Martín Manuel Checa-Artasu (España). Doctor en Geografía Humana por la Universidad de Barcelona Es profesor titular del Dep. de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores Nivel 2 del CONACYT. Miembro regular de la Academia Mexicana de Ciencias y de ICOMOS México. Mercator Fellow en el proyecto internacional de investigación: *Global Gothic: Arquitectura gótica internacional en los siglos XX y XXI*, de la Technische Universität Dresden (Alemania) de 2018 a 2021.

Olimpia Niglio (Italia). Arquitecta, Doctora en Conservación de los Bienes Culturales por la Universidad de Napoli "Federico II" y Post Ph.D por el Ministerio de la Educación, de la Universidad y de la Investigación Cientifica. Profesora en la Hokkaido University, es profesora invitada en muchas universidades extranjeras. Es Vice Presidenta ACLA "Asian Cultural Landscape Association" y Vice Presidenta ICOMOS PRERICO (Places of religion and ritual). En el 2021 ha sido nombrada en el proyecto italiano "Talenti per il Sud" promovido por el *Ministero Affari Esteri e Cooperazione Internazionale* y *Ministro per il Sud e la Coesione territoriale*.

Adamo Boari (1863-1928)

La trayectoria del arquitecto italiano Adamo Boari se ha recogido en dos importantes volúmenes titulados *Adamo Boari (1863-1928) Arquitecto entre América y Europa*. Ambos son el resultado de una larga y cuidadosa investigación que durante más de dos años ha comprometido los profesores Martín M. Checa-Artasu y Olimpia Niglio en una búsqueda e indagación en archivos de Italia, Estados Unidos y México, con el valioso apoyo del geógrafo e historiador mexicano Francisco Javier Navarro Jiménez y de la historiadora italiana Angela Ammirati. En el primer volumen se analizan todos los proyectos diseñados por Adamo Boari entre 1889 y finales de 1927, con especial referencia a sus primeras experiencias en Brasil antes de pasar a los Estados Unidos, donde participó en varios concursos profesionales, y más tarde en México, donde pasó más de 15 años antes de su regreso definitivo a Italia en 1916. En el país transalpino, Adamo Boari realizó varios proyectos, especialmente a los monumentos conmemorativos y a algunos planes urbanísticos y redactó numerosos escritos, hasta su muerte en 1928. El primer volumen termina con la reedición del catálogo revisado y corregido del Fondo Adamo Boari depositado en la Biblioteca Ariostea de Ferrara, redactado por Angela Ammirati. El segundo volumen se centra enteramente en las obras realizadas por Boari, todas ellas en México. Éstas abarcaron tanto la arquitectura religiosa como la institucional con algún ejemplo de vivienda e incluso, de planificación urbana. Siendo la más destacada por sus características e importancia el desarrollo del Teatro Nacional, hoy, Palacio de Bellas Artes. Este segundo volumen concluye con la revisión exhaustiva de la obra de Adamo Boari en los principales archivos mexicanos realizada por Francisco Javier Navarro Jiménez.

Contribuciones de Angela Ammirati, Francisco Javier Navarro Jiménez.

Imagen de la portada

Adamo Boari en la cubierta de la parroquia de San Miguel en Atotonilco Alto, Jalisco 1900. Autor: desconocido. Fuente: Busta 4 Fascicolo 22, Archivio Storico della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara.

Obra completo ISBN 978-88-255-4043-7
volumen I ISBN 978-88-255-4044-4
volumen II ISBN 978-88-255-4045-1

Dos volúmenes indivisibles

48,00 euro

ISBN 978-88-255-4045-1

9 788825 540451

EDA 52 Adamo Boari (1863-1928) editado por Checa-Artasu, Niglio ARACNE

ADAMO BOARI (1863-1928)

ARQUITECTO ENTRE AMÉRICA Y EUROPA

VOLUMEN 2 | LAS OBRAS

editado por

Martín Manuel Checa-Artasu
Olimpia Niglio

presentación

Luigi De Chiara

Adamo Boari (1863–1928)

Arquitecto entre América y Europa

Volumen 2 | Las Obras

editado por

Martín Manuel Checa-Artasu

Olimpia Niglio

presentación

Luigi De Chiara

Contribuciones de

Angela Ammirati

Francisco Javier Navarro Jiménez

Aracne editrice

www.aracneeditrice.it

Copyright © MMXXI
Gioacchino Onorati editore S.r.l. — unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978–88–255–4045–1
II volumen

ISBN 978–88–255–4043–7
obra completo

Reservados todos los derechos internacionales de traducción, digitalización, reproducción y transmisión de la obra en parte o en su totalidad en cualquier medio, formato y soporte.

No se permiten las fotocopias sin autorización por escrito del editor.

I edición: febrero 2021

Dedicado a nuestros Padres

A Rosa Elena por todo su amor y paciencia
Martin

[...] Y si llego a tener la fortuna de trabajar para este país (México) que me agrada y me ofrece un vasto campo a mi profesión, V.E. encontrará en mi un servidor leal y constante.

Carta de Adamo Boari a José Yves Limantour,
secretario de hacienda, 1 de agosto de 1900.
En CDLIV. 2a. 1900. 7. 16776.2.
Colección José Y. Limantour,
Centro de Estudios de Historia de México CARSO.

Índice

Volumen 2 | Las Obras

Parte I
Las Obras en México

299 La Arquitectura Religiosa diseñada por Adamo Boari en México.
Martín M. Checa-Artasu

359 Adamo Boari y el Edificio de Correos de la Ciudad De México, 1900-1907
Martín M. Checa-Artasu, Francisco J. Navarro Jiménez

427 El Teatro Nacional: la obra cumbre de Adamo Boari en México
Martín M. Checa-Artasu, Francisco J. Navarro Jiménez
Olimpia Niglio

535 Adamo Boari y los escultores del Teatro Nacional
Martín M. Checa-Artasu

579 Del Hotel Jardín a su Casa en La Colonia Roma: La vida de Adamo Boari en La Ciudad De México (1903-1916)
Martín M. Checa-Artasu, Francisco J. Navarro Jiménez

Parte II
Archivio Boari en México
Francisco J. Navarro Jiménez

611 Los archivos en México para el estudio de la vida y obra del ingeniero italiano Adamo Boari

637 Autores

Adamo Boari (1863-1928). Arquitecto entre América y Europa
ISBN 978-88-255-4043-7
DOI 10.4399/97888255404374
pp. 534-577 (febbraio 2021)

Adamo Boari y los escultores del Teatro Nacional

Martín M. Checa-Artasu

This chapter explains the work of the different sculptors who participated in the decoration of the National Theater. Thus, too, he explains the relationship that Adamo Boari established with them and the vicissitudes of his activity in Mexico.

Introducción

Uno de los asuntos en los que mayor intervención tuvo Boari fue en la contratación de los artistas que realizaron la decoración del Teatro Nacional. Los contratos existentes revelan un casi total control de esa actividad por parte del ingeniero italiano, quién a tenor la información de archivo conservada supo convencer a las autoridades mexicanas, en lo relativo a la decoración del Teatro Nacional. Un convencimiento que implícitamente aceptaba los planteamientos del propio Boari respecto a qué tipo de decoración debía incorporarse y los motivos de todo ello. Mismos que no eran otros que reflejar en el teatro las novedades artísticas del momento, situando así, el edificio a la vanguardia en el uso de éstas. Una muestra más de la modernidad que el régimen porfiriano quería transmitir con la construcción del recinto escénico.

La idea de Boari de cómo debía ser la decoración artística del Teatro se plasma desde el anteproyecto que el transalpino elaboró en 1902. Allí, deja claro los amplios conocimientos que el italiano tenía sobre el papel de las artes decorativas en la arquitectura y de cómo éstas, atendiendo a los nuevos estilos surgidos en su época, el art Nouveau, debían implementarse.

Esas ideas basadas tanto en lo hecho, por tanto, en la imitación, en otros teatros como en la innovación, la posibilidad de introducir esa "modernidad" artística en México parecieran ser una de las obsesiones del italiano que se dejan sentir con fuerza en la obra del Teatro Nacional.

Cuatro años más tarde, en 1906, a ese anteproyecto, Adamo Boari plantea sus deseos con respecto a la decoración monumental del teatro, tanto exterior como interior. Quiere contratar escultores y artistas renombrados para el programa escultórico y evitar los concursos y licitaciones por la lentitud del

proceso burocrático afín a esos procedimientos. Así, Boari impedía cualquier intromisión y podía ejercer un total control de la actividad artística. Ésta a tenor del destacado despliegue de planos, planillas y croquis realizados por Boari donde se detallaba lo lugares y espacios de inserción del aparato artístico era de una gran importancia para él. De alguna manera, la actitud del ingeniero italiano con respecto quienes debían ser los escultores y artistas y, con que obras iban a intervenir en el Teatro Nacional lo pone en la misma tesitura que las realizaciones decorativas que Louis Sullivan hacía para sus edificios. Arquitecto estadounidense para el que Boari había trabajado en Chicago. Por supuesto, esa intervención y control lo conectaba con el enorme despliegue de artes decorativas en la arquitectura que acontecía en Italia, a través del *Liberty Style* e incluso, en otros países europeos a través del movimiento que unía artes decorativas, pintura y escultura y que tomaba distintos nombres según el país de desarrollo: Art Nouveau, el *Modernisme* o el *Jugendstil.* Así, ante otros recursos artísticos, Boari impuso la modernidad artística de su época para el teatro nacional de México.

