académico, pero sirven como fuentes a consultar sobre algunos artistas activos en la ciudad, las instituciones educativas para la formación



artística y las fábricas y talleres, y exposiciones. Tenemos como fuente primaria la *Guía de la exposición organizada por el Centro Agrícola e Industrial e Industrial Potosino* (San Luis Potosí, Tip. de la Escuela Industrial Militar, 1907), *El Industrial*, (1906-1907), el *Reglamento de la Escuela Industrial y Militar* (1899), y diversos artículos periodísticos en el *Estandarte* (Primo Feliciano Velásquez, 1885-1913). Obras más recientes son la de José Francisco Pedraza, *La pintura en San Luis Potosí durante del siglo XIX*, (San Luis Potosí, Academia de Historia Potosina, 1969).

La escultura en México es un tema tan rico y tan variado de acuerdo a las etapas histórico artísticas que se aborden, en este caso, para el estudio y comprensión del porfiriato y su ámbito socio cultural y artístico abordaré primeramente una de las mejores investigaciones que consulté sobre el tema que es el catálogo realizado por Esther Acevedo de Iturriaga y Eloisa Uribe intitulado *La escultura mexicana, catálogo de las colecciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes* (México, INBA, 1979), que catalogaron toda la colección de esculturas y los archivos de la Academia de San Carlos, dando una nómina de escultores nacionales y extranjeros, además incluye una bibliografía comentada de gran utilidad sobre el tema. Salvador Moreno es el primero que hace una revaloración histórica y estética de la estatuaria producida en el siglo XIX y porfiriato en su ensayo *Un siglo Olvidado de escultura mexicana* (México, Artes de México, No. 133, 1970), apunta que esa producción artística fue la más importante y que representó la modernidad y proyección cultural del país consolidado, cometa las principales obras que se generaron en el siglo que se estudia, así como los autores. También explica que ese arte sentó las bases del desarrollo artístico del siglo XX. Anexa que la estatuaria de la época no fue valorada al correr de la centuria por el estigma social que representó el porfiriato para las clases populares. Por otro lado Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes escribieron la *Guía que permite captar lo bello, yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*. Las investigadoras exponen las referencias a las excelentes reproducciones en yeso de famosas esculturas de la antigüedad clásica y épocas posteriores adquiridas por la Academia con el fin de fomentar en su alumnado el conocimiento de los ideales de la estética occidental. Incluyen un catálogo de los yesos y dibujos que sirvieron como modelo para la enseñanza artística. En los últimos años se ha revalorado el estudio de la estatuaria académica e historicista en México abordándola principalmente desde la Academia como es el ensayo de Roxana Velásquez Martínez del Campo intitulado *De la Academia al Porfiriato* (en *Escultura mexicana*, 2ª edición, México, CONACULTA-INBA, 2001), en la que hace una pequeña historia de la escultura en la Academia desde el punto de vista de la explicación de la producción como uno de los fenómenos estéticos más singulares del arte mexicano. Siguiendo la misma línea de exponer de manera más clara la producción de la Academia está también el ensayo de Eloisa Uribe *Claves para leer la escultura mexicana: período 1781-1861*, (en Esther Acevedo, coord., *Hacia otra historia del arte mexicano, de la estructuración colonial a la exigencia nacional 1760-1860*, México, CONACULTA, Tomo I, 2001), que



comenta como a través de las nuevas dinámicas históricas e interpretativas de la época se puede dar una nueva lectura y explicación histórica de los motivos por los que fue creada la estatuaria en el México decimonónico.

Las esculturas no se pueden aislar solamente en el tema, sino también en los usos a los que están destinados y las simbologías que responden a las preferencias de sus receptores.

Los Biagi Hermanos tuvieron una gran producción artística que la mayor parte de ella fue la funeraria. Para ello el mejor trabajo que encontré para abordar e identificar la temática y simbología del arte y la escultura funeraria en México fue la que Fausto Ramírez aborda en la *Escultura tumbal en México Ca. 1850-1930* (México, IIE-UNAM, 1986, No. 55, pp. 133-159). Expone las orientaciones artísticas-metodológicas sobre este tipo de escultura que me permitió identificar y clasificar los temas iconográficos e iconológicos de la producción artística de los Biagi Hermanos. La mayoría de las obras mencionadas tuvieron sus orígenes en la estatuaria europea, para lo que la consulta de la obra de Erwin Panofsky *Tomb sculpture* (Bélgica, Phaidon Press Limited, 1992) donde se hace un recuento histórico de los usos artísticos y simbólicos de la escultura funeraria desde Egipto hasta el Renacimiento, lo que me amplió la perspectiva simbólica y artística de los monumentos, esculturas y arte funerario de los Biagi Hermanos, que toda su producción está sustentada en el Renacimiento italiano.

Las esculturas de los Hermanos Biagi a estudiar, recalco, pertenecen período establecido, el porfiriato, el cual, para abordarlo desde el punto de vista del arte, es necesario conocer los procesos creativos y escultóricos e históricos el ámbito en el que se desarrollaron y sustentaron sus obras, por lo que fue necesario consultar los tres capítulos de los *Tratados de la orfebrería y de la escultura* de Benvenuto Cellini (México, Editorial Leyenda, s.a.), cuyas técnicas para esculpir el mármol siguen vigentes. Los tratados de arquitectura de Viñola (*Tratado de los cinco órdenes de arquitectura*, París, J. A. Levéil, s.a.) y Leonce Reynaud (*Traité d'architecture*, París, Ch. Dunod et P. Vicq. Éditeurs, 1894, 2 tomos) que fueron los que estuvieron vigentes en la época de estudio. Ambos tratados reproducen fielmente los estilos históricos de la antigüedad clásica, el cual, los Biagi Hermanos, como dignos representantes de su patria, importan a la región los estilos nacionales y patrióticos italianos que no es otra cosa que la traducción de la cotidianeidad arquitectónica, ornamental y suntuaria de siglos de tradición manufacturera y escultórica, que a partir del Renacimiento se revaloró y en el siglo XIX se apoyó con los postulados de William Morris de volver al trabajo artesanal. Juana Gutiérrez Haces en *Lectura de una decoración* (en Memoria, México, Museo Nacional de Arte, No. 4, 1992, pp. 4-52), es el trabajo que me permitió dar la explicación de la importancia de los artistas italianos y las obras que produjeron en el porfiriato.



La Teoría y metodología del arte será apoyada en la obra de José Fernández Arenas, *Teoría y metodología de la historia del arte*, (Barcelona, Anthropos, 1990), quién establece que el objetivo de la Historia del Arte es el objeto artístico mismo, donde se emitirá un juicio valorativo de las obras que se estudian, para aportar un conocimiento de los elementos que determinan históricamente el origen, consideración y conservación de la obra valorada<sup>8</sup> a estudiar.

En el ámbito de la microhistoria, la planteada por Aristides Medina Rubio, *Teoría, fuentes y método en historia regional*, (en Relaciones, estudios de historia y sociedad, México, El Colegio de Michoacán, 1983), parte con la delimitación histórica del tema, del tiempo espacio en la región y la búsqueda de información, datos históricos, económicos, políticos, mentalidades, dinámicas sociales y artísticos del objeto a estudiar, iniciando por las fuentes escritas en los archivos, fuentes gráficas testimonios orales y entrevistas. Los postulados de ambos autores permitirán desarrollar una metodología para abordar el tema de estudio desde la perspectiva de la historia del arte.

Dejo como último punto a considerar después de respaldar y sustentar la investigación a través de las fuentes generales, las fuentes primarias que son mínimas, pero gracias al diario de Francisco Biagi Vatteroni intitulado *Para mis hijos Francisco y Juan José Biagi Filizola*, (Tampico, ms., 1946) donde expone la historia de esta familia, la producción artística, las etapas de su trabajo, su permanencia en la ciudad y el desarrollo de la empresa me permitió conocer y escribir la biografía de los Biagi Hermanos. Otras fuentes primarias que coadyuvaron a la generación del conocimiento de los Biagi Hermanos y la producción artística es el *Álbum de los Talleres de Mármoles Biagi Hermanos* (1909) que es uno de varios catálogos fotográficos que utilizaron para la venta de sus productos.

El taller se anunció en publicaciones como en el álbum *Reminiscencia histórica ilustrada de la toma de posesión del Gobernador Sr. Ing. José M. Espinosa y Cuevas y álbum político, mercantil, industrial, profesional, agrícola y minero del Estado de San Luis Potosí*, de Agustín Vega Schiaffino (Guadalajara, Diciembre 1° de 1906) y en *México Industrial* con el artículo *Arte de los Biagi Hermanos* (1° de octubre de 1906), donde se dio a conocer a nivel nacional este taller como uno de los más importantes de las bellas artes en el país, gracias a la participación del taller en las Exposiciones Agrícolas e Industriales Potosinas de 1906 y 1907 (*Guía de la Exposición organizada por el Centro Agrícola e Industrial Potosino*, San Luis Potosí, Centro Agrícola e Industrial Potosino, 1906). Los periódicos locales el *Estandarte* y la *Unión* dieron referencia periodística de los actos y de los productos que expusieron y vendieron, así como también registraron los hechos en que los Biagi Hermanos participaron con sus obras en mármol. También encontré

---

<sup>8</sup> José Fernández Arenas, *Teoría y metodología de la historia del arte*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 43.



fotografías del taller y la exposición Agrícola e Industrial en las bibliotecas del Museo Francisco Cossío y en el Archivo Histórico de San Luis Potosí.

Dos son las últimas investigaciones que han hecho mención de los Biagi Hermanos, en una Jesús Villar Rubio en *El centro histórico de San Luis Potosí y la obra del ingeniero Octaviano Cabrera Hernández*, (Segunda edición, San Luis Potosí, S.L.P., México, Editorial Universitaria Potosina, 2001), nombra a este taller como uno de los principales colaboradores del ingeniero y surtidores de escultura y mármol como acabado arquitectónico en la ciudad. Por otro lado, la reciente aparición de la obra *Monumentos funerarios del Cementerio del Saucito*, de la pluma de David Vázquez Salguero y Adriana Corral (México, COLSAN, 2004), escriben que los Biagi Hermanos fueron uno de los principales constructores de monumentos funerarios en ese panteón, además, abordan gran parte de esos monumentos y esculturas para exponer su simbolismo religioso y escatológico en el contexto local.

Dada la revisión bibliográfica y los planteamientos teóricos en la que baso y sustento la investigación se plantearon las siguientes hipótesis que fueron comprobadas:

La burguesía porfiriana de San Luis Potosí patrocinó la producción artística de los Biagi Hermanos que despertaron el buen gusto por la estatuaria en la ciudad a principios del siglo XX, logrando modernizar el arte suntuario por medio de la escultura decorativa en mármol de 1901 a 1914.

El éxito del establecimiento de los Biagi Hermanos consistió en que identificaron en la región el uso y explotación tradicional de la cantería, así como la utilización de operarios calificados en la talla pétreo que coadyuvaron a la generación de la producción artística en mármol.

Establecida la hipótesis anterior, la producción artística fundó una industria escultórica artística en la región que permitió el comercio con otras ciudades del norte del país como Aguascalientes, Torreón, Saltillo, Parral, y Tampico, generando un estilo propio, convirtiéndose en una influencia artística para los escultores locales posteriores a las fechas establecidas en el presente estudio.

La producción artística de los Biagi Hermanos permitió la difusión y convivencia del arte y la cultura en la ciudad a través de las obras escultóricas religiosas, funerarias, literarias y mitológicas, mobiliario y acabados en mármol de Carrara.

El carácter de las obras de arte de los Biagi Hermanos responde a las necesidades funcionales y gustos de la sociedad potosina de la época por



la escultura europea identificando como propios los temas, formas, simbología, y el uso del mármol como material suntuario.

El método de investigación se basó en la metodología de la historia del arte propuesta por José Fernández Arenas<sup>9</sup> y en el ámbito de la microhistoria la planteada por Arístides Medina Rubio.<sup>10</sup>

La primera, establece que el objetivo de la Historia del Arte es el objeto artístico mismo, donde se emitirá un juicio valorativo de las obras que se estudian, para aportar un conocimiento de los elementos que determinan históricamente el origen, consideración y conservación de la obra valorada<sup>11</sup> a estudiar.

La existencia de objetos artísticos e históricos en la producción artística requirió un gran trabajo de campo en los cementerios locales (del Saucito, Española y del municipio conurbado de Soledad de Graciano Sánchez), templos, plazas, y calles de la ciudad de San Luis Potosí para establecer la muestra a analizar a través de la identificación de la obra de arte producidas por los Biagi Hermanos, su catalogación, la autoría o atribución de las obras (algunas esculturas las realizaron en los Biagi en los talleres locales y los de Italia. También subcontrataron esculturas a otros artistas de la época), las fechas de realización o aproximarlas, las técnicas y materiales de realización, dimensiones, y levantamiento fotográfico.

Conocida la muestra, se clasificó el hecho artístico como la producción artística, por lo que se necesitó la ayuda de los documentos, fuentes históricas y literarias para identificar los temas, el porque fueron realizadas, comercializadas, instaladas y su interpretación simbólica, iconográfica e iconológica en el contexto potosino. El método filológico o de los grandes conocedores ofrece la posibilidad de tener un contacto directo con las obras clasificadas, ordenadas, documentadas y dispuestas para el análisis de la Historia del arte.<sup>12</sup> Ese método consiste en controlar las fuentes, conocer su garantía de credibilidad y aplicarla a la biografía de la obra de arte para determinar su existencia histórica: su fecha, su paternidad, sus mecenas, sus avatares de conservación y restablecimiento o los motivos de su traslado o desaparición.<sup>13</sup>

La segunda, parte con la delimitación histórica del tema, temporalidad, espacio en la región y la búsqueda de información, datos históricos, económicos, políticos, mentalidades, dinámicas sociales y artísticos de los objeto estudiados, se, partió con un eje semántico y un marco teórico donde se analizaron las fuentes escritas terciarias generales (enciclopedias, diccionarios, etc), que auxiliaron en la

<sup>9</sup> José Fernández Arenas, *Op. cit.*

<sup>10</sup> Arístides Medina Rubio, *Teoría, fuentes y método en historia regional*, en *Relaciones, estudios de historia y sociedad*, México, El Colegio de Michoacán, 1983, pp. 88-108.

<sup>11</sup> José Fernández Arenas, *Op. cit.*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 43

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 49.

<sup>13</sup> *Ibíd.*



localización de las fuentes secundarias especializadas con respecto a la estuaria y el arte de la época en México (monografías, ensayos, tesis, otras), hasta localizar datos específicos en las fuentes primarias en los archivos, fuentes gráficas (fotografías antiguas, recibos, cartas, catálogos, otros); testimonios orales y entrevistas a los descendientes de la familia Biagi, así como con otras personas que tuvieron alguna relación directa con ellos y a aquellas personas o familias a los que su arte sirvió, para explicar el fenómeno que nos lleva a conocimiento del objeto artístico y a la sustentación de esta tesis como resultado científico que aporta el conocimiento.

Durante esta fase se realizaron lecturas, se elaboraron fichas bibliográficas para recopilar las fuentes ya descritas y catálogos de la obra artística encontrada basándome en la información de las tumbas y lápidas de acuerdo a la metodología que siguió Fausto Ramírez<sup>14</sup> consignando el nombre del artista si lo hubiere, luego el nombre de la persona sepultada con la fecha de muerte indicada entre paréntesis con una cruz (+), la fecha de la escultura o la conclusión del monumento, en caso de haber quedado registrado. La fecha de muerte servirá para temporalizar la producción funeraria, que no precisamente es la fecha de erección del monumento ni de la escultura.

Todos los datos se analizaron, evaluaron, y usaron el cuerpo de la investigación, donde se explican los procesos históricos, sociales, y artísticos que tuvieron como consecuencia la producción artística de los Biagi Hermanos en la ciudad de San Luis Potosí.

Así mismo, esta metodología me permitió, junto con las orientaciones de mi director de tesis el Dr. Jesús Villar, definir el problema de estudio, determinar las constantes (obras de mármol de Carrara, copias de los modelos italianos) y variantes de la producción artística (producción artística, tipologías, temas y autores, ubicación de las obras), establecer la muestra significativa a analizar a través de los siguientes criterios: obras generadas para la ciudad de San Luis Potosí, temporalidad (1901-1914 y algunos más) y tipologías representativas (funerarias, arquitectónicas y decorativas-suntuarias), las variables escultóricas de interés (estilo, modelos, influencias, técnica y autores), las fuentes históricas, análisis de la producción (descripción, estilo, influencias, simbolismos, crítica de la época, opinión personal, lecturas de las obras, autores en el tema y técnicas), para llegar a la comprobación de resultados a través de las conclusiones.

Por último, me parece que tanto la época como el tema ofrecen multitud de posibilidades de investigación en varias ramas del conocimiento. Esta

---

<sup>14</sup> Fausto Ramírez, *Tipología de la escultura tumbal en México 1860-1930*, en Beatriz de la Fuente, coord, *Arte funerario*, Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, 1987, vol. I, p. 206.

investigación apenas una de ellas que coadyuvará a la sustentación de esas investigaciones.



## Capítulo I.- La producción escultórica en México durante el porfiriato.

### 1.1.- Antecedentes

Para comprender la producción artística de los Biagi Hermanos en la ciudad de San Luis Potosí entre 1901 y 1914, es importante establecer el contexto histórico, económico, social y artístico en el que se desarrolló.<sup>15</sup> José Fernández Arenas enfatiza en la importancia del contexto en que se crea la obra de arte:

*La obra de arte nace en un contexto histórico, tiene un origen, un autor, una finalidad, unos destinatarios, unos condicionantes económicos, ideológicos, sociales y poéticos. Es el resultado de un grupo social determinado... el historiador del arte debe investigar las fuentes literarias y los documentos que permitan conocer la biografía del autor, de los promotores, los destinatarios y del destino de la obra. Este objetivo es un proceso científico de experto y podemos llamarlo contextualista. Para realizar este proceso es cuando debe acudir a la ayuda de otras disciplinas.<sup>16</sup>*

Este contexto está ubicado en la *Belle Époque* que fue un fenómeno mundial comprendido entre 1870 hasta la primera Guerra Mundial en la cual todos los países del mundo gozaron de paz y prosperidad sin precedentes que permitió la creación de grandes faustos intelectuales, culturales y artísticos. México y San Luis Potosí participaron activamente en ese período histórico caracterizado principalmente por las influencias de la cultura francesa; modelo que copió y adoptó como forma de vida.

La cuna de la *Belle époque* fue París, capital mundial del arte y de la cultura, ciencia, tecnología y sociedad, así como también fue la cátedra de intelectuales como Augusto Comte quien difundió al mundo el *Positivismo* que rigió el pensamiento de esa era. Esta ciudad también fue el modelo urbano y arquitectónico de ese siglo,<sup>17</sup> donde confluyeron armónicamente el gobierno, la aristocracia, la burguesía y el pueblo, unidos a través del *idioma* y la *cultura francesa*. Esta ciudad fue altamente visitada por gran cantidad de mexicanos para vivir por un instante, en la utopía del siglo XIX.

Otras influencias presentes en la época en el norte y áreas centrales de México fueron las norteamericanas. Esta nueva potencia superó la *Guerra de Secesión*, colonizó el oeste unificando al país, por lo que comenzó a expandirse hacia el

---

<sup>15</sup> El presente ensayo fue realizado en el Seminario de Investigación del Siglo XIX del Instituto de Investigación y Posgrado de la Facultad del Hábitat con el título *Contexto histórico y forma de vida en los siglos XIX y XX en San Luis Potosí*, publicado en *Universitarios*, San Luis Potosí, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Año 1, No. 12, abril de 2006, pp. 42-47.

<sup>16</sup> José Fernández Arenas, *Op. cit.*, p. 34.

<sup>17</sup> Gracias a la visión del Barón de Haussman, prefecto del Departamento del Sena, estructuró y ordenó la ciudad, las infraestructuras y servicios, logrando que París se convirtiera en una ciudad moderna, bella y funcional, donde convivían armónicamente todos los estilos arquitectónicos historicistas o eclécticos.



progreso tecnológico, material e imperialista denominado la *Era dorada*. El instinto imperialista buscó sólo la penetración económica en nuestra patria, por lo que México podía dejarse llevar también por los vientos del progreso material que esos mismos países generaban.<sup>18</sup> Al emanciparse de la ocupación militar y política – más no cultural- de los Imperios de Maximiliano de Austria y de Napoleón III, reactivó y consolidó las instituciones y la economía, poniendo principal énfasis en la educación<sup>19</sup> para lograr el orden y el progreso. Distinguimos en este período dos etapas históricas: *la República Restaurada* (1867-1876) y *el Porfiriato* (1877-1911).

El porfiriato corresponde al gobierno del general Porfirio Díaz, caracterizado por ser:

*... una era de prosperidad económica, social y cultural a partir de una política de apertura a las influencias extranjeras, con el fin de impulsar al país, buscando el orden y el progreso, para de esta manera estar a la vanguardia de las naciones civilizadas, teniendo a Francia como el modelo a alcanzar. El presupuesto de la nación logró un equilibrio estando a la par del de los norteamericanos; hubo gran cantidad de inversión extranjera (principalmente de los Estados Unidos y Gran Bretaña), se desarrollaron los bancos y la producción industrial tomó impulso, de la misma forma la creación de vías férreas unió a todo el país, promoviendo el intercambio comercial y cultural entre las regiones del país.*<sup>20</sup>

La belleza, el arte, la ciencia y hasta la moda estaban regidos por los grupos positivistas que progresivamente fueron acumulando poder y adueñándose de la economía de México.<sup>21</sup> La *Belle Époque* se reflejó en México principalmente en las ciudades; fue constante la preocupación de Porfirio Díaz y su gobierno de presentar un México progresista e integrado a la cultura occidental.<sup>22</sup>

La burguesía, segura gracias a la “Paz Porfiriana” y al incremento de sus capitales ante el auge de la agricultura, el comercio y de la industria, pudieron dedicarse a construir casas y palacetes al estilo europeo y decorarlas con todos aquellos objetos suntuarios importados de Europa, que de acuerdo a sus características estéticas, les permitiera expresar a sus dueños el estatus económico y social deseado. Así mismo, el gobierno sentía la necesidad de que sus instituciones políticas, culturales y económicas estuvieran convenientemente representadas, ya

---

<sup>18</sup> Enrique Krauze, *Porfirio Díaz, místico de la autoridad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 45.

<sup>19</sup> Gabino Barrera fundó en 1868 la Escuela Nacional Preparatoria, con un plan de estudios comtiano. Moisés González Navarro, *Sociedad y cultura en el porfiriato*, México, CONACULTA, 1994, p. 12

<sup>20</sup> Antonio Bonet Correa, *La arquitectura de la época porfiriana*, México, *Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico*, Número 7, INBA, 1989, p. 13.

<sup>21</sup> María Elena Orozco H, *Quinta Gameros, la bella época en Chihuahua*, en *México en el Tiempo*, México, Editorial México Desconocido, No. 19, julio / agosto, 1997, pp. 15-22.

<sup>22</sup> Juan Somolinos, *La Belle époque*, México, SEP-SETENTAS, 1971, p. 35.



que hablaban, ahora sí, se decía, de un México independiente, pacificado y próspero.<sup>23</sup>

## 1.2.- La producción artística escultórica en porfiriato.

Los primeros visos del progreso y de la modernización del país se vieron representados, como ya se dijo con la renovación de la arquitectura y las mejoras materiales a las ciudades otorgándoles una nueva apariencia cosmopolita. El arte, y la ornamentación buscaron en el historicismo y en el romanticismo el respaldo, la originalidad, las apariencias suntuarias que permitiera la venerabilidad y el decoro que la sociedad mexicana sedienta de estatus requería, para reconocerse y dar lectura a sus mayores adelantos. Mientras la modernidad empezaba a rendir sus frutos y hacerse legible en sí misma.<sup>24</sup>

Las academias mexicanas de arte encabezadas por la Escuela Nacional de Bellas Artes,<sup>25</sup> antigua Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España y Academia Imperial de Bellas Artes de San Carlos, fue el único órgano oficial para la enseñanza de la arquitectura, escultura, pintura y grabado. La enseñanza artística de esta academia se inspiró desde su fundación en 1783 en la copia de los modelos más representativos de la cultura grecolatina que trajo consigo Manuel Tolsá en 1791 dando inicio al neoclásico en México. Se contrataron a profesores europeos provenientes de la Academia de San Lucas en Roma y de San Fernando de Madrid que coadyuvaron en forjar un arte, más que nacionalista, un arte oficial.

El arte de la Academia permitió expresar los ideales de la República Restaurada y el triunfo del Liberalismo exaltando a los personajes de la historia patria, nobles del pasado prehispánico, héroes de la Independencia -como Hidalgo y Morelos-, y pensadores liberales de la Reforma, como Juárez,<sup>26</sup> a través de un lenguaje necesario que expresara y diera lectura a la consolidación de las instituciones nacionales. La ideología del progreso de la época, trasladado a la esfera artística consideró a las bellas artes como el hito necesario para la inclusión del país dentro de las naciones civilizadas.<sup>27</sup>

Durante el Porfiriato tenemos que el arte seguía dos vertientes que la podemos denominar romántica-conservadora y la vanguardia. La primera, representa toda la

---

<sup>23</sup> Juana Gutiérrez Haces, *Lectura de una decoración*, en *Memoria*, México, Museo Nacional de Arte, No. 4, 1992, p. 17.

<sup>24</sup> Juana Gutiérrez Haces, *Op. cit.*, p. 5.

<sup>25</sup> A la que de ahora en adelante llamaré Academia.

<sup>26</sup> Roxana Velásquez Martínez del Campo, *De la Academia al Porfiriato* en *Escultura mexicana*, 2ª edición, México, CONACULTA-INBA, 2001 p. 25

<sup>27</sup> María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte, coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Argentina, Edhasa, 2006, pp. 13-14.



creación artística generada por la Academia a través de los temas grecolatinos, historicistas, literarios y religiosos. La segunda, la de las innovaciones estilísticas europeas, especialmente la francesa, con la que tuvieron contacto y vieron su producción plástica imbuida en ella los alumnos becarios de la Academia en París, que a su vuelta al país, influyeron a los artistas mexicanos estos conceptos modernos.

La estatuaría recibió apoyo del gobierno porfirista, sirviéndose de ella para unificar el concepto o la idea de nación, por medio de personajes clave fue impulsado por las diferentes entidades federativas. Prueba de ello es el proyecto conmemorativo de representar a personajes del liberalismo mexicano en el Paseo de la Reforma, tales como gobernadores, militares, intelectuales y literatos; dos por cada estado.<sup>28</sup>

Con ese motivo Porfirio Díaz alentó la creación de una industria artística que sirviera para desarrollar ese proyecto, creando la Fundación Artística Mexicana (FAM) dejando a cargo al escultor académico Jesús F. Contreras, quién fuera becario en París, trabajó en los talleres de Maillol y estuvo en contacto con el célebre Rodín, dándole a la producción un aire modernista y de mayor expresividad. De la FAM surgieron la mayor parte de las esculturas oficiales en bronce que se colocaron en el país. Así mismo, fue la sede del Ateneo Mexicano Literario y Artístico que propició el movimiento moderno en México. Ahí se dieron cita los intelectuales y artistas de la época, publicando sus impresiones en la Revista Azul de Manuel Nájera y en la Revista Moderna.<sup>29</sup> Es necesario reconocer además, la labor del escultor Jesús F. Contreras, la cual, por su profesionalismo permitió realizar el vaciado en bronce de varias piezas, dejando a un lado los yesos que por décadas fueron predominantes en la escultura mexicana del siglo XIX.<sup>30</sup>

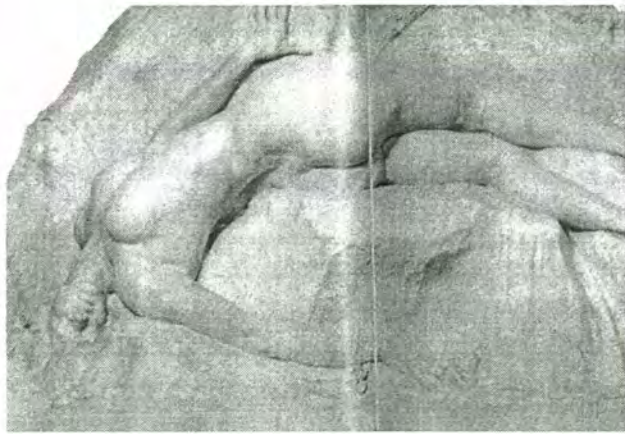
Desde ese momento los trabajos de los artistas adquirieron un mayor movimiento y una ligereza y voluptuosidad que les otorgaba mayor expresividad. Los materiales más utilizados fueron el mármol de Carrara y el bronce aunque también fueron recurrentes el cobre, el mármol negro y la cantera. Obras como: *Sulamithe dans le révé* (1904), y *Volupté* (1905) de Enrique Guerra; *Aprés l'orgie* (1910) y *Ariadna abandonada* (1898) de Fidencio Nava, y *Desespoir* de Agustín Ocampo, junto con la extraordinaria *Malgré Tout* (1898) de Contreras, son ejemplos del gusto que imperaba en esos días, con temas que se centraban en la sensualidad, la libertad y los cuestionamientos finiseculares. Las nuevas formas de expresión convivían con los modelos representativos de una política innegable de

<sup>28</sup> Roxana Velásquez Martínez del Campo, *Op. cit.*, p. 26.

<sup>29</sup> Patricia Pérez Walter, *Alma y bronce, Jesús F. Contreras 1866-1902*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2002, pp. 18-19.

<sup>30</sup> Arturo Casado Navarro, *La escultura durante el porfiriato*, en Historia del Arte Mexicano, SEP, INBA, IIE-UNAM, Salvat, 1982, tomo 8, p.197.





Fidencio Nava.  
*Après l'orgie* (1910) y *Ariadna abandonada* (1898).

Las fotografías de esta página fueron tomadas de Velásquez Martínez del Campo, Roxana, *De la Academia al Porfiriato en Escultura mexicana*, 2ª edición, México, CONACULTA, 2001.



Agustín Ocampo.  
*Desespoir*



Enrique Guerra.  
*Sulamithe dans le rêvé* (1904).



Enrique Guerra.  
*Volupté* (1905)





Jesús F. Contreras.  
*Malgré Tout.* (1898)



Fundación Artística Mexicana. 1892.



financiamiento y objetivos nacionalistas; aún persisten los retratos de próceres y hombres destacados del momento como el propio general Díaz.<sup>31</sup>

Recordemos que los artistas mexicanos que mayor influencia ejercieron en el arte escultórico (Jesús F. Contreras, Enrique Guerra y Fidencio Nava), pasaron una temporada en Francia y en Europa, y allá, al igual que Julio Ruelas y Roberto Montenegro, respiraron el ambiente peculiar del fin de siglo y se compenetraron en él. Estuvieron en contacto con escritores y artistas simbolistas cuyas inquietudes giraban alrededor de determinados temas como el onirismo, la necrofilia, la sensualidad, el amor y el sexo, la oposición Eros-thanatos, lo efímero de la vida, la evasión, etc., en una posición sombríamente pesimista, de un pretendido nihilismo y de un moralismo elemental, contrapuesto muchas veces a un gusto y amor por la vida.<sup>32</sup>

Paralelo a la Academia, se instalaron en México despachos de arquitectos e ingenieros, compañías constructoras, casas artísticas, talleres y artistas extranjeros que proveyeron de todo tipo de objetos y efectos decorativos suntuarios, artes aplicadas y visuales importadas para satisfacer las necesidades de la nueva sociedad burguesa porfirista que el incipiente mercado artístico nacional no pudieron satisfacer debido a la alta demanda de productos artísticos, aunado a la preferencia por todos aquellos productos extranjeros, exóticos y suntuarios que dieran estatus.

La instalación de talleres, artistas y operarios extranjeros de diversos ramos que migraron gracias a las facilidades, oportunidades de desarrollo y de vida que otorgó el gobierno de Díaz, con la finalidad de atraer extranjeros al país, no sólo como inversionistas sino como profesionales que inyectaran –se decía- vitalidad al ambiente laboral mexicano, amén del prestigio que cualquier extranjero tenía en México,<sup>33</sup> que automáticamente era acogido como uno de los miembros de la alta sociedad mexicana.

La mayoría de estos extranjeros no encontraron en sus países de origen las expectativas laborales ni profesionales para poder desarrollarse, a lo que Juana Gutiérrez Haces expone que México, al igual que los países latinoamericanos recién constituidos independientes, necesitaban crear toda una infraestructura arquitectónica [y artística] renovada, que obviamente Europa ya poseía, cerrando las oportunidades a multitud de jóvenes arquitectos [y artistas] que se vieron forzados a emigrar<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Arturo Casado Navarro, *Op. cit.*, p.189.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 15-18.

<sup>34</sup> *Ibidem.*



Los ideólogos, la burguesía, los sectores culturales y artísticos y hasta el mismo gobierno sentían la necesidad de que sus instituciones políticas, culturales y económicas estuvieran convenientemente representadas y que denotaran las expectativas porfiristas del orden, la paz, el progreso y la prosperidad, que además reconociera sus mayores adelantos. Buscaron en el amplio repertorio historicista aquellos ejemplos arquitectónicos y escultóricos que proporcionara esa lectura monumental. Encontraron en el arte italiano, especialmente en el estilo Neorrenacimiento esa lectura.

Cabe hacer la siguiente aclaración, que no todo el arte, la arquitectura y la escultura en México estuvieron influenciados sólo por el carácter renacentista italiano en el porfirato, sino que gran parte de esa producción siguió los dictados del eclecticismo francés que desarrolló en imperio de Napoleón III en la segunda mitad del siglo XIX a través de las obras de regeneración urbana de París emprendidas por el Barón de Hausmann con el objetivo de revalorar la grandeza de Francia tomando como modelo la era de prosperidad de Luis XIV, el rey sol, e imitar el estilo rococó de Versalles, pero a su vez, en esa era se contrataron artistas italianos para realizar la decoración y ornamentación monumental de ese palacio a través de los motivos grecorromanos y renacentistas que lo convirtieron en un estilo y arte oficial que denota la grandeza del Tercer Imperio Francés.

AEH-1756  
Históricamente siempre se ha considerado a Italia como la fuente de inspiración y base clásica de las diversas actividades del hombre, sobretodo las del derecho, literarias, arquitectónicas, escultóricas, decorativas y simbólicas, pues los italianos y extraños que acudieron, convivieron armónicamente con y entre las ruinas grecorromanas, los edificios históricos, las iglesias, palacios, plazas, jardines, y villas, tomando y reproduciendo esa cotidianidad de tradición histórica, considerándola como la forma universal en la que el hombre debía vivir.

Es por ello que en el Renacimiento la inspiración y conciencia humanista permitió que a la creatividad del hombre sumara esa cotidianidad clásica generando una nueva forma de expresión en las artes, generando grandes fatuos edilicios y artísticos especialmente en Florencia y en el resto de la Toscana.

Los artesanos italianos reprodujeron con verdadero orgullo y patriotismo el arte renacentista para convertirlo en el estilo nacional que representa toda la ideología de un pueblo, convirtiendo cualquier objeto en modelo de un catálogo físico de modelos clásicos a copiar. Esa actitud nos deja ver claramente como la historia se había convertido en un gran manual de ornamentación, utilizado según las lecturas que se quisieran alcanzar.<sup>35</sup> De esa época abundan manuales especialmente en ejemplos *quattrocentescos* y *cinquecentescos*, estos serán identificados como el origen de los estilos nacionales, en los que hay autores

<sup>35</sup> Juana Gutiérrez Arce, *Op. cit.*, p.



contemporáneos, como André Chastel<sup>36</sup> que denomina a la segunda mitad del siglo XV "el gran taller".

Juana Gutiérrez Arce explica que el estilo del arte oficial, que es aquel en el que una sociedad y sus dirigentes se sienten mejor representados y por lo tanto lo utilizan con esa intención (en el caso del Porfiriato fue la arquitectura), gustó de los modos clásicos por creer que ellos representaban bien a los sistemas políticos modernos, así como la iglesia se ve bien representada en el espiritualismo del gótico.<sup>37</sup>

El neorrenacimiento es el estilo en el cual todos los elementos tectónicos, escultóricos y decorativos están basados en los elementos clásicos que se produjeron a partir del Renacimiento italiano:

*A diferencia de los clasicismos griego o romano, el neorrenacimiento se usó con mucha mayor facilidad, pues, como se decía, "aunque usaban los mismos elementos tectónicos, realmente producían una arquitectura más en armonía con la época. Como puede deducirse, el hecho de haber delimitado la significación del estilo renacentista, éste no produjo en su utilización un estilo del todo homogéneo, no sólo con la libertad con que se utilizaron y adaptaron los elementos conjugándolos con las técnicas modernas, sino porque el término neorrenacimiento agrupó no sólo a los modelos clásicos italianos quattrocentistas y del cinquecento sino todos los clasicismos renacentistas fuera de Italia, a pesar que estos no coincidieran en el tiempo."<sup>38</sup>*

En la época que nos ocupa era común que la ornamentación clasicista en obras de tipo oficial, privado y religioso, arquitectónico o escultórico se encargara a Europa. Los proyectos arquitectónicos, decorativos y suntuarios de los artistas y arquitectos mexicanos fueron realizados en una casa artística europea que los producía, enviaba e instalaba en México. Los costos eran altos, por lo que la casa artística establecía los costos de traslados e instalación. Existen casos documentados como el del Teatro Nacional (Palacio de Bellas Artes), el Hemiciclo a Juárez, el Palacio Postal y la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (Museo Nacional de Arte) donde se subcontrataron casas especializadas para desarrollar los grupos escultóricos y ornamentales de esos edificios.

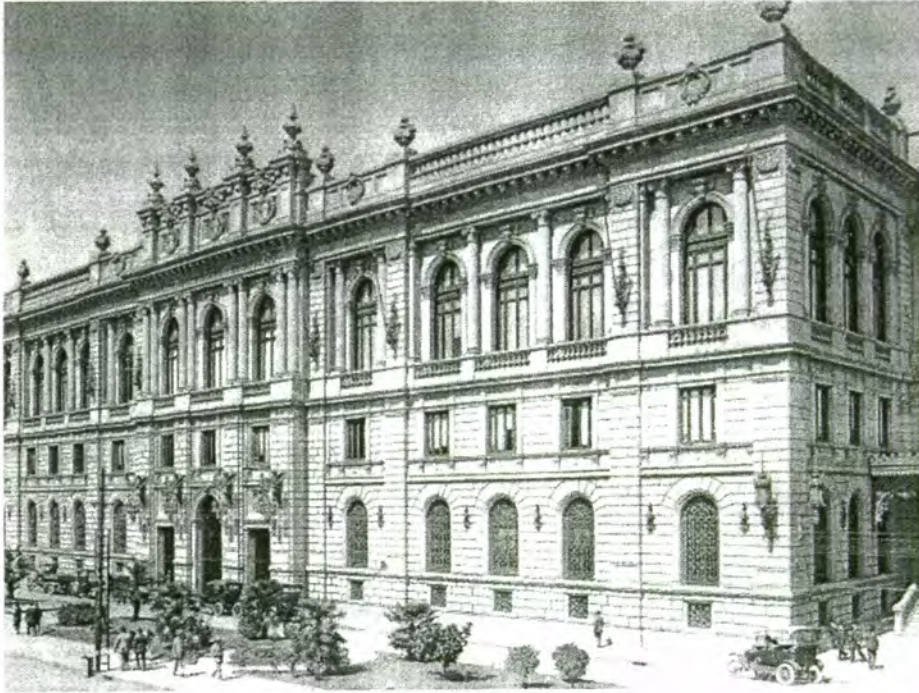
*La preferencia por estos elementos clasicistas es comprensible si recordamos que la época de esta construcción coincide con la "consolidación del poder de la burguesía, el desarrollo de la civilización industrial, la unión de la cultura romántica con los ideales nacionales y de independencia". En cuanto a la primera coincidencia, es decir, la consolidación del poder burgués, la utilización de los estilos históricos significa que estos son la manifestación donde la burguesía ha tratado de determinar sus ideales figurativos, y con el neorrenacimiento parece expresar una de sus más características, <<la del poder*

<sup>36</sup> André Chastel, Italia, 1460-1500, *el gran taller*, Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1966.

<sup>37</sup> Juana Gutiérrez Arce, *Op. cit.*, p. 30.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 31.





Silvio Contri.  
*Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas.* 1904-1910.  
Ciudad de México.



Guillermo Heredia.  
*Hemiciclo a Juárez.* 1909-1910.  
Mármol de Carrara. Ciudad de México.



dar un aspecto de alta "civilización urbana" a la ciudad burguesa>>. Los palacios al modo neorrenacentista cumplen estos ideales en México...<sup>39</sup>

Las casas artísticas que se contrataron, después de haber recorrido el mercado europeo fueron las casas florentinas las que mejor cumplieron y se apegaron a los diseños arquitectónicos. Se utilizó por primera vez en la historia del arte y de la arquitectura mexicana en forma masiva el mármol de Carrara como acabado arquitectónico y decorativo interior y exterior en casi todos los edificios erigidos en esa época, que fueron surtidos por esas casas artísticas. Se realizaron en este material, además de los elementos tectónicos, grupos escultóricos y ornamentación con carácter suntuario.

Entonces se plantea la siguiente pregunta ¿Cuál es la importancia o la aplicación de los estilos historicistas italianos en la producción artística de los Biagi Hermanos?

El trabajo artístico de los italianos se desarrolla desde la Edad Media a través de talleres familiares o *botteghe* especializados que utilizaron las antiguas técnicas tradicionales para desarrollar su arte, lo que los convertía en sucesores legítimos de aquellos artistas que durante el glorioso Renacimiento habían trabajado en la misma forma que ellos. Al paso de los años estos talleres artísticos se convertirán en casas artísticas, de donde saldrán todas las obras de arte suntuarias que se instalarán en México y en todo el mundo, con un lujo extremo con costos exorbitantes, que bien valieron la pena para demostrar el nivel de progreso alcanzado.

Para los italianos el movimiento de *Arts and Crafts* emprendido por William Morris en la segunda mitad del siglo XIX respaldó la tradición de los talleres frente a la industrialización del arte. Morris propuso que el arte florece a partir del trabajo del artesano y que ese trabajo ya es en sí mismo es algo más que la base de todo arte... No quiso descalificar a la máquina por completo en los procesos industriales que denotó el progreso moderno, al contrario, opinó que la creación de los modelos y la elección de los materiales en el proceso de la producción industrial debían de encomendarse a los artistas, no devaluando al artista productivo, sino una nueva misión y un nuevo desafío.<sup>40</sup>

*Arts and Crafts logró llenar de orgullo a los artesanos italianos al reconocerse como continuadores de una tradición nunca antes interrumpida y que, por tanto, los convertía en sucesores legítimos de aquellos artistas que durante el glorioso Renacimiento habían trabajado en la misma forma que ellos. Si para unos fue el rescate de un pasado glorioso, para los artistas italianos era su realidad cotidiana, su presente, dicho no sin escaso orgullo nacionalista. Además del sentido nacionalista que cobró en Italia el trabajo en taller, algunas personalidades salidas de estos talleres cobraron una altura moral que sirvió de*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>40</sup> Gabriela Fahr-Becker, *El modernismo*, Italia, Könemann, 1998, p. 32.



*ejemplo a muchos, puesto que lograron triunfar no solo en su trabajo, sino también social y económicamente.*<sup>41</sup>

En México, el trabajo artístico e intelectual de los talleres o gremios desapareció a fines del siglo XVIII con la aparición de la Academia, por lo que toda la producción artística tuvo que ser avalada por esta institución. Sin embargo, en las regiones del país donde no existió una academia se siguió trabajando de forma artesanal imbuida en las nuevas novedades estéticas que reinaron en el siglo XIX.

La producción escultórica en el siglo XIX, como ya se mencionó estuvo determinada por la Academia, en la cual el principal método de enseñanza se dio a través de la copia de los modelos más famosos del mundo grecolatino a través del dibujo<sup>42</sup> por el método de la copia "estampa de Julián"<sup>43</sup> y de yesos, porque esculpir directamente en los pétreos era una tarea técnicamente complicada, no por la falta de materiales (en México hay muy buenas canteras pétreas y de mármoles), de técnica y herramientas, sino que trasladar grandes bloques a los talleres de la Academia era sumamente complicado. Las formas y medios de transporte hasta antes de la aparición del ferrocarril eran a través de carros tirados por animales o sobre los lomos de burros y caballos.<sup>44</sup> La primera escultura que se esculpió en mármol de Carrara fue la de San Lucas, esculpida por Martín Soriano en 1860 para la Escuela Nacional de Medicina.<sup>45</sup> El bloque fue solicitado a Roma

<sup>41</sup> Juana Gutiérrez Arce, *Op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>42</sup> Patricia Pérez Walter expone que la tradición académica consideraba la práctica del dibujo como eje de todas las artes, por dotar de un lenguaje práctico-común. El dibujo era un agente necesario para desarrollar la industria y la civilización. *Vid.*, Patricia Pérez Walter, *Alma y bronce, Jesús F. Contreras 1866-1902*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2002, p. 31.

<sup>43</sup> Hasta finales del siglo XIX los profesores mexicanos emplearon este método surgido en Francia en 1840, que consistió en la copia de láminas impresas que permitió la representación ideal del modelo y su objetivo era adiestrar al alumno en el dibujo de imitación y no del tipo interpretativo. Los futuros artistas debían reproducir hasta el cansancio las estampas hasta duplicar, con fidelidad absoluta los modelos que incluían estudios anatómicos, tratamientos de paños, motivos ornamentales y ejemplares de escultura antigua. *Ibid.*

<sup>44</sup> Salvador Moreno comenta que gran parte de la obra de los artistas de la Academia en el tercer cuarto del siglo XIX se conserva en yesos, ya que muy pocas habían sido fundidas en bronce o pasadas al mármol, lo que le preocupó a Manuel Vilar a su arribo a México. Vilar, relata en el intercambio epistolar con su hermano: -me adapté a trabajar la madera, pues creo que el mármol será imposible. Las cavas que han descubierto hace poco, están distantes a más de 20 leguas, y hay que pasar unos montes altísimos y casi sin caminos-. Posteriormente relata un viaje a las cavernas de Cacahuamilpa, Guerrero: -En el mismo viaje ví varias cuevas de mármol, rojo oscuro, amarillo y blanco. Este último como el de Carrara, por la cualidad (sic), pero tiene unas manchas amarillas, que pude que sea porque no han hecho excavaciones profundas-. En otra ocasión, cuando buscaba un trozo de mármol para cincelar un busto, cuenta que: -las canteras que han encontrado no las han activado y los pedazos sueltos que han tomado de éstas son malos Un pedazo de otra cantera que han descubierto por Perote (Veracruz), que era del Grandor que necesitaba, como no sabían como trasladarlo por su grandor, lo mandaron cortar por medio-. Salvador Moreno, *Un siglo olvidado de escultura mexicana*, México, Artes de México, Año XVII, No. 133, 1979, p. 11.

<sup>45</sup> *Diccionario Porrúa*, Tercera Edición, México, Editorial Porrúa, 1971, Tomo II, p.2013.





1877 - 1878



LA PAZ PROTEGIENDO A LAS BELLAS ARTES.

*Ejemplos de la copia de Julien.*

E. Sojo. Modeló. Hesiquio Iriarte. Litógrafo.  
**Mercurio adormeciendo a Argos.**  
 Litografía. Museo Francisco Cossío. Inv. AJ-37.

Martín Soriano. Modeló. Hipólito Salazar. Litógrafo  
**La paz protegiendo a las Bellas Artes.**  
 Litografía. Museo Francisco Cossío. Inv. AJ-34.



Martín Soriano  
**San Lucas.** 1860.  
 Mármol.  
 Fotografía: Salvador Moreno,  
*Un siglo olvidado de escultura mexicana.*  
 México, Artes de México, Año XVII, No. 133, 1979.



por Manuel Vilar a su maestro el famoso escultor Pietro Tenerani, con la expresa indicación al hacerlo devastar para comodidad del traslado y menor peso.<sup>46</sup>

Es innegable la importancia que tuvo la Escuela Nacional de Bellas Artes, no sólo en la formación y consolidación de los escultores mexicanos, sino que también tuvo un papel de primer orden en la educación de un público que pudiera apreciar y disfrutar las obras artísticas, público para el cual no existían galerías privadas ni museos como los hay ahora, además de que por esto se favoreció el incipiente mercado de arte nacional dando salida redituable a los esfuerzos y trabajo de los artistas.<sup>47</sup>

Gracias a la introducción del ferrocarril permitió que la importación y la producción de obras en mármol aumentara en el país, y su uso se extendiera a todas las posibilidades arquitectónicas, escultóricas y decorativas.

La clase acaudalada que durante el porfiriato estaba en cada vez más en contacto estrecho con la cultura europea, y muy especialmente con la francesa, así mismo, estaba bastante relacionada y familiarizada con los usos y las diversas aplicaciones artísticas que se le dio al mármol a través de la historia, que gracias a los viajes y a las largas estancias que realizaron a Europa, convivieron y se acostumbraron armónicamente a este material por medio de la estatuaria pagana, religiosa y suntuaria vista en museos, palacios, casas, jardines, iglesias, zonas arqueológicas y cementerios. Identificaron el uso social, simbólico y el estatus de sus poseedores. Esa gran galería de formas y lecturas románticas e historicistas las trajeron a sus ámbitos de vida que al volver a México y al tener solucionados sus problemas de orden material instalaron en sus residencias este material como acabado arquitectónico y decorativo suntuario.

Siguiendo, los lineamientos que las costumbres de la época porfiriana marcaban como pauta; las familias, de acuerdo con su posición económica, convirtieron a la decoración en una manera de manifestar a entre sus allegados su rango y bienestar sociales. En ocasiones este deseo de poseer y exhibir objetos decorativos acordes con las expectativas de todo tipo los condujo a un punto de exageración... En los objetos se buscaba una funcionalidad pero se pretendía particularizar a través de su carácter eminentemente decorativo, o mejor dicho, suntuario.<sup>48</sup>

Las producciones de los extranjeros fueron acogidos por la burguesía por conservar los valores morales y universales que el arte y el modernismo estaban tirando por la borda. Muchas de las ideas representadas en la ornamentación

---

<sup>46</sup> *Ibíd.*

<sup>47</sup> Arturo Casado Navarro, *Op. cit.*, p.189.

<sup>48</sup> Berta Tello Peón, *Op. cit.*, p. 142.



fueron a través del simbolismo que no fuera el cristiano, favoreciendo los temas cotidianos, mitológicos y literarios.

El caso que nos ocupa, la producción artística de los hermanos Biagi en mármol, tiene también sus antecedentes al uso de los pétreos en el ámbito artístico en México y en San Luis Potosí.

En la ciudad de San Luis Potosí, al igual que la mayor parte del territorio nacional en esa época, no se contó con grandes industrias, mucho menos artísticas. El trabajo manual en pequeños talleres funcionó como parte de las dinámicas productivas en la región; ese trabajo era reconocido y valorado como única fuente de desarrollo. Fue hasta el porfiriato cuando se instalaron las primeras fábricas en la región en diversos ramos, desde la metalurgia hasta fábricas de pastas y galletas, así como industrias artísticas.

### 1.3.- La ciudad de San Luis Potosí en el Porfiriato.

La ciudad de San Luis Potosí es la capital del Estado del mismo nombre, la más importante de la entidad y la cuarta de la República por su población que pasa ya de 69,000 almas en 1899.<sup>49</sup>

La política porfirista permitió al Estado de San Luis Potosí y a su capital un florecimiento económico, social y cultural que nunca antes tuvo, gracias a la estabilidad política y las estrechas relaciones con el ejecutivo federal de los gobernadores Carlos Díez Gutiérrez (1877-1898), Blas Escontría (1898-1906) y José María Espinosa y Cuevas (1906-1910) lograron afianzar y gestionar este impulso en el ámbito regional.

El ferrocarril fue el segundo detonante del orden y el progreso potosino que marcó una nueva era en la historia de esta ciudad que despertaba poco a poco a las dinámicas de la época. Las principales líneas férreas del país atravesaron el estado de sur a norte (*Ferrocarril Nacional Mexicano* 1888) y de oriente a poniente (*Ferrocarril Central Mexicano* 1889-1890), uniendo a San Luis con la Ciudad de México (582 km., 8 metros), y los Estados Unidos (811 km.); y Aguascalientes con Tampico (448 km.)<sup>50</sup> y a su vez con Europa.