Efectivamente, Boari con ánimo de controlar absolutamente cualquier aspecto relacionado con la decoración del Teatro Nacional, en una carta fechada el 5 de noviembre de 1906 dirigida al secretario de comunicaciones y obras públicas, Leandro Fernández, se expresa de la siguiente manera:[1]

> De acuerdo con el empeño de la Administración de que se concluya el nuevo teatro nacional en un periodo corto de años, me encuentro ya atrasado en someter a la resolución de V.S. el programa de las obras escultóricas, qué por la índole del edificio, tienen que afectar mucha entidad y abarcar a la vez una cuestión de arte y de economía. El problema artístico presenta dos soluciones. O emplear artistas de mediocre renombre convocando concursos públicos para la selección de los mejores o recurrir directamente a artistas notables y de fama ya adquirida, repartiendo los diferentes trabajos según la índole del talento manifestado por ellos en sus obras maestras.

En esa misma carta, Boari propone a los siguientes artistas dando noticias de su obra al secretario de comunicación y obras públicas y asignándoles los lugares del teatro donde deberán hacer su obra: a los italianos Leonardo Bistolfi y Edoardo Rubino, a los franceses Emmanuel Fremiet y Antonin Mercié, al español Agustín Querol y al húngaro Géza Maróti. Boari afirma

[1] Programa para obras escultóricas del Teatro Nacional. Caja 005, reg. 6, exp. 522/43, 60 fs. Años: 1906-1909, fjs.2-5, Fondo SCOP, AGN.

en la misiva que los ha visitado a todos en sus respectivos talleres, probablemente, en el viaje a Europa que hizo en 1906, excepto al español Querol (ver tabla 1).

Tabla 1. Asignaciones propuestas a escultores que participaron en la obra del Teatro Nacional y realización final

Escultor	Obra propuesta y lugar	Quién hizo la realización final
Leonardo Bistolfi	Fuentes monumentales, conjunto tímpano entrada y figuras sobre arquivolta del tímpano	Conjunto tímpano entrada y figuras sobre arquivolta tímpano. Decoración proscenio y fuente monumental (desestimadas)
Edoardo Rubino,	Decoración proscenio y bajorrelieves laterales	Fuente monumental desestimada
Emmanuel Fremiet	Figuras con Pegasos en cubierta y figuras coronamiento cúpula	No se estableció contacto
Antonin Mercié,	Fuentes monumentales con grupos escultóricos Tragedia y Comedia	Figuras coronamiento cúpula (desestimadas)
Agustín Querol	Cuatro figuras con Pegasos en cubierta	Cuatro figuras con Pegasos en cubierta
Géza Maróti	Decoración proscenio y bajorrelieves laterales	Figuras coronamiento cúpula Diseño de la decoración interior del teatro (desestimada). Plafón decorativo del techo de teatro, decoración del proscenio.
Escultores mexicanos	Figuras para ático	desestimados

Fuente: Programa para obras escultóricas del Teatro Nacional. Caja 005, reg. 6, exp. 522/43, 60 fs. Años: 1906-1909, fjs.2-5, Fondo SCOP, AGN.

Además, asigna ocho esculturas de los remates a otros tantos escultores mexicanos, mismos que no nombra. Se trata de una obra muy menor comparadas con las otras asignaciones y un ejemplo más, de varios, de que Boari desconoce absolutamente, el panorama artístico y escultórico mexicano.

Sorprende en esa petición la claridad de las actividades a realizar por cada uno de los escultores señalados, misma que revela un estudio a conciencia de la obra de cada uno de ellos empatado con los posibles costos de contratación de éstos y de los materiales a emplear (ver tabla 1). Esa claridad la había obtenido gracias a que entre agosto y noviembre de 1906

Boari visitó diversos artistas en Italia y en Francia y también conoció alguno de ellos en la Exposición internacional de Milán, realizada en noviembre de ese año. De hecho, había solicitado ausentarse de sus quehaceres como director de obras para acometer esa tarea.[2]

En diciembre de 1906, el secretario de comunicaciones y obras públicas aprueba la propuesta de Boari arriba señalada. Sin embargo, se tardará un año en hacer los contratos para los artistas que finalmente serán seleccionados. Estos serán los italianos Leonardo Bistolfi, Edoardo Rubino, al español Agustín Querol y al húngaro Géza Maróti. La propuesta que presentó el francés Antonin Mercié, de un grupo escultórico para el coronamiento cúpula fue desestimada. Con respecto a Emmanuel Fremiet no se estableció finalmente contacto dada la edad avanzada de éste. Se incorporaron más tarde dos artistas inicialmente no contemplados: Domenico Boni y Alessandro Mazzucotelli.

En su mayoría, los artistas que había propuesto Boari realizaron las obras asignadas inicialmente e incluso otras, dando a entender que el ingeniero italiano quería que fueran esos escultores y no otros los que hicieran la decoración del Teatro Nacional. Todos, como era el proceder en esa época llevaron a cabo sus propuestas y obras en sus respectivos talleres, todos foráneos a México, siendo visitados en distintos momentos, en 1908 y 1912 por el propio Boari, quien con notable celo siguió esas obras. Sabemos con certeza, que sólo uno de ellos, el húngaro Géza Maróti visitó México en diciembre de 1907 para tomar medidas y discernir las dimensiones de donde se requería su obra.

La contratación de Leonardo Bistolfi

Quizás de todos los artistas nominados, el más destacado a nivel europeo era Leonardo Bistolfi (1859-1933). En el momento del encargo para el Teatro Nacional, Bistolfi que frisaba la cincuentena, era un muy reputado escultor piamontés, máximo representante del simbolismo en Italia. Formado en la academia de Brera en Milán y en la Albertina de Turín.[3] Junto con

---

[2] El 27 de julio de 1906, Boari solicitó permiso a la Secretaría de comunicación y obras públicas para ausentarse para entre otros asuntos contratar artistas para varias obras para la decoración de Teatro. Ver: Arquitecto Adamo Boari solicita viajar a Europa para preparar planos y presupuesto para instalaciones y decorado, Caja 007, reg. 1, exp. 522/53, 7 fs. Años: 1906, Fondo SCOP, AGN

[3] Sobre este escultor se puede consultar: Bossaglia, Rossana; Berresford Sandra (1984) *Bistolfi, 1859-1933: il percorso di uno scultore simbolista*. Roma: Piemme; Mazza, Germana (2001) *La gipsoteca Leonardo Bistolfi. Le collezioni del Museo civico di Casale Monferrato*. Casale Monferrato: Museo civico di Casale Monferrato; Berresford, S. (2004) The 'Bistolfians' and the Bistolfian style, in *Italian memorial*

otros se le debe considerar uno de los renovadores de la plástica italiana de principios del siglo XX, pero también, de las formas arquitectónicas del país transalpino.[4] Bistolfi junto con muchos otros escultores italianos de la época estaba vinculado a un circuito de difusión y comercialización del arte italiano que a principios del siglo XX empezaba abrirse paso en algunos países de América Latina, como por ejemplo en la Argentina.[5]

Boari, conocedor del movimiento artístico italiano y consciente del papel destacado de este artista, seguramente pensó en su contratación como una forma de realzar la obra del Teatro Nacional que estaba haciendo en México. Para su contratación, es muy probable que Boari echara mano de su amistad con la familia Hierschel De Minerbi.[6] Efectivamente, Boari, en su tercer viaje a México desde Chicago a mediados del mes de marzo de 1900,[7] éste para reclamar el primer premio en el Concurso Internacional del Palacio Legislativo, se establece durante casi cinco meses. Durante esta estancia, hace amistad con Lionello Hierschel De Minerbi quien pertenecía a una rica familia judía de Trieste encabezada por su padre, Oscar Hierschel De Minerbi. Este último, representante plenipotenciario del rey Humberto I y de la Legación italiana en México hasta unos meses antes de la llegada de Boari a la ciudad.[8] Los Hierschel De Minerbi además de tener cargos diplomáticos en México e Inglaterra, fueron comitentes y amigos del escultor Leonardo Bistolfi. Éste construyó para esta familia una capilla privada de aquella familia en Belgirate, Piamonte.[9] Con esta familia Boari tejió una interesante relación personal y profesional que mantuvo hasta el final de sus días.[10]

---

sculpture 1820-1940. A Legacy of Love, London: Frances Lincoln Ltd, pp. 89-97; Canavesio, Walter (2014) *Leonardo Bistolfi, il fez rosso. Scritti di un operaio della Bellezza*, S.E.; Canavesio, Walter (2004) "L'atelier di Leonardo Bistolfi. Allievi e collaborator", *Percorsi, Rivista dela Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte 'Giuseppe Grosso,* núm. 7, pp. 51-82 y Vinardi, M., (2016). La cappella Hierschel De Minerbi a Belgirate. Il tempio della Purificazione di Leonardo Bistolfi. En Carrera, M., D´Agati, N. y Kinzel, S. (Dirs.), *Tra Oltralpe e Mediterraneo. Arte in Italia, 1860-1915*. Berna: Peter Lang

[4] Etlin, Richard A. (1989) Turin 1902: The Search for a Modern Italian Architecture. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 13, Stile Floreale Theme Issue, summer, 1989, pp. 94-109.