Esto fue posible gracias a las inversiones norteamericanas, de los comerciantes y hacendados potosinos. San Luis Potosí se convirtió en el punto neurálgico de las

<sup>49</sup> J. Figueroa Doménech, *Guía general descriptiva de la República Mexicana, historia, geografía, estadística*, México, Ramón S. N. Araluce, 1899, p. 532.

<sup>50</sup> Antonio Cabrera, *Apuntes históricos, geográficos y administrativos referentes a la ciudad de San Luis Potosí*, Edición facsimilar, San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1991, p. 10.



comunicaciones y el comercio de México. Favoreció la migración rural y de extranjeros con intereses económicos o simplemente estaban de paso. Ambas poblaciones trajeron consigo un gran bagaje cultural, que sólo fue reconocido el de los extranjeros<sup>51</sup> cuya interacción y aceptación social por parte de los burgueses potosinos considerados una verdadera aristocracia, los acogieron y adoptaron su forma de vida, costumbres, indumentaria, lenguaje y cultura como propia y medio para alcanzar el progreso e imagen cosmopolita; vivirla y formar parte del máximo grado de la perfección parisina y de las modernas ciudades de Nueva York, San Luis Missouri y Nueva Orleans.

Los nuevos modelos de producción crearon e introdujeron nuevas tipologías arquitectónicas para fomentar el desarrollo a través de mejoras materiales y suministro de infraestructura urbana a la capital. El modelo urbano parisino hizo acto de presencia en la avenida *Carlos Díez Gutiérrez* (Venustiano Carranza) imitando el Paseo de la Reforma de la Ciudad de México y por otra parte se arregló *la Calzada de Guadalupe* como paseo. Ambas arterias fueron los ejes principales para la nueva urbanización y ampliación de la ciudad.

La creciente burguesía potosina -sin dejar de lado la agricultura, la ganadería y la minería, fuentes ancestrales de sus fortunas- cambió su residencia de la hacienda a la capital.<sup>52</sup> Contrataron arquitectos e ingenieros nacionales y extranjeros, maestros de obras, carpinteros y pintores para transformar sus espacios y decorarlos. El resultado: palacios europeizantes. Algunas de esas casas destinaron salones para invitados, tertulias y meriendas, siguiendo los cánones franceses mezclando armónicamente las rancias tradiciones novohispanas por el simple hecho de tratarse de costumbres ibéricas. Estas tertulias se denominaron *día de visita* donde las señoras se citaban un día en determinada casa para compartir, en convivencia, las últimas novedades, chismes, organizar eventos de beneficencia, fiestas, jamaicas y otros eventos.

Las principales familias potosinas protagónicas de esa época fueron los Barrenechea, Díez Gutiérrez, Espinosa y Cuevas, Escontría, Ipiña, Murieras, Soberón, Barragán, Zamanillo, Lavín, Viramontes, Cabrera y Meade.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Según el Almanaque de 1891 de Antonio Cabrera, censa a los extranjeros en la ciudad: 1 portugués, 1 suizo, 2 ecuatorianos, 38 franceses, 1 austriaco, 1 irlandés, 18 italianos, 34 ingleses, 61 alemanes, 1 panameño, 100 españoles, 202 americanos y 67941 mexicanos. Antonio Cabrera, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>52</sup> En el Valle de Villa de Reyes ninguna hacienda estaba habitada por sus propietarios. La mayoría vivían en San Luis Potosí, Santa María del Río, Tierra Nueva y en la Ciudad de México. Antonio Cabrera, *El Estado de San Luis Potosí. Obra que contiene multitud de datos e informes referente al Partido de Santa María del Río*, Segundo tomo, San Luis Potosí, Imprenta de Antonio Cabrera, 1905, pp. 54-55.

<sup>53</sup> Enrique Márquez, comp., *San Luis Potosí, textos de su historia*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Mora, 1986, pp. 351-352.



La reunión pública de esa sociedad se desarrolló en *La Lonja*, a través de bailes y otros eventos organizados bajo cualquier excusa. Su arreglo y organización fueron dictaminadas por una comisión que encargaban todos los enseres necesarios, mobiliario, decoración y regalos para los asistentes a Europa. Otras sociedades recreativas fueron *El Casino Español* y *El círculo veraniego*. En esta última se reunían en las quintas de los miembros. Las familias que poseían haciendas a los alrededores de la capital organizaban días de campo. Otros espacios fueron el *Tívoli de San Francisco*, las quintas del barrio de Tequisquiapan; y en el Jardín Hidalgo y en la Alameda convivieron con los otros sectores sociales en las festividades cívicas y religiosas.

Las descripciones sociales y culturales de las otras clases sociales están documentadas en los cuentos de Manuel José Othón y en la *Miscelánea potosina* de Manuel Muro.<sup>54</sup> Del primero Joaquín Antonio Peñalosa comenta que gracias a la fiel observación de la realidad y a la vibración de su alma ante hechos y tipos, Othón dejó, en algunos cuentos, una imagen lograda de la cultura popular de su tiempo y región. Sus cuadros de costumbres, del siglo XIX, nos muestran, como una familia de clase media celebraba una fiesta casera, como sus moradores adornaban las modestas casas, como se celebraba una boda campesinos y aún como era la ciudad de San Luis Potosí en 1879.<sup>55</sup> Los artículos de tipo anecdótico de Manuel Muro, el mismo autor expone que da a conocer también algunas prácticas y costumbres populares, que ahora son una novedad, algunos hechos históricos, tradiciones y leyendas que, no carecen de interés...<sup>56</sup>

El Teatro de la Paz inaugurado en 1894, considerado en su época, sin disputa, de los mejores por no decir el primero de la República. La capital misma de la nación no puede ostentar un coliseo tan majestuoso y artístico como el de San Luis, aunque en proporciones le ganen varios de los que funcionan en México.<sup>57</sup> Este recinto permitió la difusión del arte y la cultura a través de temporadas de ópera y teatro con las mejores compañías nacionales e internacionales, galas musicales, interpretaciones de Julián Carrillo, noches de aficionados de las principales familias, lectura de las obras inéditas de Manuel José Othón, entre otros. Este espacio fue escenario de la premiación de los concursos literarios y poéticos como los *Juegos florales* y la *Pluma de oro*. En el foyer o vestíbulo se organizaron bailes y beneficios para instituciones de caridad y beneficencia de la ciudad.

Otro espacio difusor fue el *Centro Industrial y Agrícola Potosino*, instituido en 1905 para dar a conocer los productos agrícolas y ganaderos de las haciendas y la industria potosina, en el ámbito regional, nacional e internacional, así como

<sup>54</sup> Manuel Muro, *Miscelánea potosina*, San Luis Potosí, Tipografía de la Escuela Industrial Militar, 1903.

<sup>55</sup> Joaquín Antonio Peñalosa, Comp., *Manuel José Othón, Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, Vol. II., pp. 18-19.

<sup>56</sup> Manuel Muro, *Op. cit.*, p. 3.

<sup>57</sup> J. Figueroa Doménech, *Op. cit.*, p. 533.



exponer los trabajos desarrollados en el ramo artístico. Otras sociedades con fuerte participación social y cultural fueron: la Junta Asturiana, *Círculo Liberal Español*, *Club Central Potosino*, *Sociedad Mutualista "Unión fraternal de sastres"*, *Sociedad Médica Potosina*, *Asociación de Abogados e Ingenieros*, y la *Sociedad Mutualista de Artes*, entre otras.

Se impulsó la educación, las letras y difundió el arte a nivel regional a través de instituciones como el *Instituto Científico y Literario* donde reinó el espíritu de la época: se impartían clases de francés,<sup>58</sup> y se organizaron importantes círculos literarios a los que acudieron Manuel José Othón y Ramón López Velarde, entre otros, y organizaban los *Juegos Florales*. Otros escritores importantes fueron Primo Feliciano Velázquez, Francisco de Asís Castro, Guillermo García y Francisco Peña. Se formaron varias sociedades culturales con el fin de promover la afición a las letras como la *Academia Literaria Dominical de Señoritas*, la *Sociedad Orozco Berra*, la *Junta Potosina de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* y otras más.<sup>59</sup>

En el ramo artístico sobresalieron en la pintura artistas de todo género y calidad: los *Morett*, *Margarito Vela* (pintor de cámara del obispo Montes de Oca), *Felipe Castro*, *José y Jesús Estrada*, *Elías L. de la Cerda*, *el Pbro. Albino*, *Jesús Ramos Flores* y *Rubén Guzmán*.<sup>60</sup> Los decoradores italianos *Claudio Molina* y *José Compiani* (contratados por Montes de Oca para trabajar en las mejoras del Palacio Episcopal y la Catedral) y *Jesús L. Sánchez*, también decorador.<sup>61</sup> En la fotografía destacó *Emilio G. Lobato*.

En las artes aplicadas, mobiliario y escultura se distinguen la *Gran Empresa Industrial de Jorge Unna* –alemán- “Fabrica de muebles y almacén de efectos de fantasía, pianos, alfombras y camas de latón, etc.”,<sup>62</sup> que el mismo fabricaba y exportaba; y los *Hermanos Biagi* –italianos- produjeron escultura decorativa y funeraria en sus talleres en mármol o importaban las piezas de Europa. En la cantería y construcción sobresalen los maestros de obras *Florentino Rico* y *Mónico Gámez*.

En la música figuran *Julián Carrillo*, autor de la teoría del sonido trece, *Flavio F. Carlos*, *León Zavala*, *Jorge Romero Malpica* y *Rómulo Agundis*.<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> En 1895, el alumno Juan Sánchez recibió diploma del Premio de Instrucción. Casa de la Cultura de San Luis Potosí.

<sup>59</sup> Rafael Montejano y Aguinaga, *San Luis Potosí, la tierra y el hombre*, Segunda edición, San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado, Centro de Investigaciones Históricas de San Luis Potosí, 1995, p. 134.

<sup>60</sup> José Francisco Pedraza, *La pintura en San Luis Potosí durante del siglo XIX*, San Luis Potosí, Academia de Historia Potosina, 1969, p. 28.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>62</sup> José Francisco Guevara Ruiz, *Op. cit.*, p. 211.

<sup>63</sup> Rafael Montejano y Aguinaga, *San Luis Potosí...*, *Op. cit.*, p. 134.



La demanda social, aunada al buen gusto por todo tipo de objetos artísticos para el decoro e imagen de sus propietarios no pudo ser satisfecha por los talleres locales a falta de operarios calificados y tuvieron que encargaron al extranjero a través de comisionistas. Las autoridades civiles y religiosas crearon las *Escuela Industrial Militar* (para varones con formación castrense), la *Escuela de Artes y Oficios* (para señoritas a cargo del Ayuntamiento) y la *Escuela Católica de Artes y Oficios* (también para señoritas a cargo del obispado).

Las casas comerciales ofrecieron artículos suntuarios importados de Europa y de los Estados Unidos como lo fueron la *Bella jardinera*<sup>64</sup>, *Flores y Aguayo*,<sup>65</sup> *La sorpresa*<sup>66</sup>, *Las novedades*<sup>67</sup>, *Jorge Unna*, principalmente, cuyos artículos eran demandados y consumidos por la sociedad potosina. Pedro R. Nava, un viajero en San Luis Potosí, originario de Piedras Negras, Coahuila describe su impresión sobre estos negocios:

*Muchas y elegantes son con las que cuenta la población. Sus propietarios han elevado el comercio a una categoría como la exige la mayoría de sus habitantes; en ellas se encuentran los artículos más lujosos importados del extranjero, las telas que sirven para la indumentaria de nuestro pueblo humilde, el de siempre desheredado de la fortuna y en una palabra todas las diferentes clases encuentran los artículos apropiados para su categoría. Los edificios que ocupan estas casas comerciales son en lo general bonitos por su arquitectura, suntuoso por su material y los cuales le dan a la población el aspecto de una de las principales en nuestra República.*<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> M. Frank & Co. Sucs. Artículos de lujo y medio lujo. Paños y casimires de las mejores fábricas de Francia é Inglaterra para ropa a la medida. Ropa blanca para señoras y niños. Muebles de Fantasía de todas clases. Paraguas, sombrillas, relojes, cadenas, mancuernas, prendedores, neceseres, carteras, boquillas, bastones, libros de misa, abanicos, maletas, bolsas para dinero y para viaje. Juguetes, coronas fúnebres. Especialidad en ropa hecha para hombres, jóvenes, niños, señoras y niñas. Gran surtido de camisas, camisetas, calzoncillos, calcetines, medias, corbatas, pañuelos. Sombreros, cachuchas, fallas, corsés. Bronces de personajes célebres, cromos, pinturas al óleo y al pastel. La casa recibe de Europa por cada vapor, mercancías nuevas, de gusto y de última novedad. Casa en París y Londres. Sucursales Chihuahua, Puebla, San Luis Potosí, Monterrey, Guadalajara, Zacatecas, Guanajuato, Tampico. Archivo Meade, Museo Francisco Cossío.

<sup>65</sup> Comerciantes y fabricantes de muebles finos y corrientes. Palacio Mercantil. San Luis Potosí, S.L.P. Archivo Meade, Museo Francisco Cossío.

<sup>66</sup> Tienda de ropa. Propietario Celso Liaño. Depósito de mantas, estampados, casimires y otros artículos del país, de todas clases y fábricas. Gran surtido de géneros extranjeros de lujo y medio lujo. Alhajas, bonetería, otros. Esquina Noroeste del Palacio Mercantil. 4a calle de Hidalgo. Archivo Meade, Museo Francisco Cossío.

<sup>67</sup> Casa establecida en 1895. Especialidad en artículos para señora. Propietario Francisco Zamanillo. Artículos de estambre y géneros de algodón. Surtido de cachemires y tápalos de lana y seda. Guantes, paraguas, sombrillas, sombreros y capas. Especialidad en artículos de lino, punto y casimires extranjeros. 1a de Hidalgo No. 1. Apartado 195. Archivo Meade, Museo Francisco Cossío.

<sup>68</sup> Pedro R. Nava, *Impresiones de un viaje*, Piedras Negras, s.e., 1914, p. 15.



Para concluir, no podemos olvidar la influencia cultural, social y política que ejerció a gran escala el Obispo Ignacio Montes de Oca y Obregón, cuarto obispo de la Diócesis de San Luis Potosí (1885-1921). Hombre de amplia cultura, escritor, humanista, traductor de clásicos y protector de las artes.<sup>69</sup> Favoreció el culto francés al Sagrado Corazón de Jesús fundando ese colegio religioso para niñas. Reconstruyó el templo del mismo nombre y otros más, el antiguo palacio episcopal [Caja Real], y especialmente su nuevo palacio y la catedral. Trajo artistas extranjeros para transformarlo en un verdadero palacio italiano digno de un príncipe del Renacimiento en tierra de indios,<sup>70</sup> donde albergó sus extraordinarias colecciones de arte y su rica biblioteca. Su política religiosa hizo que la forma de vida potosina adoptara fuertes valores católicos y conservadores que siguen vigentes.

La forma de vida de San Luis Potosí en el contexto del porfiriato fue muy rica y extensa. Se acogió lo mejor de la cultura europea y cosmopolita e integrándola a la realidad potosina, sustentada en bases económicas, políticas, sociales y culturales bien definidas, que dio como resultado la transformación del núcleo urbano en una ciudad moderna, bella, ordenada y progresista, habitada por una sociedad multicultural, que requirió de las obras de arte para complementar su forma de vida.

#### 1.4.- La producción artística escultórica en San Luis Potosí en siglo XIX y Porfiriato.

El arte escultórico en la ciudad había sido de tipo devocional, más no decorativo y mucho menos suntuario, siguiendo la tradición novohispana de las esculturas de bulto realizados en madera (policromada, estofada o al natural), o en cantería. Estas últimas colocadas en los exteriores de los templos y edificios, así como en los patios y jardines privados. Por lo que la mayoría de los objetos artísticos hasta mediados del XIX fueron importados a la ciudad del extranjero o de la Ciudad de México debido a que en la región no existieron talleres artísticos que dieran respuesta a las preferencias suntuarias de la burguesía potosina impulsando las actividades de los comisionistas que entre sus transacciones comerciales y de traslado de mercancías incluían incipientemente las obras de arte como un hecho aislado y único.

La región donde se asienta la ciudad de San Luis Potosí es un área que tradicionalmente desde la época novohispana ha trabajado la piedra por la riqueza en las canteras de riolita en color rosa, que el hábil manejo de los operarios han

---

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> Título con el que Rosa Villa nombra el capítulo de su obra referente a este obispo. Rosa Helia Villa de Mebius, *San Luis Potosí, una historia compartida*, México, Instituto Dr. José María Mora, 1988.



desarrollado una importante industria pétreo a través de sus productos como lo son los pavimentos, adoquines, elementos tectónicos, fuentes, bancas, lapidaria y esculturas, contando con excelentes operarios formados a través de la tradición en talleres ubicados en los barrios colindantes con las serranías como es el de San Juan de Guadalupe, al sur de la ciudad. En las descripciones comerciales del Estado en 1907 anunciaban, junto con la explotación de otros minerales de importancia, de grandes criaderos de mármol y pizarra.<sup>71</sup>

No existió una academia de arte o centro de enseñanza que formara a los artistas en la región. Toda la producción plástica fue realizada en pequeños talleres artesanales que dieron respuesta a las necesidades plásticas o como ya se mencionó se importaban los productos o se contrataron artistas locales, sino hasta finales del siglo XIX y principios del siglo XX se fundaron la Escuela Industrial Militar y la Escuela de Artes y Oficios que entrenaron operarios calificados para las recién creadas industrias y talleres, o en todo caso, para que formaran su propio taller.

La Escuela Industrial Militar fue una institución del Gobierno del Estado de San Luis Potosí instaurada en 1892, en el antiguo ex convento de San Agustín y en 1908 ocuparía las instalaciones de la Exposición Agrícola en Industrial Potosina en la Calzada de Guadalupe, cuyo objetivo fue la educación de los jóvenes de la clase menesterosa de la sociedad, enseñándoles un arte u oficio con que puedan subvenir a sus necesidades y ser ciudadanos útiles, y hacer que se generalice y perfeccione en el Estado el conocimiento de las artes y oficios de más utilidad y de la disciplina táctica militares.<sup>72</sup>

Las materias que se impartieron, según el reglamento decretado el 15 de diciembre de 1892 y comprendidas en la Ley de Instrucción primaria vigente en el Estado fueron: I.- Dibujo lineal y sus diversas aplicaciones a las artes. II.- Dibujo de ornato, modelado en yeso y la talla en cantería. III.- Carpintería, comprendiéndose en este arte toda clase de tallas, torneados y construcciones en madera, la ebanistería y la tapicería. IV.- Herrería, comprendiéndose en esta toda clase de construcciones de fierro, moldeado y torneado de metales, fundición, trabajos de carrocería y reparación de máquinas. V.- Imprenta, encuadernación y rayado de libros. VI.- Litografía. VII.- Sastrería. VIII.- Zapatería. IX.- Canto y música instrumental. X.- Telegrafía. XI.- Idioma inglés. XII.- Instrucción militar.<sup>73</sup>

Por su parte, la Escuela de Artes y oficios fue para señoritas. Creada por el Ayuntamiento de la Capital, facilitando los conocimientos del inglés, taquigrafía y

---

<sup>71</sup> José Sustaita, *San Luis Potosí, sinopsis histórica, geográfica y estadística del Estado*, Tipografía de la Escuela Industrial Militar, 1907, p. IV.

<sup>72</sup> *Reglamento de la Escuela Industrial Militar*, San Luis Potosí, Tipografía de la Escuela Industrial Militar, 1894, p. 3.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 3-4.



escritura en máquina, teneduría de libros, fabricación de medias, flores artificiales, bordado y corte de ropa, lavado y planchado, imprenta y encuadernación, abriendo así un amplio campo al porvenir de la mujer, que según la nota de *México Industrial*, uno de los problemas de actualidad más importantes de México.<sup>74</sup> En 1907, las 166 alumnas matriculadas podían cursar dibujo, moda, estenografía, francés, tejido y encaje catalán.<sup>75</sup>

En cuanto a la producción escultórica en la ciudad en el siglo XIX fue realizada para el culto. A falta de fuentes que demuestren lo contrario, encontré que en el primer tercio del siglo XIX se realizaron en San Luis dos importantes producciones escultóricas. La primera fue una escultura en bulto policromada y encarnada de la imagen de Nuestro Señor de Burgos, que se venera en el Templo del Saucito hacia 1820 realizada por el escultor José María Aguado.<sup>76</sup> El segundo corresponde al nuevo altar principal y el diseño de las esculturas del templo de Nuestra Señora del Carmen en estilo neoclásico, realizado en mármol y cantería por el arquitecto Francisco Eduardo Tresguerras entre 1824 y 1825.<sup>77</sup>

Las esculturas que complementan el altar son la de la Virgen del Carmen, santa Teresa, san Juan de la Cruz y san Elías, talladas en bulto en madera policromada y encarnadas por Sixto Muñoz siguiendo los diseños de Tresguerras. El mismo escultor también realizó la escultura mariana en el altar de Nuestra Señora de los Dolores.<sup>78</sup>

En esa misma época fue contratado por la Casa de Moneda de San Luis Potosí para trabajar en el diseño de los troqueles el grabador y pintor académico José Guerrero y Solachi.<sup>79</sup> Se aprovechó su presencia para que realizara el proyecto de la Caja del Agua en 1835, ejecutada por Juan N. Sanabria.

En la segunda mitad del siglo XIX, en la República Restaurada, se siguen realizando esculturas religiosas en madera policromada y encarnada. Una de ellas es el *Jesús Nazareno* del escultor Austacio Hernández en 1867.<sup>80</sup>

El año de 1875 se encuentra en San Luis Potosí Pedro Patiño Ixtolinque, hijo del escultor Pedro Patiño Ixtolinque,<sup>81</sup> para levantar el monumento a Miguel Hidalgo

---

<sup>74</sup> *México Industrial*, 15 de julio de 1905.

<sup>75</sup> José Sustaita, *Op. cit.*, p. XX.

<sup>76</sup> Rafael Montejano y Aguiñaga, *Guía de la ciudad de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, S.L.P. Gobierno del Estado, 1984, p. 196.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>79</sup> El museo Francisco Cossío conserva una acuarela de la Virgen con el niño de ese autor, fechado en 1829.

<sup>80</sup> En la base de la escultura aparece la leyenda: *Jesús.../ propiedad del Pbro. Ygnacio B. / Hernández. Y lo hizo/ D. Austacio Hernández en Bocas en 1867.* Actualmente la imagen se encuentra en el templo del Barrio del Montecillo. Montejano, *Guía*, *Op. cit.*, p. 85.





Francisco Eduardo Tresguerras.  
*Altar mayor del templo del Carmen.*  
1824-1825.  
Fotografía Biblioteca Ramón Alcorta, MFC.



Francisco Eduardo Tresguerras y Sixto Muñoz.  
*Imagen de Nuestra Señora del Carmen.* Ca. 1825.  
Fotografía Biblioteca Ramón Alcorta, MFC.



José Guerrero y Solachi  
*Virgen con el Niño.* 1829.  
Acuarela sobre papel.  
Colección Museo Francisco Cossío.



José Guerrero y Solachi.  
*Caja del agua.* 1835.  
Fotografía Biblioteca José Guadalupe Victoria, MFC.



en la Plaza de Armas, firmando en julio de ese año un contrato con el Ayuntamiento, e inaugurado en 1880.<sup>82</sup> Es la primera escultura no religiosa que se erige en la ciudad en un espacio público.

El monumento a Hidalgo está compuesto de un pedestal de mármol coronado por una escultura de cuerpo entero en bulto del padre de la patria en bronce. La efigie de Hidalgo es una representación de los héroes neoclásicos al colocarle sobre su traje una toga a la romana ceñida al cuerpo. Con su mano derecha sostiene un rollo de pergamino y el brazo izquierdo está extendido al frente con la palma de la mano abierta hacia arriba. La posible lectura es que en el pergamino sostiene el acta de la Independencia nacional, que a la vez, nos está ofreciendo la libertad y soberanía como una nación independiente. En la base de la escultura está la leyenda en bajorrelieve: *Siendo gobernador el general / Carlos Díez Gutiérrez.*

El pedestal de mármol tiene planta cuadrada desplantado sobre una base de cantería, compuesto de base cuadrangular, desarrollo liso y remate con friso en bajorrelieve, distinguiendo cada sección por molduras decoradas con hojas de acanto, complementa la ornamentación con una corona de laurel en cada cara del desarrollo esculpidas en altorrelieve. Complementando la lectura decorativa la fecha de 1810 en bronce. En el extremo norte del pedestal aparece la fecha en bajorrelieve *Hecho en 1875* por Juan Bocanegra.<sup>83</sup> Desde 1889 el monumento se encuentra en el centro de la Alameda.<sup>84</sup>

Pedro Patiño Ixtolinque también realizó trabajos en bronce para la ornamentación de la fachada norte templo de San José con las esculturas de las Tres Virtudes Teologales (Fe, Esperanza y Caridad) en 1881, que se colocaron sobre el frontón de la puerta con valor de \$ 120.00.<sup>85</sup> Al año siguiente fundió para ese mismo templo la campana con la imagen de San José en relieve.<sup>86</sup>

En esa época se establecieron en la ciudad los primeros talleres de mármoles, en los cuales se inicia una producción artística de todas aquellas obras que se crean con el mármol, no precisamente religiosas o civiles, sino también funerarias, de ornato, planchas de mármol para muebles y acabados arquitectónicos.

---

<sup>81</sup> Pedro Patiño Ixtolinque fue el único discípulo de Manuel Tolsá, y director de la Academia de San Carlos en 1826. Eloisa Uribe, *Claves para leer la escultura mexicana: período 1781-1861*, en Esther Acevedo, coord., *Hacia otra historia del arte mexicano, de la estructuración colonial a la exigencia nacional (1760-1860)*, México, CONACULTA, 2001, Tomo I, pp. 178-180.

<sup>82</sup> Rafael Montejano y Aguinaga, *Primer centenario del santuario de Señor San José, 1885-1985*, San Luis Potosí, s.e., 1985, pp. 13-15.

<sup>83</sup> Rafael Montejano y Aguinaga, *La Cámara Nacional de Comercio de San Luis Potosí a través de su historia*, San Luis Potosí, 1999, p. 69

<sup>84</sup> Rafael Montejano y Aguinaga, *Guía*, p. 71.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>86</sup> Rafael Montejano y Aguiñaga, *Op. cit.*, p. 14.





Escuela Municipal de Artes y Oficios.  
*Premio de mérito a la Srta. Virginia Carranco  
en el ramo de Encuadernación. 1908.*



Pedro Patino Ixtolinque.  
*Escultura a Miguel Hidalgo. 1880.*  
Bronce.



*Monumento a Hidalgo en la Alameda. Ca. 1900.*  
Fotografía Biblioteca José Guadalupe Victoria, MFC.



Juan Bocanegra fue el primero en explotar comercialmente los mármoles potosinos. Se estableció en San Luis Potosí en 1869 procedente de Monterrey instalando su taller en la recién expropiada capilla de Nuestra Señora de los Remedios<sup>87</sup> (hoy del Sagrado Corazón) del conjunto franciscano. Entre sus obras se identifica el pedestal del mármol del monumento a Hidalgo y varias tumbas en el panteón del Saucito.

Otros Bocanegra también participaron en forma independiente con su marmolería como lo fue Andrés Bocanegra Cantú, fundó el establecimiento denominado Gran Marmolería de Andrés Bocanegra Cantú e Hijos en la 4ª calle de Los Bravo, también atendían en el número 9 de la 12ª de la Independencia en esta ciudad.<sup>88</sup> Según el anuncio que incluyó Antonio Cabrera en su almanaque de 1889, esta marmolería era la mejor de su clase que hay en los estados de la República con magnífica colección de mármoles de todas clases. Ofrecían la construcción de Mausoleos, altares, fuentes, estatuas, lápidas, chimeneas, pavimentos, nomenclatura de calles, entre otros. Trabajaron el mármol como la cantera de San Luis en cualquier tipo de objetos. En el mismo anuncio exponen que sus obras se encuentran en el panteón de Santiago en Saltillo, donde levantaron el mausoleo del Lic. Blas Rodríguez, y el sepulcro de la familia de Santiago Martín, que contiene seis bóvedas subterráneas de cantera de San Luis (según el anuncio esa fue la primera bóveda que se construyó en Saltillo)<sup>89</sup>

También es autor de la placa conmemorativa en mármol blanco que se localiza en la planta alta, costado izquierdo del Edificio Central de la UASLP. Esta placa fue realizada en 1904 en altorrelieve con formato rectangular horizontal en honor a José Yldefonso Díaz de León, fundador del Instituto Científico y literario en 1826, cuya composición esta compuesta en el costado derecho por el nombre de Yldefonso Díaz de León en una combinación de letras de molde y manuscrita; en el costado izquierdo en una hoja de pergamino en relieve que descansa sobre unas ramas de laurel, está escrito en letras incisas en bajo relieve, doradas, en latín, las inscripciones sobre Díaz de León.

Miguel Gómez fue otro marmolero con domicilio en la 2a del duende No. 20. Se localiza en el cementerio del Saucito tumbas de su autoría como la de los niños María del Pilar Rubín de Celis y Hurtado (+1908) y Jorge Pérez Alvarado (+1908).

Era común que también los canteros trabajaran el mármol, como es el caso de Florentino Rico Quintana (1865-1932) Fue el maestro de obras y cantero más importante del porfiriato en la ciudad de San Luis Potosí. Colaboró para el arquitecto Henry Guindon desde 1892 en la construcción de todos los edificios

---

<sup>87</sup> Rafael Montejano y Aguinaga, *La Cámara Nacional de Comercio, Op. cit.*, p. 69.

<sup>88</sup> Anuncio publicado en Antonio Cabrera, Almanaque 1903, San Luis Potosí, Antonio Cabrera, 1903, p. 20

<sup>89</sup> *Ibid.*





Pedro Patino Ixtolinque.  
***Lãs três virtudes teologales.*** 1881.  
Bronce. Puerta norte del templo de san José.



Andrés Bocanegra Cantú.  
***Placa conmemorativa a José Yldefonso Díaz de León.*** 1904.  
Fundador del Instituto Científico y literario en 1826.  
Mármol. Edificio Central de la UASLP.



diseñados por el Arq. Guindon en San Luis y en otras ciudades vecinas, obteniendo una gran experiencia no sólo en la en la utilización de los nuevos materiales y sistemas constructivos, sino que también aprendió con Guindon los órdenes clásicos de la arquitectura, el dibujo de planos y diseño arquitectónico.

A la partida de Henri Guindon a Canadá, Florentino Rico gozó de popularidad entre todas las esferas de la sociedad potosina por el fino trabajo que realizaba en cantera y por su buen gusto en el trazo y construcción de edificios. Años más tarde, el mismo Rico se hacía llamar arquitecto.<sup>90</sup> Así, con base a esa experiencia profesional y bajo las órdenes y supervisión de Joaquín Meade dibujó los planos arquitectónicos y las fachadas de la quinta Vista Hermosa.<sup>91</sup>

También trabajó para otro importante constructor de la época a partir del siglo XX que fue el Ing. Octaviano Cabrera Hernández en la edificación y cantería del Edificio Ipiña y el Pabellón de la Exposición Agrícola e Industrial<sup>92</sup>

Entre otras obras de su autoría encontramos en el cementerio del Saucito las criptas de las familias Tessier, Rojas, del sr. Manuel Gómez y el sepulcro del Gral. Marcial Cavazos entre otras muchas tumbas más.

Otro escultor local fue Irineo Vela, escultor en madera colorida, mármol, yeso, etc. Domicilio 1ª calle de la perlita No. 25.<sup>93</sup>

A finales del siglo XIX se establecieron en la ciudad artistas, pintores y decoradores italianos que la mayoría de ellos fueron contratados por el obispo Ignacio Montes de Oca y Obregón para renovar su palacio episcopal, la Catedral y otros templos de la ciudad. Destacan Claudio Molina, José Compiani, Vicencio Guameri y Salvador Lorenzo Orsini.

---

<sup>90</sup> El 10 de enero de 1904 apareció una nota en la Revista *el Arte y la Ciencia* donde el Presidente de la República [Gral. Porfirio Díaz] ha tenido a bien acordar se conceda licencia para dirigir construcciones de edificios, lo mismo que a los Arquitectos, a los Ingenieros de Minas, a los Ingenieros Militares, a los Ingenieros Civiles, a los Ingenieros Industriales. Los arquitectos molestos por esa situación llamaron a la intervención de los ingenieros y otros oficios en las obras arquitectónicas que “dragoneaban” en ella. (Ejercer a veces una persona otra profesión que la propia). Esta licencia permitió a los maestros de obras dirigir construcciones, como fue el caso en Aguascalientes de Refugio Reyes, en Zacatecas Luis G. Muñoz y en San Luis Potosí de Florentino Rico Quintana. Ramón Vargas Salguero, *Las fiestas del centenario; recapitulaciones y vaticinios*, en Fernando González Cortazar, coord., *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, C.N.C.A., 1994, p.29.

<sup>91</sup> José Francisco Guevara Ruiz, *Una nueva tipología arquitectónica en la ciudad de San Luis Potosí: la casa de campo de la familia Meade Sainz-Trápaga en la quinta Vista Hermosa, 1905-1927*, San Luis Potosí, Tesina inédita, Instituto de Investigación y Posgrado, Facultad del Hábitat, UASLP, 2003, pp. 37-38.

<sup>92</sup> Jesús Villar Rubio, *El centro histórico de la ciudad de San Luis Potosí y la obra del ingeniero Octaviano Cabrera*, 2ª edición, San Luis Potosí, UASLP, 2002, p. 272.

<sup>93</sup> Antonio Cabrera, *Plano de la edición del noveno Almanaque Potosino, años de 1895 y 1896*.



Molina y Compiani realizaron esculturas decorativas en más (mayores) géneros. Domicilio calle 9ª de Iturbide No. 11.<sup>94</sup> En San Luis Potosí decoraron la Catedral y el Palacio Episcopal (hoy Palacio Municipal).

Claudio Molina nació en Milán, Italia, e hizo sus estudios en la Academia de Brera. Ejecutó varios trabajos importantes, como el gran salón Luis XVI en el Palacio del Sultán en Constantinopla; otros en el Cairo y Alejandría, en Egipto; el teatro Odessa en Rusia, etc., etc. En México, en donde residió dos años, ejecutó muchos trabajos de decoración, tanto en casas como en edificios públicos.<sup>95</sup>

José Compiani nació en Cremona, Italia; dirigió y ejecutó varios trabajos en los Estados Unidos y especialmente en California, y coadyuvó eficazmente en el desempeño de las obras ejecutadas en México y San Luis Potosí.<sup>96</sup>

Vicencio Guameri realizó los relieves de las pechinas del Templo del Carmen y datan de 1901.<sup>97</sup>

El arquitecto Salvador Lorenzo Orsini, propietario del Taller de Mármoles de Carrara, con domicilio en la 3ª de Morelos No. 21. Ejecutó retratos en mármol estatuario, escaleras, pisos, fachadas, lápidas grabadas y de relieve, monumentos, etc. También tuvo depósito de estatuas religiosas y de adorno.<sup>98</sup> En el panteón del Saucito se localizan tumbas elaboradas por Orsini entre 1894 y 1909.

El espíritu renovador que generó el gobierno de Porfirio Díaz permitió la transformación de la ciudad, la construcción de nuevos edificios y la realización de mejoras materiales. Por otro lado, los nuevos materiales de construcción como el vidrio, el acero, concreto y los recubrimientos artificiales, y las innovaciones tecnológicas invitaban a los ciudadanos a proveerse de objetos que antes no habían tenido o bien, a cambiar o a renovar los propios en aras de una imitación europea.<sup>99</sup>

La ciudad de San Luis Potosí no se quedó al margen. El ferrocarril coadyuvó a que los potosinos tuvieran acceso a esta forma de vida. En 1907 el Estandarte publicó al respecto:

---

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> José de la Vega Serrano, *Recuerdos Jubilares del Ilmo. señor obispo de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, El Contemporáneo, M. Esquivel y Cía., 1896.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>98</sup> Antonio Cabrera, *Plano 1895 y 1896*, *Op. cit.*

<sup>99</sup> Berta Tello Peón, *Op. cit.*, p. 142.





*Interior de la catedral de San Luis Potosí. Ca. 1950.*  
Fotografía Biblioteca Ramón Alcorta, MFC.



*Claudio Molina y José Compiani. 1896.*  
Decoradores de la Catedral y palacio Episcopal.  
Fotografía José de la Vega Serrano, *Recuerdos Jubilares del Ilmo. señor obispo de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, El Contemporáneo, M. Esquivel y Cia., 1896



Medellín E. Fotógrafo.  
*Fachada (1921) e interior del palacio Episcopal. Ca. 1910.*  
Fotografía Biblioteca Ramón Alcorta, MFC.





Vicencio Guameri.  
*Pechinas del templo del Carmen.* Ca. 1901  
Fotografía Biblioteca Ramón Alcorta, MFC.



Salvador Lorenzo Orsini.  
*Escultura de un niño doliente.* s.f.  
Mármol.



Salvador Lorenzo Orsini.  
*Anima.* s.f.  
Mármol.



*No cabe duda que esta floreciente ciudad comienza a reinar con franco y natural imperio el gusto por las bellas artes, merced que la cultura estética ha impuesto sus preceptos a nuestras clases acomodadas.*

*El resultado de esa evaluación verdaderamente en ideas y costumbres para los favorecidos de la fortuna, es ver que ya decora sus moradas con exquisita suntuosidad; que en ellas lucen costosos mobiliarios de los mejores estilos; que adquieren para imprimirles un sello de distinción aún más que de riqueza, bronces, mármoles, y que abriendo de par en par sus puertas a todo lo que signifique espíritu, buscan las obras de buenos pinceles para admirar la belleza plástica, o bien se hacen respetar por manos diestras en el manejo de instrumentos musicales, las difíciles e intrincadas armonías de autores clásicos, a fin de sugestionar el alma, ávida de sensaciones inocentes y agradables, por medio del oído con el eco vibrante de la música de cámara.*

*Hace todavía medio siglo que la pintura y escultura en San Luis, sólo tenía albergue en los templos y sacristías.<sup>100</sup>*

Se establecieron en la ciudad dos industrias artísticas de extranjeros para producir objetos suntuarios que fueron adquiridos en la localidad y en otros estados de la República.

Uno de ellos fue la Empresa Industrial Jorge Unna. Esta fue una de las fábricas de muebles más importantes del país. Fundada por Jorge Unna y Germán Gedovius en 1892. Las instalaciones del complejo industrial abarcaban distintos edificios donde se realizaban los distintos tipos de muebles sus los accesorios. Una de esas áreas correspondió a las marmolería, dónde se realizaban las planchas para los muebles. El mármol se recibía en enormes bloques de Carrara, ahí se serraban y labraban. Jesús Silva Herzog describe las instalaciones en 1903, donde exponía que los trabajos de mármol son muy bien hechos.<sup>101</sup>

La otra empresa fue los Talleres de Mármoles Italianos Biagi Hermanos en la creación de todo tipo de obras en mármol de Carrara. Ambas empresas suministraron de productos suntuarios al centro y norte de país.

Las manufacturas fueron excelentes, únicas y de alta calidad, cuya demanda fue alta tanto en el ámbito local que fueron solicitadas también en otros estados, que a la fecha no han sido estudiadas y da pauta a realizar infinidad investigaciones y artículos especializados.

---

<sup>100</sup> *El Estandarte*, 26 de abril de 1907.

<sup>101</sup> Tomás Calvillo, *Jorge Unna. Arte y empresa potosina*, segunda parte, en Potosí, Cuatro Siglos de Esfuerzo, San Luis Potosí, s.a.



## Capítulo II.- El Taller de Mármoles Biagi Hermanos 1901-1914.

### 2.1.- Los Biagi Hermanos.

Biagi Hermanos es la razón social con la que establecieron el negocio de mármoles italianos los hermanos Giuseppe (1864-1951), Domingo (1865-1931) y Dante (1881-1944) Biagi Vignocchi, en la ciudad de San Luis Potosí en 1901.

Los hermanos Biagi Vignocchi son originarios de la población de Pievepelagio, Módena, en la región de la Emilia Romagna, Italia. Hacia 1875 la familia cambió su residencia a Avenza, Massa-Carrara, región de la Toscana, debido a que Francesco Biagi, padre de los Biagi Hermanos, emigró para trabajar por algún tiempo en la construcción del ferrocarril que recorren las famosas minas de mármol.<sup>102</sup>

La provincia de Massa-Carrara debe su carácter peculiar a los Alpes Apuanos, macizos montañosos formados de mármol desde la base hasta la cima que se extiende desde el límite de Toscana con Liguria, al noroeste, hasta Lucca, al sudeste. Sus inagotables reservas de mármol determinan desde siglos atrás la importancia de esta provincia. Así mismo esta región es reconocida como un inmenso taller de escultura por sus magníficos artífices, escultores y ornamentistas especializados en la talla del mármol, así como numerosos obreros que se encargan de perfilar en el lugar las obras en mármol de los artistas italianos o extranjeros para disminuir así los costos del transporte. Se fundó una Academia de arte en Carrara que normara y formalizara la educación artística. A los tres años de estudio, los alumnos podían concursar por una pensión para terminar sus estudios en la Academia de San Lucas en Roma.<sup>103</sup>

Avenza se encuentra sobre la línea férrea Génova-Roma y un poco más de cien kilómetros al sur de Génova, como a cuatro kilómetros del mar y unos seis de las minas de mármol, en una pequeña pero fértil llanura rica de viñedos, campos de trigo, maíz y alfalfa; el clima es templado y saludable, la región es además inminentemente industrial por el mármol.<sup>104</sup>

Es en esta población dónde sus hijos, que según Francisco Biagi Vatteroni cita en sus memorias<sup>105</sup> es lógico que encontrándose en la región del mármol tanto mi

---

<sup>102</sup> Francisco Biagi Vatteroni, *Para mis hijos Francisco y Juan José Biagi Filizola*, Tampico, ms., 1946, p. 6.

<sup>103</sup> *La Grande Encyclopedie*, Paris, Société Anonyme de la Grande Encyclopedie, 1912, tome IX, p. 531.

<sup>104</sup> Francisco Biagi Vatteroni, *Op. cit.*, pp. 2-3.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 6.



papá (Giuseppe Biagi Vignocchi) como los hermanos de él Domingo (Escultor<sup>106</sup>) y Dante (Adornista<sup>107</sup>) tomaran el oficio de marmoleros, y así fue en efecto, trabajando primero como asalariados e independizándose más tarde<sup>108</sup>.

Según los datos estadísticos de la *Grande Encyclopedie* en su edición de 1912, expone que la explotación del mármol y la producción escultórica se repuntó gracias al creciente gusto por los monumentos suntuarios, siendo que la mayor parte de la producción se exporta a los mercados americanos.<sup>109</sup> Como ya comenté anteriormente, los países latinoamericanos recién constituidos independientes, necesitaban crear toda una infraestructura arquitectónica y artística renovada para estar a la par de los países civilizados a través de los materiales de construcción y ornamentales suntuarios clásicos como los mármoles y la pizarra, entre otros. Se crearon compañías constructoras que requirieron operarios y artífices calificados que trabajaran artísticamente esos materiales. Una de esas compañías en México fue la Compañía de Mármoles Mexicanos, quién requirió de marmoleros expertos de Carrara. Domingo y Dante Biagi vieron en esas compañías una gran oportunidad de desarrollo y crecimiento personal al ir a “hacer la América”.

En 1890 Domingo Biagi emigró a México para trabajar en la capital de la República con la Compañía de Mármoles Mexicanos. En 1899 le siguió Dante para trabajar en la misma compañía. Giuseppe Biagi se quedó en Avenza y se independizó,<sup>110</sup> siendo propietario de unas canteras de mármol en Carrara.<sup>111</sup>

Probablemente durante su estancia en la Ciudad de México analizaron el mercado local de mármoles y sus calidades, las fuentes de explotación, acabados arquitectónicos y artísticos, objetos suntuarios y decorativos, así como la demanda, costos, surtidores y transportes con el objeto independizarse y tratar de colocarse, al igual que los mármoles de las canteras de Giuseppe. Además analizaron el mercado en el interior del país a través de almanaques y guías de los estados, con el fin de independizarse y establecer una casa artística.

Una de las mejores guías de esa época fue la *Guía general descriptiva de la República Mexicana, historia, geografía, estadística*.<sup>112</sup> Esa guía expone todos los datos básicos de cada uno de los estados: su localización, clima, recursos,

---

<sup>106</sup> Anuncio publicado en Agustín Vega Schiaffino, *Reminiscencia histórica ilustrada de la toma de posesión del Gobernador Sr. Ing. José M. Espinosa y Cuevas y álbum político, mercantil, industrial, profesional, agrícola y minero del Estado de San Luis Potosí*, Guadalajara, Diciembre 1° de 1906, p. 65

<sup>107</sup> Francisco Biagi Vatteroni, 1946, p. 6.

<sup>108</sup> *Ibíd.*

<sup>109</sup> *La Grande Encyclopedie, Op. cit.*, tome IX, p. 531

<sup>110</sup> Francisco Biagi Vatteroni, *Op. cit.*, p. 6.

<sup>111</sup> Agustín Vega Schiaffino, *Op. cit.*, p. 65.

<sup>112</sup> J. Figueroa Doménech, *Op. cit.*,



división política, gobierno, instrucción pública, industria y comercio, así como una pequeña descripción de los atractivos lo que hoy llamaríamos turísticos de cada entidad. Berta Tello Peón agrega que en esta guía se anuncian los fabricantes y comerciantes así como los servicios que ofrecieron a los ciudadanos ocupados de obtener los mejores productos para la decoración y funcionalidad de sus hogares.<sup>113</sup> En San Luis Potosí las mejores guías fueron las editadas por Antonio Cabrera<sup>114</sup>, abordando los mismos datos del estado que las guías de la República. Gracias al ferrocarril, detonante de la economía, las comunicaciones, que uniría por primera vez al país, era fácil conocer otras plazas y establecer vínculos comerciales personalmente.

En 1901 se trasladaron a San Luis Potosí Domingo y Dante Biagi para trabajar por su cuenta y fundando la casa "Biagi Hermanos" comerciando con mármoles, estatuas, monumentos y de todo lo necesario en mármoles surtidos por Guiseppe, lo que contribuyó grandemente al éxito de los talleres, tanto más que las primeras remesas de mercancías fueron a crédito.<sup>115</sup>

Rápidamente los Biagi Hermanos lograron integrarse y ascender económica, social y políticamente en San Luis Potosí a través de sus productos artísticos y relaciones comerciales. Poco a poco fueron conociendo a las personalidades más acomodadas de la ciudad como sus clientes e integrándolos en los círculos sociales.<sup>116</sup> Iniciando de esta manera un prestigio artístico, comercial, y social que hasta el día de hoy conservan sus descendientes; cuando se habla de mármoles en la ciudad por antonomasia se hace referencia a la familia Biagi. Fueron también agentes consulares de Italia en San Luis Potosí.<sup>117</sup>

No sólo la venta en el taller y en las sucursales era suficiente ante la demanda de sus productos. Según el anuncio de 1906 remitieron catálogos y presupuestos a cualquier parte que fueran requeridos. Para ello, personalmente Dante y Domingo Biagi visitaban las plazas que los solicitaban. Gracias a ello la obra de los Biagi Hermanos la podemos encontrar en esta ciudad, Tampico, Monterrey, Aguascalientes, Saltillo y Parral, Chihuahua.

---

<sup>113</sup> Berta Tello Peón, *Op. cit.*, p. 145.

<sup>114</sup> Los almanaques de Antonio Cabrera publicados a finales del siglo XIX e identificados en las bibliotecas locales son: *Cuarto almanaque potosino para el año de 1889*, San Luis Potosí, M. Ezequiel, 1888; *Apuntes históricos, geográficos y administrativos referentes a la ciudad de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, Antonio Cabrera, 1891; *Almanaque 1893-1894*, San Luis Potosí, s.e., s.a.; y *Noveno almanaque potosino para el año de 1895-1896*, San Luis Potosí, M. Esquivel, 1895.

<sup>115</sup> *Ibid.*, pp. 6-7.

<sup>116</sup> Hacia 1906 ya eran miembros de la Lonja. Sociedad Potosina, *Directorio de la Sociedad Potosina*, S.A., San Luis Potosí, Imprenta, litografía y encuadernación de M Esquivel y Cía., 1906, p. 3.

<sup>117</sup> David Eduardo Vázquez Salguero y Adriana Corral Bustos, *Monumentos funerarios del Cementerio del Saucito, San Luis Potosí, 1889-1916*, San Luis Potosí, COLSAN, 2004, p. 104.



El 7 de julio de 1910 se uniría a la casa "Biagi Hermanos" el hijo mayor de Giuseppe Biagi Vignocchi, Francisco Biagi Vatteroni (7 de febrero 1892-?), quién después de terminar la secundaria tomó clases de arquitectura e inglés en privado y de noche frecuentaba las clases nocturnas de la Academia de Bellas Artes de Carrara, que a sus palabras -para prepararme más rápidamente para venir a México a alcanzar a mis tíos que en sus viajes que hacían a Italia me hablaban de este país y de sus negocios y ya me sentía con entusiasmo para lanzarme el mundo a trabajar y así sucedió...<sup>118</sup>

Francisco Biagi Vatteroni, después de aprender correctamente el español, al año de haber llegado, en 1911, empezó a viajar por cuenta de la casa a Saltillo, donde realizó algunas ventas supervisando al mismo tiempo las obras que se tenían en construcción como la capilla funeraria en estilo neogótico de la familia de Gabriel Flores en Saltillo<sup>119</sup>. Luego viajó a Tampico, y así sucesivamente visitaba estas plazas tres o cuatro veces al año vendiendo y colocando monumentos, cubriendo de esta manera un mayor mercado artístico en el norte del país. Esta actividad la realizó hasta diciembre de 1913.<sup>120</sup>

A pesar del conflicto revolucionario los Biagi Hermanos adelante con la producción artística hasta enero de 1914. Dadas la difícil situación política y económica que privó en México, no era posible viajar para ningún lado porque todas las ciudades estaban amagadas por los rebeldes, los negocios decaídos y la moneda que valía cada vez menos, por lo que decidieron ese mismo mes regresar a la seguridad de su patria, dejando el taller y los intereses en manos de un apoderado, Manuel Ibarra,<sup>121</sup> también marmolero. Al estar sitiado el puerto de Tampico, aunado a que la vía del ferrocarril había sido arrancada, salieron en abril de 1914 a la Ciudad de México y de ahí a Veracruz aprovechando la intervención norteamericana que permitió la salida de buques para la Habana y de ahí a Europa.<sup>122</sup>

En Italia les alcanzó la Primera Guerra Mundial por lo que tardaron en regresar a San Luis Potosí. Mientras tanto los talleres siguiendo trabajando a los ritmos que el conflicto armado y político les permitieron, iniciando así a otra etapa de la producción artística.

---

<sup>118</sup> Francisco Biagi Vatteroni, *Op. cit.*, pp. 7-10.

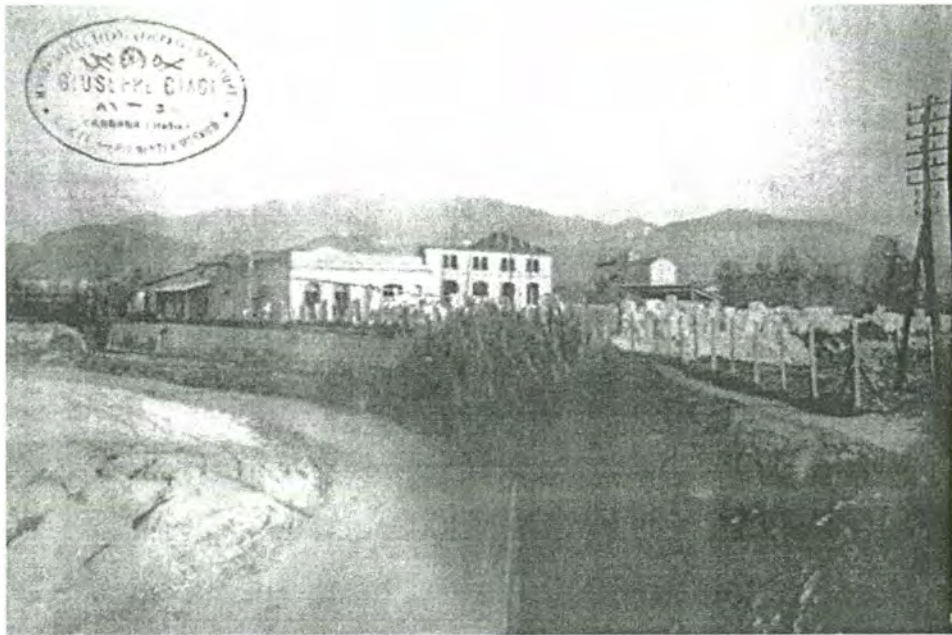
<sup>119</sup> Francisco Biagi Vatteroni estuvo en Saltillo el 15 de mayo y 12 de agosto de 1912 cobrando los anticipos de la fábrica de la capilla de la Familia de Gabriel Flores. *Cfr. Archivo privado de Regina Flores Vda. de Bárcenas*, expediente 389. Datos proporcionados por la Mtra. Adriana Corral Bustos.

<sup>120</sup> Francisco Biagi Vatteroni, *Op. cit.*, pp. 10-12.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 14.





*Casa de la familia Biagi Vignocchi en Avenza,  
Massa-Carrara, Toscana, Italia. Ca. 1900.  
Fotografía colección Piero Biagi.*



*Familia Biagi Vignocchi en Avenza. Ca. 1910.  
Fotografía colección Piero Biagi.*





*Patio del taller de mármoles de Giuseppe Biagi en Avenza. Ca. 1910.  
Fotografía colección Piero Biagi.*



*Letrero de los Talleres de Mármoles Biagi Hermanos.  
San Luis Potosí, 1909.  
Álbum Biagi Hermanos. Colección Piero Biagi.*



## 2.2.- El Taller

El taller de los Biagi Hermanos fue fundado en esta ciudad en el año de 1901 Giuseppe, Dante y Domingo Biagi Vignocchi bajo el nombre comercial “*Gran Taller de Marmolería Italiana*”.<sup>123</sup> Se instaló el taller en la Plaza de San Juan de Dios No. 4. Sólo Dante y Domingo Biagi estuvieron en San Luis Potosí.

Esa casa importaba los mármoles directamente de Carrara, Italia. Se encargaban de ejecutar, contratar e importar cualquier pedido en su ramo en trabajos de marmolería, especialmente en monumentos sepulcrales y nacionales, de ornato, estatuas, capillas, altares, bautisterios, fuentes, bustos, escaleras y escalinatas, balaustradas, fachadas, pisos, lápidas, placas conmemorativas, anuncios, números de casas, cubiertas para muebles, etc., etc.<sup>124</sup> Además colocaban todos sus trabajos con la ayuda de canteros y maestros de obras locales.

Como ya comenté, Giuseppe Biagi permaneció en Avenza trabajando en sus afamadas canteras de Carrara surtiendo al taller de todo lo necesario en mármoles, estatuas y monumentos. Por lo que los trabajos encargados al taller estaban garantizados, pues al ser propietarios de canteras en Carrara les permitió vender mármoles legítimos a precios tan bajos como ningún otro taller en la República puede hacerlo y no admite competencia.<sup>125</sup> Establecieron también vínculos con artistas italianos como Tito Tadolini y O. Andreoni que también surtieron de obras a los Biagi Hermanos.

Dadas las nuevas dinámicas de crecimiento de las ciudades y a la aparición de nuevos cementerios en las principales ciudades del norte del país como es el caso del moderno panteón del Carmen en Monterrey, diseñado por el ingeniero norteamericano Alfred Giles a inicios del siglo XX,<sup>126</sup> los Biagi Hermanos vieron la oportunidad de ampliar su negocio a otras regiones del país, por lo que establecieron en una sucursal en la calle del Comercio No. 34 que según el anuncio publicado en el *Estandarte* ya funcionaba hacia 1904<sup>127</sup>, en donde ofrecieron su producción artística a los grandes personajes de la burguesía neoleonés, tanto para erigirles sus monumentos funerarios como para venderles arte decorativo y suntuario en mármol. En Tampico también abrieron una sucursal en la calle de la Aduana No. 8 norte en 1918 fundada por Dante Biagi, debido al

---

<sup>123</sup> *El Estandarte*, 5 de julio de 1904.

<sup>124</sup> Anuncios publicados en *El Estandarte*, 5 de julio de 1904; Agustín Vega Schiaffino, *Op. cit.*, p. 65; AHESLP, Anuncio Grandes Talleres de Mármoles, Ca. 1910.

<sup>125</sup> *El Estandarte*, 5 de julio de 1904.

<sup>126</sup> Juan Manuel Casas García y Rosana Covarrubias Mijares, *Alfred Giles en Monterrey, en Monterrey a inicios del siglo XX, la arquitectura de Alfred Giles*, México, Museo de Historia Mexicana, 2003, pp. 84-91.

<sup>127</sup> *El Estandarte*, 5 de julio de 1904.



# Gran Taller de Marmolería Italiana DE BIAGI HNOS.

Plaza de San Juan de Dios núm. 4.  
Sucursal en Monterrey núm. 34.

Importación directa de mármoles  
de Carrara [Italia.]




Nos encargamos de todo género de  
trabajos de marmolería.

Especialidad en monumentos se-  
pulcrales y de ornato; estatuas, capi-  
llas, altares, fuentes, escalinatas, ba-  
laustradas, pisos, lápidas, cubiertas  
para muebles, etc., etc.

## SE GARANTIZA TODO TRABAJO.

Precios sin competencia, pues so-  
mos propietarios de canteras en Car-  
rara y esta circunstancia nos permite  
vender mármoles legítimos á precios  
tan bajos como ningún otro taller en  
la República puede hacerlo y que no  
admiten competencia.

**Anuncio Taller de Marmolería  
Italiana de Biagi Hnos.**  
Anuncio publicado en *El Estandarte*  
de julio a septiembre de 1904

	<p>Biagi Hermanos</p> <h3>GRANDES TALLERES DE MARMOLES, Biagi Hermanos.</h3>	
<p><b>San Luis Potosí</b> Carrara, Avenza Plaza S. Juan de Dios 4 Número 238</p> <p>Importación directa de mármoles de Carrara y Avenza.</p> <p>Monumentos sepulcrales y nacionales. Lápidas, Estatuas, Capillas, Altares, Bautisterios, Bustos, Escaleras, Fachadas, Pisos, Balaustradas, Cubiertas para muebles, etc. etc.</p>		<p><b>UNICOS AGENTES</b> en la República de los Estados Unidos de México de Marmolería Carrara propiedad del Sr. <b>GIUSEPPE BIAGI,</b> FAMILIAR COLABORADOR DE LOS SEÑORES GIUSEPPE BIAGI, GIUSEPPE BIAGI, FRANCESCO BIAGI</p>
<p><b>PRECIOS SIN COMPETENCIA.</b></p>		

**Grandes Talleres de Mármoles Biagi Hermanos.**  
Publicada por Agustín Vega Schiaffino *Reminiscencia histórica ilustrada de la  
toma de posesión del Gobernador Sr. Ing. José M. Espinosa y Cuevas y  
álbum político, mercantil, industrial, profesional, agrícola y minero del Estado  
de San Luis Potosí, Guadalajara, Diciembre 1° de 1906, p. 65.*



gran movimiento comercial existente en el puerto como centro de la nueva industria petrolera.<sup>128</sup>

Los Biagi Hermanos visitaban diferentes plazas dos o tres veces al año. Enviaban catálogos y presupuestos de sus productos a toda la República Mexicana o a cualquier parte que sean pedidos.<sup>129</sup> Los cargamentos llegaban a San Luis Potosí vía Tampico por el ferrocarril y de aquí los distribuyeron a otras ciudades como Monterrey, Saltillo,<sup>130</sup> Aguascalientes<sup>131</sup> y Parral, Chihuahua.

Las transacciones comerciales las realizaron a partir de contratos protocolizados por notarios públicos. A falta de fuentes en la ciudad de San Luis Potosí, se encontró en el Archivo Histórico de Saltillo<sup>132</sup> un contrato protocolizado para realizar la capilla funeraria, dos esculturas de la Fe y la Esperanza, un barandal, pedestales y jarrones en mármol blanco en honor del señor Gabriel Flores en el panteón de Santiago de esa localidad.<sup>133</sup> El contrato<sup>134</sup> indica las condiciones bajo las cuales se obligan los Biagi Hermanos a construir la capilla a través de cláusulas que describen y especifican el diseño, elementos constructivos y ornamentación de la misma, así como el sistema de pagos y la duración de la obra, que por lo general era de un año a partir de la fecha del contrato, siendo toda clase de gastos, materiales, fletes, construcción y riesgos hasta entregar a entera satisfacción de los interesados corre por cuenta de los contratistas.<sup>135</sup>

Los Biagi Hermanos fueron bien acogidos por la sociedad local por ser extranjeros, trabajar un taller de tipo artesanal (pequeña industria con la que tradicionalmente estaban identificados los potosinos), que ofreció todo tipo de objetos suntuarios en mármol permitiendo que San Luis Potosí elevara y proyectara el progreso alcanzado al contar con una casa artística que surtió de objetos en mármol al norte del país.

### 2.3.- Producción artística.

Los productos que los Biagi Hermanos importaron y vendieron en la plaza de San Luis Potosí fueron principalmente elementos escultóricos, decorativos y suntuarios realizados en mármol blanco procedente de Carrara, Italia. La mayor

---

<sup>128</sup> Francisco Biagi Vatteroni, 1946, p. 17.

<sup>129</sup> Agustín Vega Schiaffino, *Op. cit.*, p. 65; AHESLP, *Anuncio Grandes Talleres de Mármoles*, Ca. 1910.

<sup>130</sup> Francisco Biagi Vatteroni, *Op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>131</sup> Catálogo Biagi Hermanos.

<sup>132</sup> Datos proporcionados por la Mtra. Adriana Corral Bustos.

<sup>133</sup> Archivo privado de la señora Regina Flores Vda. de Bárcenas, expediente 389, 14 de julio de 1910.

<sup>134</sup> Ver anexo B.

<sup>135</sup> *Ibid.*



parte de ellos fueron esculpidos en el taller del jardín de San Juan de Dios y otros fueron importados de los talleres de Avenza.

El universo de la producción artística que generaron en la ciudad de San Luis Potosí la podemos dividir en tres áreas principales:

a.- Producción artística funeraria.- Comprende aquellas obras destinadas al uso funerario como lo fueron las esculturas con temas religiosos y escatológicos, cruces, tumbas, y lápidas.

b.- Producción artística arquitectónica.- Abarca toda la producción artística que formó parte del diseño, decoración tectónica, mobiliario y acabados de los espacios arquitectónicos como lo fueron las esculturas del apostolado de la fachada de la catedral, altares, comulgatorios, monumentos conmemorativos, pisos y lambrines, chimeneas, fuentes; placas conmemorativas, profesionales, señalizaciones urbanas, números de casas, y bases para lámparas de alumbrado público.

c.- Producción artística decorativa y suntuaria.- Compreendida por todos aquellos objetos muebles decorativos como lo son las esculturas con temas mitológicos y literarios, jarrones y mosaicos decorativos.

También realizaron como parte de la instalación de los trabajos en mármol todas las obras de albañilería y los elementos tectónicos en otros materiales que complementaron esas obras como la herrería ornamental de las tumbas, que las subcontrataron a otros talleres locales.

### 2.3.1.- Etapas de producción.

Biagi Hermanos se ha distinguido en la localidad por ser uno de los talleres familiares que han desarrollado una producción artística desde inicios del siglo XX hasta nuestros días gracias al trabajo emprendido por cuatro generaciones de la familia Biagi en San Luis Potosí.

La primera corresponde a la etapa de 1901 a 1914, que es el período que abarca el presente análisis. Este es el inicio de la producción artística y del fenómeno estético que generaron en la región. En 1901 se establecen en la ciudad, surten de todo tipo de bienes y enseres en mármol, logran afianzar su negocio y su arte, siendo los predilectos de la sociedad. En esta etapa intervienen en San Luis Potosí la primera generación compuesta por Dante y Domingo Biagi Vignocchi, Césare Orsini (presente entre 1906 y 1909) y Giuseppe Biagi en Italia, así como la segunda generación hace presencia al final de la etapa con el arribo Francisco Biagi Vatteroni en 1910.



La segunda es la etapa revolucionaria que está comprendida entre los años de 1914 y 1917-1918, en la cual los Biagi se ven afectados por el conflicto revolucionario y regresan a la seguridad de su patria. Arribando a Italia inicia la Primera Guerra Mundial la que le dificulta el regreso inmediato a San Luis Potosí. El taller Biagi Hermanos continúa a cargo del administrador Ibarra.

Tercera etapa 1917-1926 o de transición, en la cual regresan a México Dante y Domingo Biagi Vignocchi, Francisco Biagi Vatteroni y junto con sus hermanos Gino y Luigi (segunda generación) para introducirlos en los negocios. Establecen la casa Biagi Hermanos en Tampico. Los Biagi Vignocchi dejan establecidos a sus sobrinos en los talleres que conservan la misma razón social Biagi Hermanos: Gino en San Luis Potosí y Francisco en Tampico; y se retiran a Italia. La obra más importante (a la que Francisco Biagi Vatteroni la obra maestra de la casa Biagi Hermanos) que realizan los talleres, es el altar mayor de la Catedral de Tampico, colocado en los meses de febrero y marzo de 1926.<sup>136</sup>

Cuarta etapa 1926-1980 se establecen los Biagi Vatteroni en San Luis Potosí y Tampico. Trabajan en la obra funeraria en menor escala, combinándola con la cantería y desarrollan el mármol como acabado arquitectónico. En San Luis Potosí los hijos de Gino Biagi José y Luis (tercera generación) están al frente de la marmolería. Luis se desarrolla como escultor estudiando en la Academia de Florencia<sup>137</sup>; su obra más representativa es el *Monumento a la Madre*, en mármol blanco, colocada en la fuente del Jardín de Tequisquiapan e inaugurada el 10 de mayo de 1948.<sup>138</sup> También se le atribuye el monumento a la Madre de Cerritos, S.L.P. En 1941 cambia la razón social "Biagi Hermanos" por "Marmolería Moderna, S.A."<sup>139</sup> Los Biagi son los proveedores más importantes de mármol en la región. Abastecieron de mármol a las obras arquitectónicas de reconocidos arquitectos como Cossío y Algara. José Biagi esculpió en alto relieve la placa funeraria con la efigie del historiador potosino Primo Feliciano Velásquez (+ 1953), colocada en el muro oriente de la entrada a la capilla de la Virgen de Guadalupe de la Catedral.<sup>140</sup> En esta etapa el Ayuntamiento de la capital les encarga el diseño y construcción del nuevo kiosco en cantería para la Plaza de Armas de la ciudad.

Quinta etapa. La razón social los talleres cambia a "Mármoles Biagi" desde 1999. Actualmente es uno de los talleres de mármol más importantes y con mayor prestigio en la región a cargo de Araceli Biagi Olivares, hija de José Biagi (cuarta generación). Presentan sus productos en las oficinas-galería, así como en

<sup>136</sup> Francisco Biagi Vatteroni, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>137</sup> Datos proporcionados por el D.I. Piero Biagi, el 13 de marzo de 2006.

<sup>138</sup> Rafael Montejano y Aguinaga, *Guía de la ciudad de San Luis Potosí*, Cuarta edición, San Luis Potosí, Academia de Historia Potosina, 1974, p.165.

<sup>139</sup> Francisco Biagi Vatteroni, *Op. cit.*, p. 6.

<sup>140</sup>





Luis Biagi.  
**Monumento a la Madre.** 1949.  
Mármol. Jardín del barrio de Tequisquiapan, San Luis Potosí



Marmolería Moderna. Atribución.  
**Monumento a la Madre.** s/f.  
Plaza principal de Cerritos, S.L.P.



catálogos en la avenida Nereo Rodríguez Barragán 1480, colonia Polanco y los talleres están en la Zona Industrial en Avenida Industrias 3340, esq. Eje 108.

### 2.3.2.- Los materiales: el mármol.

El principal material que utilizaron los Biagi Hermanos fue el mármol de Carrara, procedente de las canteras de Giuseppe Biagi.

A través de la historia del arte, este fue uno de los materiales más utilizados para la elaboración escultórica principalmente, como acabado arquitectónico y la hechura de mobiliarios.

El mármol es una piedra caliza metamórfica, dura, textura compacta y cristalina, con frecuencia vetada de colores variados, susceptible de recibir un hermoso pulimento y muy empleada en escultura y arquitectura.<sup>141</sup>

Los mármoles se agrupan en dos variedades: *mármoles procedentes de calizas sacaroideas*, y *mármoles procedentes de caliza compacta*. Entre los primeros se cuentan los que sirven para hacer estatuas, y de los segundos se emplean en la ornamentación.<sup>142</sup> El mármol de Carrara, que también se llama, en un sentido más general, *mármol blanco sacaroideo o estatuario*, con sus dos variedades de grano grueso y grano fino, formado de cristalitos sumamente pequeños. Se emplea para estatuas, constituyéndolo una gran industria al pie de las mismas canteras donde se extrae.<sup>143</sup>

En Carrara se explotan distintos tipos de mármol, siendo el más valioso el "Statuarion" que es una piedra muy rara, de un color que va desde el blanco puro hasta el marfil y que ya se empleaba para esculpir estatuas en la antigüedad; actualmente es muy escaso. También son muy apreciados el "Venato", blanco con vetas grises; el "Calacatan", blanco o marfil con vetas de color crema; el "Bardiglio", principalmente gris; el "Cipollino", con aguas grises y verdes; el "Verde Apuane", una serpentina verde o verde oscuro, y el "Paonazzo", violeta azulado. Los fragmentos de mármol (*tagliate*) lisos y de aristas afiladas, al igual que los *ravaneti* originados por las voladuras, extensos escoriales con escombros de mármol.<sup>144</sup>

---

<sup>141</sup> (Del lat. marmor, -ōris) Microsoft® Encarta® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

<sup>142</sup> *Diccionario enciclopédico hispano-americano*, Londres, W.M. Jackson Editor, s.a., Tomo XIII, p. 443.

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> Ruth Strasser, *El oro blanco de los Alpes Apuanos*, en Anne Mueller von der Haegen, Toscana, arte y arquitectura, Alemania, Könemann, 2001, pp. 38-41.



Las canteras de esa región se explotaron desde los romanos, quienes empezaron a extraerla de forma sistemática al introducir cuñas de hierro con grandes martillos en ranuras previamente talladas hasta que se desprendían los bloques. Dado que el mármol se separa con bastante facilidad en comparación con otros minerales, también se empleaba otra técnica asombrosamente sencilla aunque lenta. Consistía en embutir cuñas de madera seca en las grietas y empaparlas de agua. La madera se hinchaba, y los capilares se dilataban tanto que las cuñas hendían la roca. Los bloques fueron transportados a las partes bajas por medio de trineos de troncos y posteriormente eran trasladados en carretas hasta los puertos para embarcarlas a su destino final.

Era común que los barcos de esa época requirieran de lastre a base de materias pesadas, piedras, granallas de hierro, etc., que permitiera la estabilidad del barco y mejorar la flotabilidad. Es de suponerse que el éxito de los talleres se debía a los bajos precios que les permitía la competencia,<sup>145</sup> por lo que debieron haber establecido convenios con las compañías navieras en Génova, Italia (Avenza queda a 100 km. al sureste), para transportar los bloques y las esculturas como lastre, reduciendo considerablemente los costos de envío, al ya no tener que contratar otra compañía para el transporte de las mercancías.

Los escultores italianos visitaban con asidua frecuencia las canteras de Carrara para escoger personalmente el bloque ideal que cumpliera con las expectativas de la obra a crear, atendiendo inicialmente tres condiciones: la viveza de los colores, la homogeneidad de la estructura y la inalterabilidad al aire y al agua. El mármol es un cuerpo sonoro, por lo que al golpearlo, y como regla general, tanto mejor suene un mármol, se puede pulir mejor obteniendo un mayor brillo.<sup>146</sup>

Miguel Ángel (1475-1564), gustaba subir muchas veces las montañas para seleccionar personalmente el mármol. Pensaba que el auténtico escultor no da forma a sus obras por adición, como por ejemplo con la arcilla, sino «sacando» la escultura de la piedra a golpe de cincel. Según él, la escultura acabada ya está presente en la materia prima, y la idea está grabada en la mente del artista, que tiene como cometido unificar ambas cosas.<sup>147</sup>

Como ya se mencionó anteriormente, el uso y la producción de objetos en mármol en el México del siglo XIX fue escasa, por lo que el uso de ese material en elementos artísticos se considera suntuario. En el porfiriato y ya cercano el siglo XX se empezaron a explotar algunas canteras de mármol por parte de compañías marmoleras tanto de italianos como de mexicanos para satisfacer la creciente demanda de esta piedra, utilizada como acabado en el consumo arquitectónico nacional.

---

<sup>145</sup> Anuncio 1906, AHESLP

<sup>146</sup> *Diccionario enciclopédico hispano-americano*, *Op. cit.*, Tomo XIII, p. 443.

<sup>147</sup> Ruth Strasser, *Op. cit.*, pp. 38-41.



Las principales compañías explotadoras de mármoles nacionales fueron la *Marmolería Ponzanelli*,<sup>148</sup> la *Compañía Explotadora de las Canteras de Tenayo*<sup>149</sup>, la *Sociedad Anónima de Mármoles, Cales y Maderas de Buena Vista, Estado de Guerrero*,<sup>150</sup> la *Compañía Mexicana de Mármoles*<sup>151</sup> y la *Industria Marmolera Jalapa del Marqués*.<sup>152</sup>

## 2.4.- Técnica de la escultura.

Las técnicas escultóricas que emplearon fundamentalmente los Biagi Hermanos fueron la del tallado del mármol para esculpir esculturas inéditas, y la copia para reproducir modelos escultóricos de catálogos.

### 2.4.1.- La talla en mármol.

El procedimiento para esculpir el mármol nos remite a las variadas técnicas de la escultura. Según los tratadistas italianos del Renacimiento (Alberti, Leonardo, Miguel Ángel), un escultor es aquel que quita materia de un bloque hasta obtener una figura. Por consiguiente, esculpir o tallar es quitar, y es el escultor quien sabe quitar lo que sobra en un bloque, de material sólido, que contiene un objeto escultórico en potencia. Así lo manifestaban dichos escritores para poner de relieve el contraste entre escultura y pintura. Esta última consiste, por el contrario, en añadir.<sup>153</sup>

<sup>148</sup> Condueño de las canteras de Dinamita y de Torreón. *Diccionario Porrúa, Op. cit.*, Tomo II, p. 1660.

<sup>149</sup> fundada por Antonio Magui, José Compiani y Augusto Volpi para extraer mármol de las canteras se localizan en el cerro de Tenayo el Grande, municipalidad de Yautepec, Morelos. Esta compañía trae a México obreros especializados para la extracción de la piedra. En septiembre de 1905 firman un contrato para proveer de mármol y piedra calcárea para las obras del Teatro Nacional. Juan Urquiaga, Víctor Jiménez y Alejandrina Escudero, *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, México, INBA, 1984, pp. 51-52., Adriana Zapett Tapia, *El palacio de Bellas Artes 1904-1934*, tesis, México, UNAM, 1985, p. 140.

<sup>150</sup> Compañía con oficinas en la calle de San Fernando No. 42 en la Ciudad de México, teléfono 231. Suministró mármol blanco de sus canteras para las fachadas del Teatro Nacional. Se firmaron varios contratos para este efecto entre 1905 y 1909, año en que se les liquidó. Archivo Meade, Museo Francisco Cossío. Adriana Zapett Tapia, *Op. cit.*, p. 140.

<sup>151</sup> Operó en la Ciudad de México. Se localizaron sus oficinas en la Oriente 4ª No. 66 (1ª de San Francisco No. 5 y Betlemitas), Teléfono 446. Esta compañía contrató a trabajadores expertos de Carrara, Italia para trabajar el mármol, y fueron quienes contrataron a Domingo Biagi en 1890 y a Dante Biagi en 1899. *Directorio telefónico de la ciudad de México*, año de 1891, Segunda edición facsimilar, México, CONDUMEX, 1987. Francisco Biagi Vatteroni, *Op. cit.*, p. 6.

<sup>152</sup> Propiedad del arq. Italiano Silvio Contri, establecida en Tehuantepec, relacionada con la industria de la construcción.

<sup>152</sup> Juana Gutiérrez Arce, *Op. cit.*, p.15.

<sup>153</sup> Miguel Moliné Escalona, *Las claves de la escultura*, [www.almendrón.com](http://www.almendrón.com)



En escultura es del todo imprescindible servirse del modelo, es decir, de una escultura, pequeña o grande, que ofrece la forma y el volumen que ha de tener la obra definitiva.<sup>154</sup> Según Cellini, antes de iniciar una escultura, debería de realizarse un modelo a escala en una altura de dos palmos que representará la actitud de la figura. Posteriormente se realiza un segundo modelo mejor detallado de la misma dimensión que tendrá la escultura, de este modo se ahorrará mucho tiempo cuando vaya a esculpir la figura en mármol.<sup>155</sup> Miguel Ángel adoptó esta técnica, no sólo para las estatuas, sino también para las obras de arquitectura, ya que se formaba una idea justa de los ornamentos que requería sus creaciones.<sup>156</sup>

Una vez elegido el bloque en que ésta ha de ser labrada, el escultor tendrá que desbastarlo. Hay procedimientos científicos, con compases y reglas, pero es especialmente inestimable la ayuda de la máquina de sacar puntos, empleada ya por los griegos. En rigor, esta "máquina" no es más que una caja de varillas ortogonales, a las que se sujetan puntas o agujas. Se eligen puntos determinados, que se fijan en la caja y en el bloque. De esta suerte, el escultor atacará el bloque con seguridad, desbastando con el puntero y los cinceles y guiándose por la frontera de puntos, hasta definir el bulto.<sup>157</sup>

Cellini no seguía esta técnica, sino que versaba en que teniendo el modelo el artista tomará un carbón y dibujará con cuidado la estatua en su principal aspecto en el bloque de mármol previamente seleccionado para dicho fin.<sup>158</sup>

El mejor método a seguir en el desbastado o eliminación de grandes masas de materia. Se procede con golpes rápidos y certeros. Se desbasta materia claramente alejada de la figura que se quiere alcanzar. Esta operación se hace mediante el "puntero", instrumento puntiagudo, que orada y despostillada. Se prosigue con "cinceles" que son instrumentos cortantes de filo recto, y con "gubias", cuyo corte es en cambio curvo, lo que permite ir formando las superficies convexas y cóncavas. En escultura de mármol y piedra se usa el "cincel dentado", que tiene dientes puntiagudos o rectos. Esta herramienta deja en la superficie surcos de gran extensión y permite un desbastado próximo a la forma definitiva; ya deja entrever el volumen y la sombra.

En ocasiones hay que practicar excavaciones profundas. Para ello está el "taladro", que actúa a percusión, con una punta larga. Los griegos descubrieron un instrumento muy adecuado para la talla del mármol: "el trépano", especie de berbiquí, que hace girar una punta de acero aplicada a un lugar concreto. El

---

<sup>154</sup> Miguel Ángel Moliné, *Op. cit.*

<sup>155</sup> Benvenuto Cellini, *Tratados de la Orfebrería y de la Escultura*, México, Editorial Leyenda, s.a., p. 128.

<sup>156</sup> *Ibid.*, pp. 128-129.

<sup>157</sup> Miguel Moliné, *Op. cit.*

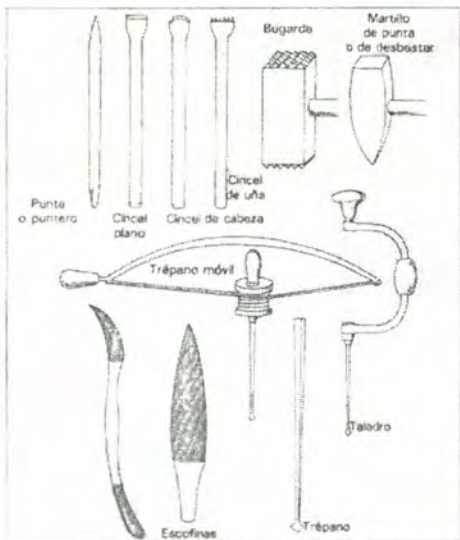
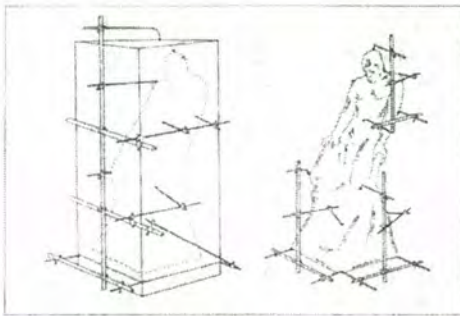
<sup>158</sup> Benvenuto Cellini, *Op. cit.*, p. 129





**Explotación del mármol en las canteras de Carrara.**

**Fotografía** Ruth Strasser, *El oro blanco de los Alpes Apuanos*, en Anne Mueller von der Haegen, *Toscana, arte y arquitectura*, Alemania, Könemann, 2001, p. 39.



**Maquina de puntos y herramientas para esculpir el mármol.**

Enciclopedia Temática de Ciencias. Tomo 5, p. 456.



Miguel Ángel.  
**San Mateo.** 1503-1505.  
Mármol.



trépano deja la huella de un agujero. Está recomendado para ciertas partes, como las fosas nasales, el interior del oído, las barbas y cabellos, donde el uso de instrumentos de corte a percusión es inadecuado, porque el material se rompe.

Las superficies han de ser alisadas en el mármol con piedra pómez, al esmeril y a todo género de "abrasivos", es decir, materiales con que se frota insistentemente la superficie hasta dejarla brillante. Este alisado de las superficies es una tarea puramente mecánica y puede ser confiada a un colaborador, pero es una operación importante; en el acabado intervienen legiones de artesanos puliendo las superficies.<sup>159</sup>

De esta manera, los Biagi Hermanos se valieron para la realización de la mayor parte de la obra artística. Cabe destacar que debemos considerar la técnica de "la copia" como otra de las herramientas que le dieron éxito al taller. Se ha encontrado que los modelos del catálogo se reprodujeron varias veces con gran éxito plástico, por lo que a continuación expondré esta otra técnica.

#### 2.4.2.- La copia.

Esta técnica consiste en la reproducción, copia o réplica de esculturas que tiene sus orígenes en el imperio romano. Desde esa época existieron numerosas imitaciones de los modelos griegos, más o menos fieles al original y frecuentemente realizados en mármol.

Al ponerse de moda la posesión de este tipo de obras de arte que se exhibían en las villas y casas de campo, rápidamente se creó un mercado de arte en el que se podían comprar originales o bien encargar copias. Cuando durante la época imperial acabó imponiéndose la obligación de decorar todos los edificios públicos con estatuas, la cifra de talleres de reproducciones empezó a incrementarse.

La técnica consiste en basarse en un modelo original y fabricar un duplicado de yeso que utilizaban como base para trasladarlos a la piedra. Con la ayuda de puntos de medición y mediante la constatación de otros puntos característicos conseguían trasladar las medidas y proporciones del duplicado de yeso al mármol. A continuación, las partes situadas entre dichos puntos se modelaban libremente a mano. Cuanto más cercanos eran los puntos de medición, más se parecían las copias al modelo original. El escultor se encargaba de alisar la superficie y de darle forma. Estos procedimientos permitían la elaboración de copias en cualquier lugar, puesto que podían enviarse obras a cualquier parte del mundo.<sup>160</sup> Dado que la confección del vaciado de yeso era muy larga y costosa, la mayoría de los

---

<sup>159</sup> Miguel Moliné, *Op. cit.*

<sup>160</sup> Brigitte Insten-Bohlen, *La oferta artística: los talleres de copias romanos*, en, Roma, Arte y arquitectura, Alemania, Könnemann, 2005, pp. 276-277.



conciencia simbólica de la forma en general en el sentido del monumento a la inmortalidad.<sup>165</sup>

Se usaron los pedestales con capitel toscano y dórico que aparecen ilustrados en la planchas X y XXIII<sup>166</sup> como elementos arquitectónicos en los cuerpos y remates de las tumbas que funcionan a la vez como bases para la colocación de las esculturas funerarias. De acuerdo a ese modelo empleado, las bases de las esculturas y remates decorativos cambiaban de formato, de una base cuadrangular, a una base con los cantos suavizados para provocar el efecto visual que ambas piezas son una sola. También la plancha No. LXXII ilustra las tipologías de balaustradas de edificios romanos, cuyos diseños los Biagi aplicaron en los comulgatorios de San Agustín y la Capilla del Sagrado Corazón.<sup>167</sup>

Otro tratado que representa similitudes es el *Traité d' Architecture* Leonce Reynaud<sup>168</sup> en dos tomos. Reynaud expone en el primer tomo las técnicas modernas para la realización, diseño y construcción de cualquier elemento arquitectónico en cualquier material incluyendo las innovaciones de las estructuras metálicas, con sus proporciones, dimensiones exactas, proyecciones y ornamentación clásica, sin dejar a un lado los usos del mármol. Recopiló en el segundo diversos ejemplos de los edificios históricos más importantes y modernos de Francia. Cabe mencionar, que destina un apartado a ejemplos funerarios en las antigüedades clásicas y tumbas modernas.

En la plancha No. 48, figuras 1 y 3, presenta el alzado y planta del túmulo del General francés Maximilian Foy (+ 1825), que es similar al de Matías Hernández Soberón en el panteón del Saucito. El túmulo de Foy está compuesto por una planta cuadrangular rodeado de una reja metálica a la romana sostenida por postes. En el alzado de la misma lámina se aprecia un basamento con puerta de herrería a la romana, para acceder a los enterramientos, con un friso monumental con figuras alegóricas aladas en relieve. Corona la tumba un pórtico o edículo toscano sostenido por cuatro columnas de mismo estilo donde se colocó una escultura esculpida en cuerpo entero de Foy con vestimenta a la romana.

En cuestiones decorativas y ornamentales este mismo tratado nos muestra varias molduras, que son elementos claves en la decoración, que utilizaron tanto para las tumbas, así como para enmarcar las placas alusivas son las planchas No. 5 y 6. Lo que nos indica la vigencia de estos elementos clásicos. Cualquier elemento

---

<sup>165</sup> Juan F. Esteban Llorente, *Simbología en las exequias reales realizadas en Zaragoza en la época del Barroco*, en Beatriz de la Fuente, coord., *Arte funerario*, Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, 1987, Vol. I, pp. 245-246.

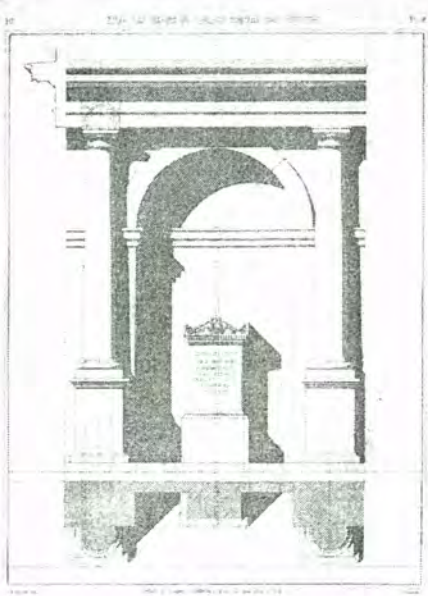
<sup>166</sup> Viñola, *Op.cit.*, planchas No. X y XXIII

<sup>167</sup> *Ibid.*, plancha LXXII, p.

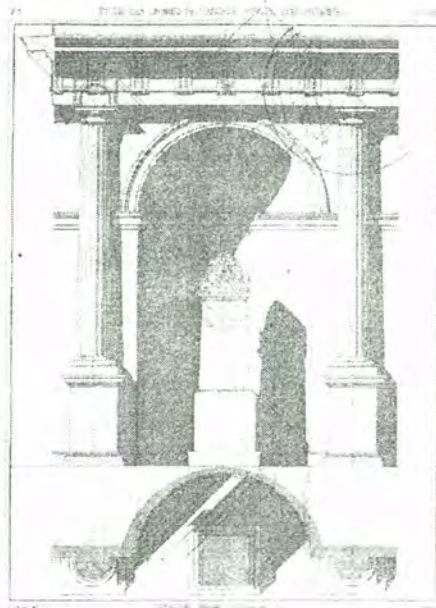
<sup>168</sup> Leonce Reynaud, *Traité d' architecture*, Paris, Ch. Dunod et P. Vicq. Éditeurs, 1894.



**Tratados.**



Viñola, *Tratado de los cinco órdenes de arquitectura*. **Plancha X** pedestal y capitel Toscano.



Viñola, *Tratado de los cinco órdenes de arquitectura* **Plancha XXIII** pedestal y capitel Dórico.



Tumba del niño José Núñez y Prieto (+1906)



Tumba del niño Ovidio J. Hernández (+1904)

**Modelos de pedestales con capiteles Toscanos.**







constructivo del pasado, en esta arquitectura ecléctica, se convierte en simple elemento decorativo.<sup>169</sup>

Desde la antigüedad, sobretodo a partir del Renacimiento, aparecen ilustraciones con los diferentes trazos de molduras y ornatos utilizados en la configuración de los órdenes arquitectónicos, como en el caso de Serlio, quién utiliza en su tratado de los Diez Libros de arquitectura los edificios con sus ejemplos de ornato.

No se debe olvidar que la producción también se basó y se sustenta en los cánones clásicos<sup>170</sup> de la figura humana establecida por los escultores famosos de la antigua Grecia Policleto, Praxíteles y Leócares para obtener una perfecta proporción de unas partes del cuerpo respecto a otras para realizar las esculturas. De acuerdo al tipo de escultura y su representación se utilizaron los tres cánones para determinar las proporciones de la figura humana que son: un canon de siete cabezas y media para la figura normal (Policleto), de ocho cabezas para la figura ideal (Praxíteles), y de ocho y media para la figura heroica (Leócares).<sup>171</sup>

## 2.6.- Modelos

Los modelos en los que se basaron los Biagi Hermanos en su producción artística fueron las esculturas ornamentales y mobiliarios en mármol existentes en Italia y en la Europa Mediterránea, considerados universalmente como históricos.<sup>172</sup> Según el catálogo o álbum,<sup>173</sup> reprodujeron fielmente ciertos monumentos, esculturas y lápidas funerarias de los cementerios italianos (como el cementerio Stagliano de Génova, que en álbum aparecen fotografiadas las colinas de los Apeninos), franceses y norteamericanos; así como las esculturas religiosas, elementos y mobiliario arquitectónico, eclesiástico y ornamental inspirados en los edificios e iglesias romanas y florentinas, que por sus características formales pudieron copiar, adaptar y/o transformar creativamente en mármol a las necesidades de los clientes y al espíritu de la época.

---

<sup>169</sup> Juana Gutiérrez Haces, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>170</sup> Entendemos por canon la regla o sistema que determina y relaciona las proporciones de la figura humana, partiendo de una medida básica, llamada a su vez módulo. El módulo utilizado desde el Renacimiento hasta nuestros días es igual a la altura de la cabeza. Policleto, en su Canon, tomaba como módulo el ancho de la palma de la mano. Actualmente se traduce este módulo en alturas de cabezas, habida cuenta que esta transformación no altera el canon del artista griego, y si facilita, en cambio, la comprensión y comparación de los cánones actuales. José María Parramón, *Cómo dibujar la figura humana*, Barcelona, 10ª edición, Parramón Ediciones, 1978, p. 7.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>172</sup> María Elizia Borges, *Arte funeraria no Brasil (1890-1930), oficio de marmoristas italianos em Ribeirao Preto*, Belo Horizonte, Editora Arte, 2002, p. 68.

<sup>173</sup> Biagi Hermanos, *Álbum*, *Op. cit.*, 1909.



*Copias y modelos.*



*Copias escultóricas de dos ángeles.*

Derecha: Cementerio del Saucito, S.L.P.  
Izquierda: Cementerio de Recoleta, Buenos Aires, Argentina.



*Modelos copiados del catálogo.*

Derecha: Álbum Biagi Hermanos, centro; tumba de Blas Mandarini (+1910),  
izquierda: tumba de José María Verástegui (+ 1893)



Algunos de estos modelos comerciados por los Biagi Hermanos fueron subcontratados a otros escultores de la época en Italia e importados a San Luis Potosí, debido a que los talleres propios en la localidad y en Avenza estaban ocupados con la producción de los modelos establecidos para la venta por lo que la creación de un elemento artístico ajeno era más sencillo, más no barato, que lo realizara otro artista o taller consiguiendo con ello eliminar los tiempos de producción, transporte ultramarino, cumpliendo cabalmente con el encargo.

Esto es posible debido a que la tradición cultural occidental, tomada como modelo universal en la enseñanza del arte en las academias, aunado al pensamiento positivista de la época que sólo a través de la ciencia se puede alcanzar el estado positivo de la humanidad, y el arte analizado, identificado, criticado y experimentado coadyuvaba a que los países alcanzaran la meta de esta época: el orden y el progreso.

## 2.7.- Influencias

Las influencias que se observan en la producción artística, como ya se comentó, fue la producción e importación de modelos de la cultura occidental, pero también imperó que al contratar a diferentes artistas para seguir con la producción artística, éstos tenían diferentes formas de ejecución e interpretar el arte, que en un momento dado, no influyeron en la producción propia de los Biagi Hermanos, pero si fueron una característica en los productos que ofrecieron a la venta.

La mayor influencia que tuvieron fue la de los escultores romanos Tito y Giulio Tadolini. Sólo se tiene la referencia de la participación en la producción artística para la ciudad de Tito Tadolini por la firma en las obras y en las fuentes que la respaldan. Tito fue contratado a través de los Biagi Hermanos para realizar obras escultóricas para la catedral como lo fueron la copia del apostolado de la fachada de la catedral y del san Sebastián del altar; el busto de Montes de Oca y la *Mater Admirabilis* ambos para el arcosolio funerario del obispo Montes de Oca, así como el extraordinario busto de Cristo que corona el arcosolio de los primeros obispos de la diócesis.

El trabajo de los Tadolini, fue identificado en la ciudad como parte de la producción artística de los Biagi Hermanos a través de la prensa desde el arribo de las primeras esculturas del apostolado en 1904<sup>174</sup> y 1905 a Giulio Tadolini como el constructor del monumento sepulcral del Papa León XIII en la Basílica de San Juan de Letrán en Roma.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> *El Estandarte*, 8 de octubre de 1904.

<sup>175</sup> *El Estandarte*, 13 de Septiembre de 1905.



La aportación de los Tadolini a la producción artística de los Biagi Hermanos fue por medio de las esculturas que nos hablan de la formación de una familia de artistas italianos formados en la escuela del más famoso escultor neoclásico italiano que fue Antonio de Cánova (1757-1822). Por otra parte, no hubiera sido posible que en la ciudad contáramos con estas excepcionales obras de arte si no hubiese sido por el encargo que les realizara el obispo Montes de Oca para modernizar la catedral por medio de las obras italianas. Con esto, San Luis Potosí se convertiría, junto con la Academia de San Carlos, en poseer obras italianas de primer nivel no para el estudio, sino para la devoción, ornato y disfrute estético-social.

## 2.8.- Artistas contratados por los Biagi Hermanos: Los Tadolini, O. Andreoni y Césare Orsini.

Los Tadolini fueron una familia italiana de escultores de Bolonia, cuyos datos no fueron fácilmente localizados. Gracias a unas páginas web italianas de arte y del Museo Tadolini,<sup>176</sup> y a una pequeña biografía publicada en la *Grande encyclopedie*<sup>177</sup> pude conformar una pequeña reseña de los artistas.

El primero que se inició en la tradición escultórica fue Petronio Tadolini (1727-1813) en Bolonia. Su nieto Adamo Tadolini (1789-1870) trabajó también en Bolonia y en Roma. La estatua que le dio el éxito fue *Ajax moribundo* (1812), haciendo su nombre llamar la atención pública. Fue discípulo, imitador y protegido de Antonio de Cánova. Su ejecución era fácil y muy brillante. Fue profesor de escultura en la Academia de Bolonia hasta una edad avanzada, formando numerosas generaciones de artistas.<sup>178</sup>

En 1818 Antonio de Cánova firmó un contrato a favor de su mejor alumno, Adamo, para establecer una intensa relación de colaboración, creyéndolo el más capaz de sus alumnos y quizá el único heredero espiritual, confiándole numerosos encargos, concediéndole la tarea de reproducir, bajo su observación sus obras más célebres.<sup>179</sup> En ese mismo año se creó el *Estudio Tadolini* en la calle del Babuino en Roma, conservando la elegancia de la gracia neoclásica a la dimensión burguesa del siglo XX. En ese estudio crearon los Tadolini más de quinientas obras que fueron encargadas en el extranjero, especialmente en América Latina y hasta la India.<sup>180</sup>

---

<sup>176</sup> [www.correrenelverde.it/arte/associazioni/tadolini/storia.htm](http://www.correrenelverde.it/arte/associazioni/tadolini/storia.htm); [www.romeguide.it/canova\\_tadolini/museo.htm](http://www.romeguide.it/canova_tadolini/museo.htm)

<sup>177</sup> *La Grande Encyclopedie, Op. cit.*, tome treintième, p. 865.

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> [www.romeguide.it/canova\\_tadolini/museo.htm](http://www.romeguide.it/canova_tadolini/museo.htm)

<sup>180</sup> *Ibid.*



Entre sus obras más importantes figuran el grupo de Venus y Marte (1813), su imagen colosal de la religión (1817), su estatua ecuestre de Carlos III, y especialmente Venus y el amor, el Rapto de Ganimedes, figuras decorativas, y una notable escultura de san Francisco de Sales que figura en San Pedro de Roma (1841), y Hebe (1849), el Pecador (1853), los Niños romanos (1856) y el arcángel san Miguel (1869).<sup>181</sup>

Adamo tuvo dos hijos, ambos escultores: Scipione Tadolini (1822-1892), que eran una pupila de su padre y esculpió trabajos tales como *víspera* después de su pecado (mármol; Roma, Palacio Braschi), y Tito Tadolini (1828-1910). Ambos se asociaron para requerir la mayor producción de obras requeridas en Europa y América: *vgr.* la *Esclava* de Scipione fue repetida 49 veces.<sup>182</sup>

El hijo de Scipione Tadolini, Giulio Tadolini (1849-1918), fue primero pintor y más tarde escultor. Dos de sus trabajos son el monumento ecuestre *al Vencedor Emmanuel II* (bronce, 1890) en Perugia, y la tumba *de Leo XIII* (mármol, 1907) en San Juan de Letrán, Roma. En 1900 él publicó el *autobiografíci de Adamo Tadolinis Ricord*, escrito por Ádamo en la tercera persona.

El hijo de Giulio, Enrique Tadolini (1888-1967) fue también escultor. En 1938 los trabajos de la familia Tadolini fueron donados a los museos de Roma y destinados más adelante al *Galleria Comunale D' Arte Moderna* en el Palazzo Braschi de Roma. Sus esculturas reflejan sus esfuerzos de moverse lejos desde los aspectos más académicos del neo-clasicismos hacia un mayor naturalismo.<sup>183</sup> En el año 2000 se abrió en Roma el Museo Estudio Tadolini exhibiendo los materiales escultóricos guardados por cuatro generaciones de artistas.

O. Andreoni colaboró con los Biagi Hermanos en la producción artística realizando bustos y esculturas decorativas en mármol denominadas coloquialmente "monas". Se estableció esta referencia gracias a que en el Álbum Biagi Hermanos de 1909 se encontró al reverso de la única fotografía, que estaba suelta, de dos modelos de esculturas ornamentales el sello del taller Andreoni, Pisa, tachonado con lápiz.<sup>184</sup> Este escultor también tuvo un taller en Roma, en donde fue esculpida la escultura de Fulvia por Grangeri, que formó parte de la colección del obispo Montes de Oca. Es por lo que esta escultura se atribuye a la producción artística de los Biagi Hermanos.

De Césare Orsini sólo se sabe por el diario de Francisco Biagi que fue un escultor italiano que contrajo matrimonio con Gilda Biagi Vignocchi, hermana de Dante, Domingo y Giuseppe Biagi Vignocchi. Emigró a San Luis Potosí por un par de

---

<sup>181</sup> *La Grande Encyclopedie, Op. cit.*, tome treintième, p. 865.

<sup>182</sup> [www.correrenelverde.it/artel/associazioni/tadolini/storia.htm](http://www.correrenelverde.it/artel/associazioni/tadolini/storia.htm)

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> *Álbum Biagi Hermanos*, p. 35.



*Influencias. Los Tadolini.*  
[www.correnelverdeonline](http://www.correnelverdeonline)



Adamo Tadolini (1789-1870)  
*San Pablo.*  
Plaza del Vaticano



Adamo Tadolini (1789-1870)  
*Danzatrice con cembali.* s/f.



Adamo Tadolini (1789-1870)  
*Flora.* s/f.



*Vistas de los yesos del taller Tadolini en Roma, siglo XIX.*



Scipion Tadolini (1822-1892)  
*La esclava.* s/f.  
Mármol.



Giulio Tadolini (1849-1918)  
*Monumento sepulchral del Papa León XIII.*  
Basilica de San Juan de Letrán, Roma. Ca. 1905.



años para ayudar en el trabajo escultórico en los talleres de los Biagi Hermanos entre 1906 a 1908. Regreso a Italia y se estableció en Avenza.<sup>185</sup> No se localizaron obras de su autoría, porque toda la producción artística es firmada por Biagi Hermanos, pero si podemos afirmar que su participación fue importante en este taller.

## 2.9.- Colaboradores.

A falta de fuentes documentales que nos permitan conocer a los colaboradores y operarios que trabajaron en los Talleres de Mármoles Biagi Hermanos, su formación, posiblemente fueron egresados de la Escuela Industrial Militar o aprendieron el oficio en el taller, así como los años en los que desarrollaron cada uno de ellos su oficio. Afortunadamente, las obras de arte me permitieron identificar a posibles colaboradores.

La identificación consistió en el trabajo de campo en el panteón del Saucito para establecer la muestra de arte funerario que produjeron los Biagi Hermanos, encontrando y reconociendo los modelos de tumbas, esculturas y lápidas con las características formales, materiales y estilo –que más adelante abordaré-. Siendo la sorpresa que en monumentos con esas características están firmados por personas ajenas y las fechas de defunción de las tumbas están comprendidas en la segunda etapa de la producción artística. Lo que me permite asegurar que los talleres Biagi Hermanos fueron verdaderas aulas para aprender, perfeccionar, desarrollar el oficio e independizarse para establecer sus propios talleres.

Los colaboradores identificados son tres, de los cuales, uno de ellos, Manuel Ibarra, se quedó encargado del Taller Biagi Hermanos en abril de 1914 cuando los Biagi salieron a Italia para refugiarse del conflicto revolucionario. Estableció su taller en la calle del Apartado (Madero) No. 373,<sup>186</sup> Se han localizado obras de su autoría en el panteón del Saucito realizadas en cantería o granito blanco, al que se añade una placa rectangular de mármol blanco, cuyo diseño es más rígido que el de los Biagi Hermanos.<sup>187</sup>

Los posibles colaboradores fueron Félix Muñoz y Miguel Gómez. El primero aplica el mismo estilo en la tumba de Hilario Ortuño (+ 26 de abril de 1923), compuesto por una tumba con una escultura de una pleurante bellamente esculpida en mármol blanco. Miguel Gómez (2ª del Duende No. 20), por su parte, se identificó una placa de mármol en una tumba de cantería de Antonio Delgado Falcón (+ 7 de julio de 1911), con el estilo que presenta similitudes con la aplicación de diseños

---

<sup>185</sup> Francisco Biagi Vatteroni, *Op. Cit.*, p. 4.