[5] Baldasarre, María Isabel (2007) La otra inmigración. Buenos Aires y el mercado del arte italiano en los comienzos del siglo XX. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol.51. núm. 3/4, pp. 477-502

[6] La relación entre Boari, los Hierschel De Minerbi y el uso de la diplomacia ha sido ampliamente explicado en el capítulo: Adamo Boari y el concurso para la construcción del Palacio Legislativo, de esta obra.

[7] "Méjico. Los que llegan", *El Tiempo*, 16 de marzo de 1900.

[8] Vinardi, M., (2016). La cappella Hierschel De Minerbi a Belgirate. Il tempio della Purificazione di Leonardo Bistolfi. En Carrera, M., D´Agati, N. y Kinzel, S. (Dirs.), *Tra Oltralpe e Mediterraneo. Arte in Italia, 1860-1915*. Berna: Peter Lang, p. 233.

[9] *Ibid*.

[10] Boari mantuvo amistad con la familia Hierschel De Minerbi, especialmente con Lionello, deportista pionero y diputado en el congreso italiano entre 1909 a 1919.En su testamento, Boari dona uno de sus objetos de arte y decoración al hijo de Lionello, Oscar De Minerbi, que en el momento de la muerte del

Creemos que fue gracias a su amistad con los Hierschel De Minerbi que pudo establecer un vínculo con el escultor Bistolfi y contratarlo para realizar el conjunto escultórico "La Armonía" que iba en el tímpano de la fachada del Teatro Nacional. Una obra que a más de un siglo de distancia presupone un punto de conexión del México porfiriano con uno de los movimientos de difusión global de arte, el italiano, más significativos de su época.

Además, cabe señalar que en los años que Bistolfi trabajará para el grupo escultórico del Teatro Nacional serán años de máxima actividad de este artista. Por ejemplo, en 1908 estará iniciando el monumento a Giosuè Carducci en Bolonia, mismo que no culminará hasta diez años más tarde. Hará el monumento a Garibaldi en San Remo, el grupo Sacrificio para el monumento nacional a Vittorio Emanuele II, conocido como *Il Vittoriano*, en Roma y desde 1907 realiza el grupo escultórico del *Funeral del Héroe del Trabajo* en la tumba de Angelo Giorello en el cementerio general de Montevideo, Uruguay.[11] Una actividad notable que escondía la existencia de un amplio taller con varios ayudantes, quienes, sin duda, contribuyeron al encargo mexicano.[12]

Leonardo Bistolfi y Adamo Boari se encontraron en el taller del primero en Turín en algún momento entre agosto y septiembre de 1906, aprovechando la solicitud que el ingeniero había hecho al gobierno mexicano para ausentarse de sus quehaceres como director de obra del teatro durante dos meses. Allí concluyó con Bistolfi los elementos que éste debería hacer para el recinto escénico mexicano. A lo largo de 1907, Bistolfi mandó ideas, croquis y algunos modelos para que fueran supervisados por Boari. Finalmente, el escultor firmó al menos tres contratos con la Secretaría de comunicaciones y obras públicas. Todos con la firma y mediación de Boari.

El primero, fue rubricado en marzo de 1908,[13] relativo a unas fuentes monumentales que se deberían colocar en los extremos de la fachada principal y que si bien se hicieron en unos modelos en yeso nunca vieron la luz.[14] El segundo se concretó en 1908 y era el relativo a las esculturas del

---

ingeniero iniciaba su carrera como tenista. Ver "Copia del testamento di Adamo Boari", Busta 22 fasc. m. Fondo Adamo Boari. Biblioteca Ariostea de Ferrara.

[11] Canavesio, Walter (2014) *Leonardo Bistolfi, il fez rosso. Scritti di un operaio della Bellezza*, S.E. p.32

[12] Sobre el taller de Bistolfi, ver: Canavesio, Walter (2004) "L'atelier di Leonardo Bistolfi. Allievi e collaborator", *Percorsi*, *Rivista dela Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte 'Giuseppe Grosso,* núm. 7, pp. 51-82.

[13] Contrato con Leonardo Bistolfi para la ejecución de las obras escultóricas del Teatro Nacional, Caja 014, reg. 7, exp. 522/98, 39 fs. Años: 1908, Fondo SCOP, AGN.

[14] Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 104.

tímpano de la fachada principal del teatro, el conjunto conocido como "La Armonía".[15]

Fig.1. El conjunto escultórico realizado por Leonardo Bistolfi en el Teatro Nacional. Foto: Martín Checa, noviembre de 2018

El tercero fue el relativo a la "arquivolta" sobre el tímpano de la entrada principal.[16] Al parecer, a Bistolfi también se le encomendó un bajorrelieve

[15] Contrato con Leonardo Bistolfi para las obras escultóricas, fachada principal. Caja 020, reg. 5, exp. 522/154, 47 fs. Años: 1910, Fondo SCOP, AGN.
[16] Contrato con Leonardo Bistolfi para la decoración del arco de la luneta central del Teatro Nacional, Caja 020, reg. 10, exp. 522/159, 22 fs. Años: 1910, Fondo SCOP, AGN.

en el arco del proscenio, del que presentó algunos modelos, pero fue desestimado y hecho finalmente por el húngaro Maróti.[17]

Bistolfi, cómo reconocido escultor que ya era tuvo bastante libertad de acción en cuanto a propuestas y diseños según su contrato.[18] Sabemos que, tras su primera contratación, Boari lo visitó en su estudio en Italia em 1908 para conocer los avances de la principal obra encomendada, el conjunto escultórico "La Armonía" que iba en el tímpano de la fachada del Palacio de Bellas Artes. El escultor italiano en torno a 1910 remitió desde Italia ese conjunto. Éste está formado por una imagen femenina central de tres metros de altura y tres agrupaciones de figuras. Una, denominado "El Beso" a izquierda de la figura central y otros dos, denominados "El dolor" y "La tristeza" a la derecha de figura de "La Armonía". Un conjunto que a decir de la prensa mexicana fue muy valorado por el rey de Italia, Víctor Manuel II y la princesa Xenia de Montenegro al visitar el taller del escultor en Turín en octubre de 1908[19]. Las esculturas planteadas con Bistolfi nos remiten a varias de las piezas de escultura fúnebre que ya había hecho el escultor unos años antes y que lo había consagrado como el "escultor de la muerte", por una lectura positivista del hecho de morir, alejada de las imágenes más dolientes propias de la iconografía católica. Así, en la obra mexicana, la figura central remite a la "La mujer Nívea" que había plasmado en el conjunto fúnebre del pintor Segantini,[20] al igual que algunas laterales. Otras figuras, especialmente, las femeninas, remiten a similitudes figurativas que encontramos en la tumba del Senador Tito Orsini, levantada entre 1899 y 1907 en el cementerio de Staglieno de Génova o en la tumba de Sebastiano Grandis, datada de 1895, en el cementerio de Borga San Dalmazzo en Cuneo.[21] En México, así como en toda su obra, el dominio de la anatomía por parte de la Bistolfi es excepcional al igual que la representación de la mujer, ambas características relevantes en la obra de este escultor.[22]

Unos meses antes, en abril de 1908, se había cerrado el contrato entre el gobierno mexicano y Walton, Goody and Cripps Ltd., tratantes de mármol de Carrara, para suministrar 4000 toneladas del mármol para las obras del

---

[17] Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 88 y 146

[18] *Ibid.*, p.104

[19] "Esculturas para el teatro nacional de México", *El Tiempo*, 21 de octubre de 1908.

[20] Esta obra se encuentra en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma

[21] Berresford, S. (2004) Bistolfi and the new symbolist funeral iconography, in *Italian memorial sculpture 1820-1940. A Legacy of Love,* London: Frances Lincoln Ltd, pp. 71-73

[22] Para una descripción de estas figuras y sus posibles significados, ver: Espinosa, Pablo (2014) Las creaturas que habitan Bellas Artes, *Revista de la Universidad de México*, diciembre 2014, pp. 104-106.

Teatro Nacional,[23] una parte de éstas fue entregado al escultor Bistolfi para ejecutar su obra[24].

Al conjunto de "La Armonía" se deben sumar dos grupos más, situados encima del arco del tímpano: "la música y la inspiración". Ambos, se sitúan en las coordenadas de las mejores obras de Bistolfi. Los tres grupos situados en la entrada principal del Teatro Nacional permiten diversas lecturas simbólicas, pues dotan a esa entrada de una majestuosidad innegable asociada a una exquisita representación de la belleza en sus formas más clásicas. Esas figuras humanas se despliegan para recordar las pasiones, miserias, alegrías que transmite la obra teatral, pero también, la música. El supuesto clasicismo, que no es tal, pues hay una relectura del cuerpo humano más apegada a la ciencia y al positivismo, nos acerca a través de todos los posibles significados a transmitir más allá de la propia figura. Algo coherente con las ideas del simbolismo del que Bistolfi era uno de los referentes en Italia.

Existe la duda de si Bistolfi viajó a México en algún momento, cosa muy poco probable.[25] Lo que si sucedió es que sus esculturas fueron enviadas por Walton, Goody and Cripps Ltd. en 1910 a México.[26] Añadir, que el conjunto escultórico del Teatro Nacional junto con el Mausoleo de Angelo Giorello en el Cementerio Central de Montevideo, son las dos únicas obras de este escultor italiano en América Latina.

Sabemos que, en marzo de 1913, Boari aprovechando un viaje a Ferrara para ver a su padre Vilelmo, enfermo, visitó a Bistolfi en su taller de Turín. Al parecer le encargó otras esculturas para el ático del Teatro Nacional, que nunca se concretaron.[27] Seguramente, debido a que Boari desde diciembre de 1912 ya no era el director de obras y por la situación tanto de carestía económica como de problemática política que padecía México.

Cabe añadir en este punto, que Bistolfi también estuvo implicado, aunque negativamente, la elaboración de la estatua de Giuseppe Garibaldi, que hoy se encuentra en la Avenida Chapultepec.

---

[23] Contrato con la Casa Walton Goody y Cripps para la provisión de mármol labrado para el ático, Caja 013, reg. 6, exp. 522/88, 41 fs. Años: 1908, Fondo SCOP, AGN.

[24] "Marble to the theater", *The Mexican Herald*, 22 de abril de 1908.

[25] Una información reportada por el periodista José L. del Castillo en abril de 1910 parece indicar que si llego a visitar la ciudad de México. "El escultor Bistolfi." *El Diario ilustrado*, 10 de abril de 1910.

[26] Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 104.

[27] *Ibid.*, p. 172.

Figura 2. Colocación de "el beso" correspondiente al grupo escultórico "La Armonía", obra de L. Bistolfi en el Teatro Nacional. Fuente: Fuente: "Opere di Leonardo Bistolfi" Busta 1 Periodo Americano, fasc. 7 Teatro Nazionale di Città del Messico. Carpeta h. Fondo Adamo Boari. Biblioteca Ariostea de Ferrara.

En julio de 1910 miembros de la colonia italiana en la Ciudad de México solicitaron al escultor turinés sobre la posibilidad de hacer una copia de la estatua de Garibaldi había hecho para el ayuntamiento de San Remo en 1908 y traerla a México.[28] El escultor se negó aduciendo que él no hacía copia de obras ya exhibidas y pagadas, lo que obligó a abrir una suscripción de donativos para elaborar una estatua del prócer italiano. Finalmente, fue el escultor Cesar Augusto Volpi, residente en la ciudad, quien haría el encargo, con la elaboración de un busto de Garibaldi. La primera piedra del monumento se colocó el 20 de septiembre de 1910 en la plaza Orizaba en la colonia Roma. Años más tarde la estatua se trasladaría al lugar donde actualmente está.

La efímera obra de Edoardo Rubino

Con respecto al escultor turinés Edoardo Rubino (1871- 1954) cabe decir que era discípulo directo de Bistolfi y también, como él se involucró en el movimiento simbolista. En 1907 se implicó en el proyecto del Teatro Nacional gracias a su amigo, el tallista y escultor Luciano Spirito,[29] quien en el mismo periodo estaba en México participando en las obras de cantería y talla de la columna de la Independencia que en cuanto a la decoración escultórica se le había confiado al franco italiano Enrique Alciati. Es muy probable, que Boari conociera la obra del joven Rubino, en 1907 contaba con 36 años, pues había destacado con sus trabajos escultóricos en la Exposición internacional que se llevó a cabo en Milán en 1906.[30] A dicha exposición Boari acudió y participó como jurado. Incluso, Boari había hecho referencia a Rubino en su informe de noviembre de 1906 sobre el programa escultórico del teatro nacional asignándole la realización de la decoración del proscenio y los bajorrelieves laterales.

Por razones que desconocemos, dadas las nulas fuentes documentales, la participación del escultor Rubino en el Teatro Nacional quedó reducida al diseño de unas fuentes monumentales en el frente del Palacio, de la que envió un modelo y poco más. El diseño de éstas fue pagado, 1,835 pesos, por

---

[28] "El donativo de la colonia italiana." *Iberia: diario de la mañana*, 7 de julio de 1910.

[29]Berresford, Sandra (2007) Carrara e il mercato della scultura. Roma: Federico Motta Editore. p.276 y 301

[30] Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 88.

la Secretaría de comunicaciones y obras públicas en 1909.[31] Añadir, que, por esas mismas fechas, en 1907, Rubino junto a Davide Calandra participaba en el concurso para la estatua del General Bartolomé Mitre en Buenos Aires, monumento que no vería la luz hasta 1927.[32]

La obra de Domenico Boni en Teatro Nacional

Dos escultores italianos más trabajaron en el diseño de decoración del Teatro Nacional: Domenico Boni y Alessandro Mazzucotelli. Ellos dos no estaban en la selección inicial que hiciera Boari y se incorporaron más tarde.

Respecto a la participación de Domenico Boni (1886-1917), que la mayoría de las fuentes identifican como A. Boni debemos decir que apenas existe documentación de archivo que corroboré su contratación y los motivos de ésta.[33] Según Berresford y Bochicchio, el escultor italiano que dejará constancia de su obra en una de las paredes laterales del Teatro Nacional será Domenico Boni.[34] Éste había nacido en Carrara en 1886, y su contratación pudiera explicarse porque era un colaborador de confianza del escultor catalán Agustín Querol.[35] Boari cuando visitó a Querol en Paris en 1906, es posible que le hablará de Boni, quién al parecer era quién le preparaba al escultor catalán la fundición de sus figuras. Igualmente, es posible, que el encargo a Domenico Boni surgiera al unísono que se formalizaba el contrato entre Agustín Querol y el gobierno mexicano en 1908. Lo que, si es un hecho, es que Boni intervino en la fundición a la cera perdida de los Pegasos diseñados por Querol para el coronamiento del Teatro

---

[31] S.A. (1909) *Memoria presentada al Congreso de la Unión por el Secretario de Estado y del Despacho de Comunicaciones y Obras Públicas*. Ciudad de México: Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, p.160

[32] Butera, Alejandro (2012) *Pioneros del Tabaco. Los fabricantes de cigarrillos en la Argentina, 1880-1920*. Bariloche: Alejandro Butera Editor, p.191.

[33] Incluso, hay quienes lo identifican como Antonio Boni. Ver: Musacchio, Humberto (1993) *Hojas del tiempo*. Ciudad de México: Hoja Casa Editorial, p.47

[34] Berresford, Sandra (2007) Carrara e il mercato della scultura. Roma: Federico Motta Editore, p.252 y 301; Bochicchio, Luca (2012) Transported Art: 19th-Century Italian sculptures across continents and cultures. *Material Culture review*, vol. 74/75, p.75-76. Más recientemente, Héctor Perea también lo ha identificado. Ver: Perea, Héctor (2016) Arquitectura y escultura italianizan la CdMx. *Milenio Diario*, 25 de diciembre de 2016.

[35] Berresford, Sandra (2007) *Carrara e il mercato della scultura*. Roma: Federico Motta Editore, p.252; Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (1997) Un siglo de escultura en Iberoamérica (1840-1940). En *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX.* Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, p. 96.

Nacional, dado que el escultor español había fallecido el 14 diciembre de 1909, dejando el proyecto escultórico de los Pegasos a medio hacer.[36]

Fig.3. Plafón con figura femenina en una de las fachadas laterales de Teatro Nacional, obra de Domenico Boni. Foto: Martín Checa Artasu, noviembre 2018

[36] Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 118.

Efectivamente, Boni, con solo veintitrés años, realizó cuatro escayolas de desnudos femeninos de 4.15 metros por 1.46 metros para la firma, con sede en Carrara, Triscornia & Heraux,[37] misma que los haría en mármol. Entre 1908 y 1911 esta empresa suministrará mármol para la construcción del coronamiento del teatro, los balcones y las columnas.[38]

A finales de 1909 esta firma los enviaría a la Ciudad de México para embellecer los frontis, justo a la altura de una de las puertas laterales del Teatro.[39] Por dicho encargo cobró 65.000 liras, aproximadamente, unos 26.000 pesos.[40] Las esculturas muestran figuras femeninas desnudas, una de frente y otra de espaldas. Se hace difícil discernir algún mensaje por esa presencia, parecen un ejercicio decorativo con una estética propia de su época e incluso, podemos pensar que fueron un par de piezas que se instalaron, pensando quizás en un conjunto más amplio.

Probablemente, este encargo en la Ciudad de México, fuera el primero que Boni tuvo de forma particular y en el extranjero. Cuatro años más tarde, lo encontramos en Buenos Aires junto a su compatriota Cervetti tratando de concluir el monumento: *La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas*, popularmente conocido como el monumento de los españoles, pues fue donado por la comunidad española de la Argentina con motivo de las fiestas del Centenario de 1910. Se trataba de un conjunto escultórico diseñado por Agustín Querol y que éste había dejado inconcluso. Una serie de problemas le obligaran a dejar la obra, que no se culminará hasta 1927.

En 1915, Boni viajaría a La Habana para participar en el concurso internacional para la elaboración de una estatua ecuestre del General Antonio Maceo Grajales en La Habana. Allí se acabará instalando y realizará

---

[37] Fueron dos las compañías europeas que se encargaron de hacer las reproducciones de las estatuas en mármol y también en bronce: Walton, Goody and Cripps Ltd. y Triscornia and Heraux. Ésta última subcontrató para algunas tareas al taller del escultor Carlos Nicoli Ver Fernández María (2014) *Cosmopolitanism in Mexican visual culture*. Austin: University of Texas Press, p.129 y Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 73

[38] Ver: Contrato con la Casa Triscornia de Ferdinando y Henraux de Carrara, Italia, para provisión de mármoles para la cornisa del coronamiento. Caja 015, reg. 4, exp. 522/104, 21 fs. Años: 1908, Fondo SCOP, AGN y Contrato con triscornia y Heraux para las columnas, balcones de la fachada principal, pórticos laterales, cornisa y arranque del plafón, pabellones del Teatro Nacional, Caja 018, reg. 9, exp. 522/136, 40 fs. Años: 1909-1910. Fondo SCOP, AGN

[39] Bochicchio, Luca (2012) Transported Art: 19th-Century Italian sculptures across continents and cultures. *Material Culture review*, vol. 74/75, p.75-76.