<sup>186</sup> Datos tomados en el costado derecho inferior de la de María Otilia de la Luz Medellín (+ 12 de agosto de 1923)

<sup>187</sup> Ver tumba de María Otilia de la Luz Medellín (+ 12 de agosto de 1923)



*Colaboradores.*



*Félix Gómez.*  
*Tumba de Hilario Ortuño (+ 1923)*



*Miguel Gómez.*  
*Tumba de Antonio Delgado Falcón (+1911)*



*Manuel Ibarra.*  
*Tumba de Jesús Medellín Grimaldo (+ 1924)*



*M.I. Reyes.*  
*Tumbas de Juana Escobedo (+1920) y de Antonio Heróles (+1920).*



de márgenes con líneas orgánicas. Finalmente M. I. Reyes elaboró las tumbas de Juana Escobedo (+ 20 de diciembre de 1920) y de Antonio Heróles (+ 23 de octubre de 1920). Las dos tumbas fueron realizadas en cantería, decoradas con placas de mármol y rematadas con un edículo gótico, que posiblemente fue para que en él se colocara un busto o una escultura.

## 2.10.- Medios de difusión y ventas.

Los principales medios de difusión y venta de los trabajos desarrollados fueron a través de la firma de sus obras (todas las obras están firmadas *Biagi Hnos., SLP*), catálogos, fotografías como las del Álbum Biagi Hermanos, anuncios y artículos en los periódicos y revistas de circulación local y nacional, así como su exitosa participación en las Exposiciones Agrícola e Industrial Potosina de 1906 y 1907, que a continuación abordaré brevemente cada uno.

### 2.10.1.- Las galerías del taller.

La venta y encargos de los productos artísticos en mármol se realizaron directamente en el taller. Según los planos levantados por la Dirección de Catastro en 1940, el taller fue una casa en dos niveles adaptada para dichos fines: planta baja para las galerías y el taller, y la planta alta para la vivienda.<sup>188</sup>

La ubicación de los talleres fue estratégica en la trama urbana de la ciudad consiguiendo con esto el éxito de esta casa comercial o artística por haberla instalado en el centro de la ciudad en una de las plazas tradicionales, facilitando a cualquier persona identificar el taller. Su cercanía con las dos estaciones del ferrocarril (la Central Mexicana y la Nacional Mexicana), consiguiendo con ello un fácil transporte y acceso de las mercancías, esculturas y mármoles procedentes de Italia al puerto de Tampico y ahí al taller, y viceversa, enviar los pedidos a las sucursales y a los clientes foráneos en cualquier parte del país. En la Plaza de San Juan de Dios y enfrente del taller circularon las rutas de tranvías que pudieron ocupar esta infraestructura para transportar hacia el panteón del Saucito y a la estación del ferrocarril las obras sin mayor riesgo evitando de esa manera el uso de los transportes de tracción animal.

Existen fotografías del taller tanto del interior como del exterior que nos permiten apreciar los productos a la venta, así como su distribución por el espacio y formas de exhibición. Las fotografías del interior se tomaron del anuncio de la "Reminiscencia Histórica" (1906) y del anuncio de 1910. En ambas fotografías se aprecia que el taller se organizó en dos áreas públicas principales: la galería para

---

<sup>188</sup> Secretaría de Catastro del Estado.





*Galerías o salas de exhibición del taller Biagi Hermanos.  
Plaza de San Juan de Dios No. 4, San Luis Potosí. 1906.  
Anuncio Grandes Talleres de Mármoles Biagi Hermanos .*



*Oficina del taller. 1906.  
Anuncio Grandes Talleres de Mármoles Biagi  
Hermanos.*



*Vista del taller. 1909.  
En primer caso la escultura funeraria de  
Guillermo Nátera (zacatecano, fallecido en 1905)  
Álbum Biagi Hermanos. Colección de Piero Biagi*



mostrar y exponer los productos artísticos existentes distribuidos, a manera de una galería de arte, por los pasillos de acuerdo a tipologías formales de las esculturas: esculturas funerarias, religiosas, cruces, bustos, figuras literarias mitológicas y alegóricas, jarrones decorativos, etc., que fueron colocados sobre bases artísticas y mobiliario en mármol; los modelos de las lápidas de las tumbas se exhibían a nivel del piso recargadas sobre las bases mencionadas.

La segunda área corresponde a la oficina para la muestra de catálogos, diseños y ventas. También apreciamos en este espacio un muestrario de balaustres en una caja de madera abierta, así como un muestrario fotográfico de esculturas angélicas colgadas en el extremo de esa habitación. Desconozco como haya sido el área del taller, que probablemente estuvo al fondo de la propiedad y organizado de acuerdo a las actividades por áreas: área de almacén de bloques y planchas de mármol, área de modelado, área de esculpir, área de pulido, cuarto de herramientas y bodegas.

El periódico el "Estandarte" publicó el 26 de abril de 1907 un artículo intitulado "El arte en San Luis" haciendo mención de los Talleres Biagi Hermanos:

*En dichos talleres acabamos de admirar en mudo recogimiento y en contemplación casi religiosa, una colección de bustos alegóricos digna de figurar en los mejores salones o museos. Apuntamos en seguida el nombre de cada busto: Toilet, La danza, Iris, Ideal, Primavera, Voluntad, Paz, Pureza, Odalisca, Belleza y Violeta. Cada busto es un modelo de perfección en consonancia con el nombre que lleva. Todas las figuras son encarnaciones meridionales, de delicadas cabezas, de miradas candidas y tranquilas las unas, y espirituales, arrogantes y maliciosas las otras; de formas adolescentes y armoniosas, cual lo exige la poesía en el arte... Contemplamos también dos grupos bellísimos; uno de Julieta y Romeo y el otro de Fausto y Margarita. Vimos por último seis magníficos jarrones estilo Renacimiento perfectamente cincelados, cubiertos de lirios, jazmines, jacintos y camelias...*<sup>189</sup>

Es de llamar la atención que en las imágenes del taller aparecen Domingo y Dante Biagi, acompañados por Césare Orsini, lo que nos permite apreciar la escala humana en la muestra de la producción artística.

El exterior del taller se aprecia sólo en la fotografía de 1914<sup>190</sup> tomada desde el edificio de la ferretería de Valentín Elcoro (era uno de los más altos de la ciudad, ubicado en la esquina de Álvaro Obregón y Morelos) con motivo de la entrada del ejército revolucionario, donde sólo se aprecia hacia el oriente una sección del edificio de un nivel y parte del letrero en el muro "de Mármoles".

<sup>189</sup> *El Estandarte*, 26 de abril de 1907.

<sup>190</sup> Rosa Helia Villa de Mebius, *El San Luis que se fue*, San Luis Potosí, Pro San Luis Monumental, 1992, p. 78.



Tuvieron sucursales en Monterrey en la Calle del Comercio 24 desde 1904,<sup>191</sup> y en Tampico en la Calle de la Aduana No. 8 norte a partir de 1918.<sup>192</sup> Antes de instalar la sucursal en Tampico toda la producción era remitida a la matriz en San Luis antes de ser distribuidas a las demás plazas.

Vale la pena volver a resaltar la importancia del uso del ferrocarril para dichos fines. Con esta innovación en las comunicaciones fue posible la importación de la producción artística y repartirla sin correr los riesgos que implicaba transportar estos materiales delicados. Para ello se embalaban en contenedores especiales cubiertos en paja, tela o lana cruda para amortiguar golpes y movimientos, así como facilitar la carga y descarga tanto de barcos, vagones del ferrocarril como de carromatos a través de grúas.

### 2.10.2.- Catálogo

Este fue el elemento primordial para conocer, mostrar los modelos y vender artículos producidos en los Talleres Biagi Hermanos. Sólo se tiene conocimiento de un catálogo de los Talleres de Mármol Biagi Hermanos, fechado el 11 de septiembre de 1909, colección del D.I. Piero Biagi Rodríguez.<sup>193</sup> Existieron varios catálogos donde se mostraban toda clase de trabajos referentes al ramo, especialidad en lápidas, monumentos y capillas.<sup>194</sup>

Este catálogo, o álbum como esta indicado en la portada, esta compuesto de cincuenta páginas donde se muestran a través de fotografías los modelos de esculturas, tumbas, lápidas y capillas funerarias; así como esculturas y altares religiosos que formaron parte de su repertorio artístico para la venta.

Los modelos que presentaron en el álbum de tumbas, capillas y esculturas funerarias fueron tomados de cementerios italianos (como el *Staglieno* de Génova), franceses y norteamericanos, identificados por los idiomas en que están escritas las lápidas. Algunas esculturas y altares fueron fotografiados en los talleres escultóricos, que desafortunadamente, no podemos precisar si eran los de los Biagi Hermanos.

En este catálogo apreciamos que se exhiben catalogadas numéricamente tumbas, esculturas de ángeles, pleurantes (estas tres son las más numerosas), ánimas, urnas, vírgenes, Jesús, santos, cruces ornamentadas, capillas, bustos y esculturas

---

<sup>191</sup> Anuncio en *El Estandarte*, 5 de julio de 1904. Vid. Membrete del *Presupuesto para la Hacienda de Gallinas*, 1905, colección Araceli Biagi Olivares.

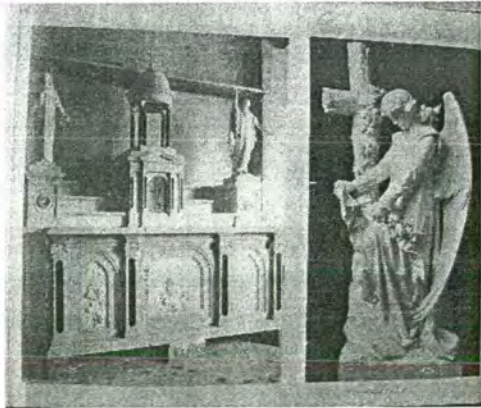
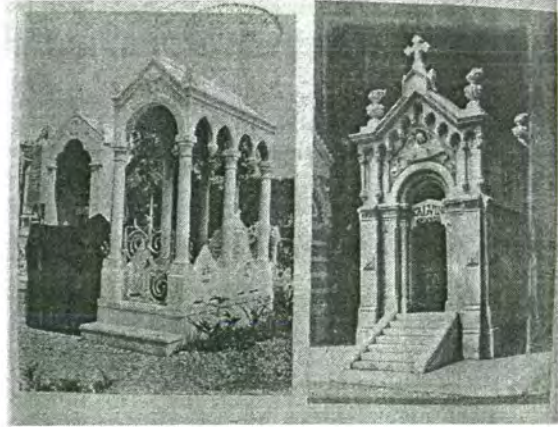
<sup>192</sup> Francisco Biagi Vatteroni, 1946, p. 17.

<sup>193</sup> Piero Biagi Rodríguez es hijo de Luis Biagi, Nieto de Gino Biagi Vatteroni, bisnieto de Giuseppe Biagi Vignocchi.

<sup>194</sup> Biagi Hermanos, *Álbum Talleres de Mármoles Biagi Hermanos*, San Luis Potosí, 11 de septiembre de 1909.



Álbum Biagi Hermanos.





de cuerpo entero de los difuntos, elementos arquitectónicos, guirnaldas y follajes decorativos.

Muchas veces, los Biagi Hermanos escribieron sobre las hojas del álbum las condiciones de los embarques de las esculturas, sus dueños y la plaza donde la habían adquirido (un ángel del silencio, A. Rangel, Aguascalientes; Cruz ornada con ángel con guirnalda, Damaso Rodríguez, Saltillo).

El estilo de las obras son totalmente historicistas, donde apreciamos una combinación de formas y técnicas, son de bulto redondo y en altorrelieves, exentas o adosadas a las tumbas. Existen en las esculturas efectos que van de acuerdo a las lecturas funerarias y religiosas a las que se aplican según sea el caso como lo es el movimiento de los ropajes y los pliegues resultantes, las alas de los ángeles, los escorzos, las posiciones de las manos, las miradas, actitudes y acciones que nos recuerdan al movimiento teatral del Barroco. Las formas arquitectónicas van desde reproducir fielmente la naturaleza a través de troncos marmóreos esculpidos hasta formas clásicas neorrománicas, góticas, renacentistas, clásicas y eclécticas, así como todas cuentan con una rica ornamentación simbólica suntuaria.

Los modelos les permitieron tener una producción artístico-escultórica controlada, a través de la copia. Resultando con ello bajar los precios de manufactura y materiales, contar siempre con existencias tanto en los talleres de San Luis Potosí como en Avenza, permitiendo recortar tiempos de entrega y venderlas a menor costo que el resto del mercado, elevando mayormente su estatus de serios empresarios artísticos, incrementar la demanda comercial de este tipo de objetos artísticos y ampliar sus mercados a otras plazas del norte de la República.

### 2.10.3.- Anuncios en periódicos locales

*El Estandarte*.- Periódico publicado por el Lic. Primo Feliciano Velásquez, de diaria circulación, fue donde se encontró mayores referencias de los Biagi Hermanos. En él anunciaron sus servicios en un pequeño cuadro en los meses de julio a septiembre de 1904. Así mismo, la redacción del diario se encargó de exaltar sus trabajos y darlos a conocer como en el caso de la llegada de la primera remesa del grupo del apostolado de la catedral.<sup>195</sup>

En 1907 publicó "El Arte en San Luis"<sup>196</sup> dedicando una buena parte del artículo a los talleres y las principales obras que estaban a la venta, las que habían instalado y sobretodo elaboraron críticas como son de tal importancia, y tan bien elaboradas las obras que construyen en sus talleres los señores Biagi Hermanos... "Trabajo

<sup>195</sup> *El Estandarte*, 8 de octubre de 1904.

<sup>196</sup> *El Estandarte*, 26 abril de 1907



honradez y arte es la divisa de los señores Biagi Hermanos, proponiéndose seguir manteniéndola como hasta ahora y para siempre, con verdadera honra”.<sup>197</sup> También aparecen las reseñas de los antecedentes y actos públicos para develar las placas alusivas esculpidas.

*La Unión*.- Periódico de circulación dominical publicado por el Prof. Bartolo Guardiola. Publicó el 23 de septiembre de 1906 la reseña de la Exposición Agrícola e Industrial de San Luis Potosí que se realizó con motivo de la celebración de las fiestas de la Independencia. Expone, a manera de crítica, la muestra de la producción artística que se exhibió en el Departamento de Mármoles de Dante Biagi Hermanos, a lo que comenta: -“pero vamos a entrar en consideraciones semejantes sobre cada una de las obras de este departamento? Imposible. Todo es bello, todo es arte: la naturaleza y el ingenio en concurso”-.<sup>198</sup>

#### 2.10.4.- Artículos en revistas

*México Industrial*.- En esta revista de circulación nacional, dedicó el número del 1° de octubre de 1906 a la reseña de la exposición Agrícola de Industrial potosina que tuvo lugar del 14 al 21 de septiembre del mismo año. En el artículo “Recuerdo de las fiestas de la exposición de San Luis”, hacen la referencia del departamento de mármoles de los señores Biagi y los objetos expuestos. Ilustran dos fotografías de esa área, en donde podemos apreciar buena parte de las esculturas y productos artísticos que se expusieron. Páginas más adelante, aparece un artículo dedicado a este taller intitulado “El arte escultórico Biagi Hermanos”, dando a conocer a nivel nacional los talleres y su producción artística que marcha a la vanguardia por los elementos que han traído a la capital potosina los señores Biagi Hermanos...<sup>199</sup> La buena crítica literaria a los productos artísticos, permitió ubicar al taller como uno de los mejores del país para la importación escultórica de Europa y la decoración de cualquier residencia suntuosa.

Esta publicación permitió identificar la producción artística, el taller y algunas obras monumentales que realizaron para el ornato de la ciudad como el obelisco de la Paz, donado por los Biagi Hermanos y colocado al centro de la plaza de San Juan de Dios, frente al taller, para las fiestas de la Independencia de 1907.<sup>200</sup>

*Reminiscencia histórica ilustrada de la toma de posesión del Gobernador Sr. Ing. José M. Espinosa y Cuevas*<sup>201</sup>.- En esta publicación formada por Agustín Vega

<sup>197</sup> Ibid.

<sup>198</sup> *La Unión*, 23 de septiembre de 1906.

<sup>199</sup> *El arte escultórico de los Biagi Hermanos* en *México Industrial*, 1° de octubre de 1906.

<sup>200</sup> *La Exposición agrícola e Industrial de San Luis Potosí*, en *México Industrial*, *Op. cit.*

<sup>201</sup> Agustín Vega Schiaffino, *Op. cit.*, p. 65.



Schiaffino con motivo de la elección del Gobernador José María Espinosa y Cueva aparece en la página sesenta y cinco un anuncio del taller, con las profesiones de Domingo y Dante Biagi, así como tres fotografías del taller con las obras que tenían a la venta en ese momento.

*Guía de la Exposición organizada por el Centro Agrícola e Industrial Potosino*<sup>202</sup>.- En esta guía de la Exposición de 1907, encontramos el catálogo de las obras que se exhibieron en el Departamento de mármoles Biagi Hermanos.

#### 2.10.5.- Las Exposiciones Agrícolas e Industriales Potosinas 1906-1907.

Los hacendados potosinos asistieron a ferias internacionales donde expusieron sus productos, llegando a obtener varios premios en las exposiciones de Chicago y Atlanta en 1893 y 1895 y la de París de 1900.<sup>203</sup>

Los hombres de negocios y hacendados potosinos, inmersos en el éxito que consiguieron, decidieron crear un órgano con las mismas características en la capital del estado para exponer sus productos. Instituyeron el *Centro Industrial y Agrícola Potosino* en 1905 para dar a conocer los productos agrícolas y ganaderos de las haciendas y la industria potosina, en el ámbito regional, nacional e internacional, así como exponer los trabajos desarrollados en el ramo artístico,<sup>204</sup> en el que los hermanos Biagi tuvieron una importante participación contando con una sala exclusiva para la exhibición y venta de sus trabajos en ambas exposiciones.

La primera versión de la Exposición Agrícola e Industrial Potosina celebrada los días del 14 al 18 de septiembre 1906 a iniciativa de la comisión municipal con sede en la casa que patrióticamente cedió al efecto el Sr. D. Matías Hernández Soberón, que fue visitada por más de cuarenta mil personas que se deshicieron en elogios.<sup>205</sup> Contamos con una descripción de los objetos expuestos en la *Guía de la Exposición organizada por el Centro Agrícola e Industrial Potosino*,<sup>206</sup> las reseñas de los diarios las publicaciones locales *La Unión*<sup>207</sup> así como la publicación ilustrada *México Industria*.<sup>208</sup>

<sup>202</sup> *Guía de la Exposición organizada por el Centro Agrícola e Industrial Potosino*, 1906

<sup>203</sup> Jesús Villar Rubio, *Op. cit.*, pp. 74 y 75.

<sup>204</sup> José Francisco Guevara Ruiz, *Contexto histórico y forma de vida en San Luis Potosí durante los siglos XIX y XX*, *Op. cit.*, p. 46.

<sup>205</sup> *La exposición Agrícola e Industrial de San Luis Potosí*, en *México Industrial*, 1º de octubre de 1906.

<sup>206</sup> *Guía de la Exposición organizada por el Centro Agrícola e Industrial Potosino*, San Luis Potosí, Centro Agrícola e Industrial Potosino, 1906, pp. 6 y 7. En esta misma guía aparecen otros marmoleros potosinos.

<sup>207</sup> *La Unión*, 23 de septiembre de 1906

<sup>208</sup> *México Industrial*, 1º de octubre de 1906.



Las tres publicaciones anteriores hacen referencia de los productos en mármol que presentaron los Biagi Hermanos que fueron: Sagrado Corazón, Virgen del Sagrado Corazón, La Agricultura, Primavera, Fausto y Margarita, Odalisca, El Baile, Violeta, Toilet, Romeo y Julieta, Primavera, Nadie, San Francisco, Idea, La Belleza, San José, San Pablo de la Cruz, La Sagrada Familia, Dolorosa, jarrones Renacimiento y Fantasía.<sup>209</sup> “Un barandal de mármol de Carrara tallado con primor llamaba poderosamente la atención en dicho departamento (allí mismo fue vendido), así como el grupo de las tres virtudes: la Fe, Esperanza y Caridad; una cruz con una espada pendiente, para un sepulcro militar, y el Divino San Pablo;<sup>210</sup> un pavimento a cuadros negros y blancos, una escalinata, pilas de agua bendita, figuras decorativas para tumbas,... cubiertas para mesas, placas con altos relieves y una fuente de patio”.<sup>211</sup>

Toda esta producción artística les valió el premio en su ramo.<sup>212</sup> México Industrial publica dos fotografías donde se aprecian estas obras, una intitulada “Departamento de Mármoles” y la otra “Biagi Hermanos”.

La primera es una vista general del departamento donde se aprecia en primer plano una fuente (instalada en el chalet de Eduardo Meade y que aún se conserva en la calle de Álvaro Obregón), a la derecha una escultura funeraria que representa un ángel con una cruz en los brazos y una guirnalda (esta representación tuvo mucho éxito y se encontró repetidas ocasiones en el panteón del Saucito en las tumbas de Lorenzo García, Raúl Doral Gutiérrez, José María Verástegui y Blas Mandarini, así como en el catálogo<sup>213</sup>); a la izquierda una pequeña escultura de pie con un niño en brazos, en un segundo plano apreciamos a dos vírgenes María a cada lado de la sala, la de la izquierda con advocación de la Medalla Milagrosa y la segunda orando (ambas ubicadas también en el Saucito en los mausoleos de las familias López Portillo, Garfías y tumba de Anita Ledesma), así como cuatro placas talladas en altorrelieves, que probablemente sean decorativas. Atrás, a la derecha, sigue una escultura funeraria de un ángel con ofrendas (también localizada en el Saucito en las tumbas de Margarita H. Vda. de Campos,) y posiblemente la escultura a la izquierda de San Pablo de la Cruz. Al fondo apreciamos el barandal, con las tres esculturas de las virtudes, apreciamos sólo la Fe.

En la segunda fotografía están retratadas las virtudes de izquierda a derecha: Esperanza, al centro la Fe, (ambas instaladas en la tumba de Matías Hernández Soberón) y Caridad (tumba de Matilde Travanco); a los pies de la primera esta la

---

<sup>209</sup> *Guía de la Exposición organizada por el Centro Agrícola e Industrial Potosino, Op. cit.*,

<sup>210</sup> *México Industrial*, 1º de octubre de 1906.

<sup>211</sup> *La Unión*, 15 de septiembre de 1906.

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> Biagi Hermanos, *Álbum, Op. cit.*, p. 10.





Biagi Hermanos



Departamento de Mármoles

*Departamento de Mármoles de la Exposición Agrícola e Industrial Potosina. 1906.  
México Industrial, 1º de octubre de 1906.*



*Edificio de la nueva sede de la Exposición Agrícola e Industrial Potosina. 1907.  
Fotografía Biblioteca Ramón Alcorta, MFC.*



*Talleres de Mármoles Biagi Hermanos en la Exposición Agrícola e Industrial Potosina de 1907.  
Fotografía Biblioteca Ramón Alcorta, MFC.*



escultura de un angelito orando y a los pies de la Caridad otro de pie sobre una peana de rocas. También nos encontramos con el letrero rectangular en formato horizontal de los talleres con sus datos y su especialidad, sostenido por un par de pilastras de planta rectangular (posiblemente son los que sostienen la mesa del altar de la catedral). Analizando detenidamente la fotografía, las esculturas de esta fotografía están colocadas sobre un altar de mármol, dónde se encuentra un busto de la Virgen María, que posiblemente sea la *Mater Admirabilis* que se encuentra en el mausoleo del obispo Montes de Oca de la catedral, o se trate de la Dolorosa mencionada con anterioridad. En primer plano el barandal, que fue adquirido por Montes de Oca para instalarlo como comulgatorio en la capilla del Sagrado Corazón recién decorada y abierta al culto. Apenas visible en el costado derecho se observa una placa con un altorrelieve con dos ángeles sosteniendo una corona (tumba de Teresa Aguado en el panteón del Saucito)

Dado el éxito que tuvo la primera Exposición Agrícola e Industrial, se construyó un edificio especial para las exposiciones sobre la Calzada de Guadalupe, cuyo diseño estuvo a cargo del Ing. Octaviano Cabrera. La exposición de 1907 se inauguró el 16 de septiembre en sus nuevas instalaciones. Los periódicos antes mencionados dieron seguimiento a la construcción de este pabellón de exposiciones, que era muy importante para la promoción y economía del estado en aquellos momentos.<sup>214</sup> También dieron seguimiento a las actividades organizadas por todos los sectores de la sociedad potosina que aportaron sus mayores esfuerzos para que la celebración de las fiestas de la Independencia de ese año fueran espectaculares:

*La H. Junta Patriótica del Comercio tomará parte en los festejos con la erección de un obelisco conmemorativo, y con una gran cabalgata histórica que recorrerá la ciudad. Dicho obelisco, que se ha de llamar de "La Paz", es un monumento construido en mármol de Carrara por la casa de los Sres. Biagi Hermanos [se colocó en el jardín de San Juan de Dios, curiosamente enfrente del taller, ver fotografía de la plaza con el obelisco], del cual hace obsequio a San Luis Potosí. El acto de la inauguración se compone de números musicales y alocuciones patrióticas.<sup>215</sup>*

Los Biagi Hermanos también colaboraron en el protocolo de inauguración del edificio de la Exposición Agrícola e Industrial:

*Los señores Biagi, propietarios de los talleres Biagi Hermanos, regalaron al Centro Agrícola Industrial Potosino una placa conmemorativa de mármol de Carrara en relieve, alusiva a los fines del Centro, en donde se ven representados la agricultura, la industria, un paisaje, un grupo de labradores y una locomotora; todo para fines del progreso y como símbolo de modernidad. Es una talla de finísima calidad.<sup>216</sup>*

<sup>214</sup> Jesús Villar Rubio, *Op. cit.*, p. 156.

<sup>215</sup> *México Industrial*, 1º de octubre de 1906.

<sup>216</sup> *El Estandarte*, 28 de agosto de 1907



A comparación de la exposición de 1906, sólo se localizaron fotografías de las muestras, en la cual hay una de los Talleres de Mármoles Biagi Hermanos. Al parecer se exhibieron menos obras que en la versión anterior, se identificaron esculturas del Sagrado Corazón, esculturas y bustos decorativos, así como varios jarrones también decorativos. Al costado izquierdo de la puerta cuelga el diploma de primer lugar en la edición de 1906.

Estas exposiciones fueron un escaparate para mostrar públicamente su producción artística. Requirieron de una sala especial para sus obras en mármol. Los resultados fueron la venta y difusión de sus productos suntuarios no sólo en la ciudad, sino que gracias a la exposición de 1906 dieron a conocer sus productos a nivel nacional. La mayoría de los objetos expuestos se conservan hasta el día de hoy, que son los que conforman la muestra de la producción artística que se abordará en el siguiente capítulo.



## Capítulo III.- La producción artística de los Biagi Hermanos.

### 3.1.- Producción artística funeraria.

#### 3.1.1.- Esculturas

En la producción artística de estos talleres existen varios tipos de esculturas funerarias con diferentes representaciones y lecturas que todas llevan a un mismo fin, recordar al difunto a través de una tumba decorada con un monumento que nos exprese quién fue el difunto a través de su retrato, una alegoría, virtudes cristianas, ángeles, cruces, santos, etc. Cabe destacar, que no todas las esculturas se localizaron en el panteón del Saucito, sino que también abarcan algunas de las esculturas de las tumbas del obispo Ignacio Montes de Oca y la de los primeros obispos de la diócesis en la Catedral de esta ciudad.

La producción de escultura funeraria se llevaba a cabo gracias al interés de familiares y amigos de los finados. Se podía juzgar el estatus del difunto por la elaboración y costo de su monumento funerario. Algunos mausoleos fueron grandiosos y muy elaborados, según lo dictaba la moda europea en panteones famosos de Italia y Francia.<sup>217</sup>

Así mismo, las esculturas funerarias urbanas de finales del siglo XIX respondieron a la nueva estética en las ciudades de todo el orbe occidental, generadas por el crecimiento y ensanche de las ciudades, así como al cambio ideológico, político y social de las instituciones funerarias al pasar del control del clero al poder civil de los ayuntamientos de las ciudades. Los artistas vieron en este campo una nueva fuente de inspiración para crear un arte, que aunque responde a los cánones clásicos, la creatividad llevó al planteamiento de nuevas tipologías para representar la muerte basadas en la tradición religiosa y respondiendo a las nuevas dinámicas y mentalidades de la época.

*El monumento sepulcral, aunque ya poseía un innegable sentido social en su tradicional ubicación del interior de las iglesias, lugar en el que algunas personalidades, en especial clérigos, fueron todavía enterradas, alcanzó su máxima proyección pública con la expansión de los cementerios. Al margen de los problemas urbanísticos y arquitectónicos, la escultura encontró allí un amplio terreno de aplicación, si bien en muchos casos se trató de producciones en serie. Al sentimiento religioso que sin duda motivó gran parte de la escultura funeraria, se unieron otros factores que explican tanto o más su importante desarrollo, desde el deseo de perpetuar en piedra o bronce la memoria de quien dejó la vida, en función de la significación social o el afecto, hasta una reflexión genérica sobre la existencia. En tal sentido, el repertorio escultórico constituyó una apoteósica figuración de las más profundas inquietudes humanas.<sup>218</sup>*

<sup>217</sup> Roxana Velásquez Martínez del Campo, *Op. cit.*, p. 24.

<sup>218</sup> Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España 1800-1910*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p.125.



Los temas escultóricos funerarios de esta época continúan revitalizando el simbolismo funerario, mitológico y ritual de la antigüedad clásica que fue recuperado y usado a partir del Renacimiento y cuya vigencia continúa. Se incluye el uso de las virtudes (tanto las morales o cardinales como las teologales), y la activación de la efigie (representación en vida en contraste con la representación de la muerte), retrato del difunto sin escenas de veneración u otra.<sup>219</sup>

Los motivos funerarios en la producción artística de los Biagi Hermanos que se identificaron en la ciudad se organizan de acuerdo a la temática iconográfica propuesta por Fausto Ramírez<sup>220</sup> para lograr una clasificación tipológica de estas esculturas, así como identificar los temas que mayormente gustaron a los potosinos del porfiriato que fueron: ángeles, ánimas, retratos de difuntos cruces, esculturas y conceptos religiosos, pleurantes, elementos arquitectónicos y ornamentales.

Cabe mencionar que la mayoría de estas esculturas fueron colocadas en las tumbas de los miembros de la sociedad burguesa potosina por los altos costos de producción, que de acuerdo a los recursos que tenían y a su estatus social, era el tamaño tanto de la tumba como de la o las esculturas que guardan artísticamente para la posteridad la memoria de los difuntos, entre los que destacan Matías Hernández Soberón, José María Verástegui, el obispo Montes de Oca, Gabriel Aguirre, Pedro Barrenechea, Ignacio Muriel y Soberón, los Pitman, entre otros más.

### Ángeles.

Es el grupo escultórico más numeroso en la producción artística. Los encontramos en representaciones de ángeles adultos y niños. En la actualidad, se considera que la utilización de la imagen de un ángel niño es signo de un niño difunto, no así en la época del porfiriato donde encontramos en tumbas de adultos esta representación.

Todas estas esculturas angélicas son de bulto con la representación corpórea es lo que comúnmente se le llama de cuerpo entero. El género, por las características de los cuerpos esbeltos y cabellos, así como por la forma del rostro y manos indica que son femeninos. No existen desnudos salvo la representación de algunos ángeles niños, que puede interpretarse como la naturalidad del hombre sin pecado y la virtud de un niño. Así mismo las podemos encontrar diferentes posturas: de pie, sentadas, hincadas, con miembros en diversas posiciones y escorzos, que de acuerdo a los atributos añadidos a los cuerpos, será su

<sup>219</sup> Erwin Panofsky, *Tomb sculpture*, Bélgica, Phaidon Press Limited, 1992, p. 73.

<sup>220</sup> Fausto Ramírez, *Op. cit.*, p. 187.



representación y lectura. Físicamente estos ángeles son jóvenes, de mediana estatura muy bien proporcionados (los hay de varios tamaños de acuerdo al tipo de la tumba donde se colocarán), cuerpos delicados y estéticos, así como bellos rostros con rasgos, cabelleras, miembros y alas muy bien escupidos, acercándose a una realidad ideal. Algunas de estas esculturas están incluidas en el catálogo de 1909.

El estilo de las obras se asemeja a aquellas esculturas teatrales que se originaron en el Barroco. Estas esculturas de ángeles se les representa con mucho movimiento sus actitudes, alas abiertas, así como en las vestimentas a la romana ricamente ornamentadas y talladas, que de acuerdo a las lecturas que se les quieran dar, se pueden interpretar las peanas si la figura esta volando o en un plano terrestre. Las actitudes de estas representaciones, así como sus rasgos y posturas son dulces y a la vez dan la sensación de ser maternales en el sentido de animar a los deudos a seguir adelante en este mundo temporal.

Fausto Ramírez apunta al respecto que el ángel es también nuncio de los goces paradisiacos reservados al difunto: tal es el sentido de la figura alada que deposita flores o guirnaldas funerarias sobre un monumento (que es lo que los diferencia de otros ángeles devocionales), en reconocimiento y recompensa de una vida virtuosa. O cuando aparece apuntando con el brazo hacia lo alto, lo que quizá implica, además, el deseo de inspirar consuelo a los dolientes.<sup>221</sup>

Se identificaron en la producción artística nueve tipos de ángeles adultos que se diferencian entre sí por las poses, las alas y los elementos iconográficos que portan. Casi todos fueron colocados sobre las tumbas, que en algunos casos se erigió un pedestal para colocarlos en el centro del mausoleo o coronando una capilla funeraria. A continuación menciono estas esculturas partiendo de la mayor cantidad de figuras con el mismo tema:

- a) Ángeles con las alas abiertas, apuntando al cielo, con una palmeta o cruz en la mano derecha. (I)
- b) Ángeles con las alas cerradas, mirando al cielo en actitud de oración. Pueden portar una cruz con flores entre los brazos. (II)
- c) Ángeles con una cruz en la espalda. (III)
- d) Ángeles con las alas abiertas, mirando al suelo, manos cruzadas en el vientre portando una palmeta. (IV)
- e) Ángel colocando sobre una cruz con paños una corona. (V)
- f) Ángeles pleurantes. (VI)
- g) Ángeles ánimas dando ofrendas con el brazo izquierdo levantado. (VII)
- h) Ángeles depositando ofrendas florales. (VIII)
- i) Ángeles de pie, con las alas cerradas portando una cruz con flores. (IX)

---

<sup>221</sup> Fausto Ramírez, *Op. cit.*, p. 192.





*Ángeles con las alas abiertas, apuntando al cielo, con una palmeta o cruz en la mano derecha.(I)*

Tumba de Dolores Pimienta Vda de Vázquez. s/f.

Tumba de María Trinidad López (+1912)



*Ángeles con las alas cerradas, mirando al cielo en actitud de oración. (II)*

Tumba de Concepción Rodríguez Barragán (+1916)

Tumba de Higinio Gómez y Gómez (+1909)





**Ángeles con una cruz en la espalda. (III)**

Tumba de Antonia Othón de Pitman (+ 1905)

Tumba de Jesús Hernández Soto (+ 1912)



**Ángeles con las alas abiertas, mirando al suelo, manos cruzadas en el vientre portando una palmeta. (IV)**

Tumba de Ignacio Muriel Soberón (+ 1896)





*Ángel colocando sobre una cruz con paños una corona. (V)*  
Tumba de Francisco Manrique Escalante (+ 1909)



*Ángeles pleurantes. (VI)*  
Tumba de Elena M. de Schekaibán (+ 1921)  
Tumba de Francisco de P. Fernández (+ 1901) Tumba de Matías Hernández Soberón (+1907)



*Ángel ánima dando ofrendas con el brazo izquierdo levantado. (VII).*  
Tumba del niño José Núñez Prieto (+1906)





***Ángeles depositando ofrendas florales. (VIII)***

Tumba de Juan N. Mayo Soberón (+1906)

Tumba de Olegario Ulalde Ceceaga (+1914)



***Ángeles de pie, con las alas cerradas portando una cruz con flores. (IX)***  
Tumba de Blas Mandarinini (+1910)



Sin embargo, estos ángeles tienen una lectura iconológica demasiado dulce a comparación de otros ejemplos realizados por otros escultores en otros panteones del país cargados de un rico repertorio de elementos iconográficos funerarios, lo que nos indica el gusto de la sociedad potosina por los temas suaves y representar a los ángeles como expresiones del catolicismo; sólo son guardianes de las tumbas encargados de velar por los restos mortales y dar una flor en su memoria, o los medios expresivos, ideológicos y escatológicos de la resurrección, esperando el alma del difunto para conducirla al cielo.

En las representaciones de los ángeles niños, comúnmente denominados "angelitos", observamos que pueden ser de ambos géneros masculino y femenino, pueden estar desnudos o vestidos, más sin embargo los miembros son cubiertos por un delicado paño, hiedras o estrechando el cuerpo contra una lápida. Los cuerpos son rollizos y con rostros infantiles bellamente trabajados. Al igual que los adultos, visten ropas a la romana con gran movimiento, representados en los planos celestiales y terrestres a través de las peanas. Estas se colocaron solamente sobre las tumbas. Se identificaron nueve tipos de angelitos:

- a) Ángel conduciendo a un difunto. (X)
- b) Ángeles desnudos con alas abiertas colocando ofrendas. (XI)
- c) Ángel de pie con alas cerradas portando un rollo en la mano derecha. (XII)
- d) Ángeles en pie orando. (XIII)
- e) Ángel pleurante. (XIV)
- f) Ángeles de pie con una flor en la mano derecha y señalando al cielo con la izquierda, parados sobre rollo colocado en una peana rocosa. (XV)
- g) Ángeles vestidos con alas abiertas depositando flores. (XVI)
- h) Ángel desnudo con alas abiertas señalando una lápida sobre una peana rocosa. (XVII)
- i) Querubines decorativos colocados en los pedestales de las tumbas. (XVIII)

Así mismo, encontré de manera inédita dos representaciones escatológicas muy bien realizadas en los angelitos. Una es la del *Psychopompos* conductor de las almas al paraíso<sup>222</sup> en la tumba del niño Pedro Barrenechea y Farías (+ 1899) donde el difunto es representado por un bebé dormido que lo lleva sujeto con su brazo derecho un ángel que dirige su puño izquierdo cerrado al cielo, mientras observa que la criatura no despierte del sueño eterno. La otra es la de un bello ángel pleurante o doliente en la tumba del niño Manuel Rodríguez Álvarez (+1909), que está sentado sobre una peana rocosa alta; el pie derecho está volando en el espacio; porta en su brazo derecho una cinta que indica su luto, oculta su llanto delicadamente con su mano izquierda, mientras en la diestra lleva unas rosas. Su único consuelo es llevarle una ofrenda al difunto. Los demás tipos

---

<sup>222</sup> *Ibid.*





*Ángel conduciendo a un difunto. (X)*  
Tumba del niño Pedro Barrenechea y Fariás (+1899)



*Ángeles desnudos con alas abiertas colocando ofrendas. (XI)*  
Tumba del niño Constantino González García (+ 1906)



*Ángel de pie con alas cerradas portando un rollo en la mano derecha. (XII)*  
Tumba del niño Jacobo Villalobos Reyes (+ 1912)



*Ángel en pie orando. (XIII)*  
Tumba del niño Rogelito (+ 1910)



*Ángel pleurante. (XIV)*  
Tumba del niño Manuel Rodríguez Álvarez





*Ángel con una flor en la mano derecha y señalando al cielo con la izquierda, parado sobre rolo colocado en una peana rocosa. (XV)  
Tumba anónima.*



*Ángel vestido con alas abiertas depositando flores. (XVI)  
Tumba de Joaquín Escontrija (+ 1902)*



*Ángel desnudo con alas abiertas señalando una lápida sobre una peana rocosa. (XVII)  
Tumba de Concepción Sobrerón. s/f*



*Querubín decorativos colocados en los pedestales de las tumbas (XVIII).  
Tumba de José Francisco Santos (+ 1927)*



son representaciones de ángeles con flores, con un rollo en la mano y rezando. Los querubines sólo se utilizaron para decorar las paredes de las tumbas.

## Retratos.

Se identificaron nueve retratos de difuntos provenientes de los talleres Biagi Hermanos, los cuales siete se ubican en el Panteón del Saucito, uno en la catedral y otro en la casa de los deudos.

Los del panteón del Saucito son los retratos de Matías Hernández Soberón (+ 13 marzo 1907), del Lic. José María Aguirre y Fierro (+ 2 oct 1906), Manuel Pereda (+ 3 mayo 1909), León Teissier (+ 1907), niña Rosa Ardila Sánchez (+ 25 oct 1905), Pablo Yáñez, relieve modernista (+ 1907) y el retrato de niño anónimo cuya efigie y monumento han sido parcialmente destruidos. En la catedral está el busto del obispo Ignacio Montes de Oca y Obregón (+ 1921) realizado en 1905 y colocado en la parte superior de su tumba. Por último, el retrato de José Encarnación Ypiña, originalmente estuvo colocado en una ménsula de la fachada de la capilla funeraria de su familia. Años más tarde, sus familiares retiraron la efigie y la conservan en la biblioteca de la casa de esa familia.

Estas representaciones son denominadas "busto", que es la escultura de la parte superior del cuerpo humano comprendido entre la cabeza y parte superior del tórax. En general, su uso es principalmente decorativo fuera de las representaciones funerarias, que de acuerdo a la cultura de la época son para inmortalizar a los héroes nacionales, hombres ilustres y ciudadanos ejemplares.

Para la realización de estas esculturas los Biagi enviaba al taller en Avenza, Italia, los retratos de las personas a través de fotografías, dibujos o modelos en yeso o en terracota del difunto para esculpirlos en mármol. En los talleres de Avenza, según el modelo que se había enviado, se realizaba ahí mismo la el modelo preliminar en yeso o terracota. De acuerdo a la cantidad de trabajo que tenían y a la dificultad del busto, subcontrataban la escultura a otros talleres o a artistas locales, florentinos o romanos para el modelado y talla. Semanas después, llegaba a San Luis el modelo, que era sometido a la consideración de los deudos. Se corregían algunos detalles al gusto de los clientes y se volvía a enviar a los talleres italianos. El procedimiento seguía hasta que el retrato modelado quedaba a la completa satisfacción del cliente.<sup>223</sup>

Se escogía una base decorativa que soportara el busto. El modelo se trasladó al bloque de mármol por medio de una máquina de puntos, teniendo como resultado el busto funerario, que sería colocado en la tumba en su momento. Este tipo de

---

<sup>223</sup> Datos proporcionados por el Dr. Jesús Villar Rubio, que se los facilitó el Sr. Octaviano Cabrera, por ser ese el procedimiento que se siguió en la talla del busto del Sr. Encarnación Ipiña.



representaciones funerarias era exageradamente caro, por el diseño, procedimiento, técnica, traslados de la pieza e impuestos de importación y exportación del producto.

Plásticamente estos retratos son hieráticos y sin expresión (a comparación del retrato de José María Aguirre y Fierro, que el retrato aparece con la cabeza un poco girada a la izquierda y con algunos gestos que dan mayor movimiento y vitalidad), debido a que se tomaron los modelos de fotografías, por lo que la lectura de estos bustos deben ser frontal, sino, se puede perder el sentido que se buscó en esta representación: la de perpetuar la imagen del difunto.

Esta representación funeraria fue importante para los deudos y la sociedad de ese momento para conservar la memoria no sólo a través de un memento, sino a través de la imagen física de la persona. Fausto Ramírez comenta que conservar los rastros fisonómicos de un individuo ha sido una de las tareas habituales de la escultura a partir del Renacimiento, pues su traslado a la piedra o al bronce pareciera asegurar al retratado una experiencia mayor y la exaltación de su memoria. No es extraño, pues, que el retrato sea un motivo usado con frecuencia en las tumbas.<sup>224</sup>

Es de llamar la atención, que sólo existen retratos de hombres en la producción artística de los Biagi Hermanos y no de mujeres. Esto se pudo deber a que la imagen del hombre es más pública que la de una mujer. La mujer se debe al recogimiento y no a la exposición pública, es por eso, que en las tumbas de mujeres se les represente con un monumento alusivo a su condición femenina como lo es la maternidad a través de las virtudes teologales, o con una imagen religiosa.

Los retratos visten a la usanza de la época: camisas con altos cuellos (representación que auxilió a la técnica escultórica, que de esa manera el cuello se hace más ancho para soportar el peso, dar estabilidad a la cabeza sin perder las proporciones escultóricas), corbata, chalecos y sacos con botones bien detallados, pliegues y dobleces ricamente esculpidos en el mármol. Los cabellos, barbas y bigotes están recortados y peinados, provocando texturas que dan mayor realce al busto.

Esther Acevedo expone que la indumentaria en la escultura del siglo XIX representó a los retratados de manera clásica, desnudos y con togas o combinándolas con trajes militares y togas, junto con hábitos eclesiásticos con vestiduras greco-romanas. Esta manera de representar a los personajes se fue abandonando hacia fines del siglo XIX, a medida que la burguesía urbana fue adueñándose del panorama histórico. La representación más inmediata de vestimentas cotidianas fue cobrando importancia dentro de la escultura; y la

---

<sup>224</sup> Fausto Ramírez, *Op. cit.*, p.187.



desnudez, los pliegues y las togas se dejaron como símbolo de una grandeza consagrada por la historia.<sup>225</sup>

El retrato de la niña Rosa Ardila Sánchez se representó a través de un bebé rollizo acostado sobre su costado derecho, con el brazo derecho flexionado hacia el rostro, que es detenido por la mano de ese brazo, la mano del brazo izquierdo descansa sobre su vientre, duerme plácidamente en una concha gigante colocada verticalmente, cuya parte inferior hace las veces de una cuna, se envolvió el cuerpo con unas mantas con grandes pliegues que le dan un movimiento a la escultura. Existe en el Camposanto Staglieno de Génova, Italia, una escultura similar de un infante cuya diferencia radica en la técnica en que fue esculpido (alforrelieve), y en la posición del cuerpo. Este niño, por el brazo derecho caído y la cabeza hacia atrás denota que está muerto.

Casi a un costado de la tumba de Rosa Ardila, aparece una tumba en malas condiciones con la escultura de un niño que le fue mutilada la cabeza. El cuerpo está de pie con el antebrazo derecho recargado sobre una base arquitectónica, en la mano izquierda lleva una corona. Está vestido con una túnica a la romana decorada con un galón ricamente tallado, con pliegues al frente desde el cuello hasta la parte inferior. Desafortunadamente la placa con los datos del difunto no existe para aseverar la identidad o motivo de la escultura, por lo que las características del retrato probablemente sea un ánima o un doliente, pero me acerco más a que sea el retrato del difunto.

El retrato del obispo Ignacio Montes de Oca y Obregón se encuentra en la hornacina de su grupo sepulcral en el costado derecho de la Catedral. El tallado corresponde a un retrato de medio cuerpo, realizado por Tito Tadolini en 1905.<sup>226</sup> El obispo está orando, cuyos brazos descansan sobre un mullido cojín forrado con un rico terciopelo. Porta su vestimenta obispal. Este tipo de representaciones plásticas responden a la de un monarca,<sup>227</sup> en este caso, a un príncipe de la iglesia católica al que el papa León X le dio amplios poderes no sólo espirituales, sino económicos y políticos,<sup>228</sup> y es en este concepto de monarca se nos muestra la teoría política de la monarquía.<sup>229</sup> Este retrato nos recuerda a las tumbas de los papas en la Basílica de San Pedro en Roma, la única diferencia es que los retratos de Roma son de cuerpo entero.

---

<sup>225</sup> Esther Acevedo, *La escultura del siglo XIX*, México, SEP, INBA, Cuadernos de Arquitectura y conservación del Patrimonio Artístico, serie documentos, No. 9, Mayo 1980, p. 80.

<sup>226</sup> *Catálogo de la obra artística de la Catedral de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, Arzobispado de San Luis Potosí, Facultad del Hábitat, UASLP, 2000.

<sup>227</sup> La iconografía para la representación del monarca fue la tradicional: cojín, cetro y corona. Esteban Llorente, *Op. cit.*, p. 248.

<sup>228</sup> *Archivo de la Santa Iglesia Catedral de San Luis Potosí*.

<sup>229</sup> Esteban Llorente, *Op. cit.*, p. 249.





*Matías Hernández Soberón (+1907)*



*Lic. José María Aguirre y Fierro (+1906)*



*Manuel Pereda (+1909)*



*Pablo Yáñez (+ 1907)*



*Niña Rosa Ardila Sánchez (+1905)*



*Niño anónimo*



Las tumbas que llevan estos bustos como parte de la decoración suntuaria se diseñaron de tal manera con elementos arquitectónicos como molduras, nichos y edículos para colocarlos. Así mismo, el busto ocupó parte de la lectura escatológica del monumento como el caso del busto de Matías Hernández Soberón que se le asoció con una virtud teologal que expondré más adelante.

## Almas.

Son las representaciones ideales en esculturas de los difuntos en el momento de la resurrección, pasando del estado corpóreo al estado espiritual. Dentro del arte, la imagen de las almas tiene un mensaje religioso didáctico que es la esperanza en la resurrección del ser querido que figure el sentimiento de aspiración retrospectiva, la idea de la muerte como tránsito a la bienaventuranza<sup>230</sup> y la convicción de que llegó a la gloria celestial.

Las esculturas de almas talladas por los Biagi Hermanos son figuras femeninas jóvenes bellamente talladas de cuerpo completo, vestidas a la manera grecorromana con amplias telas que acentúan el movimiento de los escorzos, están de pie, pueden tener alas o no, lo que nos lleva muchas veces a confundirlas con los ángeles (a fin de cuentas las almas de los difuntos se convertirán en ángeles), con atributos como la estrella en la frente o sobre el cabello. De acuerdo a las diferentes actitudes y posiciones en que se encuentran representadas, pueden estar sobre peanas de nubes que nos indican que se están elevando al cielo, rocosas que nos indican que están resucitando y listas para la ascensión, o que siguen en el plan terrenal. Las diseñadas sobre un bloque también indican su permanencia el plano terrenal. Estos bloques pétreos, las cruces y otros elementos que están presentes en la escultura ayudan a equilibrar el peso del bloque con el que fueron esculpidos y evitando que los elementos que están volando como los brazos, cabezas y telas se puedan romper por falta de apoyos. Los siguientes cuatro tipos identificados en la producción artística pueden tener diferentes lecturas iconológicas:

a) Almas aladas depositando ofrendas florales (Jesús Ramón Otero y Vargas +?, Niña Paz Barrenechea y Farías + 1907, y Niño José Núñez y Prieto +1906).

b) Alma ascendiendo al cielo (Matías Hernández Soberón +1907).

c) Alma resucitando (Eduardo Ramírez Adame +1906).

d) Almas depositando ofrendas florales (Pedro Landeta +1906 y Matilde Aguerre Vda. de Landeta +1911)

---

<sup>230</sup> Fausto Ramírez, *Op. cit.*, p. 191.



La escultura del alma en la tumba de Eduardo Ramírez Adame (+ 1906), la figura esta de pie y vestida a la romana con una estrella en la cabeza, mira al cielo, porta una cruz en el pecho que es sostenida en el mismo lugar por la mano izquierda y la mano derecha sostiene la parte baja del madero y su dedo índice apunta hacia la placa de la tumba. La peana sobre la que está parada es rocosa. El alma da un paso hacia delante y baja del montículo rocoso, el ropaje tiene un gran movimiento por los múltiples pliegues que nos indica que esta soplando el viento divino. La lectura anterior nos indica que es el momento de la resurrección del difunto, la figura emergió de la tumba cubierta de tierra y piedras y baja para emprender la ascensión, al mismo tiempo se está identificando esa alma al señalar su nombre que llevó en vida a través de la placa de la tumba.

La representación mas común de almas que se identificó es la del alma alada que deposita una ofrenda floral sobre su tumba. La escultura esta compuesta por la figura de una mujer, también a la romana, de pie, dirige la mirada hacia abajo, viste una túnica suelta con mucho movimiento, porta un manto que esta sujeto al cuello y en ella lleva las flores que lo sujeta con la mano derecha y la izquierda está en alto sosteniendo delicadamente el tallo de una flor, que al parecer es una rosa, que está a punto de dejarla caer. La peana de la escultura es de nubes con suaves cantos, lo que nos indica, junto con el movimiento de la ropa, que el alma desde el cielo está depositando la ofrenda. No podemos afirmar que esta representación haya sido del gusto de esa sociedad para colocarla sobre la tumba de niños, ya que un adulto también la posee.