[40] Gorostiza, José (2007). *El Palacio de Bellas Artes. Edición facsímil: El Palacio de Bellas Artes, Informe que presentan al Sr. Marte E. Gómez, Secretario de Hacienda y crédito público los directores de obras, señores Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico Mariscal. Ciudad de México: Cultura, 1934.* Ciudad de México: Ediciones Siglo XXI; Instituto Nacional de Bellas Artes, p.18

la mencionada estatua ecuestre y el monumento a Francisco Frías y Jacott.[41] Dos años más tarde fallecería a la edad de 30 años en la isla caribeña.

Probablemente, el error en su identificación se deba a su juventud al momento de hacer las piezas para el Teatro Nacional y de su prematura muerte, pocos años más tarde.

Sin embargo, queremos apuntar a otra posibilidad respecto a la biografía de A. Boni y ante la falta de información más precisa. Desde mediados de la década de los años cincuenta del siglo XIX operaba desde Milán, la empresa fabricante de terracotas decorativas del escultor Andrea Boni (1815-1874).[42] La empresa tras su fallecimiento siguió funcionando, ahora en manos del artista Riccardo Dall'Ara, expandiendo su actividad a toda Italia, algunos países europeos y del Medio Oriente. Parece posible, aunque no hay ninguna prueba que lo corroboré, que esta empresa italiana a través de algún comercial en México vendiera estos cuatro placados escultóricos para la obra del Teatro Nacional. Ello explicaría la nominación de A. Boni.

Alessandro Mazzucotelli. Sus trabajos en Teatro Nacional

Otro de los artistas que inicialmente no había considerado Adamo Boari fue Alessandro Mazzucotelli (Lodi, 1865-Milán 1938).[43] Un escultor y decorador que desarrolló toda su obra en hierro forjado, material con el que consiguió una notabilísima especialización enmarcada en el *Liberty style*. Boari probablemente conoció la obra de Mazzucotelli a través de su participación en la exposición universal de Milán, en 1906, donde presentó unas llamativas lámparas decoradas con libélulas, hechas en fierro forjado que se convertirán en una seña de su arte. Para esos momentos, Mazzucotelli ya tenía una interesante trayectoria en las artes decorativas y en la herrería desarrollada en gran medida en ciudades del norte de Italia. Además, ya había participado con éxito tanto en la Exposición Universal de París de 1900 como en la *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna* de Turín en 1902. Unas muestras que le permitían enseñar sus

---

[41] Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (1997) Un siglo de escultura en Iberoamérica (1840-1940). En *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX.* Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, pp. 96.

[42] Sobre la actividad de este escultor y de su empresa, consultar: Venturelli, Enrico (2014) *Andrea Boni e la Casa del Manzoni. La rinascita ottocentesca del cotto ornamentale.* Milano: Casa del Manzoni.

[43] Para conocer la trayectoria de este artista, consultar: Gruppo architettura storia dell'arte (1979) *Ferro e liberty: Alessandro Mazzucotelli, architettura, fabbri di oggi*. Milano: Magma; Bossaglia, Rossana; Hammacher, Arno M. (1971) *Mazzucotelli: l'artista italiano del ferro battuto liberty*.Milano: Il Polifilo y Onesti, Cosimo (1953) Lo stile Liberty in Mazzucotelli fabbro ornamentalista lodigiano, *Archivio storico lodigiano*, Alb. 26, núm.31, pp.95-103.

bellos trabajos de forja y herrería de hierro (lámparas, faroles, enrejados para puertas y ventanas y otros elementos). En esa primera década del siglo XX, su herrería adquiere una excelencia artística extraordinaria lo que explica los numerosos contratos para decorar todo tipo de inmuebles que tendrá y el hecho de que en 1908 fuera el ganador del premio de escultura en el Grand prize de Viena. En el momento de realizar el encargo mexicano decoraba con su herrería, puertas y ventanas de señoriales edificios en Milán como la Casa Ferrario (1902) en Vía Spadari, número 3 y de algunos de los hoteles más lujosos de su época como el Excelsior de Venecia.[44]

Mazzucotelli firmó un contrato con la Secretaría de comunicación y obras públicas en julio de 1909 que consistía en la realización de diez rejas de hierro colado decoradas con motivos vegetales, liras y serpientes para ser colocadas en puertas y ventanas.[45] Al parecer, las rejas se instalaron en las aperturas del basamento y sabemos por un croquis que la ubicación, estructura general y la decoración vegetal fueron pensadas por Boari.[46] Años más tarde, en 1919, catorce rejas más fueron elaboradas por el artista y herrero mexicano Luis Romero Soto, siguiendo en buena medida el patrón de Mazzucotelli. Entre 1932 y 1933, ese mismo herrero hará las rejas restantes del Teatro Nacional.[47]

Como la mayoría de los otros artistas, Mazzucotelli realizó su encargo sin visitar México. No sería el único encargo para el extranjero que tendría en su vida profesional. Años tarde atenderá proyectos en Buenos Aires, Argentina, Montevideo, Uruguay y en Bangkok, Tailandia.[48]

La contratación de Giannetti Fiorenzo

En 1907, mientras se preparaban los contratos de los escultores arriba citados, llegó a México para trabajar en la elaboración de los elementos escultóricos menores del Teatro Nacional, el turinés Giannetti Fiorenzo

---

[44] Denby, Elaine (2002) *Grand Hotels: Reality and Illusion*. London: Reaktion Books, p.272

[45] Contrato para la suministración de rejas de portal. Caja 016, reg. 9, exp. 522/117, 25 fs. Años: 1909, Fondo SCOP, AGN.

[46] Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 103

[47] Ulloa del Río, Ignacio (2007) *Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*, México: Universidad Iberoamericana, p.94

[48] La herrería artística de Mazzucotelli se encuentra también en el Palacio legislativo de Uruguay en Montevideo. Ver: Tosoni, Luis Eduardo (2009) *El proyecto monumental: la construcción del Palacio Legislativo y el trazado de la avenida Agraciada, Montevideo 1887-1945*.Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Fac. de Arq. Diseño y Urbanismo. Inst. de Arte Americano e Inv. Estéticas Mario J. Buschiazzo, p.60.

(1877-1939).[49] Este escultor fue contratado en mayo de 1907 para trabajar a pie de obra.[50] Obra suya, realizada entre 1907 a 1912,[51] con diseño de Adamo Boari en muchos casos, serán las guirnaldas, las efigies en las claves y en los pretiles de las cornisas, las máscaras, los placados y los florones que decoran la fachada del del Teatro Nacional. Él será el autor de las cabezas de guerrero águila en la clave de la puerta principal, del placado con la figura del coyote o de los arranques de las alfardas de las rampas de los pórticos laterales[52], elementos estos que recuerdan al mundo mexica, aquí, mixtificado con lo europeo. De su autoría será el "popular" placado con la efigie de la perrita de Boari, "Celeste Aida", junto a una de las puertas del palacio. También, hará muchas otras piezas para los remates, pies de columnas, remates en el ático y marcos de puertas que nunca se esculpirían, aunque si quedaron en planos, fotografías e incluso en modelos en yeso.

No sabemos con certeza cómo Boari decidió la contratación de un joven Fiorenzo, contaba con 30 años a su arribo a México, y tampoco, como lo conoció. Se había formado en la milanesa Academia de Brera. Tras sus estudios se incorporaría al taller de Leonardo Bistolfi, donde al parecer fue uno de sus ayudantes más avezados.[53] Previo a su marcha a México participó en dos exposiciones en Turín.[54] Una de la *Società Promotrice delle Belle Arti* y otra de la *Società di Incoraggiamento e degli Amici dell'Arte*.

---

[49] Este escultor aparece en algunas fuentes con dos nombres: Gianetto (Gianetti) Fiorenzo y Giannetti Fiorenzo (Fiorentino). Respecto a las fechas de natalicio y muerte, ver: Sant'Agostino (catálogo subasta) (2016). *Asta di dipinti antichi, dell'800, del '900 e contemporanei, Torino, 24 maggio 2016*. Torino: Sant'Agostino, p.78

[50] A Fiorenzo se le pagó su viaje de Turín a México, costando a las arcas públicas mexicanas: 375.44 pesos. Ver: Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas (1907) *Memoria presentada al Congreso de la Union, el Secretario de Estado y del Despache de Comunicaciones y Obras Públicas*, p.158.
A su llegada firmó un contrato para realizar trabajos escultóricos en el Teatro Nacional, ver: Contrato con Gianetti Fiorenzo para el decorado del Teatro Nacional, Caja 010, reg. 1, exp. 522/61, 8 fs. Años: 1907-1908, Fondo SCOP, AGN.