Las otras dos versiones de las almas producidas por los Biagi Hermanos fueron colocadas en las tumbas del matrimonio formado por Pedro Landeta (1906) y Matilde Aguerre Vda. de Landeta (1911). Ambas figuras son femeninas, vestidas a la romana, con una estrella en la frente, miran hacia abajo y depositan una flor en su respectiva tumba. Existen variantes en ambas esculturas que tiene que ver con el género del difunto. El alma de Pedro Landeta es una joven con un amplio vestido con gran movimiento que llega hasta los tobillos, con mangas largas, lleva un ramillete floral en la mano derecha y en la izquierda una flor que la va a depositar dando la sensación de que está bajando el brazo. Esta parada sobre una peana rocosa, lo que indica que bajó del cielo a la tierra a hacer entrega de su ofrenda. En cambio, la escultura de la esposa es de un alma mayor, también vestida a la romana con un traje largo más sobrio que llega hasta el piso, con una túnica en sus hombros que ciñe el cuerpo y cubre casi en su totalidad los brazos. La abertura central de esta túnica le permite plásticamente utilizarla para llevar flores en el hueco que se hace entre ambas manos. Deposita una flor a una pequeña cruz hecha con troncos que corona un montículo rocoso que es la tumba, que posee una hoja a manera de pergamino desenrollado. Esto es, por ser la figura de una madre, los deudos desearon una escultura con mayor representación del recato y que tuviera un mayor lenguaje alegórico, que se puede traducir en una escultura más completa que represente el amor hacia ese ser querido.





***Alma ascendiendo al cielo***  
Tumba de Matías Hernández Soberón (+1907).



***Alma resucitando***  
Tumba de Eduardo Ramírez Adame (+1906).



***Almas depositando ofrendas florales.***  
Mausoleo de Pedro Landeta (+1906) y Matilde Aguerre Vda. de Landeta (+1911)



La fe en la existencia de las almas puede tener efectos sociales importantes mediante el reforzamiento de los deberes morales y servir como principio guiador en la vida. El significado cultural de la creencia en las almas refleja la universalidad de los problemas para los cuales representa una respuesta: la compleja cuestión de la personalidad humana, las experiencias morales y espirituales de la vida, y la eterna cuestión de la inmortalidad.<sup>231</sup>

## Religiosas.

Las esculturas religiosas que realizaron los Biagi Hermanos pueden ser utilizadas tanto para el culto, como para la representación funeraria. En el panteón del Saucito sólo se identificaron las imágenes de Jesús y de la Virgen María, ambos en diversas advocaciones.

Tanto en la representación funeraria como en la liturgia cristiana, se utilizaron estos temas aplicándolos a las lecturas de protección e intersección de las almas de los difuntos para que estas lleguen lo más pronto posible al paraíso a través de una mínima estancia en el purgatorio, en el caso de los pecadores. Así como representan un consuelo y seguridad a los deudos de que sus difuntos están amparados por la máxima autoridad celestial. Jesús y sobretodo su madre, la santísima Virgen María son los intercesores más importantes en este trance. En este simbolismo, el catecismo de la iglesia católica dice:

*Por el hecho de que los del cielo están más íntimamente unidos con Cristo, consolidan más firmemente a toda la Iglesia en la santidad, no dejan de interceder por nosotros ante el Padre. Presentan por medio del único Mediador entre Dios y los hombres, Cristo Jesús, los méritos que adquirieron en la tierra. Su solicitud fraterna ayuda, pues, mucho a nuestra debilidad" (nº 956)<sup>232</sup>.*

La figura de Jesús la encontramos en su advocación de Sagrado Corazón con dos variantes, una señalando con la diestra su pecho abierto lo que sugiere la idea de misericordia y perdón (Mausoleo familia Vía de Monte),<sup>233</sup> y la otra con ambos brazos abiertos, como bendiciendo al difunto (Gonzalo Valdés y Barroeta + 1914). En ambos casos la escultura en bulto de Jesús aparece con su iconografía tradicional la de un hombre joven barbado con cabellos largos y vestido con túnica, lo que permitió al artista colocarla con dobleces para darle mayor volumen y movimiento.

También encontramos la representación de Cristo con la cruz a cuestas en la tumba de Severina González Vda. de Peña (1936), que aunque es tardía a la

<sup>231</sup> Microsoft® Encarta® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

<sup>232</sup> *Catecismo de la religión católica*, s.e., s.a., p. 15.

<sup>233</sup> Fausto Ramírez, *Op. cit.*, p. 193.



fecha de estudio, presenta los patrones de las esculturas que he venido analizando. Por último, se encuentra en la producción artística la imagen tradicional de Cristo en la Cruz en la tumba de Inocencio Nazareno Matorra (+ 1915) y en la de Ciria Gómez Vda. de Sánchez (+ 1913), que abordaré más adelante en la sección de cruces.

La última representación de Jesús es un bello busto de Cristo que se localiza en la hornacina superior del mausoleo o arcosolio de los tres primeros obispos de la Diócesis de San Luis Potosí, localizado en el muro poniente de la nave izquierda de la catedral.

Este mausoleo se los dedicó el obispo Montes de Oca a sus predecesores Don Pedro Barajas, Manuel del Conde y Nicanor Corona. La tumba es una composición inspirada en los arcosolios o tumbas de pared florentinas erigidas durante el Renacimiento realizada en mármol y estuco por Molina y Compiani en 1896. Se compone por un arco de medio punto sostenido por pilastras y un entablamento decorado con guirnaldas, rematado por un imafrente compuesto de un frontón en cuyo centro se encuentra el nicho con la escultura en cuestión. A manera de pináculo de las pilastras estriadas, se encuentran los bustos de los obispos Manuel del Conde y Nicanor Corona, realizados en yeso por el pintor y escultor leonés radicado en San Luis Potosí Margarito Vela Ramírez.<sup>234</sup> Corona la tumba un par de ángeles o *puttis* renacentistas en yeso que sostiene una cartela con el escudo de la ciudad, y sobre este una tiara episcopal. En el interior del arco aparece el retrato del obispo Pedro Barajas en un medallón de bronce en altorrelieve realizado por T. Cacliardi en 1889.<sup>235</sup> Debajo de este se encuentra la lápida de mármol blanco colocado con remaches de bronce con forma floral al muro, coronado por un par de antorchas invertidas, y decorada en la parte inferior con una guirnalda vegetal. La inscripción sepulcral es: "El cuarto obispo de San Luis a sus tres predecesores".

El busto de Cristo, realizado en mármol blanco de Carrara por Tito Tadolini, con dimensiones 70 x 60 cm., representa a Jesús en agonía, con un movimiento espectacular, es decir, Tadolini captó el momento en que Dios Hijo ha muerto y se le está bajando de la cruz. El brazo izquierdo ya se desclavo y el derecho sigue sobre el madero. La cabeza responde a la gravedad a través del peso del cuerpo. El rostro es el de un joven con finas facciones esculpidas, la barba y los cabellos perfectamente logrados. El autor transformó la expresión dramática del cuerpo flagelado de Jesús por una escena romántica y mística: duerme. La corona de espinas se esculpió sobre los cabellos a manera de diadema. Esta obra es distinta a las esculturas de este tipo. El busto no sigue la forma triangular que va de los hombros al centro de la figura, sino que es una escultura en bulto terminada en

---

<sup>234</sup> *Catálogo de bienes artísticos de la Catedral de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, Facultad del Hábitat, UASLP, Arzobispado de San Luis Potosí, Agosto de 2000.

<sup>235</sup> *Ibíd.*



forma recta debajo del pecho y por la sección de los hombros toma una porción de los brazos. Esto responde a las características compositivas que planteé al inicio del párrafo.

Las esculturas con temas marianos en el panteón del Saucito son la Virgen con el Niño ( Carmen Garfias de Gómez 1918), la Virgen del Carmen, (Mausoleo Ana Andrés López + 1906 y Blas Mandarinini con un óvalo en altorrelieve +1910), Virgen orando (Mausoleo familia López Portillo), Virgen de la Medalla Milagrosa coronada (Mausoleo familia Garfias + 1917 y Anita Ledesma) y Virgen de la Medalla Milagrosa (Filomena Rodríguez s/f)

Esta escultura de la Virgen con el Niño colocada en la hornacina neogótica de la tumba de Carmen Garfias de Gómez (+1918). Es una de las esculturas más pequeñas y bellas de la producción artística, esculpida en mármol de Carrara y colocada sobre una peana circular ricamente tallada que representa el orbe. Aproximadamente mide treinta centímetros de alto, viste a la romana, con amplias telas que le dan movimiento a la figura, cabellos sueltos y recogidos hacia atrás. Eleva al niño hasta la altura de su rostro y lo estrecha contra su frente, en señal de amor maternal. Ella pisa una media luna y una serpiente, lo que nos indica que es una Inmaculada Concepción.

La imagen de la Virgen del Carmen aparece en dos representaciones: una en bulto exento en el mausoleo Ana Andrés López (+ 1906) y la otra en un óvalo tallado en altorrelieve en la tumba de Blas Mandarinini (+1910). La primera es una de las tallas más finas en esta categoría de la producción artística en cuanto a la ornamentación de la vestimenta de la figura que esta ricamente tallado. La virgen esta de pie con la rodilla ligeramente flexionada, lleva al niño en el brazo izquierdo y en la derecha lleva el escapulario de la orden carmelita. La indumentaria de la virgen esta tratada, al igual que el resto de ellas, en un estilo neogótico al portar la corona sobre el manto, lleva también un gran escapulario.

El uso de esta escultura funeraria es en parte devoción a la Virgen del Carmen y al auxilio que se le pide. Cuenta la tradición que cuando la Virgen se le apareció a San Simón Stock le mostró el escapulario que traía en la mano y le hizo la promesa de que los carmelitas que por reglamento portaban el escapulario serían preservados del fuego eterno y que aquellos que fueran condenados al purgatorio serían liberados el sábado después de su muerte. La Virgen no podía salvar el alma de un condenado, pero si interceder por él ante la corte celestial, manteniendo la promesa conocida como el "Privilegio Sabatino", para liberar a las ánimas el sábado que siguiera al día de su muerte, por lo que el papa Juan XXII (1316) concedió a los religiosos carmelitas las indulgencias necesarias en la llamada Bula Sabatina.<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> José Francisco Guevara Ruiz, *Dos pinturas de Alfonso de Zárata en San Luis Potosí*,



Otra representación es la de la Virgen orando en el mausoleo familia López Portillo, que estuvo expuesta en la exposición Agrícola en Industrial de 1906. Es también una representación neogótica coronada, de pie, con la amplia vestimenta y manto recogidos por sus manos en posición de orar, que provoca gran movimiento en esta esbelta figura. La cabeza esta baja en señal de que esta orando. La talla y la dificultad técnica son apreciadas en el movimiento del manto, en la que se aprecia la ligereza del mármol esculpido en los pliegues de la tela.

Las esculturas de la Virgen de la Medalla Milagrosa, con corona (Mausoleo familia Garfias + 1917 y Anita Ledesma +1913) y sin ella (Filomena Rodríguez s/f). Esta representación fue venerada desde la segunda mitad del siglo XIX después de que sor Catalina Labouré de las Hijas de la Caridad en Francia fuera testigo de las apariciones de la Virgen y estableciera su devoción a través de la medalla milagrosa. Quienes llevasen con devoción esta medalla alcanzarán las indulgencias y alcanzarán especial protección de la Madre de Dios.<sup>237</sup> Estas esculturas fueron esculpidas de acuerdo a la iconografía de la virgen según la visión de sor Catalina Labouré el 27 de noviembre de 1830:

*...Vi a la Santísima Virgen... era de mediana estatura, y de tan hermoso aspecto... estaba de pie sobre un globo, mejor dicho, sobre la mitad...tenía vestido blanco aurora (de seda), que caía por ambos lados hasta los pies, los cabellos caídos sobre los hombros; llevaba vestido blanco y manto azul (muy largo que bajaba hasta el suelo) plateado...las facciones no representasen a la Virgen ni muy joven, ni tampoco muy alegre, sino con cierta gravedad mezclada con cierta tristeza...los cabellos caídos sobre los hombros y sostenidos por una cinta de un pequeño encaje... una serpiente bajo sus pies.<sup>238</sup>*

Así mismo, la figura tiene los brazos extendidos hacia abajo, tenía en sus benditas manos unos como diamantes, de los cuales salían..., rayos muy resplandecientes... estos rayos son figura de las gracias que María consigue de Dios para los hombres.<sup>239</sup> De acuerdo a las imágenes que se publicaron para difundir la imagen, las esculturas de las tres tumbas tienen el manto abrochado en el cuello y sin rayos. Varían entre si: la de la tumba de Filomena Rodríguez no lleva corona, el manto es más voluminoso y esta parada sobre un orbe con forma oval, en cambio, las otras dos están coronadas y sin orbe, solo colocadas en la base cuadrada.

La última representación mariana es un busto de la *Mater Amabilis* que se ubica en la hornacina inferior de la tumba del obispo Ignacio Montes de Oca y Obregón

---

*segunda mitad del siglo XVII*, San Luis Potosí, Instituto de Investigación y Posgrado, Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, agosto de 2002, inédita, pp. 24-25.

<sup>237</sup> P. Aladel, *Sor Catalina Labouré y la Medalla Milagrosa*, Madrid, Biblioteca San Vicente de Paul, 1922, Tomo IV, pp. 68-69.

<sup>238</sup> *Ibid.*, pp. 67-77

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 68.



en la catedral esculpida por Tito Tadolini en Roma en 1905<sup>240</sup> según la firma al reverso.

Esta escultura estuvo expuesta en la Exposición Agrícola e Industrial Potosina de 1906 y adquirida por el obispo Montes de Oca. Posteriormente la vemos colocada en la biblioteca del Palacio Episcopal con una aureola, al parecer de bronce, con doce estrellas; y finalmente fue colocada en el sepulcro.

El sepulcro es un arcosolio en estilo Renacimiento realizado en mármol verde y estuco por Molina y Compiani hacia 1896.<sup>241</sup> Se compone de dos secciones: la inferior esta formada por un arco de medio punto sostenido por un par de pilastras estriadas con capitel jónicos que a su vez sostienen un entablamento moldurado con el friso decorado con coronas de laurel y guirnalda. Al centro del arco está la lápida en dos cuerpos: el inferior los datos del obispo en bajorrelieve y la superior, con forma pentagonal ricamente decorado con el escudo del prelado y los atributos de la música y la poesía esculpidos en altorrelieve con una hornacina al centro. Sobre esta lápida esta decorado el arco con dos angelillos *puttis* renacentistas que sostienen una cartela, pintados al fresco. La parte superior del arcosolio esta rematado por un frontón triangular moldurado y decorado, en cuyo centro esta el nicho con la efigie de Montes de Oca. Remata el frontón con dos angelillos o putis en estuco que sostienen el escudo del obispo.

Originalmente se pensó colocar en la lápida la efigie del obispo<sup>242</sup> y posiblemente la *Mater Admirabilis* coronara el arcosolio al igual que el busto de Cristo en el de los obispos.<sup>243</sup> El obispo falleció en 1921 y debido al ambiente de rechazo a todo aquello que trajera reminiscencias sociales del porfiriato y previendo que el busto sufriera daños por vandalismo se colocó en la parte superior.

La *Mater Admirabilis*, al igual que la Medalla Milagrosa fue una importante devoción en el siglo XIX establecida por las Hermanas del Sagrado Corazón. Montes de Oca, quién era devoto de esta representación mariana estableció su culto en San Luis Potosí, así como también fundó el colegio del mismo nombre.

El busto fue tallado en mármol blanco de Carrara. Presenta movimiento al estar la cabeza un poco inclinada hacia la derecha y al frente, de modo que la vista esta baja. El rostro es oval y muy bien esculpido, cubierto por el velo sujeto al cuello, los pliegues hacen que se pierda en hieratismo en el resto de la pieza y da mayor realismo a través de los delgados pliegues al frente que hacen confundir al

<sup>240</sup> *Catálogo de bienes artísticos de la Catedral de San Luis Potosí, Op. cit.*

<sup>241</sup> Ignacio Alcocer, *Interior de la Catedral, su nuevo decorado*, en José de la Vega Serrano, coord., Recuerdos jubilaires del Ilmo. Señor Obispo de San Luis Potosí, San Luis Potosí, El Contemporáneo, 12 de marzo de 1896, p. 52

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>243</sup> La colocación de las figuras religiosas en la parte superior de estas tumbas de origen renacentista simbolizan las esferas celestes. *Vid.*, Erwin Panofsky, *Op. cit.*, p. 77.





**Sagrado Corazón.**  
Gonzalo Valdés y Barroeta (+1914)



**Cristo con la cruz a cuestas**  
Tumba de Severina González Vda. de Peña (+1936)



Tito Tadolini (1828-1910)  
**Busto de Cristo.**  
Mausoleo de los tres primeros obispos. Catedral



**Virgen con el Niño**  
Tumba de Carmen Garfias de Gómez (+1918)



**Virgen del Carmen.**  
Mausoleo Ana Andrés López (+1906)





**Virgen del Carmen.**  
Blas Mandariní (+1910)



**Virgen orando.**  
Mausoleo familia López Portillo



**Virgen de la Medalla Milagrosa coronada.**  
Mausoleo familia Garfias (+1917) y  
Anita Ledesma(+ 1913)



**Virgen de la Medalla Milagrosa.**  
Filomena Rodríguez (s/f)





Tito Tadolini (1828-1910)  
*Mater Admirabilis*. 1905.



Molina y Compiani.  
*Tumba del Obispo Ignacio Montes de Oca*. 1896.  
Catedral.



*Fe*.  
Tumbas de Matías Hernández Soberón (+1907) y  
Tomasa de la Torre (+1910)



*Esperanza*  
Tumbas de Matías Hernández Soberón (+1907) y  
Feliciano Fernández de León (+1911)



espectador. El único elemento decorativo en la figura son los pliegues, lo que habla de una tendencia modernista del autor. En la cara principal de la base esta esculpida en bajo relieve y con un toque dorado el título de *Mater Admirabilis*.

### Figuras alegóricas: Virtudes teologales

Las virtudes teologales que encontramos en el panteón del Saucito, representadas como temas escultóricos del taller de los Biagi Hermanos son la Fe, Esperanza y Caridad, realizadas en dos variantes formales, que según el gusto de la sociedad potosina, especialmente de los deudos, no colocaron las tres figuras juntas, sino que las combinaron con los retratos de los difuntos que lo convertían en una virtud. La colocación de estas formas las realizaron de manera triangular, elevando al vértice superior la efigie del interfecto.

Siguiendo la costumbre italiana del quattrocento la tumba se adorna con la representación tradicional de las siete virtudes, a las que las necesidades estructurales añaden una más, la religión, variante de la Fe.<sup>244</sup> Edwin Panofsky apunta la reintroducción de estos conceptos clásicos funerarios en el Renacimiento que sustituyeron la imagen de Cristo y los santos por Apolo y las musas. Estos motivos sólo se aplicaron en las tumbas de aquellos personajes que habían alcanzado la glorificación por sus actos y honores académicos como pía expectativa y preocupación por el futuro de esa alma y su inmortalidad, reviviendo de esta manera a las *sacrosancta vetustas* (representaciones de las *Vestales*, doncellas romanas consagradas a la diosa del hogar *Vesta*). Iconográficamente fueron el modelo de un tipo clásico de monumento funerario extremadamente popular a través del imperio romano pero ausentes en la escena medieval.<sup>245</sup>

Estas esculturas fueron esculpidas en bulto y exentas, representando mujeres jóvenes vestidas a la romana con amplias telas para generar movimiento. Se les añadieron elementos iconográficos para identificar sus temas: la fe una cruz, un libro, la Esperanza un ancla con una cadena o una cuerda ricamente tallados; la Caridad se representó como una madre con su hijo en brazos.

Estas representaciones fueron muy bien acogidas por la burguesía potosina. Los Biagi Hermanos presentaron, según la fotografía publicada en México Industrial, en la Exposición Agrícola e Industrial de 1906 las tres esculturas de las virtudes teologales, que fueron adquiridas por Matías Hernández Soberón (+ 1907) o por sus deudos para que se colocaran en su túmulo funerario las esculturas de la Fe y la Esperanza, y en la de su esposa Matilde Travanco de Hernández Soberón (+ 1909) se colocó la Caridad.

<sup>244</sup> Juan Esteban Llorente, *Op. cit.*, p 251.

<sup>245</sup> Edwin Panofsky, *Op. cit.*, p. 69.



Existen en la producción artística dos variantes compositivas de las tres virtudes teologales completas, más una tercera en la Esperanza es sustituida por el busto del difunto, que son las siguientes:

Primer variante:

Fe.- Mujer a la romana, con una cruz en su costado derecho y libros en la mano derecha. (Matías Hernández Soberón + 1907 y Tomasa de la Torre + 1910)

Esperanza.- Mujer a la romana con una ancla en su costado derecho, sujeta la cadena con su mano derecha y la coloca en su pecho. La mano izquierda elevada señala al cielo. (Matías Hernández Soberón + 1907 y Feliciano Fernández de León + 1911)

Caridad.- Mujer a la romana, una madre, cargando en su brazo derecho un bebé dormido y recargada su cabeza en el hombro del mismo lado. La mano izquierda esta levantada en posición de pedir (Matilde Travanco de Hernández Soberón + 1909). Esta escultura llamó poderosamente la atención en la Exposición Agrícola e Industrial de 1906 cuya reseña aparece en La Unión:

*Sólo diremos para terminar que al contemplar la estatua blanca de la Caridad con el pequeñuelo dormido en sus brazos, después de haber probado el exhubero pecho que se ve aún descubierto y viendo con expresión de ternura infinita la inocencia que ha buscado su dulcísimo amparo, sentimos algo como la oleada de una emoción que embragó nuestro ser y nos acercamos al artista Biagi para estrechar su mano.*<sup>246</sup>

Segunda variante

Fe.- Mujer a la romana, con la cabeza cubierta con una túnica, lleva en su mano derecha un libro abierto y en la izquierda una corona floral (cripta familia Tessier)

Esperanza.- Mujer a la romana, con la cabeza descubierta ligeramente inclinada a la izquierda, la túnica le cubre sólo el brazo derecho que esta cruzado sobre su pecho. La mano izquierda sostiene sutilmente la cabeza, ese mismo brazo carga una corona floral. Esta actitud es de paciencia, en la cual esta plácidamente acomodada y semi arropada esperando el momento de la verdad (cripta familia Tessier).

Caridad.- Representada por una mujer a la romana, una madre, que carga a su hijo dormido con el brazo izquierdo, que le da unas monedas a un niño sentado sobre la peana rocosa, que recibe las monedas con su brazo izquierdo estirado. Las miradas de ambos se dirigen sutilmente en comunión con el mismo lenguaje. (Dr. Alejo Monsiváis + 1912). Existe una variante actualizada de esta escultura en la tumba de de Lorenzo Maquívar (+1927) en el Panteón Español de la Ciudad de

---

<sup>246</sup> La Unión, 23 de septiembre de 1906.



México, en ella la madre le da las monedas a un niño sentado sobre su muleta, al otro extremo está otro niño pequeño recargado sobre sus piernas mirando a la tumba.<sup>247</sup>

Tercera variante.

Fe.- La actitud de esta escultura es similar a la esperanza del segundo grupo. La figura es una mujer, plácidamente recargada su costado izquierdo a un murete de piedras del que se desplanta una cruz. Su vestimenta es igual a la romana, de su cuello cuelga una cruz y la mano derecha porta una corona floral. Esta representación es fácilmente confundible con una pleurante, que en la siguiente sección hablaremos de esas esculturas, y lo que hace diferente a esta representación de la Fe es la actitud de la figura. (Luz Delgado Rentarías + 1917)

Esperanza.- Esta variante es muy tardía a las fechas de estudio, pero conserva las mismas características formales de las otras dos variantes. Mujer a la romana que sostiene sutilmente con la mano derecha la parte superior del ancla (esta ancla tiene solo un eslabón), y la mano izquierda levantada apuntando hacia el cielo. (Daniel H. Pedroza + 1922)

Caridad.- Encontré que fue del gusto de la sociedad potosina reconocer y elevar a través de la muerte las actitudes morales y filantrópicas de los miembros más destacados a través de las esculturas de las virtudes, sustituyendo a la Caridad por la efigie en busto de las personas, como son los casos identificados en las tumbas de León Teissier<sup>248</sup> y de Matías Hernández Soberón<sup>249</sup>, e incluso, la colocación de estas esculturas permite realizar una lectura a la composición en forma triangular que permite identificar el apego a la simbología religiosa.

Adriana Corral y David Vargas exponen otra visión al uso simbólico de las virtudes teologales marmóreas de la cripta de León Tessier, como otra lectura aplicable:

---

<sup>247</sup> Fausto Ramírez, *Op. cit.*, p. 206, figura 8

<sup>248</sup> León Teissier fue uno de los comerciantes más antiguos de esta plaza, donde a fuerza de trabajo y honradez pudo formarse un capital. La buena conducta que siempre observó su espíritu de empresa, y los buenos sentimientos que poseía lo hacían muy estimable ante el comercio y la sociedad. *Cfr.* David Vargas Salguero y Adriana Corral Bustos, *Op. cit.*, p. 190.

<sup>249</sup> María Asunción, una de las damas de la sociedad potosina dejó en su diario el registro de la *Belle époque* en San Luis. Comenta al respecto de la filantropía de Hernández Soberón: Marzo 20 de 1907. El día 14 murió Don Matías Hernández Soberón. Mamá está tristísima y todos estos días ha estado acompañando a Pilar y a sus hijos. Fue un hombre que se significó por sus obras de caridad y aún después de muerto, se admira su filantropía pues hemos sabido que al abrir el testamento se han encontrado con que deja una cantidad respetable en efectivo para ser distribuida entre los pobres y mil quinientas acciones de la Empresa de Aguas para el Ayuntamiento de la ciudad. *Cfr.* Matilde Cabrera de Ypiña y María Buerón Rivero, *La Lonja de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, s.e., s.a., p. 275.





*Fe.*

*Esperanza*

Cripta de la familia Teissier.



*Caridad*

Tumba de Matilde Travanco de  
Hernández Soberón (+1909)

*Caridad*

Tumba del Dr. Alejo Monsiváis (+1912)



*El mausoleo, que está construido de cantera, mosaico y hierro, resguarda en su interior el busto de León Teissier. La entrada se encuentra escoltada por las figuras en bulto de dos mujeres jóvenes en actitud melancólica, seguramente alegorías del conocimiento científico y del triunfo logrado por éste aun más allá de la muerte. Una de ellas se encuentra en soledad, leyendo el libro abierto que sostiene en su mano izquierda, mientras con la derecha sujeta una corona de flores. En esta alegoría, la lectura del libro sugiere una tendencia a la doctrina, a la ciencia y al conocimiento abstracto, los cuales tienen la finalidad de ser comunicados a otros, así como la perseverancia para obtener grados académicos y el desdén por las riquezas ya que no siempre son recompensa del mérito.*

*Sostener una corona en su mano derecha, al igual que la otra alegoría que se encuentra en el mausoleo, otorga connotación más sublime al científico. En general, la corona expresa elevación, poder e iluminación y ha servido para designar toda superioridad por efímera o superficial que ésta sea y para recompensar una hazaña o méritos excepcionales. El hecho de ser coronas de flores significa el conocimiento de la razón cristiana, pues de ella proviene la fuerza para triunfar sobre los obstáculos que se oponen a la felicidad eterna, obteniendo así abundancia, alegría y la felicidad plena aun después de la muerte.<sup>250</sup>*

Para finalizar este apartado, es de llamar la atención que sólo en las tumbas de varones se colocaron virtudes teologales (a excepción de los conceptos maternos que representa la iconografía de la caridad). Esto es a que desde la antigüedad clásica y en el *quattrocento* se dio especial significación al hecho de que los miembros varones de las familias fueron colocados bajo la protección de todas las virtudes. La colocación de estas esculturas son un elogio que perpetúa los rasgos biográficos de los difuntos que lograron grandes hazañas en vida.<sup>251</sup>

## Pleurantes

A estas esculturas también las identificamos como “dolientes”, que pueden ser representados por las figuras de hombres o mujeres, niños, ángeles o animales domésticos colocados individualmente o en grupos sobre las tumbas, cuya lectura simbólica es que son los parientes, amigos o comitentes del difunto, que embargados y abatidos por la pena de su muerte, se representan para que acompañen al difunto como muestra del cariño y respeto.

Fausto Ramírez expone que los dolientes son unos de los motivos más frecuentes de la iconografía funeraria decimonónica que de inmediato sugiere la referencia de las célebres figuras medievales de las *pleurantes*, vestidas con traje talar y generosas capuchas<sup>252</sup> en señal de duelo. Además, la actitud de la figura es importante para representar el luto y el dolor, que en ocasiones la escultura es una composición dramática donde los cuerpos pétreos se arrojan a las tumbas del dolor, se arrodilla, abrazan los cuerpos de los difuntos. Otras representaciones son

<sup>250</sup> David Vargas Salguero y Adriana Corral Bustos, *Op. cit.*, p. 190.

<sup>251</sup> Erwin Panofsky, *Op. Cit.*, p. 75.

<sup>252</sup> Fausto Ramírez, *Op. Cit.*, pp. 189-190.



mucho más reflexivas como abrazando una cruz o rezando, con la cual se expresa más bien la idea del sufrimiento aliviado por la fe, depositan flores o guirnaldas sobre la tumba, entre otros ejemplos, que no son más que una demostración del cariño hacia el difunto que la muerte no puede destruir.<sup>253</sup> Muchas ocasiones las pleurantes o dolientes están vestidos a la romana, con las cabezas cubiertas o los artistas las contextualizan portando trajes de la época del difunto.

En la producción artística de los Biagi Hermanos no encontramos a las pleurantes con temas dramáticos, sino todo lo contrario, solas, colocadas individualmente en las tumbas que denotan actitudes reflexivas y amorosas, aunque abatidas por el dolor expresan resignación para acompañando el cuerpo del interfecto hasta la eternidad, esperando pacientemente llegar a ese tránsito celestial. Todas las esculturas representan a bellas mujeres jóvenes de cuerpos enteros, cabellos recogidos o sueltos, con escorzos ligeramente girados que no caen en el hieratismo, y esculpidos en bulto con el máximo de detalles como pliegues y ornamentación de la vestimenta a la romana. Pueden llevar la cabeza cubierta o no.

Los temas identificados en el Panteón del Saucito son dos: *Pleurantes abatidas sujetando una cruz*, con dos variantes, una sujeta con ambas manos la cruz y la otra la sujeta con la mano izquierda y la derecha porta una flor. (Delfino Noriega + 1921, anónimo sin lápida, Hilario Ortuño (+ 1926 Félix Muñoz) y José M. Grande (+ 1910)

La otra representación, que a mi punto de vista es de las más interesantes, bellas y creativas de la producción artística, son dos esculturas de pleurantes sentadas sobre la tumbas del Lic. José María Aguirre y Fierro (+1906) y en la de José María Verástegui (+1893). La primera es una joven mujer a la romana con bellas facciones sentada sobre un pedestal colocado sobre la tumba, cabizbaja, con sus manos entrecruzadas sobre su regazo y los pies están cruzados sin nada que los detenga, cuya actitud demuestra reflexión y un dolor asimilado que lleva al descanso de su propia alma. La figura, bellamente tallada y con gran movimiento en la vestimenta que elimina la pesadez pétrea.

La segunda es una mujer joven también a la romana, sentada apenas sobre su costado izquierdo en la tumba. Su actitud es apesadumbrada, reflexiva y cabizbaja, sostiene su cabeza con el puño de la mano izquierda, y con la derecha, caída sobre rodilla derecha, sostiene una corona floral ricamente tallada. La postura permitió a los Biagi Hermanos tallar la indumentaria con gran movimiento y ligereza, así como provocar un efecto óptico en la mirada pétrea; cuando el espectador se acerca a la tumba con dirección a la pleurante, da la sensación de que ella pierde su estado pétreo al levantar la vista y entornar sus ojos al espectador, provocando una reacción inesperada. Esto se debe a que las cuentas

---

<sup>253</sup> *Ibíd.*, p. 190.





Delfino Noriega (+1921)



*Pleurantes abatidas sujetando la cruz.*  
Anónimo. Tumba sin lápida.



José M. Grande (+1910)



*Pleurantes sentadas sobre la tumba.*  
Tumbas del Lic. José María Aguirre y Fierro (+1906) y Jacobo Verástegui (+1893).



oculares se tallaron y perforaron en un ángulo tal, que al contacto con la luz provoca ese efecto escultórico. Podemos añadir que esta figura es una doliente guardián de la tumba.

### Elementos arquitectónicos.

Toda la producción artística de los Biagi Hermanos la podemos considerar arquitectónica. En esta sección sólo estamos analizando las esculturas, pero estas no están aisladas, forman parte de una tumba que fue diseñada y está compuesta por elementos arquitectónicos.

Los elementos a los que hacemos referencia son considerados esculturas funerarias porque se colocan de manera decorativa sobre las tumbas con lecturas iconográficas como lo son las columnas, obeliscos y roleos sacados de la tradición arquitectónica clásica. Fausto Ramírez advierte que otro motivo clásico es la columna, particularmente la columna rota, que transmite adecuadamente la idea del activo esfuerzo vital interrumpido por la muerte.<sup>254</sup>

Las tumbas con columnas realizadas por los Biagi Hermanos están representadas por una columna rota con planta circular, fuste liso y con una base compuesta de toro y escocia. Corona la columna rota a manera de capitel funerario una corona floral. El elemento se coloca sobre un pedestal con base y capitel moldurado de planta cuadrada, que es dónde se coloca la lápida con datos del difunto en altorrelieve formando una de las caras del pedestal (tumba Alfredo G. Iturre +1906 y en la del niño Fernando +1913). En la sección en que supuestamente se fracturó o rompió la columna esta aplicada la técnica renacentista de la escultura denominada *non finito*, que consiste en dejar el área del mármol solamente desbastada, sin mayor tratamiento escultórico ni pulimento, para que se aprecie la piedra al natural, sin terminar.

Nos encontramos también obeliscos compuestos de una lámina muy fina con forma de obelisco que no está aislada, sino en compañía de una urna funeraria (tumba de Luis F. Tenorio +1915). Conviene recordar que el obelisco y la pirámide que en el arte Barroco significó la gloria de los príncipes, según consigna Ripa, y también la inmortalidad) renovaron su vigencia emblemática por la incorporación del vocabulario egipcio al repertorio de los *revivals*.<sup>255</sup>

Otro ejemplo es una pequeña capilla a manera de hornacina rematada con un arco ojival con molduras lobuladas en estilo neogótico que se erigió sobre la tumba tipo de Carmen Garfías de Gómez (+ 1918), en donde encontramos la escultura religiosa más pequeña de la producción artística que es una Virgen con

---

<sup>254</sup> Fausto Ramírez, *Op. cit.* p. 203.

<sup>255</sup> *Ibid.*





***Tumba con columna rota.***

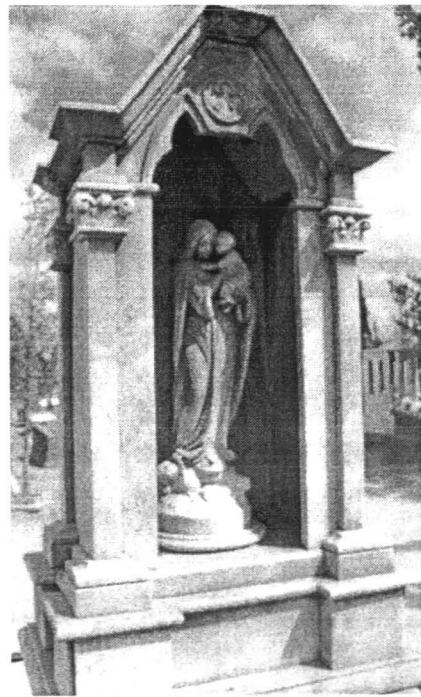
Tumba de Alfredo G. Iturre (+1906)

Tumba del niño Fernando (+1913)



***Obelisco con urna funeraria.***

Tumba de Luis F. Tenorio (+1915)



***Hornacina neogótica.***

Tumba de Carmen Garfias de Gómez (+1918)



el Niño bellamente esculpida de aproximadamente treinta centímetros de alto, de la que ya hice referencia.

## Cruces.

La cruz es la escultura funeraria más sencilla que se colocó sobre las tumbas precisamente por su rico significado simbólico que representa a Jesús y a toda la cristiandad.

El uso de las cruces en los cementerios y sepulcros de esta época fueron influenciados por las costumbres de los victorianos. Para ellos esta fue de las épocas más religiosas. Algunos ideólogos objetaron por el uso de formas clásicas, paganas y decorativas en ceremonias cristianas funerarias. Pugin (Augustus Welby Northmore Pugin 1812-1852, arquitecto y diseñador inglés, que encabezó con prodigioso empuje el movimiento del neogótico victoriano), llegó a la conclusión de que lo único apropiado [para la decoración de las tumbas] era la cruz, y abogó por revivir las formas medievales.<sup>256</sup>

Cabe resaltar que las cruces identificadas en el panteón del Saucito, realizadas por los Biagi Hermanos, fueron colocadas como remate de las tumbas, sustituyendo así el uso de las esculturas de bulto.

Las cruces en la producción artística son cruces latinas, pueden ser ornadas o no, formalmente sencillas, con cuerpos lisos o esculpidas con apariencia de troncos que pueden combinarse con decoración floral, vegetal o guirnalda exuberantes en altorrelieve, que en ocasiones se van a combinar con palomas o con elementos simbólicos como lo es el ancla de la esperanza. También es destacable el uso de peanas con formas rocosas que en ocasiones están acompañadas de cartelas con forma de pergaminos con inscripciones en bajorrelieve. También se encontraron cruces en otros estilos paganos como es la cruz céltica. Se encontraron los siguientes tipos de cruces:

a) Cruz lisa, compuesta solamente de la cruz latina sin ninguna decoración, con bordes y aristas lisas como las de las tumbas de José María Machinena (+1905), Nicolás Mandarini (+1913), salvo el caso de la tumba de Paulino F. Almanza (+1901), en donde las aristas presentan un rebaje, logrando con esto un mayor volumen de la obra.

b) Cruces de troncos, como su nombre lo indica, son elementos que fueron esculpidos para lograr la apariencia de cruces hechas con dos troncos o maderos, decorados con guirnalda floral. Las cruces más sencillas son las de las tumbas de Victoria Gómez Vda. de Márquez (+ 1909), Segundino Gándara (+1889) y la de

---

<sup>256</sup> David Crowley, *Introducción al estilo victoriano*, Londres, Status Ediciones, 1998, pp. 126-127.



Anna Kaiser Simmen y Willy Kaiser; armadas con dos troncos delgados con textura de corteza o no y decorada con una guirnalda floral ricamente tallada.

En cambio, la de Lucía Sánchez Barrenechea (+ 1904) es formalmente más escultórica. Se esculpió con detalle que apreciamos los hachazos en los troncos y la corteza en relieve, rodea la cruz un cintillo grueso con iniciales en altorrelieve, y decorada con una delgada guirnalda floral. Es de llamar la atención, que en la parte baja de la cruz, el escultor haya dejado una rama pétreo en el tronco donde posa una paloma con las alas abiertas, portando en el pico una rama de olivo.

La paloma es un ave reiteradamente usada en las tumbas, iconográficamente está vinculada con la volatilidad del alma y su ascensión al *empíreo* (en la mitología grecorromana es la parte más elevada del cielo, habitada por los dioses). Una composición bastante usual la representa portando en el pico una flor al tiempo que remonta el vuelo, lo que significa que ha concluido para el muerto el tiempo de pruebas y penurias.<sup>257</sup>

Por último, la cruz de la tumba de Luisa Grande Vda. de Farías (+ 1906) está también construida formalmente con troncos sin el acabado expresivo de la anterior, decorada con guirnalda de flores y esculpidas en la unión de los maderos en altorrelieve IHS con caligrafía vegetal. La cruz está colocada sobre una peana rocosa que soporta al frente un pergamino con un epitafio en bajorrelieve con tipografía en mayúsculas que reza: "la virtud tiene como justa recompensa la gloria eterna", rodeada por flores y vegetación.

c) Cruces lisas y ornadas, estas cruces son de cuerpo liso y están decoradas con guirnalda, palomas y elementos simbólicos que se diferencian entre sí por la forma geométrica de los cuerpos, los remates y la decoración

La cruz de la tumba de Emilia Cabrera Vda. de Salas (+ 1908) es lisa y decorada en la cara frontal con una planta con azucenas finamente talladas en altorrelieve. En cambio, en la del sepulcro de María del Carmen Gama Tenorio la ornamentación es la misma, solo que se reducen las proporciones de las flores. Otra cruz lisa es la de Jules Reynaud (+ 1908), que está rodeada de una guirnalda. Sólo existe una cruz con elementos simbólicos que tiene que ver con la profesión del difunto que es la de la tumba del militar Pablo Yáñez (+ 1907), que consiste en una funda de sable tallada en altorrelieve que cuelga de la parte superior de la cruz acompañada por una palmeta. Una cruz diferente a todas estas es la del Ing. Francisco Ávalos (+1912) en la que se rebajó el interior de la cruz lisa, moldurando el contorno y esculpiendo apenas en altorrelieve una espiga de trigo.

---

<sup>257</sup> Fausto Ramírez, *Op. cit.*, p. 197.



Existen un modelo de cruz de planta hexagonal con los extremos redondeados y floreados<sup>258</sup> decorado con una guirnalda floral y una paloma con las alas abiertas que reposa en un travesaño, que fue colocado en las tumbas de Macedonio Gómez Fernández (+ 1909), Juan N. Mayo Soberón (+ 1906). Por último, la cruz trebolada de la tumba de Gertrudis Arbide de Barrenechea (+ 1909) está decorada toda la cara frontal en altorrelieve con una guirnalda floral y un moño funerario.

d) Cruz céltica, se encuentra también en la producción artística de los Biagi Hermanos cruces célticas, compuestas de una cruz con un aro que entrelazan los elementos verticales con los horizontales. Formalmente la cruz en su lado vertical, la base es más ancha que su otro extremo, así como en la unión de los elementos verticales y horizontales las esquinas se redondean y el aro que los une es más delgado que el resto del grosor de la cruz. Pueden estar lisas, sin ornamento (tumba de Luisa Muriel Vda. de Cabrera + 1903), o con él, consistente en la inclusión de una guirnalda floral tallada en altorrelieve en toda la cruz, con dos variantes en la decoración del crucero vertical y horizontal: en la primera las ramas de la guirnalda vertical se entrelazan con la horizontal, formando una suerte de "S" (Luis H. Gómez + 1916 y Eduardo C. Pitman + 1920). En la segunda, en la misma área se talló en altorrelieve el monograma IHS; el aro está decorado en bajorrelieve (Alonso Fernández (+ 1911)). La cruz de Matilde Lozano fue esculpida en una sola pieza y lisa, ornamentada en altorrelieve al centro del aro con un ramillete de crisantemos con tallo.

e) Cruces con la imagen de Jesús. Hay dos tipos de cruces con la imagen de Jesús, una la de la tumba de Inocencio Nazareno Matorra (+ 1915) con el Cristo clavado a la cruz lisa con su letrero de *INRI* tallado en una hoja de pergamino en altorrelieve, y el de la tumba de Ciria Gómez Vda. de Sánchez (+ 1913) en el que se le talló a la cruz lisa una composición en altorrelieve del Sagrado Corazón de Jesús con los brazos abiertos parado sobre una peana de nubes. Es similar la del sepulcro de Baltasar Ortuño (+1905), en la que se talló una bella escena muy creativa y bien lograda en altorrelieve de la Asunción de María, en la que la madre de Dios, despojada de todo vínculo terrenal, se esculpió sobre el elemento vertical sobre una peana de nubes, y dos ángeles en el tramo vertical, el cual uno la sujeta sutilmente para elevarla mientras el de la derecha la corona. La escena tiene mucho movimiento por los ropajes con infinidad de pliegues, los cabellos esculpidos en forma de ondas y alas en posición de vuelo.

f) Cruces lisas o con forma de troncos montadas en una peana rocosa Estas cruces son totalmente decorativas por el rico trabajo esculpido que incluyen en su composición helechos y un ancla con cadena o cuerda esculpida en bulto. En la cruz de la tumba de Alejandro Bordillo y Monzón (+ 1910) el ancla está recargada

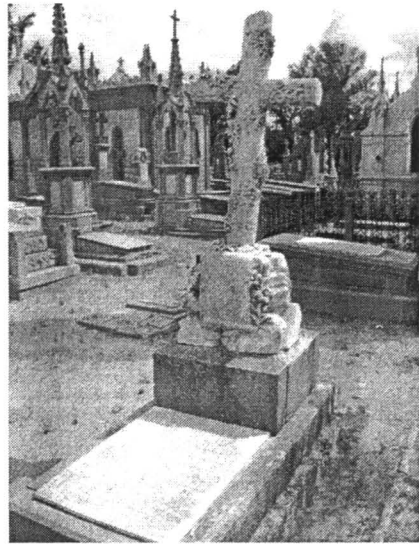
---

<sup>258</sup> Vid tipos de cruces localizados en el del Saucito en David Vargas Salguero y Adriana Corral Bustos, *Op. cit.*, p. 147.





***Cruz lisa.***  
Tumba de José María Machinena (+1905)



***Cruz con troncos.***  
Luisa Grande Vda. de Farias (+ 1906)

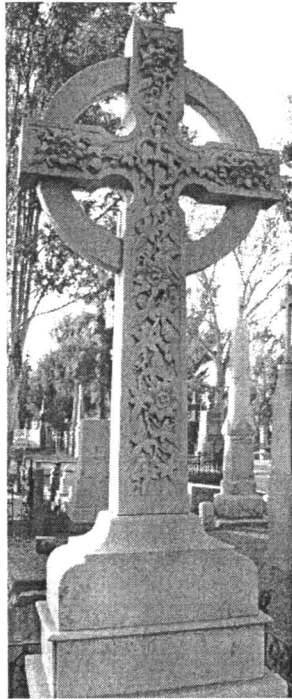


***Cruces lisas y ornadas.***  
Tumba de Macedonio Gómez Fernández (+1909)



Tumba de Emilia Cabrera Vda. de Salas (+1908)

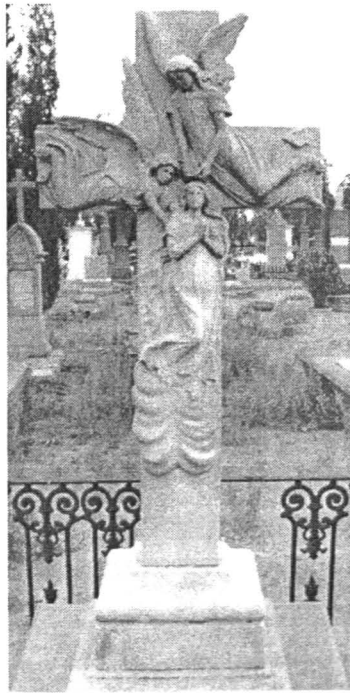
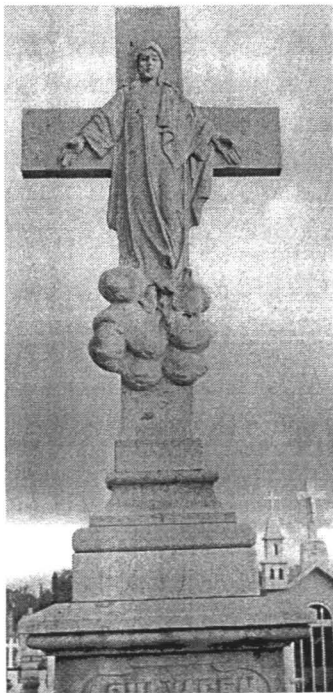




*Cruces célticas.*

Tumba de Luis H. Gómez (+1916)

Tumba de Matilde Lozano (+1902)



*Cruz con la imagen de Jesús o María.*

Ciria Gómez Vda. de Sánchez (+1913)

Baltasar Ortuño (+1905)





***Cruces lisas o con forma de troncos montadas en una peana rocosa***

Tumba de Alejandro Bordillo y Monzón (+1910)

Tumba de Zacarías del Mono y de Ygueravide (+ 1909)



***Tumba tipo.***

Tumba del Lic. José María Aguirre y Fierro (+1906)



***Tumba base para grupo escultórico.***

Mausoleo de la familia Unna.



sobre las rocas, e incluye una palmeta sobre la cruz. En la de Pedro Anda (+ ¿?) el ancla esta recargada sobre la cruz y la cadena la rodea.

La cruz de la tumba de Josefa Díaz de León de Nava (+ 1901) está representada con troncos con ancla con cuerda recargada en la misma, sobre las rocas está una placa con un crismón y las letras alfa y omega en bajorrelieve. Por último, el monumento de Zacarías del Mono y de Ygueravide (+ 1909) es el más artístico por ser copia de una tumba europea cuyo modelo está incluido en el catálogo de los Biagi Hermanos.<sup>259</sup> Es una composición que incluye la peana rocosa con el ancla colocada en la parte inferior y el brazo de la misma reposa sobre un pergamino con los datos del difunto en letras góticas esculpidas en bajorrelieve, encima de esta, sobre las mismas rocas aparece una paloma y en seguida una cruz lisa con una corona en la parte superior. La escultura esta rodeada de guiraldas floridas y algunas plantas cuya forma parecen corales marinos. Toda la pieza está colocada sobre la base circular de una columna, moldurada con toro y escocia y decorada en bajorrelieve.

### 3.1.2.- Tumbas.

La tumba es el término coloquial que se le ha asignado a los sepulcros y a la acción de sepultar por el hecho de que los cuerpos de los difuntos se colocan acostados tumbados en el piso. La tradición sepulcral y normativa del panteón del Saucito<sup>260</sup> es que los difuntos se entierren o inhumen en fosas<sup>261</sup> construidas con muros de ladrillos. La profundidad será tal que permita construir bajo el nivel del piso hasta tres gavetas<sup>262</sup> superpuestas. Contará con una plantilla (o plancha) de concreto por cada gaveta hasta llegar al nivel del suelo.<sup>263</sup> Encima se coloca un monumento conmemorativo, arquitectónico, o nada, sólo un montículo de tierra sobrante de la excavación, pero si se instala una lápida o algún elemento distintivo como una cruz que indique la sepultura así como el nombre del difunto y sus datos.

Los Biagi Hermanos realizaron bellas tumbas con diseños arquitectónicos ornamentales y suntuarios como parte de su amplio repertorio artístico en mármol

---

<sup>259</sup> Biagi Hermanos, *Álbum, Op. cit.*, p. 18.

<sup>260</sup> *Reglamento de cementerios*, Periódico Oficial del Gobierno del Estado Libre y Soberano de San Luis Potosí, San Luis Potosí, Año LXXXV, jueves 24 de octubre de 2002, Capítulo IV, artículo 16, p. 6.

<sup>261</sup> Excavación en la tierra realizada con el fin de depositar un cadáver, restos humanos o restos humanos áridos, ubicado en un cementerio autorizado para depósito de los mismos. *Ibid.*, Capítulo I, Artículo 4, p. 4.

<sup>262</sup> Espacio construido dentro de una cripta, destinado al depósito de un cadáver restos humanos o restos humanos áridos o cremados (esto también aplica a las fosas y debe ser entendido a que caben hasta tres ataúdes en la fosa). *Ibid.*

<sup>263</sup> *Ibid.*, Capítulo IV, artículo 16, p. 6.



de Carrara que se aborda en el presente estudio, y que instalaron en el panteón del Saucito de esta ciudad y otra más en el de Soledad (Ángela Vázquez Vda. de Martínez + 1911). Las tumbas son la base o pedestal para colocar las esculturas ya analizadas y las lápidas. Encontré principalmente cinco tipos de tumbas con variantes formales y decorativas entre sí, que están conformados principalmente por dos elementos, uno horizontal y otro vertical, ambos forman el monumento. El primero, a manera de mesa, donde se colocó la lápida; y la segunda es un pedestal decorado o no, con capitel para recibir la escultura funeraria que complementaría la ornamentación. A este tipo le llamaremos *tumba tipo* y fue la tumba que mayormente realizaron. Los otros modelos fueron *pedestal aislado*, *tumba de lápida*, *túmulo* y *base para grupo escultórico*.