[51] López Ruiz, Francisco (2000) Niña guapa de allende el mar. Presenza italiana in Messico (II). *Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica letteraria,* vol. 24, núm. 2, p. 200. Esta información también la corrobora: Gorostiza, José (2007). *El Palacio de Bellas Artes. Edición facsímil: El Palacio de Bellas Artes, Informe que presentan al Sr. Marte E. Gómez, Secretario de Hacienda y crédito público los directores de obras, señores Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico Mariscal. Ciudad de México: Cultura, 1934.* Ciudad de México: Ediciones Siglo XXI; Instituto Nacional de Bellas Artes, p.17-18.

[52] Existe una imagen de éstas en: Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 97

[53] Cannavesio, Walter (2004) "L'atelier di Leonardo Bistolfi. Allievi e collaborator", *Percorsi*, *Rivista dela Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte 'Giuseppe Grosso,* núm. 7, pp. 57-58.

[54] Panzetta, Alfonso (2003) *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del Primo Novecento,* vol. I, Torino:Adarte, p.84

Fig.4. Efigie de "Celeste Aida", la perra setter de Adamo Boari en el Teatro Nacional, realizada por Giannetti Fiorenzo. Foto: Martín Checa Artasu, noviembre 2018

Fig.5. Figura del "Guerrero Jaguar "en el Teatro Nacional, realizada por Giannetti Fiorenzo. Foto: Martín Checa Artasu, noviembre 2018

El hecho que fuese un ayudante adelantado de Bistolfi y un artista prometedor parece que ayudó a que el famoso escultor turinés se lo propusiera a Boari para trabajar en la obra del Teatro Nacional de la Ciudad de México. Hecho que resulta plausible, dado que Boari visitó el taller de Bistolfi en el otoño de 1906, aprovechando un permiso de dos meses que le había dado el gobierno mexicano para ausentar de las obras del Teatro Nacional. Seguramente, fue en esa visita que Boari mencionó sus necesidades de una o dos personas para las esculturas más decorativas y de pequeño ornato del Teatro Nacional a Bistolfi, más allá de encargarle varios proyectos escultóricos.[55]

Fig.6. Plafón para el Palacio de Bellas Artes con una figura Hiems (invierno), esculpida por Gianetti Fiorenzo. Su instalación fue desestimada. Fuente: "Opere di Fiorentino Gianetti" Busta 1 Periodo Americano, fasc. 7 Teatro Nazionale di Città del Messico. Carpeta f. Fondo Adamo Boari. Biblioteca Ariostea de Ferrara.

[55] El 27 de julio de 1906, al solicitar permiso a la Secretaría de comunicación y obras públicas para ausentarse expone que en su viaje quiere: "… contratar a uno o dos buenos escultores de ornato después de haber constatado, de visu, que son los que convienen para el género de ornamentación del teatro." Ver: Arquitecto Adamo Boari solicita viajar a Europa para preparar planos y presupuesto para instalaciones y decorado, Caja 007, reg. 1, exp. 522/53, 7 fs. Años: 1906, Fondo SCOP, AGN

Fig.7. Plafón para el Palacio de Bellas Artes con una figura Moesta (tristeza), esculpida por Gianetti Fiorenzo. Su instalación fue desestimada. Fuente: "Opere di Fiorentino Gianetti" Busta 1 Periodo Americano, fasc. 7 Teatro Nazionale di Città del Messico. Carpeta f. Fondo Adamo Boari. Biblioteca Ariostea de Ferrara.

El historiador del arte Cannavesio nos aporta un par de detalles más sobre la personalidad de este desconocido, y a veces ignorado, escultor y de su actividad en los años posteriores a su marcha de México, ya de vuelta en Turín.[56]

> *[…] come il simpaticissimo Fiorenzo («Fiorentino») Gianetti, che dai fumi della Brera passò all'Accademia e poi a Bistolfi, per ritornare dall'esperienza del teatro di Città del Messico per orientarsi poi quasi esclusivamente a ritrarre la vita delle scimmie nelle sue più svariate facce.*[57]

---

[56] Canavesio, W. (2006) Recensioni Audoli Armando. *Pigmalione e Galatea. Note di scultura a Torino 1880-1945, "Studi Piemontesi"*dicembre 2006, vol. XXXV, fasc. 2, pp.483-484.

[57] Traducción libre del autor de este capítulo: "*…como el muy agradable Fiorenzo ("Fiorentino") Gianetti, que pasó de los humos de Brera a la Academia y luego a Bistolfi, para regresar de la experiencia del teatro de la Ciudad de México para dedicarse casi exclusivamente para retratar la vida de los simios en sus más diversas aptitudes."*

Ciertamente, poco se sabe de la actividad del "*simpaticissimo "Fiorenzo* a su retorno a Italia. Al parecer en 1913 trató de volver a México, aprovechando una visita de Boari al taller de Bistolfi donde se había reincorporado.[58] El asunto no prosperó y desde esa fecha hasta su deceso en 1939, sólo tenemos algunos datos puntuales. Ganó un concurso para exhibir en la Galería Florida de Buenos Aires. Realizó un monumento fúnebre a Pietro Villa en Pinerolo[59], una pequeña localidad cercana a Turín. Gran parte de su actividad se centró en la realización de algunas pinturas y de pequeños grupos escultóricos con chimpancés en diversas actitudes y series de piezas con ciervos y otros animales en actitudes de huida, paciendo, durmiendo, etc. Eran figuras delicadas, detallistas e ideales para la decoración doméstica, tal como quedó reflejado en las piezas que Fiorenzo presentó tanto en su participación en *La fiorentina primaverile; prima esposizione nazionale dell'opera e del lavora d'arte* celebrada en Florencia en la primavera de 1921, cómo, tras su muerte, en una exposición sobre su obra que se hizo en la Galería de Arte Martina en Turín en enero de 1946.[60]

En México, intuimos que Fiorenzo debió establecer una relación muy cercana con Adamo Boari. No sólo era el responsable de la obra, sino quien le suministraba los diseños y las ideas para sus creaciones escultóricas, quizás no tan voluminosas y más desapercibidas que las se encargaron a connotados escultores, pero igual de significativas en el conjunto de la decoración del Teatro Nacional.

Sin duda alguna, la mancuerna Boari-Fiorenzo revela al Boari más dedicado y detallista en cuanto como decorar y con qué piezas hacerlo. Capaz con esas piezas de transmitir una serie de mensajes, quizá subliminales, a través de los mascarones, los placados u otros elementos escultóricos. Mensajes que acercan a Boari al movimiento del simbolismo y que Fiorenzo subo entender y modelarlos en yeso y en piedra para recibir el beneplácito de Boari en algunos casos o la corrección en otros. Esos mensajes son varios. Un sutil homenaje pétreo, casi como si fuera la firma personal de Boari, a la mascota inseparable de éste, la perrita setter Celeste Aida.

---

[58] Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 173.

[59] S.A. (1922) *La fiorentina primaverile; prima esposizione nazionale dell'opera e del lavora d'arte nel Palazzo del Parco di San Gallo a Firenze. Catalogo delle opere esposte con cenni biografici e critici; Firenze 8 aprile-31 luglio 1921*, Roma: Casa Editrice d' Arte Valori Plastici, p.109

[60] *Mostra dello scultore Fiorentino Gianetti : Gennaio 1946 / Arrigo Frusta*. Torino: Impronta, 7 p.

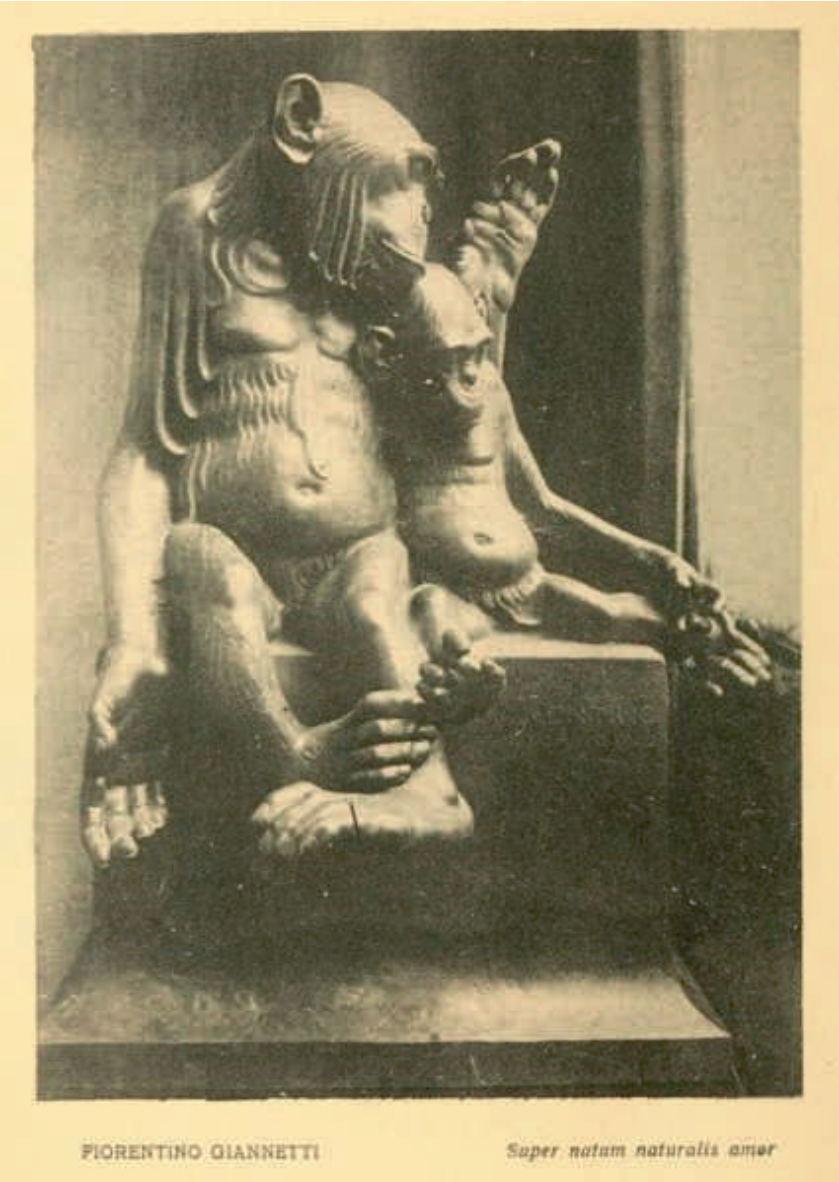

Fig.8. Pareja de chimpancés, escultura de pequeño formato de Giannetti Fiorenzo. Fuente: S.A. (1922) La fiorentina primaverile; prima esposizione nazio-nale dell'opera e del lavora d'arte nel, Palazzo del Parco, di San Gallo a Firenze. Catalogo delle opere esposte con cenni biografici e critici; Firenze 8 aprile-31 luglio 1921, Roma: Casa Editrice d' Arte Valori Plastici, p.78