Las tumbas fueron desplantadas sobre una base de cantería y construidas con muros de ladrillo colocados al hilo o con muros de adobes hasta darles la forma deseada según el modelo elegido por los deudos. Las secciones que son para poner una escultura fueron reforzadas con los mismos materiales que los muros para recibir ese peso. Rellenaron los espacios interiores con escombros o tierra o se dejaba hueca. Posteriormente cubrieron los muros con lambrines y planchas de mármol de diferentes dimensiones con un espesor de 2.5 cm., que abarcaban una cara por plancha, trabajando diferentes colocaciones en las aristas, lo que da una mayor riqueza expresiva y acabado al mármol. No localicé ninguna tumba ni monumento realizado en un solo bloque como las esculturas. Existen algunas tumbas como la de Concepción Soberón Hernández en la que los costados y la lápida se erigieron sólo con planchas de mármol y se rellenó con tierra, sólo la sección del pedestal de la escultura tiene alma de ladrillos. Este monumento hueco provocó que con el paso del tiempo se remojara la tierra con la lluvia compactándola, lo que provocó que la placa de mármol funcionara como tapa sin apoyo, que al primer impacto o cambio brusco de temperatura, se rompiera.

Los costados de las tumbas se decoraron con diseños simbólicos en alto y bajo relieve, así como los pedestales se ornaron con capiteles y molduras y algunas de las aristas fueron esculpidas con antorchas invertidas en alto relieve que simbolizan la extinción de la vida. Complementa la decoración tanto la escultura como la placa, siendo todos estos los accesorios decorativos y suntuarios que guardarán la memoria de los difuntos de la sociedad potosina.

Otra de las particularidades son las limitantes que establecieron los reglamentos vigentes de esa época con respecto a la construcción de las tumbas con su respectiva ornamentación escultórica en el panteón del Saucito, como es el caso del reglamento de 1886; en el que todos los adornos que se hallaban colocados en los sepulcros no debían de medir más de dos metros desde su asiento hasta la superficie (que no se cumplió), así como no se podía levantar ningún monumento sobre la tumba si no era con la aprobación del diseño por parte del residente de la Comisión de Cementerios y del administrador del mismo... las inscripciones sobre



las tumbas también debían ser aprobadas.<sup>264</sup> El reglamento de 1911 estipulaba que marcaran los linderos y dimensiones de las tumbas y fosas, así como el espacio entre tumbas y el área para colocar la reja, así como la reglamentación de la construcción y previendo la desocupación de las tumbas y desarme de la tumba y sus monumentos.<sup>265</sup>

La mayoría de los clientes adquirió sus productos funerarios antes de fallecer o los deudos acudían posteriormente a solicitarlos. Los Biagi almacenaban los productos hasta que la persona fallecía e instalaban los monumentos, tumbas o esculturas. También algunas personas los contrataron para que arreglara y dieran mantenimiento a sus monumentos, los restaurara, o los construyera nuevos de acuerdo con sus necesidades; en estos casos los Biagi les tomaban a cuenta sus antiguos monumentos. En ocasiones se llegaba a algún arreglo comercial y las estatuas eran devueltas a los hermanos Biagi quienes luego retiraban los monumentos con permiso del municipio para volver a venderlos.<sup>266</sup>

Los cinco los tipos de tumbas que realizaron los Biagi Hermanos en el Cementerio del Saucito son las siguientes:

a) Tumba tipo.

Como ya comenté, este monumento es de una sola pieza compuesta de dos partes: el cuerpo de la lápida y pedestal. La primera esta formada por rectángulo elevado rematado en la parte superior con la placa colocada ligeramente en declive para proporcionar una fácil lectura de los datos del difunto. La parte posterior, unida al frente, se anexa un pedestal que sirve para sentar una escultura o cualquier detalle artístico. El pedestal se divide en uno, dos o tres cuerpos de pequeñas dimensiones, diferenciados por molduras. Por lo general, la proporción que guarda entre la altura del pedestal y el ancho de la lápida es igual, 1:1, así como el pedestal es de la misma proporción que la escultura funeraria. También van a generar los tamaños de las tumbas infantiles, que los monumentos son pequeños y las proporciones son las mismas. Aunque los deudos muchas veces desearon que la escultura se colocara lo más alto posible, por lo que la proporción del pedestal era 2:1 con respecto de la lápida.

Generalmente este modelo fue usado para indicar que en la fosa se inhumó a un solo difunto. Posteriormente en muchas de estas tumbas se sepultaron otros cuerpos. Los deudos aprovecharon el cuerpo del pedestal para mandar esculpir en las mismas planchas las lápidas de los nuevos ocupantes sin estropear el bello monumento y ahorrando una buena cantidad de dinero.

---

<sup>264</sup> Eduardo Vázquez Salguero y Adriana Corral Bustos, *Op. cit.*, p. 123.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>266</sup> David Eduardo Vázquez Salguero y Adriana Corral Bustos, *Op. cit.*, pp. 124-125.



## b) Pedestal aislado.

El pedestal es una base moldurada de cuerpo macizo y sólido, de forma cilíndrica o de paralelepípedo rectangular, que sostiene una columna, estatua, efigie u otra cosa.<sup>267</sup> Ha sido este elemento arquitectónico primordial en toda la historia de la humanidad, así como el preferido y más indicado para colocar esculturas. Esta base la eleva y separa del terreno hasta un punto adecuado donde el espectador tiene contacto con ella, para de esa manera, dar una lectura que puede ser ceremonial, valorativa o el placer de la mirada y rendir homenaje al difunto. Son también columnas triunfales fueron un monumento frecuente en la antigua Roma, y, de hecho, la mayor parte de la decoración de esta columna es conmemorativa.

Este tipo arquitectónico lo colocaron los Biagi Hermanos en los terrenos familiares que contenían varias fosas a la que llamaremos *mausoleo*. El pedestal se colocó al centro del terreno o cercano a la entrada. La mayoría estuvo cercado con una verja de fierro ricamente decorada. El pedestal es de mármol desplantado sobre una base de cantería, tiene una altura variable de acuerdo a la escultura funeraria que podía ser desde 1:1, 1:2 y hasta 1:3. Puede tener uno, dos o tres cuerpos separados por molduras y a la vez pueden contener varias formas arquitectónicas. Las formas son de acuerdo a los estilos de los órdenes clásicos de la arquitectura, o de los modelos seleccionados en el catálogo por los clientes o los diseños innovadores que desearon. Existen pedestales dóricos o toscanos,<sup>268</sup> o simplemente el capitel podía ser la molduración. La mayoría de las esculturas tienen bases rectangulares las cuales no podían dar cabida a que se colocaran sobre un capitel. En los mausoleos las lápidas se colocaron directamente en el suelo y en muchas ocasiones se utilizó una de las caras del pedestal como lápida para indicar el nombre de la familia o propietarios (familia Vía de Monte, familia López Portillo).

De este tipo de monumentos los podemos subdividir en tres categorías de acuerdo a la ornamentación de los mismos:

Pedestales lisos.- Estos son cuerpos regulares compuesto por una base desarrollo y remate, separados por molduraciones. En algunos casos pueden tener capitel en estilos dórico y toscano. En las diferentes partes del elemento se colocaron los datos del difunto, epitafios y demás leyendas, sin pasar por alto la firma Biagi Hermanos, que por lo general la ubicarán en la base de cantería o en la base de mármol. Esto responde a la cantidad de leyendas que contenga el pedestal.

---

<sup>267</sup> Dora Ware y Betty Beatty, *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*, 14ª tirada, México, Gustavo Gili, 2001, p. 109.

<sup>268</sup> *Vid.*, capítulo de tratados.



Pedestales con columnas.- Esta compuesto por base desarrollo y remate, el desarrollo esta compuesto por cuatro columnas adosadas al cuerpo del pedestal con base, fuste y capitel en planta cuadrangular o circular. Los espacios entre los fustes fueron utilizados creativamente para colocar los datos del difunto. (Ana Andrés López + 1906)

Pedestales ornamentados.- Son pedestales lisos o con aplicaciones decorativas talladas tanto en las aristas como en el cuerpo mismo. Las aristas verticales se decoraron en el mismo bloque con delgadas y estilizadas antorchas encendidas e invertidas. Este es un elemento simbólico que representa la fragilidad de la vida que se extingue como una llama.

También se identificaron pedestales con las cuatro aristas verticales ochavadas (Alfredo G. Iturri +1906), y otras en las cuales se colocó en cada esquina ochavada una repisa arquitectónica moldurada a modo de ménsula ancha y estriada verticalmente, desarrollada en la parte inferior por un roleo que continúa hasta desvanecerse debajo del capitel con una hoja de acanto. El capitel es de orden toscano que sigue la misma forma ochavada. Este modelo aparece en el catálogo de 1909, con indicaciones de que la estatua mide 1.55 m.<sup>269</sup> (Blas Mandarini + 1910,

Otro modelo es el del pedestal de la tumba de Macedonio Gómez Fernández (+ 1909) con planta hexagonal, cuenta con dos bases con la misma forma, una lisas y la otra decorativa, separadas con molduras. El fuste está decorado con líneas verticales en bajo relieve y rematadas triangularmente en alto relieve, lo que nos recuerdan a las ventanas góticas. Algunas caras están decoradas en alto relieve con motivos florales y vegetales. Remata el pedestal con una cruz decorada con una paloma en bulto y una guirnalda floral bellamente tallada que rodea el fuste.

Los pedestales más decorativos son dos que se ubican en el mausoleo de la familia Espinosa Pitman, que fueron tomados de los modelos del catálogo de 1909,<sup>270</sup> en el que se nos indica que la planta es cuadrada con dimensiones de 132 x 132 cm. y una altura de 421 cm. Según los datos en los pedestales, se realizó primero el de la señora Adelina Othón de Pitman (+1905) y posteriormente se hizo una copia para la tumba de Eduardo C. Pitman (+1920), con diferencias decorativas y en altura. Está compuesto en dos partes: la primera es un pedestal al que se le esculpió un frontón con una guirnalda floral en la base, sigue un par de cuerpos rectangulares en los que se esculpieron en bajo relieve los datos del difunto, rematando con un cubo y capitel de una pilastra estípite. El cubo está compuesto por una antefixa en cada lado, rodeado de molduras y pequeñas guirnalda florales. El capitel es sencillo, moldurado en la parte superior y rematando las esquinas con antefixas de esquina, y la inferior reduce la forma

---

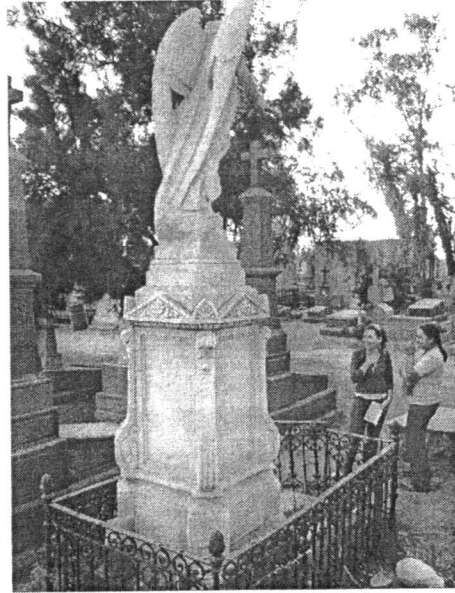
<sup>269</sup> Biagi Hermanos, *Álbum*, *Op. cit.*, p. 7.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 9.





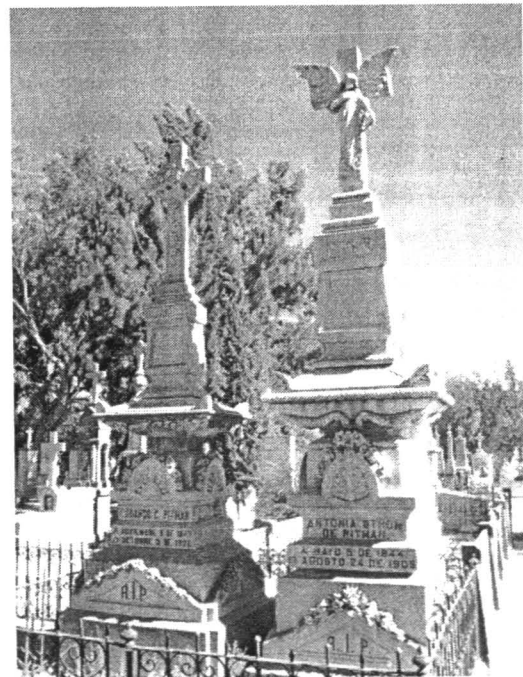
***Pedestal con columnas.***  
 Mausoleo de Ana Andrés López (+1906)



***Pedestal ornamentado con aristas.***  
 Tumba de Blas Mandariní (+1910)



***Pedestales ornamentales.***  
 Pedestal de la tumba de Jacobo Verástegui (+1893)



Mausoleo familia Pitman (+1905)



hasta el cuerpo del cubo, decorado con una guía fitomorfa. El segundo cuerpo es una pilastra estípita con su basamento que descansa en el capitel del primer cuerpo, estipo, cubo y capitel con formas rectangulares y ligeramente molduradas. El pedestal de Eduardo C. Pitman tiene los dos cuerpos, sólo que el segundo es más bajo y se colocó una guirnalda florida en el capitel del primer cuerpo.

Se utilizó además el área del desarrollo del pedestal a manera de placas para colocar los nombres y datos del difunto, que pueden estar sobre la misma sección o se tallaron el alto relieve hojas de pergamino a manera de cartelas (niño de Blas Escontría), o en algunos casos se colocaron alegorías en alto relieve de una cruz, un ancla y un cáliz, una guadaña y una cruz (Margarita H. Vda. de Campos +1905), una cruz encerrada en un óvalo (Niña Rosa Ardila Sánchez +1905), una cruz en diagonal (Higinio Gómez y Gómez +1909), un ancla y una cruz (Delfino Noriega +1921)

El pedestal de la tumba de José María Verástegui es el más grande y alto del panteón del Saucito, compuesto en dos secciones: la primera tiene una base de planta cuadrada levantado sobre cantería, al cual se le van agregando otros tres elementos de menor tamaño para hacer un cuerpo piramidal, al cual se coloca un pedestal con capitel toscano. La segunda sección se desplanta con cuerpo vertical y estilizado con cuatro columnas delgadas en las esquinas con capiteles corintios, decoradas en la parte inferior con guirnalda floral y fitomorfas ricamente esculpidas. Remata el pedestal con una base moldurada y decorada con guirnalda sobre la que se coloca una escultura de un ángel.

#### c) Tumba de lápida.

Esta tumba se compone solamente de una lápida de formato rectangular con los datos del difunto esculpidos en mármol elevada a baja altura y desplantada sobre una base de cantería. Si la lápida está colocada a mayor altura, esta presenta un ligero declive para dar mejor lectura de la placa y puede tener los costados recubiertos de placas de mármol ornados o no, o cubiertos de cantería.

#### d) Túmulo.

Es una tumba o sepulcro levantado del nivel del piso, suntuosa, de gran altura, con un trabajo arquitectónico que combina varios cuerpos, columnas, bases y pedestales de gran altura para colocar esculturas.

Los Biagi Hermanos incluyeron dentro de su rico repertorio escultórico a través del catálogo, varios modelos de túmulos que ninguno se erigió en esta ciudad. Sin embargo, construyeron uno totalmente diferente en el cementerio para albergar los restos de Matías Hernández Soberón (+1907).



El túmulo es uno de los más bellos, altos y significativos del panteón del Saucito. Fue realizado en mármol blanco con planta cuadrangular y forma piramidal, abarcando casi en su totalidad el área del mausoleo. Se erigió sobre una base de cantería, del cual se desplantan cinco cuerpos rectangulares, tres de los cuales son la plataforma al que se le anexaron un pedestal a cada lado para colocar esculturas de la Fe y la Esperanza. El cuerpo central está decorado con estrías horizontales y una alegoría escatológica de una corona floral fúnebre con una antorcha invertida entre una guirnalda floral ricamente tallada. La sección superior ostenta la ménsula con la efigie del difunto; las esquinas sobresalen del resto del cuerpo y fueron decoradas con "M" esculpidos bajorrelieves posiblemente recordando el nombre del difunto "Matías". Se aprovechó el espacio entre las esquinas para situar la placa del difunto. Remata esta sección con una moldura de ovos y un capitel toscano triangular decorado con guirnaldas florales ricamente esculpidas. Sobre el capitel se erigió un *edículo*<sup>271</sup> con cuatro columnas corintias de planta circular, fustes estriados y decorados con guirnaldas, capitel y entablamento, en cuyo interior se colocó la escultura de un alma ascendiendo al paraíso. Sobre el edículo, decorado con guirnaldas en altorrelieve, se puso una escultura de un ángel doliente, con las alas cruzadas, que porta una antorcha invertida con los fuegos ricamente tallados que representan que la vida, al igual que las llamas se extinguen. La firma aparece en el costado derecho sobre la primera plataforma: Biagi Hnos. S. L. Potosí con letras góticas en bajo relieves.

Este túmulo fue diseñado siguiendo la sección áurea para lograr la proporción adecuada y armónica entre todos sus elementos. El alto del monumento es 1.6 veces el ancho de la base, así como cada una de las secciones están proporcionadas verticalmente de arriba abajo 1(ángel doliente), 2 (el edículo), 1 (sección del busto), 2 (resto del monumento), así como la base esta proporcionada con relación a los pedestales de las virtudes. El centro de equilibrio y punto de atención del monumento esta ubicado al centro del busto de Matías Hernández Soberón.

#### e) Tumba base para grupo escultórico.

Compuesto por una base rectangular de mármol, con aristas a 45°, construido sobre una base de cantería, a manera de plinto, donde se coloca un grupo escultórico.

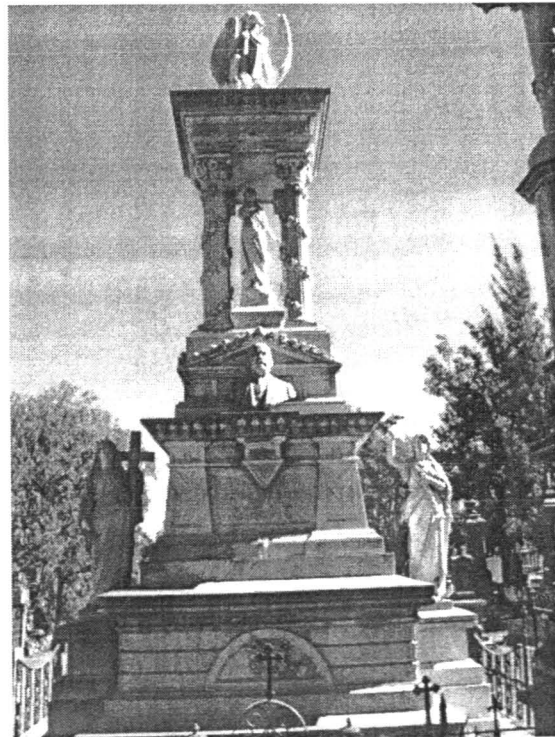
Existen dos ejemplos que son casi iguales, uno es de la tumba de Olegario Ulalde y Ceceaga (+1914), y el de la familia Unna. El primero esta completo, compuesto

---

<sup>271</sup> Edículo (lat. *aediculum*), es una construcción en forma de pórtico o de baldaquino en miniatura destinado a presentar la Madona o a los santos. Llega a ser un motivo decorativo estrechamente asociado a la arquitectura. André Chastel, *Italia, 1460-1500, el gran taller*, Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1966, p. 365.



***Tumba de lápida.***  
Tumba de U.V. Hollinger (+1903)



***Túmulo.***  
Tumba de Matias Hernández Soberón (+1907)



de una cruz colocada en posición horizontal y sostenido por cuatro bases con planta cuadrada, fustes lisos y capitel corintio; en costado izquierdo esta la escultura de un ángel de pie con las alas cerradas depositando como ofrenda una hoja de palma sobre la cruz. La tumba de la familia Unna es de menores dimensiones; sólo conserva la cruz horizontal y restos de elementos fitomorfos esculpidos sobre ella.

### 3.1.3.- Lápidas.

Las lápidas son piedras llanas o placas pétreas con formas geométricas en que ordinariamente se les pone una inscripción<sup>272</sup> y que tradicionalmente se les asocia a las placas funerarias que se colocan en las tumbas para indicar e identificar quién es o son los difuntos cuyos restos reposan en ese espacio. La lápida es parte fundamental de la forma, ornamentación de los sepulcros y también es un elemento que coadyuva a conservar la memoria de los que pasaron a mejor vida.

Las placas son la parte fundamental de la forma de la tumba, así como su presentación e imagen. De acuerdo a la tipología tumbal analizada en el inciso anterior, generalmente se colocan horizontalmente o en algunos casos verticales sobre los pedestales o combinados. En ellas localizamos los datos del difunto, epitafios, oraciones y la posesión de la tumba por parte de los deudos, distribuyendo el texto en dos o tres secciones.

Todas las placas que fueron realizadas en los talleres de los Biagi Hermanos se esculpieron sobre en planchas de mármol blanco, y blanco con vetas grisáceas, ambos procedentes de las canteras de Carrara. Formalmente son rectangulares con un espesor que va de 2.5 cm. hasta 7.5 cm. Pueden presentar rebajes en las orillas a 45° en las orillas o no. Los márgenes en las placas son rectos u orgánicos o combinación de ambos siguiendo la forma y los espacios entre los renglones de las letras y oraciones. El espacio dentro del margen se rebaja para contener el texto de la lápida para lograr que se esculpieran en altorrelieve.

Los textos son generalmente escritos en español con palabras esculpidas en altorrelieve con tipografías en mayúsculas del tipo palo seco incrementando su tamaño en el nombre del difunto, a las que se les puede dar un toque de pintura negra para contrastar la información con el fondo blanco. Si las oraciones son demasiado grandes con respecto al ancho de la placa, se esculpían circularmente, lo que mejoraba el aspecto y calidad compositiva de la misma; así como en las funerarias se llegó a colocar las oraciones en diagonal abarcando todo el campo

---

<sup>272</sup> Microsoft® Encarta® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

visual de la placa. La habilidad de los Biagi Hermanos les permitió esculpir en altorrelieve textos en árabe (tumba de Elisa M. de Schekaibán +1921).

La composición y colocación de los datos era de la siguiente manera: la lectura se inicia de arriba para abajo y de izquierda a derecha. Se inicia con el nombre y apellidos del difunto, posteriormente con la fecha de nacimiento y muerte, que para indicarlos tenían dos opciones, una era la griega indicar el nacimiento con una alfa y la muerte con un omega; o el nacimiento con una estrella y la muerte con una cruz; en algunos casos expresan solamente la edad a la que falleció. De acuerdo a las peticiones de los clientes se colocarían ambas fechas completas con día, mes (en ocasiones se abrevia) y año, o sólo la fecha de la muerte o el año.

Puede haber otras secciones en la misma lápida como el epitafio, oraciones por el alma del difunto, una frase de aliento, etc., que se colocó en la parte inferior de la placa, dividida del resto del texto por un detalle ornado del margen, una cruz vertical u horizontal o por algún elemento decorativo como una corona o una alegoría tallada en alto o bajo relieve, un detalle caligráfico o se reduce el tamaño de la letra; se coloca el epitafio. En algunas placas puede haber una tercera sección con alguna oración, las letras *R.I.P.* (*Requiescant in pace*, descansen en paz), o la situación legal de la sepultura con la frase "A perpetuidad".

Existe otra variante que son aquellas que se colocan en los cuerpos verticales de las tumbas, que se componen de rectángulos colocados horizontal o verticalmente en donde los datos ya mencionados pueden aparecer en forma vertical el nombre y en horizontal el resto de los datos. En esta variante es común encontrar las letras pintadas en negro y en algunos casos sólo elementos decorativos y simbólicos de tipo escatológico ya mencionados como lo son una cruz con un ancla, una cruz y una guadaña, o una cruz, un cáliz y un ancla, un crismón XP con alfa y omega en la tumba de Josefa Díaz de León (+ 1901)

Hay algunos casos en que la lápida está incluida dentro de un grupo escultórico como lo es la tumba de Zacarías del Mono y de Igueravide (+ 1909) y la de Luisa Grande Vda. de Farías (+ 1906) donde la lápida ornada es una hoja enrollada a manera de pergamino colocada entre rocas y guiraldas florales y fitomorfas, con textos en letras góticas el primero y el segundo en letras de molde esculpidas en bajo relieve. Otra variante es en la tumba de Lucía Sánchez de Barrenechea (+ 1904) fue colocada en la cruz tallada en forma de troncos una banda con unas iniciales en altorrelieve.

Las firmas de los Biagi Hermanos se esculpirán en bajo relieve con letras mayúsculas. Cabe mencionar que en las obras funerarias se firmará la autoría del monumento en las placas utilizando letras góticas, caligráficas y o con letras de molde. La mayoría de las veces incluirán S. L. Potosí para indicar comercialmente



Lápidas de tumbas.



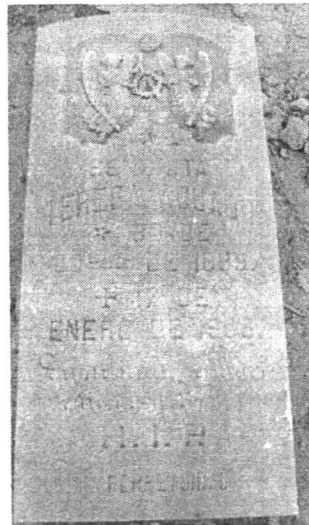
Tumba de Juan Gutiérrez Monzón (+1912)



Tumba de Tomasa de la Torre (+1910)



Tumba de Gertrudis Rivera (+1905)



Tumba de Teresa Aguado (+ 1905)

donde están ubicados los talleres, para de esa manera, captar un mayor mercado de consumidores dentro y fuera de la ciudad.

La producción funeraria fue la más importante de los Biagi Hermanos por la cantidad de motivos escultóricos funerarios, tumbas y lápidas que realizaron e importaron, y que tuvieron una alta aceptación y demanda entre todos los potosinos que pudieron pagar por estos objetos suntuarios para rememorar a sus difuntos a través de las magníficas obras de arte y simbologías occidentales católicas mezcladas armónicamente con temas paganos de la antigüedad clásica que responde al espíritu romántico de esta época que gracias a la literatura y al contacto que tuvieron las altas esferas burguesas de la localidad con Europa las identificaron como propias y expresaron sus sentimientos a la sociedad, así como su estatus, a través de ellas.

En el caso de aquellas personas que no tuvieron esas relaciones culturales tuvieron a los Biagi Hermanos para que los orientaran y aconsejaran –como buenos vendedores- en la selección de los mejores productos artísticos que podían adquirir, materiales, presupuestos y temas propicios para componer su tumba de acuerdo a sus gustos para conmemorar a sus difuntos de la manera más tradicional y sofisticada que regían las dinámicas cosmopolitas de la época.

Los Biagi Hermanos no sólo abarcaron los temas funerarios en el arte, sino también abarcaron la producción escultórica para la devoción, su uso en la liturgia a través del mobiliario y elementos arquitectónicos para complementar la ornamentación de los espacios religiosos. Realizaron monumentos que embellecieron a la ciudad y los espacios privados que a continuación expondré a través de la producción arquitectónica y suntuaria decorativa.

### 3.2.- **P**roducción artística arquitectónica.

Dentro del universo de obras escultóricas y artísticas de los talleres Biagi Hermanos, tenemos aquellas obras que fueron realizadas para que formaran parte del diseño, decoración tectónica, mobiliario y acabados de los edificios y espacios arquitectónicos como lo fueron las esculturas del apostolado de la fachada de la catedral, los altares, comulgatorios, monumentos conmemorativos, pisos y lambrines, chimeneas, fuentes; placas conmemorativas, profesionales, señalizaciones urbanas, números de casas, y bases para lámparas de alumbrado público.



### 3.2.1.- Apostolado de la fachada de la Catedral.

La estatuaria cristiana ofrece sin duda el más amplio campo para la estética de altos conceptos, de los más delicados y puros sentimientos, y de los más tiernos perennes ejemplos.<sup>273</sup>

Las esculturas religiosas producidas por los Biagi Hermanos para la ciudad las ubicamos en la catedral, tanto en el interior como en el exterior. En la fachada principal se encuentran las esculturas de los doce Apóstoles en mármol. En el interior encontramos tres esculturas funerarias de las que ya hice mención, y una bella escultura en bulto de san Sebastián yacente colocada debajo del altar.

Las esculturas del grupo del apostolado nos exponen el lazo fraternal y sentimental del obispo Ignacio Montes de Oca y Obregón (1840-1921), cuarto obispo de la Diócesis de San Luis Potosí (1884-1921), con el Vaticano y especialmente a sus instituciones, colegios y templos. Este prelado fue ordenado sacerdote en la basílica de San Juan de Letrán el 20 de febrero de 1863.<sup>274</sup>

Montes de Oca, deseando que su sede episcopal fuera la San Juan de Letrán de San Luis Potosí emprendió varias mejoras materiales a la catedral para que junto con los decoradores Molina y Compiani, darle la nueva apariencia, la de un palacio renacentista, digna de un príncipe del renacimiento en tierra de indios.<sup>275</sup>

Los trabajos consistieron en redecorar totalmente el interior neoclásico, remodelar los altares laterales y poner el actual pavimento, inaugurándola en 1896 con motivo de su jubileo episcopal.<sup>276</sup> Hacia 1906 cambió las estatuas de cantería novohispanas de los doce Apóstoles que adornaban la fachada y las sustituyó por las de mármol; colocando las anteriores al pretil de los muros sur y oriente. Más tarde, para el primer centenario de la Independencia construyó la torre del lado norte, toda de cantera, copia exacta de la ya existente en el lado sur.<sup>277</sup>

Las esculturas del Apostolado son copias de las colosales estatuas barrocas que existen en los doce nichos monumentales en mármol verde construidos por Francesco Borromini en la nave principal de la Basílica de San Juan de Letrán, en Roma; diseñadas por el gran arquitecto, escultor y pintor Gian Lorenzo Bernini

---

<sup>273</sup> Artículo de la revista del AHESLP, p. 95

<sup>274</sup> San Juan de Letrán o *San Giovanni in Laterano* es la iglesia episcopal del Papa, considerada para la iglesia católica *MATER ET CAPUT OMNIUM ECCLESiarUM URBIS ET ORBIS* (Madre y cabeza de todas las iglesias de la ciudad y de la orbe terrestre) *vid.* Brigitte Hintzen-Bohlen, *Roma, arte y arquitectura*, Alemania, Könemann, 2005, p. 348

<sup>275</sup> Rosa Helia Villa de Mebius, *Op. cit.*

<sup>276</sup> *Vid.*, José de la Vega Serrano, coord., *Recuerdos jubilaires del Ilmo. Señor Obispo de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, El Contemporáneo, 12 de marzo de 1896.

<sup>277</sup> Rafael Montee ano y Aguiñaga, *Guía*, 1988, *Op. cit.*, pp. 39-40.

(1598-1660) y esculpidas por los más famosos escultores italianos y franceses de principios del siglo XVIII en Roma.

Las copias las esculpieron los Biagi Hermanos en Italia en menores proporciones para colocarlas en los nichos de la fachada. En 1904 arribaron a San Luis las primeras piezas. El Estandarte publicó el siguiente artículo intitulado "Estatuas de mármol para la Catedral":

*El Ilmo. Señor Montes de Oca pidió a Italia por conducto del señor Dante Biage doce estatuas de mármol de Carrara para sustituir las de cantera que ocupan las hornacinas de la fachada de nuestra bella Catedral. Dichas estatuas representan los doce apóstoles, y hasta hoy solo dos han llegado, y son bellisimas obras de arte salidas de los talleres de los Hos. Biage (sic) en Italia.*<sup>278</sup>

Los Apóstoles de la catedral son los siguientes. Incluyo entre paréntesis las dimensiones en centímetros, el nombre del escultor que realizó el original, fecha de realización o de la vida del artista:<sup>279</sup>

*San Juan* (130 x 79), *San Pablo* (129 x 67, Pierre-Etienne Monnot 1708-1718), *San Pedro* (129 x 70, Pierre-Etienne Monnot , 1657-1733), *San Judas* (128 x 82), *San Felipe* (30 x 79, Mazzouli de Siena (1644-1725), *San Andrés* (142 x 82), *San Bartolomé* (135 x 50, Pierre Le Gros 1708-1718), *San Bernabé* (160 x 58), *Santiago el Mayor* (140 x 60), *Santiago el Menor* (Sin dimensiones, Ángelo de Rossi de Génova (1671-1715), *San Marcos* (135 x 50) y *Santo Tomás* (140 x 60).

Las esculturas, como ya se comentó, representan a los doce Apóstoles, esculpidas en un solo bloque de mármol de Carrara, de bulto y exentas. Todas las figuras están de pie, vestidas a la romana, con el tratamiento de los ropajes con mucho movimiento de acuerdo a los cánones del barroco, que en ocasiones caen en la teatralidad. Tradicionalmente se colocan en las fachadas de los templos de las iglesias porque son el sustento del dogma cristiano a través del Evangelio.

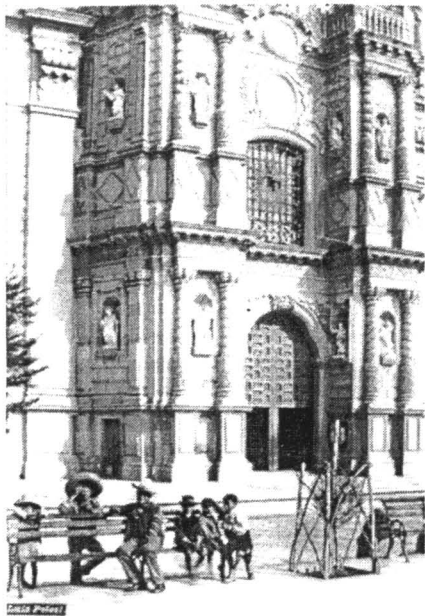
También apreciamos, como punto de identificación iconográfica de cada personaje, se incluyen esculpidos en la misma composición los instrumentos de su martirio. Además, las esculturas de San Juan, Marcos, Lucas, Pedro y Pablo portan un libro en la mano en señal de que sus Evangelios son los que conforman el Nuevo Testamento, y portan también los símbolos con los que se les reconoce fuera del martirio en el orden en que se enunciaron, un águila, un león, un toro, y un ángel.

---

<sup>278</sup> Estandarte, 11 de octubre de 1904.

<sup>279</sup> Las dimensiones fueron tomadas del *Catálogo de la obra artística de la Catedral de San Luis Potosí, Op. cit.*, Los nombres de los escultores fueron tomados de Marco Bussagli, *Rome, art & architecture*, Eslovenia, Könemann, 1999, pp. 596-597.





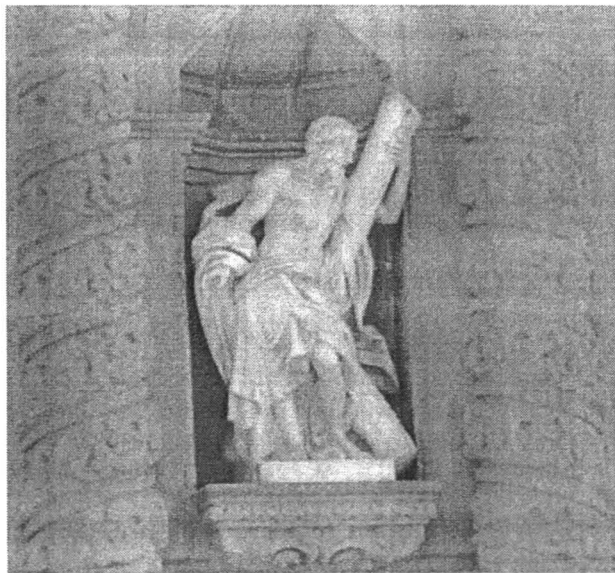
**Catedral de San Luis Potosí.** Ca. 1910.  
Biblioteca Ramón Alcora Guerrero.



**San Pedro.**  
*Catálogo de la obra artística de la Catedral de San Luis Potosí*



**San Juan.**  
*Catálogo de la obra artística de la Catedral de San Luis Potosí*



**San Andrés.**

### 3.2.2.- Altar de la Catedral y del templo del Sagrado Corazón

El altar es el mobiliario litúrgico más importante porque en él se realizan los ritos (en este caso) de la iglesia católica. Es el símbolo de la presencia de Dios; ante todo, centro de celebración de la Santa Cena,<sup>280</sup> y a la vez, es el centro de la actividad y atención en los templos.

Este tipo de mobiliario arquitectónico es otro de los ramos que generaron los Biagi Hermanos. En el catálogo aparecen cuatro fotografías de altares con diferentes formas, estilos, y decoración. El común denominador entre ellos es la altura de la predela<sup>281</sup> es de 1.05 m. En la ciudad de San Luis Potosí sólo realizaron dos altares que se ubican en la catedral y en el templo del Sagrado Corazón.

#### Altar de la catedral.

Dentro de los trabajos de remodelación de la Catedral emprendidos por el obispo Ignacio Montes de Oca y Obregón no sólo incluyó el exterior sino que también renovó el interior, especialmente el altar y el antependio.

Según el acta levantada en la primera visita general que el obispo Montes de Oca realizó a la catedral el 8 de abril de 1885<sup>282</sup> encontró todo en orden, con excepción del altar mayor, pues debiendo la parte superior de la mesa constar de una sola pieza, consta de varias pequeñas, que según los ritos, no debe ser. Montes de Oca, indicó que era preciso reconstruir dicho altar y consagrarlo de nuevo. Mientras se podía oficiar sobre un ara portátil.<sup>283</sup>

Para tal efecto, se amplió la mesa del altar con una plancha rectangular de mármol blanco de Carrara con las aristas molduradas, sostenida por dos columnas al frente y dos pilastras cuadrangulares adosadas al ciprés, del mismo material; las columnas tienen planta circular, fuste estriado y capitel corintio. Se colocó debajo del altar en el antependio<sup>284</sup> una copia de la escultura en bulto de san Sebastián sedente realizada por Tito Tadolini en Roma y contratada a los Biagi Hermanos, cuyo original se encuentra en la iglesia de San Sebastián de la Ciudad Eterna, diseñada por Bernini y esculpida por Giorgetti<sup>285</sup> en mármol blanco de Carrara.

<sup>280</sup> Brigitte Hintzen-Bohlen, *Op. cit.*, p. 566.

<sup>281</sup> La predela es la parte inferior o banco de un retablo o altar.

<sup>282</sup> Gracias a los datos proporcionados por el Pbro. Efraín, de la Santa Iglesia Catedral, a quién me debo junto con el personal de las oficinas de la Catedral, quienes me permitieron el acceso a su rica e histórica biblioteca.

<sup>283</sup> *Archivo de la Santa Iglesia Catedral de San Luis Potosí*, Vol. 1, Acta de visita de los Sres. Montes de Oca y de la Mora, sin foliar, manuscrito.

<sup>284</sup> El antependio es la parte frontal de la predela del altar, que por lo general siempre está decorada.

<sup>285</sup> Jean-Pierre Joecker, *Saint Sebastián, Adonis et martyr*, París, Editions Persona, 1983, p. 5



Tuvo un precio, entonces, de \$ 10,000.00.<sup>286</sup> El altar quedó convertido en una especie de sarcófago donde reposa el cuerpo del santo, dejándolo completamente visible a las miradas de los fieles.<sup>287</sup>

Esta renovación causó muy buena impresión, siendo el punto final de los trabajos de decoración de los interiores de la catedral. La revista *El tiempo ilustrado* publicó el artículo intitolado "La estatua yacente (sic) de san Sebastián"<sup>288</sup> describiendo minuciosamente el monumento y agrega lo siguiente:

*La hermosa imagen de mármol blanco de Carrara que se ha colocado debajo del altar mayor de la Santa Iglesia Catedral de San Luis Potosí, puede considerarse como una obra de arte escultórico de las que quizá muy pocas, o quizá la única, existen en el país.*<sup>289</sup>

El Estandarte, en su artículo "El arte en San Luis" consigna también los trabajos de los Biagi Hermanos en la Catedral como parte de las mejoras en materia de arte tiene la ciudad:

*Como hay que dar al César lo que en justicia se deba, no nos parece ocioso consignar que los señores Biagi Hermanos, que contrataron las estatuas para el apostolado para la fachada de Catedral y que para el interior de dicho templo construyeron la urna de mármol que forma la mesa del Altar Mayor bajo la cual se ostenta la bellísima estatua de San Sebastián*<sup>290</sup>

La escultura fue esculpida sobre un bloque rectangular, de bulto y exenta, que representa a san Sebastián en su primer martirio cuando el emperador Dioclesiano ordenó su ejecución a flechazos. Este fue uno de los temas favoritos del arte renacentista; con frecuencia se le representa con el pecho asaeteado y sangrante.<sup>291</sup> La imagen del santo representa a un hombre joven y corpulento, desnudo, echado en tierra, terriblemente herido, acostado sobre su costado izquierdo cubierto apenas por un paño. Los miembros inferiores están ligeramente flexionados, la cabeza, con cabellera revuelta y barba finamente tallados, recostada sobre la armadura militar de tal manera que la postura hace sobresalir el pecho. Cuatro flechas de bronce penetraron el cuerpo, dos en cada muslo, otra en el abdomen y la última en el brazo izquierdo. Este último colocado a un costado del cuerpo inerte, en cambio, el derecho por el levantamiento del pecho, permite que descansa sobre él, llevándose la mano al corazón. Una serena impresión de dolor, de fe y de santo amor, fórmanle armónico conjunto, en que resplandecen ensueños de bienaventurada y beatífica luz.<sup>292</sup>

---

<sup>286</sup> Rafael Montejano y Aguiñaga, *Guía...* 1988, *Op. cit.*, p. 49.

<sup>287</sup> *El tiempo ilustrado*, México, s.a., 1907, p. 95.

<sup>288</sup> *Ibid.*

<sup>289</sup> *Ibid.*

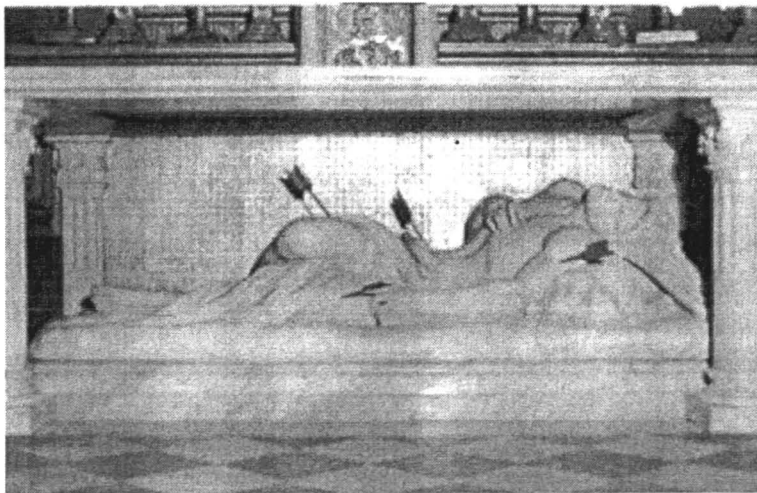
<sup>290</sup> *El Estandarte*, 26 de abril de 1907.

<sup>291</sup> Microsoft ® Encarta ® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

<sup>292</sup> Artículo de la revista del AHESLP, p. 95



*Altar del Templo del Sagrado Corazón.*



Tito Tadolini(1828-1910)

***San Sebastián.***

Altar de la catedral. Ca. 1950.

Fotografía Biblioteca Ramón Alcorta Guerrero. MFC.



Esta pieza es una de las mejores representaciones corpóreas en la escultura de esta época, que responde a los cánones de la belleza clásica al servicio de las lecturas simbólicas cristianas. Todo altar, para ser consagrado debe tener algunas reliquias de los santos, y estar representados por el cuerpo interfecto de uno de ellos, así como el apostolado sustenta el dogma, la presencia del santo consagra la liturgia.

### Altar del templo del Sagrado Corazón.

Este altar, junto con el comulgatorio que más adelante abordaré fueron el punto culminante de la renovación y mejoras materiales que se le hicieron a ese templo, que perteneció al conjunto franciscano de la ciudad que fue expropiado en 1857. Este templo, junto con el de la Tercera Orden fueron ocupados para otros fines diferentes al culto; ejemplo de ello es que en este templo se instaló la marmolería de Juan Bocanegra.

Las obras se realizaron en 1906 bajo la dirección del Ing. Guillermo Reitter<sup>293</sup> que consistieron en ampliar hacia el sur la nave del templo para formar un ábside, a manera de las catedrales góticas. Para dichos fines la Sra. Matilde Portillo Vda. de Hernández donó una parte de su propiedad.<sup>294</sup> El decorador italiano Claudio Molina dirigió personalmente las obras de embellecimiento en 1907.<sup>295</sup> Se colocaron vitrales en las ventanas con los nombres de los donantes, uno de los cuales en el muro oriente, pegado al coro, aparecen los nombres de Domingo y Dante Biagi quienes participaron como donantes.

El altar es de mármol blanco con betas grisáceas tallado en estilo neogótico. Compuesto de base, antependio (parte delantera de algunos altares, entre la mesa y el suelo), predela (banco o banca del retablo), y crestería (remate del altar). La forma más utilizada en el altar es la formada por báculos (lat. *estipes*), losa de base (lat. *crepido*), y la mesa del altar situada encima (lat. *mensa*). La decoración artística del altar se presenta en el retablo y en el antependio.<sup>296</sup>

El antependio está compuesto por un volumen que sobresale del resto del altar, es compacto y de una sola pieza, tallado en alto relieve en cinco secciones divididas por pilastras con base octagonal, planta circular, fuste liso, y capitel corintio, del cual se desplantan unos arcos ojivales. En cada sección está esculpido en bajo relieve un rectángulo coronado por un arco en herradura, teniendo una lectura, a parte de la religiosa que las cinco secciones representan las llagas de Cristo, que

---

<sup>293</sup> Montejano, 1988, *Op. cit.*, p. 151.

<sup>294</sup> *El Estandarte*, 4 de marzo de 1906.

<sup>295</sup> Jesús Villar Rubio, *Op. cit.*, p. 280.

<sup>296</sup> Brigitte Hintzen-Bohlen, *Op. cit.*, p. 566.

la base del altar es un edificio. Entre los arcos ojivales hay unos medallones decorativos.

La predela está compuesta por tres volúmenes horizontales colocados a manera de escalera y separados entre sí por molduras horizontales, siendo el inferior y el segundo del mismo tamaño y el tercero se ubica al centro del altar, es menos largo, para de esa manera, formar el efecto de escalera. Al centro de la predela se encuentra el Sagrario que guarda el cuerpo de Cristo. Tiene forma rectangular masiva con cubierta triangular moldurada y decorada con ganchillos. Al frente aparece un par de columnas del mismo tipo que las de la predela, que sostiene el arco de medio punto moldurado donde se ubica la puerta de bronce del Sagrario.

Sobre el cuerpo más pequeño de la predela y detrás del Sagrario remata el altar con un edículo para colocar una figura, una cruz o exponer al santísimo. Tiene planta cuadrada, con cubierta triangular decorada con molduras y con ganchillos la parte frontal; sostenidos por cuatro columnas con fuste tritóstilo, decorado con estrías diagonales y anillos, de los cuales se desplantan, en cada cara unos arcos de medio punto y trilobulados a la vez, que nos recuerdan los arcos románicos.

### 3.3.3.- **C**omulgatorios del Santuario de Guadalupe y templos de San Agustín y Sagrado Corazón.

El comulgatorio es una barandilla o balaustrada con formas arquitectónicas colocada frente al altar donde los fieles en las iglesias católicas se arrodillan para recibir la comunión.

Existen en los templos de la ciudad de San Luis Potosí tres tipos diferentes de comulgatorios esculpidos por los Biagi Hermanos que son los del Santuario de Guadalupe (1903) el del templo del Sagrado Corazón (Ca. 1906) y el del templo de San Agustín. Los tres fueron colocados con motivo de las renovaciones espaciales y decorativas que se hicieron a los templos.

#### Comulgatorio del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe.

Este edificio ultrabarroco fue decorado y modernizado por los italianos Molina y Compiani en 1902.<sup>297</sup>

El comulgatorio fue realizado en dos cuerpos masivos realizados por placas de mármol blanco con betas grisáceas, sostenido por bases y molduras, colocados a los costados del altar, dejando abierto el centro para dar libre acceso al altar.

---

<sup>297</sup> Montejano, 1988, *Op. cit.*, pp. 125-126



Están decorados con perforaciones, metopas y hojas talladas en altorrelieve. Las esquinas son redondeadas.

En la parte inferior de la primera base del costado derecho, esta la firma *Biagi Fecit 1903*, en bajo relieve y con un toque de dorado.

### Comulgatorio del templo del Sagrado Corazón.

Este comulgatorio está compuesto por tres tramos de balaustradas, dos colocados a los extremos de la nave del templo y una tercera colocada al centro y desfasada un metro aproximadamente al frente de las otras dos.

El comulgatorio fue esculpido en mármol blanco con vetas grisáceas. Cada tramo esta compuesto por diez balaustres estilo dórico,<sup>298</sup> estilizados y alargados, sostenidos en las esquinas por apoyos también delgados y decorados con cuadros en bajo relieve. La plataforma es moldurada y un poco más ancha que los balaustres. No se identificó la firma.

Este mobiliario fue exhibido en la Exposición Agrícola e industrial de 1906 como un barandal, por lo que atribuyo que en ese mismo año fuera realizado. Este elemento tectónico recibió muy buenas críticas en su época. Según el artículo intitulado "Recuerdos de las fiestas de la exposición de San Luis", en *México Industrial*, 1º de octubre de 1906 expone que un barandal de mármol de Carrara tallado con primor llamaba poderosamente la atención en dicho departamento (allí mismo fue vendido).<sup>299</sup>

### Comulgatorio del templo de san Agustín.

Este templo también fue renovado por el obispo Montes de Oca y fue el templo de moda en la ciudad para llevar a cabo los matrimonios de los miembros más importantes de la sociedad potosina, por lo que la decoración es de las más bellas y suntuarias de la ciudad.

No se tiene documentación al respecto del comulgatorio, ni mucho menos de la decoración en el porfiriato. No existen los libros de la fábrica ni providencias del templo.<sup>300</sup>

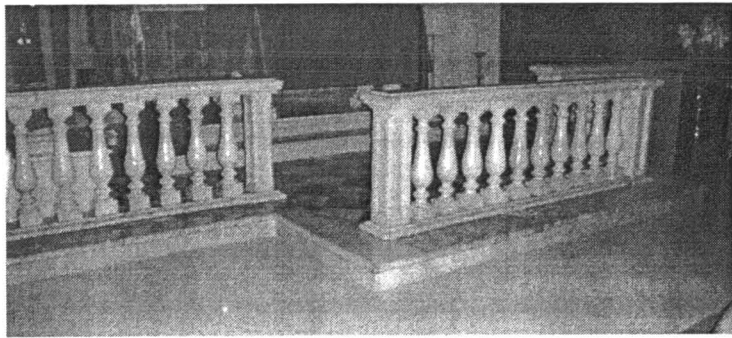
El comulgatorio es una balaustrada de mármol blanco con vetas grisáceas colocado en dos cuerpos esculpidos con forma de "L" que no esta adosado a los

<sup>298</sup> Vignola, *Op. cit.*, plancha LXXII.

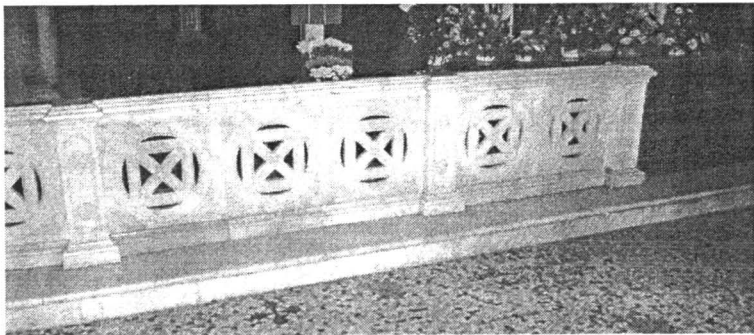
<sup>299</sup> *México Industrial*, 1º de octubre de 1906

<sup>300</sup> Datos proporcionados por el Pbro. Cutberto, entrevista, 25 de noviembre de 2005.