Fig.9. Imagen del plafón representando a un coyote, realizado por Giannetti Fiorenzo. Fuente: SOB-536-c, Teatros, Negativos, Archivo Histórico y Centro de Documentación de la Dirección General de Servicios Técnicos de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (en adelante AHCD-DGST-SCT).

La representación de efigies de guerreros águila o los guerreros con tocados maya y facciones europeas, ambas menciones ineludibles de una periclitada simbiosis entre lo mesoamericano y la escultura italiana del momento.[61] Una breve nota biográfica sobre Fiorenzo hace énfasis en su fascinación por el mundo azteca al venir a México, lo que, de ser cierto, podría poner en duda que fuera únicamente Boari el promotor de esas piezas de sincretismo cultural.[62]

Sus obras destacan por su cantidad y su estética propia del *Art Nouveau* pero que empieza a remitir al *Art decó*, las máscaras teatrales con palabras en latín grabadas (*inscius, fortis, jucundus,moesta, irata*, etc.). Mismas que transmiten un mensaje que refleja de toda la serie de sentimientos que provoca el teatro y las artes escénicas en el ser humano y otras que atienden al devenir temporal de la actividad escénica a lo largo de un año: *aestas, autumnus, hiems*. Sin duda alguna, la obra de Fiorenzo en el Palacio de Bellas Artes, a pesar de su aparente carácter decorativo amerita ser reconocida y revalorada, por esa serie de circunstancias aquí descritas.

Finalmente, hay que decir que los ejemplos de Bistolfi, Boni, Fiorenzo, Mazzucotelli y Rubino nos ilustran sobre las distintas formas de proceder de los escultores y los artistas italianos a finales del siglo XIX, inicios del siguiente. Unos enviaban sus piezas, otros residían en el país donde se realizaba la construcción que debían decorar y en la mayoría de los casos, estaban vinculados a la comercialización del mármol de Carrara que en esos años tuvo un muy notable auge en toda América Latina. Una vinculación que, a su vez, convertía sus obras en piezas de un mercado globalizado para las élites. En el caso de México, además, se dio la inserción en la sociedad porfiriana de distintos artistas italianos, algunos arquitectos de formación, unos pocos pintores y decoradores y muchos otros escultores conocedores del trabajo con el mármol y la piedra se hizo aprovechando el creciente gusto de la incipiente burguesía mexicana que se concentraba en las ciudades.[63]

---

[61] Ramírez Potes, Francisco, Gutiérrez Paz, Jaime (2000) *Nacionalismo y Arquitectura. El Revival Neoindigenista (1930-1950).* Cali: Editorial UNIVALLE, p.45

[62] S.A. (1922) *La fiorentina primaverile; prima esposizione nazionale dell'opera e del lavora d'arte nel Palazzo del Parco di San Gallo a Firenze. Catalogo delle opere esposte con cenni biografici e critici; Firenze 8 aprile-31 luglio 1921*, Roma: Casa Editrice d' Arte Valori Plastici, p.109

[63] Sobre este asunto ver: Checa Artasu, M. (2019) *Humberto Pedretti, Mateo Mattei y Guido Ginesi. Um escultor y dos arquitectos italianos en México*, in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.) Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX, Roma: Aracne Editrice, pp. 357-382 y Checa-Artasu, M (2019) *Unas notas sobre Cesar Augusto Volpi. Escultor y marmolista italiano en México*, in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.) Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX, Roma: Aracne Editrice, pp. 433-448.

La relación de Boari con Agustín Querol

Boari conocía bien la obra de escultor catalán Agustín Querol y Subirats (1864-1909) antes de encontrarse con él en Paris en algún momento entre agosto y octubre de 1906. En ese encuentro, Boari confirma la brillantez y genialidad del escultor español, en esos momentos, está el cúspide de su carrera pues es el referente escultórico de España. A su vez, corrobora la buena disposición de Querol para realizar algunas obras para el Teatro Nacional de México. Así, quedará consignado en la carta fechada el 5 de noviembre de 1906 que Boari dirige al secretario de comunicaciones y obras públicas, Leandro Fernández, sobre el programa escultórico del Teatro Nacional.[64] Ese encuentro parisino entre Querol y Boari es el primero del que tenemos noticias. Sin embargo, hay quién apunta, incluso, que Boari conocía personalmente a Querol desde 1903 o 1904, y lo visitó aprovechando su viaje para conocer los teatros europeos[65].

Sea como fuera, para el caso de Teatro Nacional, Boari quiere replicar los dos conjuntos de figuras con Pegasos, que el español había esculpido e instalado en la cubierta del Ministerio de Fomento de Madrid entre 1898 y 1905[66]. En el informe presentado al secretario de comunicaciones, Boari reconoce la genialidad de esas figuras y desea que las mismas también estén en el coronamiento del Teatro Nacional que está construyendo. Este hecho nos confirma que Boari conoce está obra de Querol, que ha sido divulgada en distintas revistas y también, parece corroborarnos que la idea de colocar unos Pegasos en la cubierta del Teatro Nacional puede deberse a una querencia personal del italiano, centrada en figuras ecuestres triunfantes, misma que en México ya había utilizado por el monumento a Porfirio Díaz que nunca se construyó.

Dos años más tarde, a finales de agosto de 1908, el italiano confirma que Querol hará las figuras para el coronamiento del Teatro Nacional, a través de la firma de un contrato con el gobierno mexicano.[67]

---

[64] Programa para obras escultóricas del Teatro Nacional. Caja 005, reg. 6, exp. 522/43, 60 fs. Años: 1906-1909, fjs.2-5, Fondo SCOP, AGN.

[65] Así, lo apunta: Melendreras Gimeno, J.L. (2005) *Un gran escultor del eclecticismo y modernismo español del siglo XIX: Agustín Querol y Subirats (1860-1909),* Murcia: José Luis Melendreras Gimeno.

[66] Una amplia explicación de este monumento está en: Galán Caballero, M. (2012) *Los pegasos de Agustín Querol: análisis, ejecución, desmontaje e intentos de recuperación de un conjunto escultórico (1898-2011)*. Memoria para optar al grado de doctor. Dep. de Escultura, Fac. de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. También ver: Galán Caballero, M. (2017) *Los Pegasos del Palacio de Fomento. Conjunto escultórico de Agustín Querol (1860-1909)*. Madrid: Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente.

[67] Contrato con D. Agustín Querol para los grupos escultóricos de pegasos para el remate del escenario.Caja 017, reg. 5, exp. 522/125-2, 9 fs. Años: 1910-1911. Fondo SCOP, AGN.

Fig.10. Croquis de uno de los Pegasos de Agustín Querol. Fuente: "Opere di Agustin Querol" Busta 1 Periodo Americano, fasc. 7, Teatro Nazionale di Città del Messico. Carpeta i. Fondo Adamo Boari. Biblioteca Ariostea de Ferrara

El encargo son cuatro grupos escultóricos de un Pegaso con dos figuras humanas para colocar en las cuatro esquinas de la cubierta. También, Boari le encargará un esbozo de una fuente para la plaza frontal del Teatro Nacional que el escultor denominará "La Gloria" y que nunca llegó a realizarse, probablemente por la muerte prematura de Querol.[68] Dicha fuente con un ángel alado en su parte superior y con los brazos extendidos, recuerda vagamente a la que corona el monumento a la Independencia en el Paseo de la Reforma de la Ciudad de México. De todo ello la prensa nacional se hará eco[69].

Con respecto a los Pegasos, el mensaje de estas esculturas situadas sobre el Teatro Nacional era según Galán Caballero el siguiente: [70]

> La idea era erigir cuatro Pegasos, de los cuales, dos conducirían al Genio Dramático y los otros dos al Genio Lírico, hacia el Parnaso. Cada uno de los grupos estaría compuesto por una figura masculina montando un caballo alado a punto de iniciar el vuelo, y otra femenina bajo el Pegaso, que parece ser levantada del suelo por el impulso de despegue.