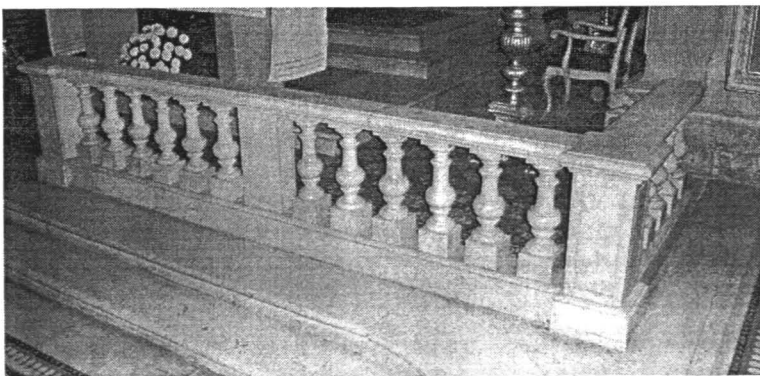
*Comulgatorios.*



*Templo del Sagrado Corazón. Ca. 1906*



*Santuario de Guadalupe. 1903.*



*Templo de San Agustín. s/f.*



muros, sino que deja zonas libres a los costados y al centro. En la parte inferior del apoyo del tramo derecho aparece la firma con letras mayúsculas de molde en bajo relieve *BIAGI HERMANOS S. L. POTOSÍ*, con un toque de oro.

Los tramos frontales están compuestos por seis balaustres al frente y cinco a los costados, estilizados con anillos y colocados sobre bases cúbicas. Los apoyos y la plataforma son mayormente masivos y mucho más anchos que los instalados en el Sagrado Corazón, similares a la balaustrada jónica de Viñola.<sup>301</sup> Los apoyos están decorados con una línea delineando un rectángulo vertical en bajo relieve.

### 3.3.4.- Obelisco de la Paz

Este obelisco fue erigido y donado por los Biagi Hermanos a la ciudad de San Luis Potosí a través de la H. Junta Patriótica del Comercio en 1907.<sup>302</sup> México Industrial publicó la siguiente nota:

*La H. Junta Patriótica del Comercio tomará parte en los festejos [de 1907] con la erección de un obelisco conmemorativo, y con una gran cabalgata histórica que recorrerá la ciudad. Dicho obelisco, que se ha de llamar de "La Paz", es un monumento construido en mármol de Carrara por la casa de los Sres. Biagi Hermanos, del cual hace obsequio a San Luis Potosí. El acto de la inauguración se compone de números musicales y alocuciones patrióticas.*<sup>303</sup>

El obelisco de la Paz fue en colocado al centro de la Plaza de San Juan de Dios, una de las más modernas de su época. Contó en el ángulo norte con uno de los edificios más modernos de la ciudad en su época que fue la recién inaugurada Escuela Modelo (1906), proyecto del Arq. Antonio M. Anza y construida por el ingeniero potosino Octaviano Cabrera Hernández. Solamente se tiene registro del monumento a través de dos fotografías de la Escuela Modelo tomadas por Juan Kaiser y Hermano.

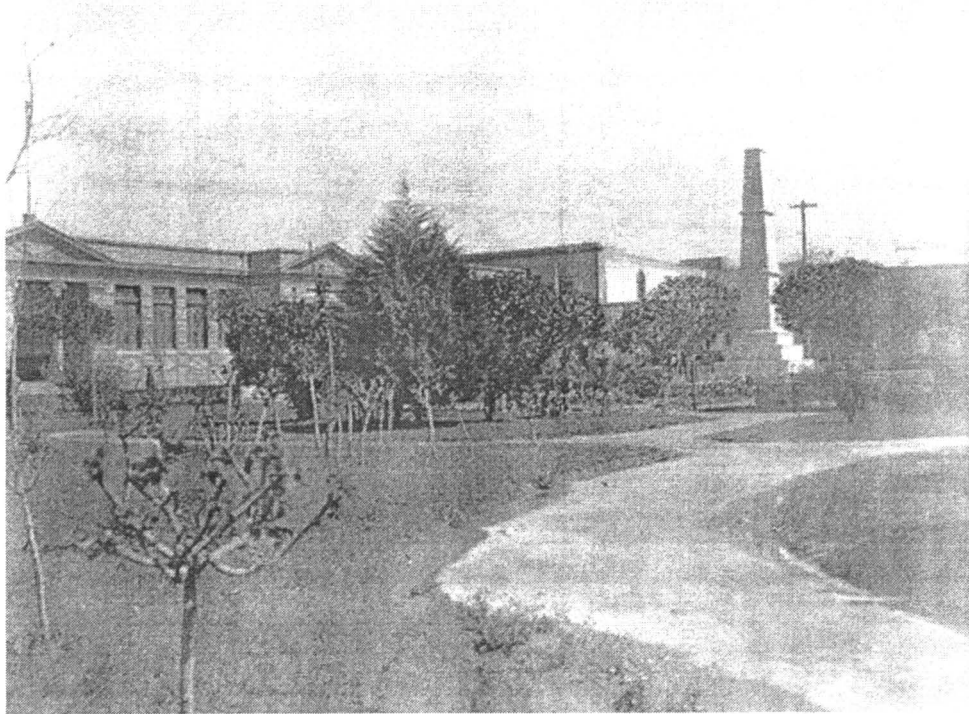
El obelisco es un monolito de base cuadrangular tallado en forma de pirámide muy esbelta que termina en una punta así mismo piramidal. Presenta características formales similares a la de los pedestales funerarios del panteón del Saucito. La base esta compuesta de tres plataformas de mármol molduradas entre sí desplantadas sobre una base de cantería de planta cuadrada. El cuerpo del obelisco esta compuesto también por tres cuerpos esbeltos diferenciados entre sí por molduras y rematado por la punta piramidal. En el segundo cuerpo se advierte en la fotografía que se colocaron placas alusivas formando parte de las paredes

---

<sup>301</sup> Vignola, plancha LXXII

<sup>302</sup> El obelisco se colocó en el jardín de San Juan de Dios, curiosamente enfrente del taller. Ver fotografía de la plaza con el obelisco.

<sup>303</sup> México Industrial, 1º de octubre de 1906.



***Obelisco de la Paz. 1907.***  
Plaza de San Juan de Dios.



***Pisos y lambrines de mármol.***  
Casa del Sr. Ventura Dávalos.  
Madero 303.



del mismo. Se protegió el obelisco con una pequeña reja decorativa en la base de cantería.

Este monumento embelleció la ciudad, que desafortunadamente fue sustituido en el año de 1911 por el monumento a la Independencia, cuya placa conmemorativa fue realizada por los Biagi Hermanos.

### 3.3.5.- Pisos y lambrines

Los pavimentos de mármol que instalaron los Biagi Hermanos en la ciudad no fueron colocados aisladamente, sino que sirvieron como acabados arquitectónicos en los pisos del altar del Sagrado Corazón, de los comulgatorios del Santuario, Sagrado Corazón y San Agustín, pavimento de los mausoleos del panteón del Saucito y en casas habitación. Estos pavimentos fueron llamados en la época enlosado con ladrillo de mármol y colocados con cemento.<sup>304</sup> Estos pavimentos a cuadros los presentaron los Biagi Hermanos en la Exposición Agrícola e Industrial Potosina de 1906.<sup>305</sup>

Los pavimentos son cuadrados con dimensiones aproximadas de 30.0 x 30.0 cm., casi siempre colocados en forma de tablero de ajedrez combinando mármoles blancos o grisáceos y negros. En las orillas se colocaron planchas de mármol blanco grisáceo rectangulares que dieran márgenes a los pisos.

En los comulgatorios se colocaron pavimentos en planchas de mármol blanco o grisáceo rectangulares sobre los que se colocaron los balaustres y apoyos. Por lo regular los comulgatorios se erigieron uno o dos escalones más arriba del resto del templo, colocando zoclos y escalones con esquinas redondeadas del mismo material. En el templo de San Agustín se colocaron en un nivel de dos escalones arriba con respecto del piso del templo, que permitió comunicar a un mismo nivel los pisos de las capillas laterales del crucero, haciendo que las huellas de los escalones se cortaran en secciones circulares. En la Capilla del Sagrado Corazón se colocaron además del escalón del comulgatorio, la escalera y piso del altar.

Los pisos de mármol identificados en las casas de San Luis fueron colocados en zaguanes y patios, caso de las casas de la familia Dávalos en calle de Madero 303, en la casa del Arzobispado y en lo que fuera la casa del gobernador José María Espinosa y Cuevas en la calle de la Fuente, hoy Avenida Universidad esquina con Lerdo de Tejada actual sede de la Universidad Tecnológica.

---

<sup>304</sup> Contrato para la erección de la capilla funeraria del Sr. Gabriel Flores. *Archivo privado de Regina Flores Vda. de Bárcenas*, expediente 389. Datos proporcionados por la Mtra. Adriana Corral Bustos.

<sup>305</sup> *La Unión*, 23 de septiembre de 1906.

Solo se colocaron lambrines de mármol blanco grisáceo a un metro de altura aproximadamente en la casa de la familia Dávalos, compuestas de placas con molduras lisas en bajo relieve y rematadas con cenefa del mismo material.

### 3.3.6.- Chimeneas

La producción artística de los Biagi Hermanos incluyó mobiliario en mármol como las chimeneas, que sólo se identificó una en la ciudad.

Doreta Davanzo Poli expone que las chimeneas de los espacios interiores son puntos de referencia concretos para la organización de la planta y decoración de la vivienda, pero únicamente desde el siglo XVI en adelante adquieren cierta relevancia desde el punto de vista artístico.<sup>306</sup> Además, históricamente se buscó la funcionalidad a través los elementos arquitectónicos:

*En el siglo XV se van concretando fórmulas arquitectónicas precisas debidas a una mejora funcional: la campana de la chimenea más pequeña y de corte piramidal, queda limitada por un arquivado sostenido por repisas que descansan sobre columnillas laterales cuyas decoraciones se incluyen en el repertorio clásico renacentista. En el siglo XVIII las chimeneas se empotran en los muros, se adapta a la decoración de las paredes y se completa, en la abertura interior, como un recubrimiento de azulejos de cerámica. Con el Neoclasicismo y el estilo imperio se imponen modelos más serios, con relieves y adornos inspirados en el repertorio pompeyano, enriquecidos a menudo con elementos de bronce dorado.<sup>307</sup>*

La chimenea en cuestión perteneció al Sr. Ventura Dávalos Mejía y estuvo colocada originalmente en su casa en la calle de Guerrero No. 850. Al morir, la chimenea se trasladó a la casa de su hijo Luis Dávalos en Madero No. 303 esquina con Díaz de León, frente al Arzobispado.<sup>308</sup> Actualmente esta colocada en la casa de Carranza 420,<sup>309</sup> sede de la Notaría Pública No. 8.

Es una gran pieza ornamental con formato vertical adosada al muro, con más de dos metros de altura, realizada en mármol blanco con vetas grises, compuesta en dos partes: la chimenea y el espejo.

La chimenea esta compuesta de una repisa sostenida por dos columnas de planta circular, fuste tritóstila y capitel toscano. La primera sección del fuste tiene estrías

---

<sup>306</sup> Doreta Davanzo Poli, *Las artes decorativas en Venecia*, Italia, Könemann, 2000, p. 48.

<sup>307</sup> *Ibid.*

<sup>308</sup> Datos proporcionados por el Dr. Sergio Azúa Reyes. Entrevista, 17 de junio de 2006.

<sup>309</sup> Datos proporcionados por el Lic. Roberto Castañón Ruiz. Entrevista, 9 de enero de 2006. Esta casa actualmente es sede del Sindicato Autónomo Democrático de los Trabajadores del Gobierno del Estado.



verticales y el resto del cuerpo estrías diagonales que sostienen unos cubos con unos querubines tallados en alto relieve cada uno.<sup>310</sup>

La sección de la chimenea adosada es un panel con la abertura del hogar con forma de arco de medio punto remarcado con dos molduras anchas y lisas decoradas a los costados con quimeras en alto relieve. Corona el hogar una cartela oval decorada con follaje en alto relieve y en cuyo centro están las letras en mayúsculas entrelazadas VD (Ventura Dávalos). Sobre esta cartela hay una banda ancha decorada con roleos fitomorfos que hacen los bigotes de un rostro fantásticos.

Arriba de la repisa hay un panel del mismo material donde descansa el espejo que está enmarcado en el mismo mármol decorado con roleos y follaje sinuoso en bajorrelieve con un toque de dorado para resaltarlo.

Cabe mencionar, que en el hogar se colocó una pantalla de chimenea pintada al óleo por Margarito Vela Ramírez en 1907, cuyo tema es una joven tocando un instrumento musical de cuerdas oriental en el campo con un angelillo tocando un violín.

### 3.3.7.- Fuentes.

Encontramos dos fuentes en la ciudad que forman parte de la producción artística. Una de ellas es completa y la otra esta compuesta solamente por la pila.

La primera fuente se localiza en el jardín de lo que fuera el *chalet* de Eduardo Meade en la calle de Juárez No. 9,<sup>311</sup> hoy Álvaro Obregón No. 520.

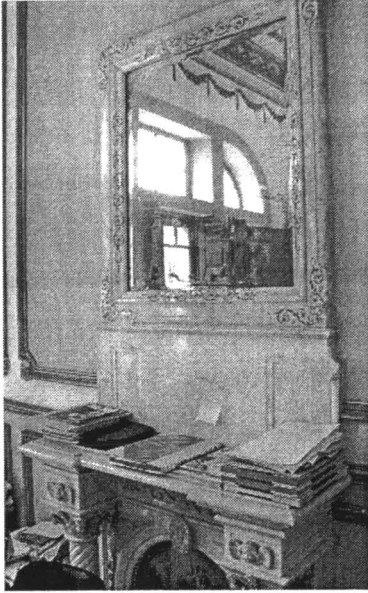
Esta fuente aparece en primer plano en la fotografía del Departamento de Mármoles de la Exposición Agrícola e Industrial de 1906 y publicada en *México Industrial*.<sup>312</sup> Se presentó solamente el pedestal de la fuente, con planta octagonal, base moldurada, fuste liso con un rostro de león esculpido a la mitad del fuste en altorrelieve y estilizado, con una argolla en las fauces y capitel moldurado. Sobre este se colocó la base también moldurada para sentar el plato de la fuente esculpido en una sola pieza en forma oval, decorado con bordes salientes y estrías a manera de una concha para que el agua caiga ordenada y

---

<sup>310</sup> En el comedor de la casa donde estuvo originalmente esta chimenea se encuentra otra chimenea de carpintería ricamente tallada, en la que observamos el mismo tratamiento decorativo de querubines. Datos proporcionados por el Lic. Gerardo Centeno Rico, Srío. Tesorero del Sindicato Autónomo Democrático de los Trabajadores del Gobierno del Estado, entrevista, 9 de enero de 2006.

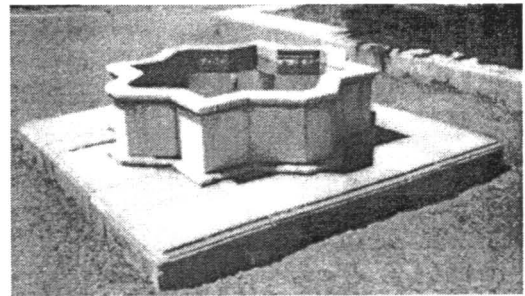
<sup>311</sup> La casa esta marcada con una pequeña placa de mármol producida por los Biagi Hermanos y colocada en forma de rombo.

<sup>312</sup> *México Industrial*, 1º de octubre de 1906.



***Chimenea.***

Consta de espejo y hogar.  
Perteneió a la casa del Sr. Dávalos Ventura.  
Colección de la Notaria No. 8.



***Fuentes.***

Fuente de la casa de Eduardo Meade. Ca. 1906.

Fuente de la casa de Carmen Cabrera de López.



armónicamente. Un par de peces ricamente tallados en bulto y estilizados en los extremos del plato nos recuerdan a los delfines idealizados del barroco, cuya función es la de vaciar el agua del plato.

En esta fotografía la fuente está rematada por una escultura en bulto de una mujer a la romana que no está colocada en la fuente, sino que en su lugar remata con un pedestal que sostiene un segundo plato mucho menor que el primero, del que sobresale un capullo de hojas de acanto de cuyo centro emerge un tubo metálico de aproximadamente veinte centímetros del cual brota el agua, que al parecer es el original de la fuente.

La pila es de planta octagonal siguiendo la forma oval del plato, con una altura aproximada de cuarenta centímetros, levantada sobre muros de ladrillo y recubierta con planchas de mármol. Las paredes están inclinadas hacia el exterior. El borde es una serie de planchas de mármol liso con un espesor de dos pulgadas aproximadamente con las aristas redondeadas. Toda la fuente se colocó originalmente sobre una base de cantería.

La segunda fuente se ubica en el jardín principal del Museo Francisco Cossío, antes Casa de la Cultura de San Luis Potosí, compuesta sólo por una pila hecha de placas de mármol blanco con forma de estrella de ocho picos, cuatro de ellos están ochavados. Tiene una altura de 37.5cm., y un ancho de 141 cm.

Esta fuente estuvo colocada originalmente en el patio central de la casa de la familia de Carmen Cabrera de López Irisarri en la calle de Iturbide 420. Después fue la casa de la familia Córdova quienes la vendieron a General Hipotecaria S.A., siendo gerente el Sr. Jaime Estrada Sésamo, quién donó la fuente a la Casa de la Cultura de San Luis Potosí el 10 de marzo de 1982<sup>313</sup>.

Esta pila, a diferencia de la anterior, tiene las paredes exteriores lisas y las interiores presentan las mismas características formales que la pila de la primera fuente, inclinada hacia el exterior, sólo que el interior está recubierto por azulejos que posiblemente se colocaron al cambiarla a la Casa de la Cultura.

### 3.3.8.- Placas.

Las placas generadas en los talleres de los Biagi Hermanos las podemos dividir en cuatro categorías: funerarias o lápidas, conmemorativas, profesionales y señalizaciones urbanas, divididas estas últimas en placas con nombres de calles y números de casa.

---

<sup>313</sup> Archivo Museo Francisco Cossío, (Inv. EC-2-CCD-10-III-1982).

## Placas conmemorativas.

Las placas conmemorativas son planchas pétreas o de diversos materiales que contiene la información incisa referente a hechos históricos, políticos o acontecimientos, que se colocan en los edificios para conmemorar esos hechos.

Los Biagi Hermanos realizaron en sus talleres de esta ciudad las siguientes placas: a Mariano Jiménez e Hidalgo (1904), a Miguel de Cervantes Saavedra (1905), Exposición Agrícola e industrial (1907), Faro de la Alameda (1910), Reloj del Jardín Colón (1910).y Monumento a la Independencia (1911).

En las placas conmemorativas, que son las mayormente ornamentadas con formato rectangular, en la mayoría de los casos combinarán la leyenda alusiva con una bella alegoría tallada en altorrelieve y enmarcadas con un rico y profuso tallado que parecerán los marcos de una pintura.

Formalmente estas placas, a diferencia de los modelos funerarios, responden arquitectónicamente al monumento, por lo que es necesario contextualizarlos con el monumento, haciendo primeramente un análisis formal del monumento para ubicar la placa. Su composición y ejecución es más creativas que en las primeras, pero siguen conservando algunas características que son las placas rectangulares, con rebajes a 45° en las aristas centrales, márgenes rectos u orgánicos, tipografía de palo seco, tanto en altorrelieve como en bajo relieve, pintadas o con un toque de oro. La firma aparece en bajo relieve que a excepción de las funerarias, serán en letras de molde y no góticas.

- Placas alusivas a Mariano Jiménez y Miguel Hidalgo (1904)

La colocación y revelación de esas placas formó parte de los festejos de la Independencia de 1904 organizado por iniciativa del Comité Patriótico, secundada eficazmente por las colonias extranjeras, las sociedades patrióticas y mutualistas y los grupos de estudiantes.<sup>314</sup> El Estandarte dio cuenta del programa:

*...entre las muchas novedades que se preparan para las próximas fiestas, se encuentra la colocación de una placa conmemorativa en uno de los cubos de las torres del santuario de Guadalupe, por haber ocurrido la circunstancia de que, según la tradición, el señor cura Hidalgo bendijo este templo y ofició la primera misa que en él se dijo... Se colocará otra placa conmemorativa en la casa que habitó el señor General Jiménez.<sup>315</sup>*

Las placas fueron develadas el 15 de septiembre en una procesión cívica que partió del Palacio de Gobierno con destino al Santuario de Guadalupe, haciendo la primera parada frente a la casa de Mariano Jiménez:

<sup>314</sup> *El Estandarte*, 12 de agosto de 1904.

<sup>315</sup> *Ibíd.*, 13 de agosto de 1904.



*A las cuatro de la tarde la procesión recorrió en vistoso desfile las calles de Maltos, costado poniente del jardín Hidalgo, de la 1ª y 6ª del Cinco de Mayo. Allí se detuvo la comitiva frente a la casa núm. 32 en donde nació y vivió el héroe insurgente, Teniente coronel Dn. Mariano Jiménez. Se pronunció un discurso escrito por el Sr. Lic. Dn. Emilio Ordaz y se descubrió una placa conmemorativa que se había colocado con anterioridad.<sup>316</sup>*

La placa de mármol blanco fue colocada sobre la puerta de esa casa.<sup>317</sup> Es rectangular en formato horizontal, ricamente talladas en altorrelieve las aristas superiores e inferiores con roleos de hojas de acanto, los laterales con conchas. Las esquinas se decoraron con círculos en cuyo interior se colocó una metopa. Las formas esculpidas dejan la superficie de la placa con formas dentadas y molduradas donde se colocó el siguiente texto en bajo relieve y pintadas en negro:

EN  
ESTA CASA NACIÓ Y VIVIÓ  
EL HÉROE INSURGENTE  
TENIENTE GENERAL DON  
JOSÉ MARIANO JIMÉNEZ  
15  
SEPTIEMBRE  
DE  
1904

El mes de septiembre se colocó curvo, y a los costados las fechas de nacimiento y muerte de Jiménez señaladas por alfa y omega. La firma aparece en el ángulo inferior en bajorrelieve y pintadas en negro, bajo las formas dentadas de la placa:

TALLER DE MÁRMOLES BIAGI HNOS.

Según el Estandarte, en esa casa se tenía noticia de que hay un retrato de dicho general y Comité Patriótico proyecta hacer un busto para colocarlo en la mencionada placa.<sup>318</sup>

Siguiendo el protocolo, el Estandarte señala:

*Terminada la ceremonia (en la casa de Mariano Jiménez), la comitiva siguió su marcha por las calles 4ª de Comonfort, 7ª y 8ª de Zaragoza, Jardín Colón y Santuario de Guadalupe hasta el atrio del templo. Allí se instaló la comitiva, y el Comité Patriótico que la presidía se instaló en el balcón de la casa sita al poniente de dicho atrio. En este acto que fue arreglado por la "Sociedad Morelos y Pavón", pronunció una alocución el C. señor Jacobo C. Dávalos, y se descubrió la placa conmemorativa que con anterioridad se colocó en el cubo de la torre del templo, en honor del señor Cura de Dolores D. Miguel Hidalgo y Costilla.<sup>319</sup>*

<sup>316</sup> *Ibid.*, 16 de septiembre de 1904.

<sup>317</sup> Ubicada hoy día en la calle de Cinco de Mayo No. 610 en el centro Histórico. Actualmente esta casa es sede del Centro Cultural Mariano Jiménez de la Secretaría de Cultura del Estado.

<sup>318</sup> *Estandarte*, 13 de agosto de 1904.

<sup>319</sup> *Ibid.*

Como ya se mencionó, la placa se colocó en el cubo de la torre oriente. Tiene la misma forma que la primera.

- **Placa a Miguel de Cervantes Saavedra (1905)**

Esta placa fue realizada para conmemorar el tercer centenario de la aparición del Quijote y para rendir tributo a su autor Miguel de Cervantes Saavedra. Se realizó un programa de tres días de festejos del 7 al 9 de octubre de 1905. Se aprovechó la ocasión para inaugurar la biblioteca de la Penitenciaría de la ciudad, para lo cual se colocó la placa sobre la puerta de la biblioteca localizada a la derecha del patio de los juzgados de la Penitenciaría.

Inicialmente la Junta Directiva de dicho centenario, contando con el permiso y valiosa ayuda del Gobierno del Estado, del Ayuntamiento y de los miembros de la Colonia Española, dispuso que para honrar la memoria Cervantes en recuerdo de cómo los potosinos amantes de las bellas letras supieron celebrar tan fastuoso suceso, se pensó ubicar la placa sobre la puerta de la Biblioteca Pública del Instituto Científico y Literario.<sup>320</sup>

El Estandarte señala en el mismo artículo que se contrató la construcción de la placa con los reputados escultores en mármol, señores Biagi Hermanos, estos se proponen, para afirmar su crédito de hábiles artistas, cuanto para interpretar el pensamiento de la Junta, ejecutar una obra suntuosa y perfectamente acabada.<sup>321</sup>

La ceremonia de inauguración, según el programa publicado por el Estandarte, se realizó el ocho de octubre del mismo año<sup>322</sup>:

*A las 4 p.m. Inauguración de la biblioteca Pública de la Penitenciaría. El Sr. Gobernador Espinosa y Cuevas se servirá descubrir la placa conmemorativa del Centenario, que se colocará sobre la puerta de entrada a dicha biblioteca en memoria de que Don Quijote se engendró en una cárcel. En dicho acto pronunciarán discursos los señores Lics. D. Antonio M. Álvarez y D. Eugenio Sánchez Fernández, alternándose con un orfeón de los alumnos de la clase de música de la Escuela Industrial Militar y un coro formado por 2,000 alumnos de ambos sexos de las escuelas públicas.*<sup>323</sup>

La placa fue realizada en mármol blanco y colocada sobre un marco de cantería. Tiene forma rectangular y colocada horizontalmente. La placa esta compuesta por un marco ricamente tallado y decorado en altorrelieve. El espacio central esta dividido en dos: en el izquierdo esta una alegoría de las artes representada por

---

<sup>320</sup> El Estandarte, 19 de agosto de 1905.

<sup>321</sup> Ibid.

<sup>322</sup> Ibid., 5 de octubre de 1905.

<sup>323</sup> Ibid.



una lira, plumas de ave para escribir y cornetas cruzadas, y un libro abierto. Encima se colocó una corona de laurel atada con un listón en la parte inferior. A los costados de la lira están un par de alas de la victoria. En la parte inferior de la alegoría esta una rama de hiedra. En el costado derecho aparece la leyenda:

A MIGUEL DE CERVANTES  
SAAVEDRA.  
EN EL 3° CENTENARIO DEL QUIJOTE  
HOMENAJE DE LOS POTOSINOS  
AMANTES DE LAS BELLAS LETRAS.  
VII. X. MCMV.

La firma Biagi Hnos. aparece esculpida en bajorrelieve en la parte inferior derecha a manera de una placa horizontal atornillada. Esta placa tiene uno más bellos marcos esculpidos y decorativos, junto con la placa de la Exposición Agrícola e Industrial.

- **Placa del Edificio de la Exposición Agrícola e Industrial. (1907)**

Como ya se mencionó, los Biagi Hermanos colaboraron en el protocolo de inauguración del edificio de la Exposición Agrícola e Industrial de 1907, donando la placa conmemorativa que reza:

BIAGI HERMANOS  
AL CENTRO AGRÍCOLA É INDUSTRIAL POTOSINO  
EN LA INAUGURACIÓN DE SU EDIFICIO  
PARA EXPOSICIONES. SEPTIEMBRE 16  
DE 1907.

La placa es de la más bella que se encontró dentro de su producción artística en la ciudad. En ella lograron interpretar y plasmar en la escultura el concepto de la exposición a través del lenguaje artístico, combinando armónicamente alegorías y texto dentro de un grueso marco esculpidos en una superficie muy pequeña, lo que nos habla de la habilidad y creatividad artística de los maestros italianos. Es una talla de finísima calidad.<sup>324</sup>

La placa tiene formato rectangular vertical, tallada en altorrelieve en mármol blanco de Carrara, decorada con un grueso marco decorativo con palmetas talladas que nos hace pensar que en lugar de una placa marmórea es una pintura. Se talló también en altorrelieve dos alegorías combinadas con texto, que representan la agricultura y la industria, los temas principales y título de la Exposición.

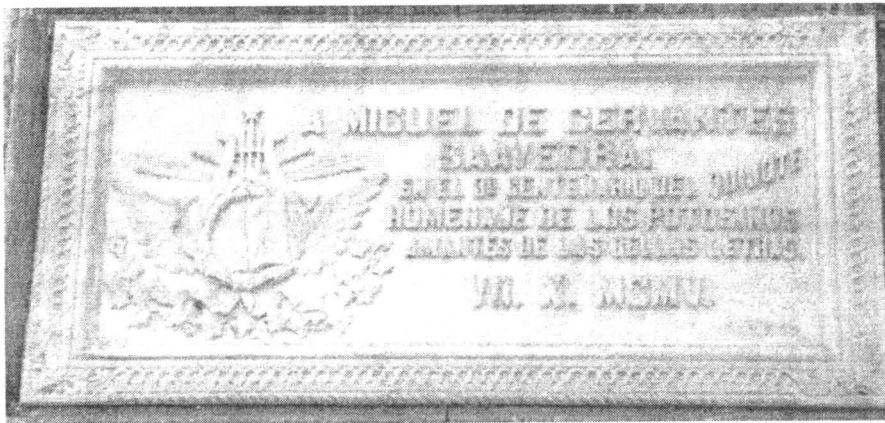
---

<sup>324</sup> *El Estandarte*: 28 de agosto de 1907

*Placas conmemorativas.*



*Placa a Mariano Jiménez e Hidalgo. 1904.*



*Placa a Miguel de Cervantes Saavedra. 1905.*



*Placa al Centro Agrícola e Industrial Potosino. 1907.*



Se inicia la lectura a la izquierda con la agricultura, representada por una joven doncella a la romana con un sencillo vestido, descalza y con los cabellos sueltos posando sobre un fértil campo con un bosquecillo como fondo ricamente tallado. Porta en su mano derecha un azadón. A sus espaldas aparece un campesino arando la tierra con la yunta que es tirada por un par de fuertes toros bellamente esculpidos. La tranquilidad del cielo del campo es interrumpido por el vuelo de un ave, quizá una paloma de la paz.

La industria es representada por una serie de elementos simbólicos más complejos. Los Biagi Hermanos interpretaron este concepto englobando el ferrocarril y la industria, representadas alegóricamente por una mujer vestida a la romana con un vestido más elaborado que el de la agricultura, cabello peinado y adornado con una diadema, sentada sobre unos engranes y sosteniendo en sus manos unos mazos. A su derecha aparece un complejo industrial identificado por las altas chimeneas que emana humos; y a su izquierda aparece el motor que mueve a la industria: el ferrocarril caracterizado por una máquina esculpida en tres cuartos, andando sobre las vías que cruzan un puente a gran velocidad, emanando grandes cantidades de vapor.

Esta alegoría no sólo representa a la industria, sino a los elementos que han contribuido al éxito de esta actividad y el desarrollo científico que representa el ferrocarril, el máximo invento del hombre hasta ese momento, y las grandes urbes también están presentes a través de la indumentaria de la figura de la industria, que se acata su apariencia a los dictados de la convivencia social, y del triunfo del modernismo en México. Todo para fines del progreso y como símbolo de modernidad. Es una talla de finísima calidad.<sup>325</sup>

Luis Martín Lozano expone que este tipo de alegorías en la escultura del siglo XIX obedece a que los mexicanos de este siglo supieron bien construir una nación de imágenes, donde la pintura y la escultura se erigían como baluartes de identidad y eventualmente como catalizadores de las conciencias colectivas que soñaban con una patria de paz y progreso.<sup>326</sup>

- **Placa del Faro de la Alameda. 1910**

Este faro fue una de los monumentos arquitectónicos y decorativos que se erigieron en la ciudad para conmemorar el Centenario de la Independencia, por parte de las colonias italiana, alemana, francesa y portuguesa. Fue construido por

---

<sup>325</sup> *Ibíd.*

<sup>326</sup> Luis-Martín Lozano, *Entre la academia y el olvido: escultura mexicana de principios de siglo*, en *Escultura mexicana, de la Academia al Porfiriato*, 2ª edición, México, CONACULTA-INBA, 2001 p. 29.

el maestro de obras Florentino Rico Quintana en el costado norte de la alameda, para lo que fue necesario ambientarlo en un contexto marino. Se excavó un pequeño lago artificial con forma orgánica y un islote donde se erigió. Rodolfo Rico Ríos señala al respecto:

*Estando próximo el primer centenario de la Independencia Mexicana , las colonias extranjeras asentadas en la Ciudad tomaron el acuerdo de hacer patente su presencia mediante una obra que perdurara y recordará su colaboración, las colonias Italiana, Alemana, Francesa, y Portuguesa, representadas por los señores Biagi, Unna, Michel y Stoon, acordaron mandar construir el faro para obsequiarlo a la ciudad y que se ubicará en la alameda y en esta forma contribuir a la belleza de este jardín tradicional de San Luis, y para ello contrataron los servicios del maestro Florentino Rico<sup>327</sup>*

El monumento es tres cuerpos con planta octagonal, base cubierta de cantería del cual se erige el cuerpo central de ladrillo aparente con jambas o sillarejos de cantería y vanos alargados. Culmina la torre con el observatorio de cantería y barandilla de fierro fundido con la cabina del reverbero abierto y cubierta metálica. El centro del faro es hueco, con una escalera metálica de marinero para acceder al observatorio.

En la parte posterior se colocó la placa conmemorativa de mármol blanco rectangular en una sola pieza en formato vertical. El diseño de la placa presenta en las orillas cuadros de mármol que sobresales del cuerpo donde se sujeta al muro con tornillos de bronce con cabeza piramidal, margen orgánico, letras mayúsculas en altorrelieve en tres tamaños, como se muestra a continuación, con la palabra del segundo renglón con redondeado superior. La leyenda es la siguiente:

---

<sup>327</sup> Rodolfo Rico Ríos, *Construcción y obras de cantería de Florentino Rico Quintana, siglos XIX y XX*, San Luis Potosí, inédito, p. 30.



LAS  
COLONIAS  
ALEMANA  
BELGA  
FRANCESA  
ITALIANA  
BELGA  
Y SUIZA.  
EN EL  
PRIMER CENTENARIO  
DE  
LA INDEPENDENCIA  
DE  
MÉXICO  
16 DE SEPTIEMBRE DE  
1910.

- Placas de la torre del reloj del Jardín Colón 1910.

Otro de los monumentos que se erigieron con motivo de las fiestas del Centenario de la Independencia fue la torre y reloj obsequiada por parte de la Colonia Española residente en la ciudad, proyecto del Ing. Manuel Lara Missoten.

Esta torre está colocada al centro del jardín de la Merced o Colón, rodeado por un jardín circular rodeado por balaustradas de cantería. La torre tiene planta cuadrangular en dos cuerpos verticales. El primero es un bloque macizo cubierto de cantería con líneas horizontales y decorado con guiraldas florales esculpidas y placas de mármol. Remata la torre con cuatro relojes, uno por cada cara, colocados sobre un bloque de cantería rematada con molduras circulares y decorados con guiraldas florales. En el interior se colocó la maquinaria de los relojes realizada por la Esmeralda de la Ciudad de México.

Se colocaron cuatro placas de mármol en cada una de las paredes de la torre. En la pared frontal que da a la calle de Zaragoza, arriba de la puerta está la placa alusiva en mármol blanco con formato vertical siguiendo la forma de los falsos respiraderos de los costados de la torre y rematados con pequeños semicírculos la parte superior e inferior. La leyenda tallada en altorrelieve reza:

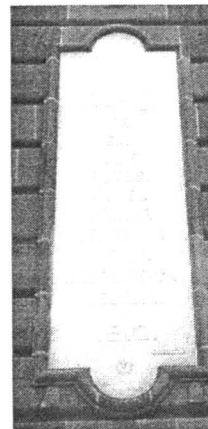


*Placa de las colonias extranjeras con motivo del Centenario de la Independencia. 1910.  
Faro de la Alameda.*

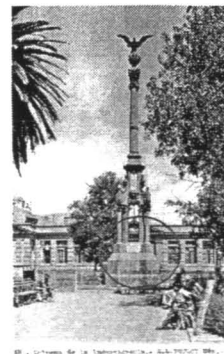


*s. Jardín Colón. - San Luis Potosí.*

*Arquitecto Hahn.*



*Placa de la colonia española con motivo del Centenario de la Independencia. 1910.  
Reloj del Jardín Colón.*



*El Centenario de la Independencia. San Pedro de Atlixco.*

*Placa de la niñez de las escuelas oficiales a los héroes de la Independencia. 1911.  
Monumento a la Independencia, Jardín San Juan de Dios.  
Fotografía derecha. Biblioteca Ramón Alcorta Guerrero. MFC.*



LA  
COLONIA  
ESPAÑOLA  
DE  
SAN  
LUIS  
POTOSI  
EN EL  
PRIMER  
CENTENARIO  
DE LA  
INDEPENDENCIA  
MEXICANA  
1910

La firma aparece esculpida en bajorrelieve en la parte inferior derecha en la misma placa a manera de una placa horizontal atornillada.

Las placas de los costados oriente y poniente son de mármol blanco con vetas grisáceas rectangulares en formato horizontal, con la parte superior redondeada, esculpidas en altorrelieve con letras mayúsculas: *JARDÍN COLÓN*, y enmarcadas en cantería con una saliente curva en la parte superior. Es igual la placa de la cara sur en la que colocó el año de 1910. Al costado derecho de la puerta está una placa de mármol blanco rectangular horizontal con las esquinas redondeadas y tallada en altorrelieve con el nombre del autor *M.LARAM*.

- **Placa del Monumento a la Independencia (1911).**

Este monumento sustituyó al Obelisco de la Paz. Fue una ofrenda de la niñez de las escuelas oficiales de la capital a los Héroes de la Independencia. Lo proyectó Pedro Amézquita y lo ejecutaron los maestros de obras Leocadio Chávez y Gabriel Muñoz. Se levantó con los donativos de los niños de las escuelas en 1911<sup>328</sup> colocándolo, así como el obelisco, frente a la mejor institución educativa pública de la entidad, la Escuela Modelo.

Es de llamar la atención, que la parte frontal del monumento este a espaldas de la escuela, a lo que puede responder a varias lecturas como la urbana: la circulación principal para acceder al monumento desde la Plaza de Armas donde están las autoridades civiles es por la calle de Los Bravo; otra posible lectura es la simbólica: la Independencia nos dio patria, libertad y soberanía, sustentando a uno de los máximos logros del liberalismo del siglo XIX que fue la instauración de las instituciones educativas del estado mexicano bajo los principios del positivismo, que a través de la educación y la ciencia el hombre puede alcanzar el estado positivo y de ahí la paz, el orden y el progreso. Así mismo, representa a la niñez,

---

<sup>328</sup> Rafael Montejano y Aguinaga, 1974, Op. Cit., p. 66.





Católica y en Avenida Universidad No. 250, ambas en el centro Histórico. Las placas son cuadrangulares con las orillas redondeadas hacia adentro, formato horizontal realizadas en mármol blanco, y esculpidas en altorrelieve el nombre del constructor:

JACOBO T.  
COSSIO  
INGENIERO  
CIVIL

Las variantes en ambas placas radica en la tipografía y colocación de la firma Biagi Hermanos, en la de Madero la tipografía es de molde en bajorrelieve y en la de Universidad es en tipografía gótica.

Los Biagi Hermanos llevaron a cabo todas las placas de mármol con el nombre del Ing. Octaviano Cabrera que fueron colocadas en cada uno de los edificios que construyó.<sup>330</sup> Sólo identifique cuatro placas en tres de los edificios del Ing. Cabrera: en la casa de la familia Verástegui (1908) en la calle de Zaragoza esquina con Galeana, en el Edificio de la Exposición Agrícola e Industrial (1907) en la Calzada de Guadalupe (Internado Damián Carmona), y en el edificio de los Almacenes la Exposición (1918) en la calle Hidalgo esquina con Obregón.

La primera placa es pequeña y rectangular con formato horizontal, que debido a la gran altura en la que se encuentra en el costado izquierdo del balcón principal no es posible su lectura y apreciar los detalles para su análisis. Lo mismo sucede con la placa del edificio de la Exposición Agrícola e Industrial, colocada en la parte superior del volumen lateral del acceso, sólo se aprecia que tiene las mismas características anteriores. Las dos placas siguientes se encuentran en las esquinas del edificio en la calle de Hidalgo y Obregón. Tienen las mismas características que las anteriores, margen grueso y con el nombre del constructor:

OCTAVIANO L. CABRERA  
INGENIERO CIVIL.

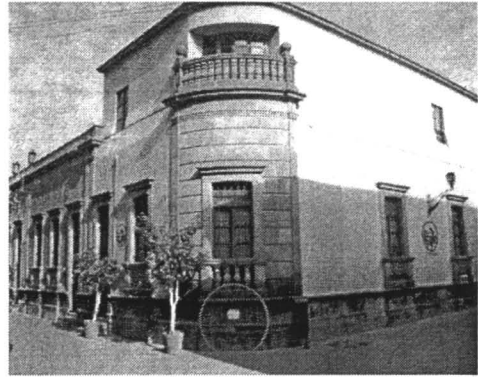
La firma de los Biagi Hermanos aparece en la parte inferior en bajorrelieve:

TALLERES DE MÁRMOLES BIAGI HERMANOS

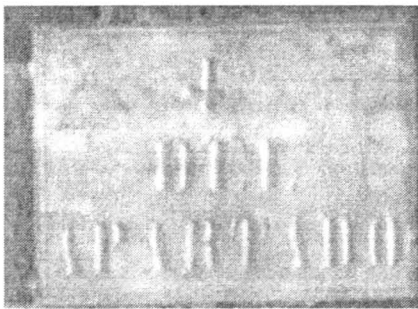
Este cambio en la firma es una de las muestras formales que responde a la segunda etapa de la producción artística, en que Dante, Domingo y Francisco Biagi estaban en esa época en Europa. Los talleres se quedaron a cargo del administrador y escultor Manuel Ibarra, por lo que la firma comercial cambió.

---

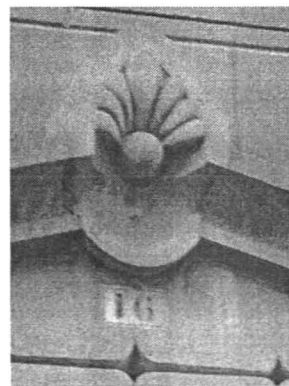
<sup>330</sup> Jesús Villar, *Op. cit.*, p. 275.



*Placa profesional.*  
Ing. Jacobo T. Cossío. Universidad No. 250.



*Señalizaciones urbanas.*  
4ª del Apartado (Madero)      6ª Calle de Zaragoza.



*Números de casas.*  
Ambas localizadas en la calle de 5 de mayo.



## Señalizaciones urbanas.

Estas consisten en letreros con los nombres de las calles y la numeración de las casas en mármol blanco.

Los primeros se colocaron en las principales calles de la ciudad. Actualmente se conservan algunas de esas placas con los nombres de calles que son la 3ª del Apartado (Madero) y la Calle del...Colegio de San José (Madero esq. Con Díaz de León, ambas placas colocada en el edificio del Arzobispado), 4ª del Apartado (Madero esquina con Independencia, colocada en la Acción Católica), Los Bravo (Los Bravo esquina con Plaza de Armas, colocada en los arcos del Palacio Municipal), 6ª calle de Zaragoza (Zaragoza esquina con Abasolo, colocada en la casa del lado poniente), y calle de la Tercera Orden (Galeana colocada en el Templo de la Tercera Orden).

Estas placas son rectangulares en formato horizontal, tiene un margen delgado esculpido en bajorrelieve al igual que los nombres en letras de molde mayúsculas sobre mármol blanco con vetas grises o naranja. En algunos casos, para mejor lectura del nombre de la calle pintaron las letras.

Los números de las casas tienen las mismas características que las placas de las casas, sólo que estas son cuadros de mármol de aproximadamente diez centímetros de lado, con el número esculpido al centro del área.

Las calles donde se divisaron estos números son la calle de Zaragoza, Cinco de Mayo, Independencia, Obregón e Iturbide.

### 3.3.- **P**roducción artística decorativa y suntuaria

#### 3.3.1.- **E**sculturas literarias y mitológicas.

Romeo y Julieta. Ca. 1906.

Esta escultura perteneció al Sr. Ventura Dávalos y formó parte del ajuar de su casa sita en la calle de Madero No. 303, esq. Díaz de León, frente al Arzobispado, en esta ciudad.<sup>331</sup>

El tema de la escultura es tomado de una de las obras más importantes de la literatura universal, Romeo y Julieta, de William Shakespeare, escrita hacia 1595.

---

<sup>331</sup> Datos proporcionados por el Lic. Roberto Castañón Ruiz y corroborados por el Dr. Sergio Azúa Reyes ya que el Sr. Ventura Dávalos fue su tío.

Su fama radica por su tratamiento poético de los éxtasis amorosos juveniles, poniendo en escena el trágico destino de dos amantes, forjado por la enemistad de sus familias y por lo temperamental de sus propios caracteres.<sup>332</sup>

La escultura, esculpida en mármol blanco de Carrara en una sola pieza por los Biagi Hermanos, con una altura aproximada de ochenta centímetros, representa en una escala pequeña el momento cumbre de la obra de Shakespeare cuando Romeo trepa el muro de la casa de Julieta con una escala de cuerda. La recibe su amada en el balcón y el encuentro propicia un beso que sellará para siempre su destino.

La escena está en la parte superior de un pedestal con planta rectangular erigido sobre una base moldurada, el fuste es el muro tallado con un almohadillado con acabado al natural. Remata con una tracería de arcos trilobulares al estilo veneciano. En el costado izquierdo la pieza se trató a la manera escultórica del *non finito*, para dar la apariencia de que el bloque quedó sin esculpir. El balcón es un murete liso desplantado sobre la tracería con una base moldurada. La parte superior tiene una moldura más detallada que incluye denticulos. La sección izquierda se corta sobre un vano al estilo veneciano. El costado derecho esta terminado con un escudo liso coronado por la cabeza de un león.

Las figuras de los amantes de Verona son esculturas en bulto y completas con mucho movimiento, tanto en los escorzos como en el tallado de los pliegues de los vestidos a la usanza renacentista: Romeo usa el cabello largo y rizado. Porta una casaca abotonada al frente y ceñida con un grueso cinturón, mallas, capa y gorro. La postura del cuerpo tiene mucho movimiento. Esta parado sobre la escala con un pie en cada escalón y el cuerpo recargado sobre el balcón. Abraza a Julieta con el brazo izquierdo y el derecho flexionado para colocar su mano sobre su hombro. En cambio Julieta se esculpió de pie sobre el balcón, con un vestido largo y amplio con mangas largas y abombadas con un gran cuello, el cabello recogido, el cuerpo esta flexionada hacia delante para sostener con la mano izquierda la espalda de Romeo y con la mano derecha le sujeta el otro brazo. Los rostros son dulces y bien definidos, inmortalizados en el momento próximo al beso.

Se tiene la referencia de que esta escultura participó en la exposición Agrícola e Industrial de 1906 con los números de catálogo 14 y 15.<sup>333</sup> por lo que se atribuye que ese año haya sido su fecha de realización. No se tienen datos de cuando pudo haber sido comprada por el Sr. Dávalos. México Industrial publicó lo siguiente:

---

<sup>332</sup> Microsoft ® Encarta ® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

<sup>333</sup> *Guía de la Exposición organizada por el Centro Agrícola e Industrial Potosino*, San Luis Potosí, Centro Agrícola e Industrial Potosino, 1906



*Dos grupos bellísimos de Julieta y Romeo, de Fausto y Margarita atraen la atención del visitante y seducen por su aspecto. El primero esta como impregnado de aquella poesía romántica, tan seductora que hizo de los amantes de Verona el símbolo de la pasión inolvidable, de esa que todo lo vence, que todo lo sacrifica a la idolatría del cariño.*<sup>334</sup>

Se tiene la referencia de que en la producción artística se realizó otra escultura literaria: Fausto y Margarita, que participó en la misma exposición. México Industrial describe ampliamente esta obra:

*El otro (Fausto y Margarita) respira un ambiente de seducción irresistible. La casta doncella alemana sufre el mágico influjo, la infernal tentación que Mefistófeles puso en el Doctor rejuvenecido, y verdaderamente se observa en su rostro de líneas perfectas, todo el drama de aquella existencia truncada, desde que vio a Fausto ofrecerle el brazo a la salida de la iglesia, y desde que prefirió las joyas, colocadas sobre la rueda de hilar a las humildes flores que Siebel le regalara.*<sup>335</sup>

La exposición de ambas figuras tuvieron muy buena aceptación por parte de los asistentes a esa exposición, la que le sirvió a los Talleres de los Biagi Hermanos un mayor reconocimiento y credibilidad a su producción artística, así como a la ciudad de San Luis Potosí y sus habitantes, de contar con una de las casas artísticas más importantes del país en ese ramo, sólo a través de estas dos esculturas. México Industrial difundió a todo el país que con solo estas dos obras de arte harían la fama de cualquier casa semejante a la de los sres. Biagi Hermanos, si estos no la tuvieran ya, perfectamente sólida y perfectamente adquirida.<sup>336</sup>

Todas las figuras son encarnaciones meridionales, de delicadas cabezas, de miradas candidas y tranquilas las unas, y espirituales, arrogantes y maliciosas las otras; de formas adolescentes y armoniosas, cual lo exige la poesía en el arte...<sup>337</sup>

**Fulvia.**

Esta escultura decorativa esculpida en mármol esta inspirada en un tema mitológico de la cultura romana que perteneció a la rica colección de arte y objetos del obispo Ignacio Montes de Oca. En esa época estuvo colocada en el descanso de la escalera del Palacio Episcopal.<sup>338</sup>

Esta escultura de bulto de medio cuerpo, tallada en una pieza en mármol blanco de Carrara y colocada sobre un pedestal hecho de un cornisamiento invertido

---

<sup>334</sup> *Arte escultórico Biagi Hermanos*, en México Industrial, 1º de octubre de 1906.

<sup>335</sup> *Ibid.*

<sup>336</sup> *Ibid.*

<sup>337</sup> *El Estandarte*, 26 de abril de 1907.

<sup>338</sup> Brenda Pereda Duarte, *Fulvia, testigo silencioso*, en Universitarios Potosinos, San Luis Potosí, UASLP, No. 5 y 6, Volumen V, Noviembre-Diciembre 1997, Enero-Febrero 1998, p. 40.

decorado con dentículos y molduras. Representa a una mujer sentada, Fulvia, esposa de Marco Antonio, vestida a la romana con el cabello recogido. La expresión en su rostro expresa una furia y decisión. Sostiene en su regazo la cabeza de un hombre, Marco Tulio Cicerón, el gran orador romano, sostenida con su mano derecha convertidas en garras de una fiera, y con la mano izquierda, esculpida finamente, levantada a la altura del hombro sostiene el estilete dorado con el que pica la boca de Cicerón. La parte inferior del cuerpo y de la base están terminadas en *non finito*, o sea, dejada sin terminar dejando el mármol en bruto. Este es otro acabado artístico en el lenguaje escultórico. La escultura, según la firma, fue realizada por el escultor Grangeri en Roma, en el estudio de O. Andreoni.

El tema fue inspirado en la historia de Roma. Brenda Pereda señala que el momento que el autor congeló, fue el acto de odio feroz que Fulvia profesó a Cicerón por haberle levantado un falso:

*...cuando Julio Cesar fue asesinado, Marco Antonio se apoderó de todos sus bienes y de su poder con Octavio y Lépido para gobernar Roma en Triunvirato. Cicerón, habiendo apoyado abiertamente a los asesinos de Julio Cesar, por este su enemigo político, fue decapitado y mutilado en lealtad a la memoria de César y al Triunvirato. Entonces Fulvia pidió su cabeza. Cuenta la historia que fue Octavio quien se la entregó y fue a la sala del Senado donde ella profanó los restos de quien fuera el más el más elocuente y distinguido orador romano...desahogando así su inmenso odio y vengó años de destierro e insultos que debía al gran orador.<sup>339</sup>*

Montes de Oca, como ya se comentó fue un hombre de amplia cultura, escritor, humanista, traductor de clásicos, protector de las artes y un excelente orador, que contó además con una de las bibliotecas más grandes y ricas en contenido de la ciudad.

La colocación original de esta bella escultura deja mucho que pensar a lo que se pueden dar varias lecturas que van con el simbolismo del tema. Tal vez su colocación fue un mero accidente decorativo que se presta a muchas interpretaciones y lecturas. Una de ellas, a las que más me inclino, es que la obra fue una advertencia a cualquiera que nadie, antes de subir a las dependencias del prelado puede osar a contradecirlo o levantarle un falso, de ser así puede acabar como Cicerón. Otra interpretación que también es válida a manera de metáfora es que las obras de Montes de Oca, al igual que las de Cicerón, ni las Fulvias modernas ni persona alguna podrán detener el pensamiento ni las acciones de los grandes genios de la humanidad.

La colección, junto con Fulvia se dispersó de una manera brutal al paso de los revolucionarios en 1914. Jesús Silva Herzog en sus memorias comenta sobre la dispersión de esta colección:

---

Brenda Pereda. *Op. cit.*, p. 41.



*Al llegar los Constitucionalistas entre junio y julio de 1914 y los Villistas a fines de enero de 1915, lo primero que hicieron fue ocupar la casa de los ricos que habían huido a la Ciudad de México temerosos de sufrir atropellos. Los que las ocuparon fueron los jefes y en algunos casos los oficiales. Algunos Villistas, antes de marcharse rumbo a Tampico, desprendieron las pinturas de los marcos de la valiosísima pinacoteca del Palacio Episcopal, traída por el obispo Montes de Oca y Obregón de sus frecuentes viajes a Europa. Cuentan que decían: para venderlas a los gringos en Tampico; nadamás que no pudieron vendérselas porque fueron detenidos en el Ébano por las fuerzas Carrancistas al mando del Gral. Jacinto B. Treviño y esas obras de arte, de seguro pintadas por grandes artistas, quedaron sepultados en el lodo de las trincheras o destruidas en los azares de los combates.<sup>340</sup>*

Actualmente la escultura es parte del acervo patrimonial y cultural de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, colocada en la Sala del Consejo en el Edificio Central. Brenda Pereda expone que no existen documentos que consten como Fulvia fue a dar a la Universidad. Que según Rafael Montejano, fue rescatada de la zona militar y traída a recintos universitarios por un grupo de estudiantes, probablemente durante el período en el que el Dr. Ignacio Morones Prieto fue rector.<sup>341</sup>

Es interesante el estudio de las esculturas decorativas de la producción artística con estos temas, las interpretaciones y lecturas que se logran a través del análisis.

### 3.3.2.- Bases para arbotantes.

Con motivo del Centenario de la Independencia nacional, la colonia norteamericana regalo a la ciudad cuatro lámparas metálicas que se colocaron en las cuatro esquinas de la Plaza de Armas, cuyos pedestales y placas de mármol blanco fueron realizados por los Biagi Hermanos.

Los pedestales con planta cuadrangular están compuestos por dos cuerpos verticales separados por molduras, Debieron de haber sido levantados sobre una base de cantería. En el segundo cuerpo del pedestal se colocó en cada uno, como parte de la cara frontal del pedestal una placa rectangular horizontal que reza:

---

<sup>340</sup> Enríquez Perea, Alberto, selecc., *Jesús Silva Herzog, obras escogidas*, San Luis Potosí, Comité Organizador San Luis 400, 1992, Tomo I, pp. 78-79.

<sup>341</sup> Brenda Pereda. *Op. cit.*, p. 41.

1<sup>ER</sup> CENTENARIO  
DE LA  
INDEPENDENCIA NACIONAL  
OBSEQUIO  
DE LA COLONIA AMERICANA  
DE SAN LUIS POTOSÍ

El texto esta rodeado de una guirnalda de ramas de olivo con lacerías enrolladas y atadas con nudos en las esquinas. A los costados se colocó una pequeña guardamalleta decorativa en alto relieve. La firma aparece en bajorrelieve en el cuerpo inferior en mayúsculas y letra de molde BIAGI HNOS. S.L. POTOSÍ.

Las lámparas metálicas con pantallas de cristal fueron, según la placa metálica colocada en la parte inferior, realizadas por los talleres de J.L. Mott Iron Wks, Nueva York.

### 3.3.3.- Jarrones decorativos.

Se identificaron un par de jarrones esculpidos y ornamentados con sus pedestales de mármol blanco de Carrara, que pertenecieron a la colección del Sr. Ventura Dávalos Mejía. Se colocaron primeramente en su casa de la calle de Guerrero en la que fuera la casa de la familia Mejía en la calle de Vallejo esquina con Universidad.<sup>342</sup>

Estas piezas formaron parte de la producción artística más representativos de los Biagi Hermanos. Hay referencia de que fueron expuestos seis jarrones en catálogo de la Exposición Agrícola e Industrial de 1906, marcados con los números 8 y 14.- Jarrones fantasía, 10.- Jarrón Renacimiento, 11.- Jarrón Renacimiento, 13 y 16.- Jarrones Renacimiento.<sup>343</sup> Los identificamos en la foto de los Talleres de Mármoles Biagi Hermanos en la exposición de 1907.

Los jarrones, por su forma vertical corresponden a un aguamanil según los modelos expuestos en las exposiciones universales de Londres (1862) y París (1867).<sup>344</sup> Tallados en una sola pieza, con una altura de 285 cm. aproximadamente, su uso es sólo ornamental debido a su peso, decoración floral y vegetal esculpida es imposible manipularlas, por lo que estas bellas piezas no encajan en las artes aplicadas, sólo en las decorativas.

---

<sup>342</sup> Datos proporcionados por el Dr. Sergio Azúa Reyes. Entrevista, 17 de junio de 2006.

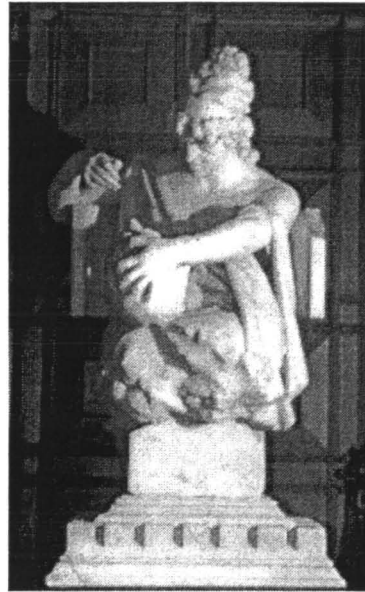
<sup>343</sup> *Guía de la Exposición organizada por el Centro Agrícola e Industrial Potosino*, San Luis Potosí, 1906, p. 6.

<sup>344</sup> The Pepin Press, *Obras maestras de las artes decorativas del siglo XIX*, Singapur, The Pepin Press, 2001, p.13. vid modelos en las páginas 190, 191 y 224.





**Romeo y Julieta.** Ca. 1906  
Colección Notaría No. 8.



Grangeri, O. Andreoni Studio. Roma  
**Fulvia.** s/f.  
Colección UASLP.



**Base para arbotantes.**  
Donados a la ciudad en el Centenario de la  
Independencia por la colonia Americana. 1910.  
Plaza de Armas.



**Jarrón decorativo.** Ca. 1906.  
Colección familia Mejía.

Están compuestos por un cuerpo oval con cuello alargado, vertedero y asa, con base hexagonal, que fue profusamente decorado con elementos vegetales y florales esculpidos a base de hojas de acanto, palmetas, enredaderas y una gran variedad de flores. El aguamanil fue colocado sobre un pedestal de más de un metro de altura con planta hexagonal, construido a partir de la unión de planchas de mármol y el interior es hueco,<sup>345</sup> fuste y base lisos, con tres anillos moldurados en el fuste, y remate moldurado.

Estas obras fueron bien recibidas por las personas que las apreciaron en las exposiciones, provocando un impacto estético en las críticas publicadas en la prensa, siendo la más completa la de México Industrial: -En otro género también artístico no pudimos menos de rendirnos al encanto de unos jarrones estilo Renacimiento, adornados con lirios, jazmines, jacintos, camelias y rosas, ante los cuales, todo elogio, resulta pálido, ante la realidad-<sup>346</sup>

### 3.3.4.- Mosaicos decorativos.

Este tipo de elementos decorativos también estuvo presente en la producción artística de los Biagi Hermanos. Estos mosaicos fueron realizados siguiendo la tradición florentina de las piedras duras que experimentó un período de especial apogeo en la cultura del Renacimiento que consideró a estos preciados materiales especialmente adecuados para el fasto cada vez más refinado de las cortes principescas; apreciaba en los trabajos artísticos de piedras duras la fusión entre la inventiva del artesano y la de la naturaleza; se extasiaba frente a los camafeos, las tallas y las copas que el mundo helenístico y romano habían sabido crear con piedras duras, con una maestría que el renacimiento aspiraba a emular.<sup>347</sup>

La técnica consiste en realizar una imagen, una pintura u otro elemento decorativo a partir de una taracea de piedras talladas con perfiles distintos y elegidos en función de sus tonalidades naturales. Los mosaicos decorativos tipo de mosaicos se utilizaron para revestimientos murales o para mesas, para los cuales se empleaban mármoles arqueológicos combinados en dibujos no figurativos. En la Florencia los Médicis se inspiraron en las taraceas romanas de la época pero prefirieron las piedras duras más costosas antes que los mármoles y exigieron a sus artesanos trabajar sobre temas más variados y dificultosos.<sup>348</sup>

---

<sup>345</sup> El Museo Francisco Cossío cuenta con un par de pedestales de mármol con planta octagonal, realizados por José Biagi en la década de los setenta del siglo XX, en los cuales fueron construidos las paredes con planchas delgadas, porque de haberlos hecho de un bloque compacto, sería imposible moverlas.

<sup>346</sup> *Arte escultórico Biagi Hermanos, Op. cit.*

<sup>347</sup> Silvestre Bietoletti, Elena Capretti, et al, *Florencia, arte y arquitectura*, Francia, Könemann, 2005, p. 432.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 434.



Sin embargo, debido a la dificultad técnica y artística que implicó realizar estos mosaicos, los Biagi Hermanos implementaron una técnica que permitió seguir esta tradición decorativa utilizando al máximo los mármoles importados. Esta técnica consistió en utilizar bellas cromolitografías, bien realizadas y sin problemas en la impresión, que las pegaron sobre una superficie de mármol blanco delgado, cubriéndolo con una capa de resina.

Sólo encontré un ejemplo realizado con esta técnica que es una imagen de la virgen de Guadalupe, colección del Dr. Sergio Azúa Reyes, con una dimensión aproximada de 20.0 x 25.0 cm. Desafortunadamente no está firmada, pero el mismo me informó que años atrás se la mostró a Luis Biagi y le comentó que su familia realizó este tipo de trabajos, así como muchos otros trabajos decorativos y ornamentales de los cuales no se encontró referencia alguna.

## Conclusiones.

*Recibí una ciudad de ladrillos  
y dejé una ciudad de mármol.  
Augusto.<sup>349</sup>*

El establecimiento de los Biagi Hermanos en San Luis Potosí en 1901 se debió a que esta era la cuarta ciudad más importante del país después de la Ciudad de México, Puebla y Guadalajara, que contaba desde hacía mucho tiempo con un importante comercio activo y una población económicamente estable con altos recursos. Así mismo San Luis fue un uno de los principales núcleo de las comunicaciones gracias al ferrocarril que unía a las principales ciudades del centro y norte del país, así como acceso directo a Tampico que fue el segundo puerto de importancia en el Golfo de México con acceso directo a Europa para importar los mármoles de las canteras familiares en Carrara, así como un gran repertorio de esculturas.

También observaron que en la región no existieron marmolerías de importancia ni producciones plásticas suntuarias, pero sí un gran mercado para crear y vender sus obras de arte, para que fueran instaladas tanto en el panteón del Saucito como para que formaran parte de las mejoras materiales edilicias que se generaron en ese momento en la localidad, logrando inmediatamente el éxito de su empresa artística. Este éxito no pudo haber sido posible sin la ayuda de la gran tradición local de la explotación de la cantería y las técnicas escultóricas con las que los operarios locales contaron, que si bien no los ayudaron a esculpir el mármol si coadyuvaron en la instalación de los objetos marmóreos.

Crearon una gran producción artística y suntuaria en mármol con sede en su taller de la Plaza de San Juan de Dios. Las obras de arte que generaron para la ciudad la dividí en tres que es la funeraria, arquitectónica y decorativa suntuaria, siendo la primera la más numerosa, compuesta de esculturas, tumbas y lápidas, en la cual, la burguesía potosina dio muestra de su poder adquisitivo y de su gusto, orientado estéticamente por la producción estética italiana de los Biagi Hermanos quienes dominaron un gran repertorio de lenguajes funerarios, los cuales ayudaron a los deudos a escoger la mejor manera de perpetuar la memoria de los difuntos y representar de esa manera su estatus social entre los demás miembros de la sociedad en un recinto específico que fue el panteón del Saucito.

Cabe destacar, que a diferencia de otros panteones en México y en el mundo donde también estuvieron presentes artistas italianos, la lectura de los monumentos en el Panteón del Saucito es romántica (como los demás), pero artísticamente los temas no son plásticamente agresivos, sino que los modelos

---

<sup>349</sup> Brigitte Insten-Bohlen, *Op. cit.*, p. 220.



locales son dulces y reflexivos sin escenas dramáticas que provocaran a los deudos y a los espectadores un mayor dolor e impresión artística, así mismo, las esculturas no son de gran tamaño, sino que se adaptaron a la proporción de las tumbas.

La obra de los Biagi Hermanos tiene un doble lenguaje: escrito y simbólico, donde a través de las esculturas y placas ponen una alegorías esculpidas referentes al hecho conmemorativo, previendo –dada la centenaria tradición italiana de conservar sus edificios para la posteridad- si se perdiera la leyenda escrita, con la alegoría daríamos testimonio del hecho que ocurrió en ese lugar.

Desafortunadamente es muy escaso lo que queda del archivo de los Biagi Hermanos, sin embargo, el análisis e interpretación de su obra de arte nos permite identificar ciertas características formales: todo fue esculpido en mármol de Carrara, tanto estatuario como grisáceo; generaron cinco tipos de tumbas; esculturas exentas con representaciones angélicas, cruces, virtudes teologales, arquitectónicos, pleurantes y vegetación ornamental; lápidas y placas con formas rectangulares, aristas rebajadas, letras mayúsculas esculpidas en altorrelieve, márgenes de líneas orgánicas. Los modelos fueron copiados de sus catálogos; la firma aparece siempre sobre la placa o en la parte frontal de la tumba en bajorrelieve. Todos estos elementos se convierten en el estilo de los Biagi Hermanos. Así mismo, vale la pena recalcar una de las características de la producción es que siempre son exentas. Todos los elementos que forman parte de un monumento o una tumba se colocan por adición. Esto responde a que las piezas hechas individualmente para el comercio.

El estilo me permitió al momento de establecer la muestra, encontrarme con tumbas idénticas que no son de su autoría, sino de otros escultores que las realizaron después de 1918, por lo que establezco que los Biagi Hermanos hicieron escuela desde principios del siglo XX en el trabajo del mármol para atender la gran demanda toda la clientela de la región y estados circunvecinos, por lo que formaron sus propios aprendices en el interior de sus talleres. Los autores son Manuel Ibarra a quién dejaron los Biagi Hermanos al frente del taller durante su exilio revolucionario, Félix Muñoz y Miguel Gómez, que a través del análisis de la obra de arte, podemos afirmar que fueron colaboradores.

Su producción artística, así como la calidad escultórica de las obras de arte, fueron más que bien aceptadas y elogiadas, porque en el país no se podía considerar que existieran esas expresiones culturales en una sociedad provinciana, que fuera de lo generado en la ciudad de México, era la mejor expresión del arte, sustentado en importantes publicaciones de circulación nacional como *México Industrial*.

Es necesario conocer el contexto artístico de una ciudad, donde a través del análisis de sus contenidos podemos interpretar el grado de cultura e influencias de

sus habitantes. El arte italiano estuvo presente en San Luis Potosí durante el porfiriato sustentado por la producción artística de los Biagi Hermanos y sus comitentes que fue la burguesía y el clero potosino.

La obra de arte de los Biagi Hermanos proporcionó a todos los estratos de la sociedad de San Luis Potosí el primer acercamiento y convivencia con el arte religioso en la ciudad fuera de los templos a través del nuevo apostolado de la fachada de la catedral, copias a escala de las existentes en el interior de la iglesia de San Juan de Letrán en Roma, diseñadas por Bernini y esculpidas por los mejores artistas barrocos italianos y franceses. Estas esculturas denotación que esta fue la catedral de uno de los obispos más importantes de México en ese período: Ignacio Montes de Oca y Obregón, transformando catedral neoclásica del siglo XIX en un templo neorrenacentista italiano.

Los Biagi Hermanos contaron con una serie de lazos comerciales y artísticos en Italia como en México. Para la realización de importantes obras de arte comisionaban sus encargos a famosos escultores como es el caso de Tito Tadolini cuya formación académica, herencia de varias generaciones de escultores formados por Antonio de Cánova el escultor más importante del Neoclásico italiano, proveyeron al patrimonio artístico de San Luis Potosí las mejores esculturas (Apostolado, *Mater Amarabilis*, el busto de Montes de Oca y el de Cristo), otorgaron a la obra de arte el sello distintivo de poseer una de las mejores producciones artísticas del país.

Existieron en la ciudad talleres con producción artística como la Empresa Industrial Jorge Unna (quien tenía un departamento especializado en mármoles para hacer las placas de las cubiertas de los muebles), donde se realizaron artes aplicadas suntuarias de muy buena factura que respondieron a la forma de vida local, pero, el Taller de Mármoles de los Biagi Hermanos generaron artes visuales suntuarias, donde su principal uso fue el decorativo, otorgándole a los espacios una nueva lectura, la de ser un espacio moderno, cosmopolita, donde a través del arte sus moradores alcanzaban el último escalafón del progreso, meta del sistema porfirista.

La sociedad de esa época manifestó a través del uso de la escultura suntuaria su nivel cultural que fue mejor representada en la estatuaria funeraria, donde expresaron de manera inédita no sólo su poder económico sino también su nivel cultural que fue sustentado por los Biagi Hermanos.

La gran aportación de los Biagi Hermanos a San Luis Potosí fue el establecimiento de una industria artística inédita respaldada por una sociedad potosina burguesa, que desarrolló la creación artística y estableció el gusto por la estatuaria ornamental, suntuaria no religiosa, para el uso y deleite estético de sus poseedores. Por lo que se le atribuye la introducción del arte suntuario a San Luis Potosí a principios del siglo XX.



Generador y difusor de un fenómeno estético por el gusto a la estatuaria decorativa y suntuaria con múltiples temáticas permitió que no solo fuera devocional sino que se utilizó como decoración de los espacios tanto interiores como exteriores con fuentes, bases de alumbrado y estatuaria, que fue un elemento de modernización y renovador del arte local al contar con el mármol como un nuevo material que desplazó como elemento suntuario a la cantería local.

Una gran producción artística que abarcó la estatuaria funeraria, religiosa y decorativa, arquitectura funeraria, religiosa y civil, así como placas y lápidas, que dan muestra y testimonio de los gustos artísticos y sociales de esa época, que a su vez es el patrimonio mueble e inmueble cuyos valores estéticos han perdurado hasta nuestros días.

Convertir a la ciudad de San Luis Potosí en un centro artístico, comercial y distribuidor del arte en el centro y norte del país con manufacturas que proceden de la tradición escultórica y arquitectónica italiana que se sustenta en el arte renacentista, al ser este el arte de la tradición nacional italiana sustentado por la familiaridad de los itálicos.

La belleza, los cánones estéticos y la cultura occidental están presentes a través de los elementos de la producción artística basados en la copia de los modelos ya existentes en los cementerios de las grandes metrópolis mercantiles e industriales europeos, edificios, iglesias y catedrales italianas, interpretando los repertorios estilísticos ya cristalizados por la sociedad burguesa de la época. Propusieron una variedad formal y estilística incluyendo obras inspiradas en el Renacimiento, barroco, y a la par con el neoclásico, el eclecticismo y romanticismo a través de una tipología escultórica, tumbal y arquitectónica clásicos, suntuarios con decoración exuberante que dio como resultado una gran temática con un lenguaje plástico accesible a la clientela donde expresaran los sentimientos, la moda y el estatus social, económico y cultural de la sociedad potosina.

La copia fue para establecer una tipología escultórica común, con temática limitada y de fácil factura que fue del gusto de la burguesía debido a la gran demanda y cantidad de sus productos en la ciudad. La mayoría de las esculturas se esculpieron en Avenza y otro tanto en San Luis como las tumbas, elementos arquitectónicos, acabados y planchas de mármol para los muebles. Las obras inéditas como los bustos, esculturas religiosas y otros pedidos especiales que no tuvieran cabida en la producción de los talleres fueron subcontratada en Italia, lo vuelve a explicar la alta demanda de los mismos productos que no permitieron la creación artística, salvo casos específicos como las placas conmemorativas que fueron esculpidas en el taller de la Plaza de San Juan de Dios donde los Biagi Hermanos desbordaron su creatividad escultórica y pusieron de manifiesto su calidad escultórica y la comunión con la filosofía positivista de la época al impregnar símbolos cívicos para homenajear y enaltecer tanto a los muertos (que

fueron ciudadanos) como los hechos históricos que sirvieron a la patria. Combinaron con armonía símbolos cristianos y profanos. Según las obras identificadas en esta ciudad establezco que por lo general sólo se esculpió un elemento cada tipo del repertorio y en algunos casos sí hay más de tres esculturas iguales, lo que habla de que los clientes exigieron obras únicas y originalidad en ellas. Las esculturas que más gustaron fueron los ángeles y las virtudes teologales para expresar la calidad moral de los difuntos ante los demás.

Como ya mencioné, los Biagi Hermanos a través de sus obras acercaron al pueblo a la cultura occidental, siendo la iglesia de San Luis Potosí -más no el estado, patrocinador oficial en el porfiriato- quién favoreció este acercamiento y convivencia armónica a través la estatuaria de la catedral, convirtiéndose a su vez en parte de su forma de vida. Esto fue posible al humanismo y cultura del obispo Montes de Oca, que si en un momento dado no pensó en la aplicación de este acercamiento social a través de las copias una de las mejores obras de la estatuaria del barroco italiano, es a través de esta tesis de maestría interpretar y generar ese conocimiento para sustento, explicación y valoración de ese patrimonio.

La mayor producción se dio en los años comprendidos en la tesis 1901 (fundación) a 1914 en que los Biagi tuvieron que exiliarse en Italia por la Revolución. La producción no se detuvo, siguiendo con el éxito comercial que hasta el día de hoy sigue a cargo de la cuarta generación de la familia Biagi.

Esta tesis contribuye con la generación del conocimiento a través del estudio y análisis de las obras de arte generadas en la localidad por los Biagi Hermanos, que es un tema artístico inédito al igual que cualquier tema que se aborde desde cualquier disciplina hacia el hecho histórico potosino.

Se han escrito otros trabajos científicos con diversas orientaciones que denota la creciente preocupación por realizar estudios con respecto al patrimonio del panteón del Saucito, su historia, sus monumentos, simbologías, los personajes difuntos, motivos económicos e impactos sociales y sanitarios que ha tenido a lo largo de su historia, en pocas palabras, el patrimonio funerario y artístico de los potosinos en un espacio público municipal. Sin embargo, esta tesis se suma a ese interés identificar la producción artística funeraria de los Biagi Hermanos, analizar las obras y dar una nueva interpretación y lectura de los monumentos a través de la Historia del Arte Mexicano y de la arquitectura –que es mi formación-.

Es tesis es la segunda ocasión en que realizo una investigación que cuenta con pocas fuentes documentales. La primera fue la tesina de la especialidad en Historia del Arte Mexicano al abordar la quinta Vista Hermosa en la que la única documentación fue el edificio mismo, y ahora al abordar la producción de los Biagi Hermanos se presentó la misma problemática, sólo obras de arte; lo que demuestro que gracias a las obras de arte es posible realizar un análisis y generar



el conocimiento a través de los mismos elementos y características formales, decorativos, contextuales y estéticos que permiten dar una explicación del hecho artístico. Así mismo, es la segunda ocasión en que la mayoría de las fuentes bibliográficas históricas y artísticas consultadas en las que sustentó la tesis fueron consultadas en las bibliotecas Ramón Alcorta Guerrero y José Guadalupe Victoria Vicencio, respectivamente del Museo Francisco Cossío, que son las mejores bibliotecas de la ciudad.

Se cumplieron en la tesis mis expectativas planteadas al inicio del documento, se generaron otras hipótesis que los mismos mármoles las contestaron. Este estudio es sólo una minúscula parte del universo funerario del Saucito y de la Historia del Arte Mexicano en San Luis Potosí, que podrá sustentar las investigaciones que de ella se generen, que son múltiples para poderlas enumerar.

Conmino a la comunidad científica de la Facultad del Hábitat a seguir estudiando, valorando y defendiendo el arte generado en el porfiriato. Esta fue una de las etapas más creativas y productivas del arte mexicano. El arte de los Biagi Hermanos en la ciudad de San Luis Potosí es una de ellas.

**Arq. José Francisco Guevara Ruiz.**  
San Luis Potosí, S.L.P., julio de 2006.

## **F**uentes de consulta.

### **A**rchivos.

**A**rchivo Histórico del Estado de San Luis Potosí. Arista 400, Centro.

**A**rchivo de la Secretaría de Catastro del Estado de San Luis Potosí. Av. Himno Nacional 945, San Luis Potosí, S.L.P.

**A**rchivo de la Santa Iglesia Catedral de San Luis Potosí, Morelos 389, Centro, San Luis Potosí, S.L.P.

**A**rchivo Meade. Museo Francisco Cossío, Av. Venustiano Carranza 1815, colonia Tequisquiapan, San Luis Potosí, S.L.P.

### **B**ibliotecas.

**M**useo Francisco Cossío. Av. Venustiano Carranza 1815, col. Tequisquiapan, San Luis Potosí, S.L.P.

**B**iblioteca "Prof. Ramón Alcorta Guerrero".

**B**iblioteca "Dr. José Guadalupe Victoria Vicencio",

**B**iblioteca del Instituto de Investigación y Posgrado de la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Zona Universitaria. San Luis Potosí, S.L.P.

**B**iblioteca Central de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Damián Carmona, esquina con Arista, Centro Histórico, San Luis Potosí, S.L.P.

**B**iblioteca del Seminario Mayor. Arzobispado Mayor. Carretera 57, s/n, Fracc. Las Mercedes, San Luis Potosí, S.L.P.

**B**iblioteca del Arzobispado de San Luis Potosí. Madero 200, Centro Histórico, San Luis Potosí, S.L.P.

**B**iblioteca de la Acción Católica "Ricardo B. Anaya", Madero 400, Centro Histórico, San Luis Potosí, S.L.P.

**B**iblioteca de la Santa Iglesia Catedral de San Luis Potosí. Morelos 300, Centro Histórico, San Luis Potosí, S.L.P.



## Hemerografía.

Periódico *El Estandarte*:

1904: 5 de julio, 12 y 13 de agosto, 16 de septiembre y 8, 11 y 12 de octubre.

1906: 4 de marzo.

1907: 26 de abril, 28 de agosto.

Periódico *La Unión*:

1906: 15 y 23 de septiembre.

Revista *México Industrial*:

1905: 15 de julio.

1906: 1º de octubre.

Revista *El tiempo ilustrado*, México, s.a., 1907

## Entrevistas.

Sr. Rodolfo Rico Ríos, 1 y 2 de octubre de 2005.

Sra. Araceli Biagi Olivares, 15, 17 y 30 de octubre 2005, 17 de enero, 23 de marzo y 18 de abril de 2006.

D.I. Piero Biagi Rodríguez, 25 de octubre 2005, 4 de febrero y 13 de marzo 2006.

Lic. Roberto Castañón Ruiz. Entrevista, 9 de enero de 2006.

Lic. Gerardo Centeno Rico, Secretario Tesorero del Sindicato Autónomo Democrático de los Trabajadores del Gobierno del Estado, entrevista, 9 de enero de 2006.

Dr. Sergio Azúa Reyes, 17 de junio de 2005.

## Fuentes documentales.

Presupuesto para unas cubiertas de mármol al Sr. Cipriano Cobo de la Hacienda de San José de Gallinas, Río Verde. San Luis Potosí, 9 de octubre de 1905. Archivo de Araceli Biagi Olivares.

Contrato para realizar la Capilla funeraria de Gabriel Flores en el panteón de Santiago en Saltillo, Coahuila, 14 de julio de 1910. Archivo privado de Regina Flores Vda. de Bárcenas, Saltillo, Coah. Expediente 389.

Álbum Talleres de Mármoles Biagi Hermanos, San Luis Potosí, s.a., 11 de septiembre de 1909. Colección de Piero Biagi.

## Bibliografía.

ACEVEDO, Esther, *La escultura del siglo XIX*, México, SEP, INBA, Cuadernos de Arquitectura y conservación del Patrimonio Artístico, serie documentos, No. 9, Mayo 1980.

BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte, coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Argentina, Edhasa, 2006.

BIAGI VATTERONI, Francisco, *Para mis hijos Francisco y Juan José Biagi Filizola*, Tampico, ms., 1946.

BIETOLETTI, Silvestre, Elena Capretti, et al, *Florenzia, arte y arquitectura*, Francia, Könemann, 2005.

BONET CORREA, Antonio, *La arquitectura de la época porfiriana*, México, Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, Número 7, INBA, 1989.

BORGES, María Elizia, *Arte funeraria no Brasil (1890-1930), oficio de marmoristas italianos em Ribeirao Preto*, Belo Horizonte, Editora Arte, 2002.

BUSSAGLI, Marco, *Rome, art & architecture*, Eslovenia, Könemann, 1999.

CABRERA, Antonio, *Almanaque 1903*, San Luis Potosí, Antonio Cabrera, 1903.

-----, *Apuntes históricos, geográficos y administrativos referentes a la ciudad de San Luis Potosí*, Edición facsimilar, San Luis Potosí, Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1991.

-----, *El Estado de San Luis Potosí. Obra que contiene multitud de datos e informes referentes al Partido de Santa María del Río*, Segundo tomo, San Luis Potosí, Imprenta de Antonio Cabrera, 1905.



-----, *Plano de la edición del noveno Almanaque Potosino, años de 1895 y 1896.*

CABRERA DE YPIÑA, Matilde y María Buerón Rivero, *La Lonja de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, s.e., s.a.

CALVILLO, Tomás, *Jorge Unna. Arte y empresa potosina*, segunda parte, en Potosí, Cuatro Siglos de Esfuerzo, San Luis Potosí, s.a.

CASADO NAVARRO, Arturo, *La escultura durante el porfiriato*, en *Historia del Arte Mexicano*, SEP, INBA, IIE-UNAM, Salvat, 1982.

CASAS GARCÍA, Juan Manuel y Rosana Covarrubias Mijares, *Alfred Giles en Monterrey*, en Monterrey a inicios del siglo XX, la arquitectura de Alfred Giles, México, Museo de Historia Mexicana, 2003.

*Catálogo de la obra artística de la Catedral de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, Arzobispado de San Luis Potosí, Facultad del Hábitat, UASLP, 2000.

*Catecismo de la religión católica*, i.e., s.a.

CELLINI, Benvenuto, *Tratados de la Orfebrería y de la Escultura*, México, Editorial Leyenda, s.a.

Centro Agrícola e Industrial Potosino, *Guía de la Exposición organizada por el Centro Agrícola e Industrial Potosino*, San Luis Potosí, Centro Agrícola e Industrial Potosino, 1906.

CHASTEL, André, Italia, 1460-1500, *el gran taller*, Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1966.

CROWLEY, David *Introducción al estilo victoriano*, Londres, Status Ediciones, 1998.

DAVANZO POLI, Doreta, *Las artes decorativas en Venecia*, Italia, Könemann, 2000.

DE LA VEGA SERRANO, José, *Recuerdos Jubilares del Ilmo. señor obispo de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, El Contemporáneo, M. Esquivel y Cía., 1896.

*Diccionario enciclopédico hispano-americano*, Londres, W.M. Jackson Editor, Tomo XIII, s.a.

*Diccionario Porrúa*, Tercera Edición, México, Editorial Porrúa, 1971.

*Directorio telefónico de la ciudad de México, año de 1891*, Segunda edición facsimilar, México, CONDUMEX, 1987.

ENRÍQUEZ PEREA, Alberto, selecc., *Jesús Silva Herzog, obras escogidas*, San Luis Potosí, Comité Organizador San Luis 400, Tomo I, 1992.

ESTEBAN LLORENTE, Juan F., *Simbología en las exequias reales realizadas en Zaragoza en la época del Barroco*, en Beatriz de la Fuente, coord., Arte funerario, Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, Vol. I, 1987.

FAHR-BECKER, Gabriela, *El modernismo*, Italia, Könemann, 1998.

FIGUEROA DOMÉNECH, J. *Guía general descriptiva de la República Mexicana, historia, geografía, estadística*, México, Ramón S. N. Araluce, 1899.

FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Teoría y metodología de la historia del arte*, 2ª reimpresión, Barcelona, Editorial Antropos, 1990.

*Grande Encyclopedie*, Paris, Sociéte Anonyme de la Grande Encyclopedie, tome IX, 1912.

GONZÁLEZ NAVARRO Moisés, *Sociedad y cultura en el porfiriato*, México, CONACULTA, 1994.

GUEVARA RUIZ, José Francisco, *Una nueva tipología arquitectónica en la ciudad de San Luis Potosí: la casa de campo de la familia Meade Saíinz-Trápaga en la quinta Vista Hermosa, 1905-1927*, San Luis Potosí, Tesina inédita, Instituto de Investigación y Posgrado, Facultad del Hábitat, UASLP, 2003.

-----, *Contexto histórico y forma de vida en San Luis Potosí durante los siglo XIX y XX*, en Universitarios, San Luis Potosí, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Año 1, No. 12, abril de 2006.

GUTIÉRREZ ARCE, Juana, *Lectura de una decoración*, en Memoria del Museo Nacional de Arte, México, Museo Nacional de Arte, No.4, 1992.

HINTZEN-BOHLEN, Brigitte, *Roma, arte y arquitectura*, Alemania, Könemann, 2005.



-----, *La oferta artística: los talleres de copias romanos*, en, Roma, Arte y arquitectura, Alemania, Könemann, 2005.

INSTEN-BOHLEN, Brigitte, *La oferta artística: los talleres de copias romanos*, en, Roma, Arte y arquitectura, Alemania, Könemann, 2005.

JOECKER, Jean-Pierre *Saint Sebastián, Adonis et martyr*, París, Editions Persona, 1983.

KRAUZE, Enrique, *Porfirio Díaz, místico de la autoridad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

LOZANO, Luis-Martín, *Entre la academia y el olvido: escultura mexicana de principios de siglo*, en Escultura mexicana, de la Academia al Porfiriato, 2ª edición, México, CONACULTA-INBA, 2001.

MÁRQUEZ, Enrique, comp., *San Luis Potosí, textos de su historia*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Mora, 1986.

MEDINA RUBIO, Aristides, *Teoría, fuentes y método en historia regional*, en Relaciones, estudios de historia y sociedad, México, El Colegio de Michoacán, 1983.

MONTEJANO Y AGUINAGA, Rafael, *La Cámara Nacional de Comercio de San Luis Potosí a través de su historia*, San Luis Potosí, 1999.

-----, *Guía de la ciudad de San Luis Potosí*, Cuarta edición, San Luis Potosí, Academia de Historia Potosina, 1974.

-----, *Guía de la ciudad de San Luis Potosí*, 6ª edición, San Luis Potosí, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 1988.

-----, *Primer centenario del santuario de Señor San José, 1885-1985*, San Luis Potosí, s.e., 1985.

MORENO, Salvador, *Un siglo olvidado de escultura mexicana*, México, Artes de México, Año XVII, No. 133, 1979.

MURO, Manuel, *Miscelánea potosina*, San Luis Potosí, Tipografía de la Escuela Industrial Militar, 1903.

NAVA, Pedro R., *Impresiones de un viaje*, Piedras Negras, s.e., 1914.

OROZCO H, María Elena, *Quinta Gameros, la bella época en Chihuahua*, en México en el Tiempo, México, Editorial México Desconocido, No. 19, julio / agosto, 1997.

PANOFISKY, Erwin, *Tomb sculpture*, Bélgica, Phaidon Press Limited, 1992.

PARRAMÓN, José María *Cómo dibujar la figura humana*, Barcelona, 10ª edición, Parramón Ediciones, 1978.

PEDRAZA, José Francisco, *La pintura en San Luis Potosí durante del siglo XIX*, San Luis Potosí, Academia de Historia Potosina, 1969.

PEÑALOSA, Joaquín Antonio, Comp., *Manuel José Othón, Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, Vol. II, 1997.

PEREDA DUARTE, Brenda, *Fulvia, testigo silencioso*, en Universitarios Potosinos, San Luis Potosí, UASLP, No. 5 y 6, Volumen V, Noviembre-Diciembre 1997, Enero-Febrero 1998.

PÉREZ WALTER, Patricia, *Alma y bronce, Jesús F. Contreras 1866-1902*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2002.

RAMÍREZ, Fausto, *Tipología de la escultura tumbal en México 1860-1930*, en Beatriz de la Fuente, coord., Arte funerario, Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, vol. I, 1987.

*Reglamento de cementerios*, Periódico Oficial del Gobierno del Estado Libre y Soberano de San Luis Potosí, San Luis Potosí, Año LXXXV, jueves 24 de octubre de 2002.

*Reglamento de la Escuela Industrial Militar*, San Luis Potosí, Tipografía de la Escuela Industrial Militar, 1894.

REYERO, Carlos y Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España 1800-1910*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

REYNAUD, Leonce, *Traité d' architecture*, París, Ch. Dunod et P. Vicq. Éditeurs, 1894.

RICO RÍOS, Rodolfo, *Construcción y obras de cantería de Florentino Rico Quintana, siglos XIX y XX*, San Luis Potosí, inédita, s.a.

SOCIEDAD POTOSINA, *Directorio de la Sociedad Potosina, S.A.*, San Luis Potosí, Imprenta, litografía y encuadernación de M Esquivel y Cía., 1906.



- SOMOLINOS, Juan, *La Belle époque*, México, SEP-SETENTAS, 1971.
- SUSTAITA, José, *San Luis Potosí, sinopsis histórica, geográfica y estadística del Estado*, Tipografía de la Escuela Industrial Militar, 1907.
- STRASSER, Ruth, *El oro blanco de los Alpes Apuanos*, en Anne Mueller von der Haegen, Toscana, arte y arquitectura, Alemania, Könemann, 2001.
- TELLO PEÓN, Berta, *Intención decorativa en los objetos de uso cotidiano de los interiores domésticos del porfiriato*, en El arte y la vida cotidiana, XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, IIE, 1995.
- The Pepin Press, *Obras maestras de las artes decorativas del siglo XIX*, Singapur, The Pepin Press, 2001.
- URIBE, Eloisa, *Claves para leer la escultura mexicana: período 1781-1861*, en Esther Acevedo, coord., Hacia otra historia del arte mexicano, de la estructuración colonial a la exigencia nacional (1760-1860), México, CONACULTA, Tomo I, 2001.
- URQUIAGA, Juan, Jiménez Víctor y Alejandrina Escudero, *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, México, INBA, 1984.
- VARGAS SALGUERO, Ramón, *Las fiestas del centenario; recapitulaciones y vaticinios*, en Fernando González Cortazar, coord., *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México, C.N.C.A, 1994.
- VELÁSQUEZ MARTÍNEZ DEL CAMPO, Roxana, *De la Academia al Porfiriato* en Escultura mexicana, 2ª edición, México, CONACULTA-INBA, 2001.
- VÁZQUEZ SALGUERO, David Eduardo y Adriana Corral Bustos, *Monumentos funerarios del Cementerio del Saucito, San Luis Potosí, 1889-1916*, San Luis Potosí, COLSAN, 2004.
- VEGA SCHIAFFINO, Agustín, *Reminiscencia histórica ilustrada de la toma de posesión del Gobernador Sr. Ing. José M. Espinosa y Cuevas y álbum político, mercantil, industrial, profesional, agrícola y minero del Estado de San Luis Potosí*, Guadalajara, Diciembre 1° de 1906.
- VILLA DE MEBIUS, Rosa Helia, *El San Luis que se fue*, San Luis Potosí, Pro San Luis Monumental, 1992.
- , *San Luis Potosí, una historia compartida*, México, Instituto Dr. José María Mora, 1988.

VILLAR RUBIO, Jesús, *El centro histórico de la ciudad de San Luis Potosí y la obra del ingeniero Octaviano Cabrera*, 2ª edición, San Luis Potosí, UASLP, 2002.

VIÑOLA, Jacopo Barozzi, *Tratado de los cinco órdenes de arquitectura*, París, J. A. Levéil, s.a.

WARE, Dora y Betty Beatty, *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*, 14ª tirada, México, Gustavo Gili, 2001

ZAPETT TAPIA, Adriana, *El palacio de Bellas Artes 1904-1934*, tesis, México, UNAM, 1985.

### En la Web.

Bibliografía de artistas romanos:

[www.correrenelverde.it/arte/associazioni/tadolini/storia.htm](http://www.correrenelverde.it/arte/associazioni/tadolini/storia.htm)

MOLINÉ ESCALONA, Miguel, *Las claves de la escultura*:

[www.almendrón.com](http://www.almendrón.com)

Museo Tadolini.

[www.romeguide.it/canova\\_tadolini/museo.htm](http://www.romeguide.it/canova_tadolini/museo.htm)

### Otros formatos consultados.

*Enciclopedia Encarta*® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation.  
Reservados todos los derechos.



## **A**nexos.

### 1.- Presupuesto para unas cubiertas de mármol.

Carta dirigida al Sr. Cipriano Cobo de la Hacienda de San José de Gallinas, Río Verde. San Luis Potosí, 9 de octubre de 1905. Colección de Araceli Biagi Olivares.

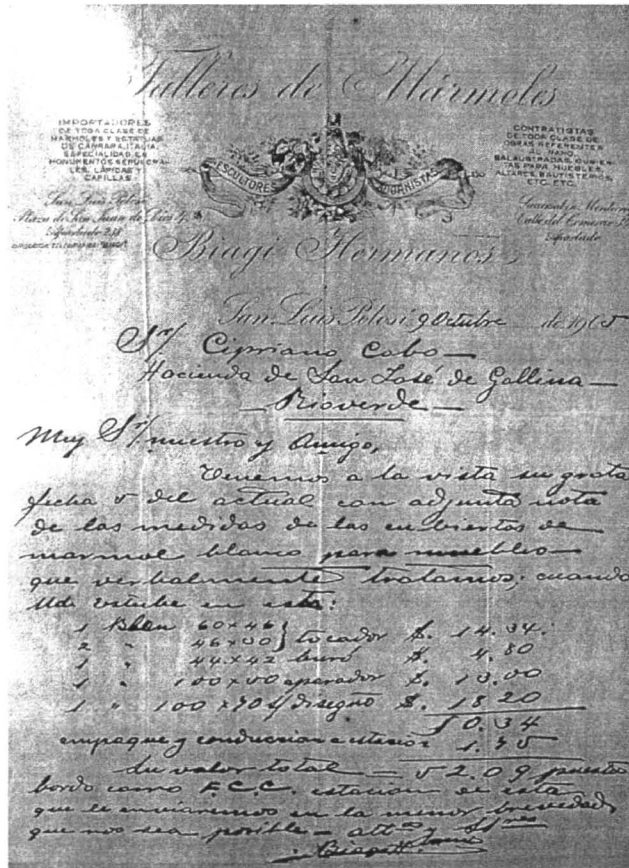
#### 1.1.- Transcripción de la carta.

### 2.- Contrato para realizar la Capilla funeraria de Gabriel Flores en el panteón de Santiago en Saltillo, Coahuila, 14 de julio de 1910.

Archivo privado de Regina Flores Vda. de Bárcenas, expediente 389. Transcripción.

Anexo 1.- Presupuesto para unas cubiertas de mármol.

Carta dirigida al Sr. Cipriano Cobo de la Hacienda de San José de Gallinas, Río Verde. San Luis Potosí, 9 de octubre de 1905. Colección de Araceli Biagi Olivares.





## Anexo 1.1.- Transcripción de la carta.

San Luis Potosí, 9 de octubre de 1905.  
Sr. Cipriano Cobo.  
Hacienda de San José de Gallinas  
Río Verde

Muy Sr. nuestro y amigo:

Tenemos a la vista su grata de fecha 5 del actual con adjunta nota de las medidas de las cubiertas de mármol blanco para muebles que verbalmente tratamos; cuando usted estuvo en esta:

1	Blon	60 x 46	}	tocador	\$ 14.34
2	"	46 x 30			
1	"	44 x 42	}	buró	\$ 4.80
1	"	100 x 50			
1	"	100 x 70	S/ diseño	\$ 18.20	
					<u>50.34</u>

Empaque y conducción a estación \$ 1.75

Su valor total = 52.09 puesto [a] \_\_\_\_\_

bordo carro F.C.C. estación de esta que le enviaremos en la menor brevedad que nos sea posible.

Attos y SSres

Biagi Hermanos, *Rúbrica.*

**Anexo 2.- Contrato para realizar la Capilla funeraria de Gabriel Flores en el panteón de Santiago en Saltillo, Coahuila, 14 de julio de 1910.**

Archivo privado de Regina Flores Vda. de Bárcenas, expediente 389. Transcripción.

Condiciones bajo los cuales se obligan los Sres. Biagi Hnos, marmolistas de San Luis Potosí, á construir una Capilla Funeraria, de mármol blanco y aplomado, de CARRARA, según diseño de que dejan copia en cuatro hojas, en poder del Sr-Julio Flores Valdés en representación de la Sra., su madre, Da. Guadalupe Valdés Vda. de Flores, cuya obra será ejecutada conforme á la medida y a las explicaciones marcadas en los mismos planos y á la escala del 10%, bajo las cláusulas siguientes:

PRIMERA. Dicha capilla será construida en el Panteón de Santiago de esta Ciudad, en el Lote propiedad de la familia del finado Sr. Dn. Gabriel Flores, poniendo alrededor del perímetro de dicho lugar, un recinto de cantera de San Luis Potosí, igual clase á la que tiene la Capilla del finado Sr. Dn. Crescencio Rodríguez González, y que dará las siguientes dimensiones: cinco metros, veinticinco centímetros de frente, por cinco metros, setenta y cinco centímetros de fondo, y de alto el que pida la plataforma allí existente, sobre la cual se levantará la capilla que tenga las siguientes dimensiones: exterior tres metros, dos centímetros de frente, por tres metros setenta y ocho centímetros de fondo, y nueve metros treinta y seis centímetros de altura total. Las demás dimensiones de todos los miembros de su exterior serán gradualmente proporcionadas y sujetas a la escala del 10% según diseño.

SEGUNDA. El cuerpo de la capilla será chapeado por la parte exterior, de mármol de Carrara, blanco y aplomado, a los gruesos necesarios para entresacar sus correspondientes molduras con sus respectivos adornos de relieve, dividido en tramos como lo pida la estética de buena construcción.

TERCERA. Por la parte del frente llevará la capilla una puerta de entrada, según diseño, cuya luz, de las hojas, será de dos metros veinte centímetros de alto, por ochenta y dos centímetros de ancho, compuerta de hierro según diseño y sus cristales correspondientes, así como en las dos partes laterales de la capilla llevarán una ventana de un metro cincuenta y ocho centímetros de alto, por cincuenta y cinco centímetros de ancho, también con rejas de fierro y cristales, siendo estos y los de la puerta principal y sus ventilas viselados (sic) y con alegorías que designarán de acuerdo.

CUARTA. Por la parte de atrás de la capilla figurará una ventana igual a las dos laterales, con sus lambrines, forma, dimensiones y molduras iguales á las anteriores; la cual será cerrada con fondo de mármol para poder colocar el altar que va en el interior de la capilla.

QUINTA. El interior de las paredes serán construidas con ladrillos de construcción de primera clase y sentados en mezcla con cemento, teniendo un grueso mínimo de treinta y cinco centímetros y su máximo de cuarenta y dos centímetros por lo menos, comprendida en esta medida la chapa de mármol que su grueso mínimo será de dos y medio centímetros;



quedando así el interior de la capilla con un espacio de luz de dos metros ochenta centímetros de largo, por dos metros, catorce centímetros de ancho; cuyas paredes serán revocadas, estucadas y pintadas en aceite, á imitación de mármol, así como el interior de la bóveda que forma el techo será pintada de azul con estrellas de oro imitación del cielo.

SEXTA. Por la parte interior del fondo de la capilla se levantará un altar según diseño y medidas en mármol blanco de Carrara. El piso interior e la capilla, así como el terreno que quedará a su alrededor hasta el barandal será enlosado con ladrillo de mármol en cemento y según diseño.

SEPTIMA. El exterior del techo de la capilla será también chapeado de mármol blanco, según diseño. Los cuatro minarettes que van sobre el cornisamiento del techo, serán de mármol blanco macizo, así como la cornisa que forma la base del templete central, y debajo del cual irá colocada una estatua representando la caridad, siendo de dimensiones de un metro setenta y cinco centímetros de alto, también de mármol blanco.

OCTAVA. El templete remate central de la capilla, será de mármol blanco de Carrara, según diseño, con todas sus correspondientes molduras y adornos, así como también la cruz.

NOVENA. Al frente de la capilla, ó mejor dicho á sus partes laterales, se colocarán en el lugar que se designe, dos pedestales, todo de mármol blanco y de un metro veinticuatro centímetros de alto sobre los cuales se colocarán dos estatuas representando una la Fe y la otra la Esperanza, de un metro setenta centímetros de alto cada estatua.

DÉCIMA. Por la parte del frente al centro llevará una puerta de fierro, estilo y construcción iguales á los de la entrada de la capilla, y con las gradas necesarias, y a sus lados, así como en los dos costados y parte de la de atrás alrededor del perímetro del terreno llevará un barandal de mármol blanco, según diseño, de setenta y cinco centímetros de alto, desde el piso general de la plataforma; los diez pedestales que forman los tramos del barandal, llevarán unos jarrones también de mármol, cuyo alto en conjunto será el de un metro y veinte centímetros, siendo también esta obra en mármol Carrara.

UNDÉCIMA. La puerta entrada a la cripta será de mármol de una sola pieza a dos pulgadas de grueso con cuatro argollas niqueladas, así como la cubierta de cada gaveta será de mármol blanco de una sola pieza al grueso de dos centímetros, á las medidas que pida cada lugar; llevando una de ellas la inscripción que la familia indicará.

DUODÉCIMA. Toda la obra bien construida con materiales de primera clase artísticamente labrada y perfectamente colocada en su lugar, será entregada a más tardar, en el plazo de un año a partir de la fecha del presente contrato; siendo toda clase de gastos de materiales, fletes, construcción y riesgos, hasta entregar la obra a entera satisfacción de los Sres. interesados por la exclusiva cuenta de los contratistas Sres. Biagi Hnos.

DUODÉCIMA TERCERA. El valor de dicha obra, está convenida en la cantidad total de (\$ 20,000.00c), veinte mil pesos, moneda legal mexicana, que pagará el Sr. Dn. Julio Flores Valdés en representación de la Sra. su mamá, Da. Guadalupe Valdés Vda. de Flores, a los Sres. Biagi Hnos., ó a quién legalmente los represente.

DÉCIMA CUARTA. Las condiciones del pago serán las siguientes: (\$ 5,000.00c), cinco mil pesos, al firmar el presente contrato, (\$ 5,000.00c), cinco mil pesos, tan pronto este montada la obra la altura de tres metros, setenta y ocho centímetros, que será el límite del cornizón general de la capilla, y el resto (\$ 10,000.00c), diez mil pesos, al ser recibida la obra a entera satisfacción del Sr. Flores Valdés, quién tiene derecho de nombrar peritos dictaminadores sobre la construcción de la misma, nombrando por ahora para la inspección de los trabajos que se vayan llevando a cabo, al Sr. Dn. Domingo Villarreal Treviño.

Y en cumplimiento del presente contrato, firmamos por duplicado, ambas partes, ante los testigos que también suscriben, en la ciudad de Saltillo, a los catorce días del mes de julio de mil novecientos diez.

*Biagi Hernos.* Rúbrica.

*J. Flores Valdés.* Rúbrica.

Testigo:

Rúbrica ilegible.

Testigo:

*R. Valerio.* Rúbrica.