Los Pegasos, por tanto, se deben asociar a un mensaje simbólico que Boari quería dejar, a través de su colocación, en el Teatro Nacional. Éste pudiera ser: El teatro y la música se unen y a través del edificio y estas artes toman vuelo para modernizar y potenciar la cultura en el México del Porfiriato.

Con ese mensaje implícito, Querol diseñó dos tipos de conjuntos escultóricos que se formalizarían en bronce con el método de la cera perdida. Lamentablemente, el 14 de diciembre de 1909, el escultor catalán fallece con apenas 45 años por un problema cardiaco producido por su reuma: estenosis mitral[71].

---

[68] Sobre la realización de esta fuente. Ver:" Un genial artista está esculpiendo una gran fuente para México." *El Imparcial: diario ilustrado de la mañana*, 22 de agosto de 1908; "Una obra de Agustín Querol para Méjico" *El Correo Español*, 27 de agosto de 1908; Hutin, M. (1909) "La escultura en el Teatro Nacional. Agustín Querol." *El Diario,* 26 de febrero de 1909. Dos imágenes de ésta se pueden consultar en: Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 124 y 125.

[69] "Grandiosas esculturas para el Teatro Nacional." *El Diario del hogar,* 21 de agosto de 1908; "Querol en Méjico" *El Correo Español*, 20 de agosto de 1908.

[70] Galán Caballero, M. (2012) *Los pegasos de Agustín Querol: análisis, ejecución, desmontaje e intentos de recuperación de un conjunto escultórico (1898-2011)*. Memoria para optar al grado de doctor. Dep. de Escultura, Fac. de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, p.359

[71] De este fallecimiento se hizo eco algún diario mexicano. Ver: "La muerte de Agustín Querol. " *El Imparcial*, 17 de diciembre de 1909; "La muerte de Agustín Querol." *La Semana Ilustrada*, 14 de enero

Fig.11. Montaje de uno de los Pegasos de Agustín Querol en el patio de obras del Teatro Nacional. Fuente: "Opere di Agustin Querol" Busta 1 Periodo Americano, fasc. 7, Teatro Nazionale di Città del Messico. Carpeta i. Fondo Adamo Boari. Biblioteca Ariostea de Ferrara

---

de 1910; "Los funerales de Querol." *El Tiempo Ilustrado*, 23 de enero de 1910 y "Muerte de Agustín Querol." *El Diario del Hogar*, 9 de enero de 1910

Fig.12. Foto de dos de los conjuntos escultóricos de los Pegasos realizados por Agustín Querol, en la cubierta del Teatro Nacional. Fecha: Aprox 1911 o 1912. Fuente: SOB-878-C, Teatros, Negativos, AHCD-DGST-SCT.

Los Pegasos para el Teatro Nacional se convierten así, en su obra póstuma[72]. El proceso de elaboración de las piezas, el fundido, queda a manos de la firma de Pietro Lippi en Pistoia, Italia[73]. Esas figuras serán retocadas por Domenico Boni, quién era un discípulo adelantado de Querol y que como hemos señalado más arriba, también realizó varias esculturas para el Teatro Nacional[74].

Tras poco más de año de elaboración y de transporte[75], a finales de enero de 1911 los conjuntos escultóricos de los Pegasos llegaron a Veracruz en el vapor "México". En la aduana, las cajas que los contenían fueron manipuladas con poco cuidado. Ello provocó la ruptura y la pérdida de

[72] "Arte. Agustín Querol. "*El Arte y la Ciencia México*, 1 de enero de 1910, p.169
[73] "Las estatuas de Querol." *La Patria,* 15 de abril de 1910.
[74] Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 118.
[75] "Notables esculturas para el teatro nacional" *La Gaceta de Guadalajara*, 22 de enero de 1911

algunas piezas lo que significó un retraso de más de un año en la colocación de los Pegasos en la cubierta del Teatro Nacional.[76]

Nueve años más tarde, en 1921, esas grandes estatuas fueron removidas de la cubierta, por con el fin de descargar de peso al edificio del Teatro Nacional que desde 1907 sufría de hundimientos. Los Pegasos serán trasladados al Zócalo de la Ciudad de México y no retornarán a las cercanías de Teatro hasta 1928, ahora colocados en unos pedestales en la plaza frente al reciento escénico.

La relación entre Géza Maróti y Adamo Boari[77]

Boari en su informe del 5 noviembre de 1906 dirigido al secretario de comunicaciones y obras públicas, Leandro Fernández, sobre el programa escultórico del Teatro Nacional,[78] ya había identificado al escultor y artista húngaro Géza Maróti (1875-1941)[79] como alguien capaz de realizar la decoración del proscenio del teatro y los bajorrelieves laterales de éste. Hay que recordar, que el diseño de la boca escena que Boari había realizado, eliminaba la posibilidad de construir el arlequín sobre el arco del escenario y con ello, se eliminaba un elemento que pudiera causar o potenciar un incendio. Gracias a ello se disponía de un amplio

proscenio que se debía decorar con elementos alegóricos al arte teatral y buscaba junto con el telón, los palcos y los techos, introducir una decoración más o menos grandilocuente en el teatro. Da la impresión qué esa necesidad de decorar el proscenio fue una preocupación de Boari, porque amén de Maróti informó al secretario que también lo pudiera decorar el escultor italiano Edoardo Rubino.

---

[76] Galán Caballero, M. (2012) *Los pegasos de Agustín Querol: análisis, ejecución, desmontaje e intentos de recuperación de un conjunto escultórico (1898-2011)*. Memoria para optar al grado de doctor. Dep. de Escultura, Fac. de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, p.362

[77] La participación de Géza Maróti en el Teatro Nacional está explicada con detalle en: Szente-Varga, Mónika. (2010). Los rostros del Palacio de Bellas Artes de México a través del siglo XX. La imagen de la participación de artistas húngaros. *Iberoamericana Quinqueecclesiensis*, núm.8, pp. 139-152; Szente-Varga, Mónika (2010) Participación húngara en la construcción del Teatro Nacional de México, hoy Palacio de Bellas Artes. *Boletín de monumentos históricos*, núm.18, enero-abril 2010, p.147-158 y en Szente-Varga, Mónika (2002) The role of Géza Maróti and other Hungarian artists in the construction of the National Theatre of Mexico. In: Ács, Piroska (ed.) *Maróti Géza 1875-1941*. Budapest: Iparművészeti Múzeum, pp. 112-113.

[78] Programa para obras escultóricas del Teatro Nacional. Caja 005, reg. 6, exp. 522/43, 60 fs. Años: 1906-1909, fjs.2-5, Fondo SCOP, AGN.

[79] Hay que mencionar que Maróti nació el 1 de marzo de 1875 en Červený Hrádok, actualmente Eslovaquia

Fig.13. Foto del diseño para el arco del proscenio, realizado por Géza Maróti. Fuente: "Opere di Géza Maróti " Busta 1 Periodo Americano, fasc. 7, Teatro Nazionale di Città del Messico. Carpeta l. Fondo Adamo Boari. Biblioteca Ariostea de Ferrara.

Boari había conocido la obra de Maróti gracias a que éste había sido el diseñador junto con el ceramista de Miksa Róth (1865-1944) del pabellón de Hungría en la *Esposizione internazionale* de Milán de 1906,[80] que como ya hemos indicado, visitó Boari e incluso fue jurado en alguna actividad de ésta. Ese pabellón repleto de todo tipo de decoraciones en distintas técnicas y materiales debió impresionar a Boari. Probablemente, fue allí donde habló con el joven húngaro Maróti, entonces tenía 31 años, como un posible escultor a contratar para las obras del Teatro Nacional. Un diálogo más que probable, dado que Maróti hablaba italiano.

Sin duda alguna, y viendo la evolución posterior del artista magiar, el mencionado pabellón le sirvió para despegar internacionalmente su carrera. Similar función tendría la obra que haría en la Ciudad de México.[81] Hay que recordar, que 1906, Maróti era profesor invitado en la Universidad Real de

[80] Szente-Varga, Mónika (2010) Participación húngara en la construcción del Teatro Nacional de México, hoy Palacio de Bellas Artes. *Boletín de monumentos históricos*, núm.18, enero-abril 2010, p.147 y Szente-Varga, Mónika (2002) The role of Géza Maróti and other Hungarian artists in the construction of the National Theatre of Mexico. In: "*Mi vagyunk Atlantisz" - Vederemo! Maróti Géza 1875-1941.* Budapest: Iparművészeti Múzeum, pp. 112-113.

[81] Maróti a partir de la experiencia mexicana, continuó haciendo obra en Budapest de mayor relevancia y empezó a desarrollar proyectos artísticos en Estados Unidos, dejan su obra en varios edificios. Ver: Boddie, J. (1977). *Geza Maroti and the Decoration of the Fisher Building Lobby*. Doctoral dissertation, University of Michigan; Sturcz, J. (1991). 'Vederemo—It's Just Been Won!'Géza Maróti's Competition Design for the Rockefeller Center. *Ars Decorativa*, *11*(11).

Budapest y ya contaba con cierto renombre, sólo en la capital de su país, pues había hecho decoraciones escultóricas para varias casas y mansiones de Budapest.[82]

A pesar del conocimiento de la obra de Maróti que pudiera tener Boari gracias a la exposición milanesa y de su más que probable predisposición a contratarlo, fue el húngaro el que se acercó primero a la obra del Teatro Nacional, antes incluso que se le hiciera un encargo en persona. Los motivos de ello fue la necesidad de obtener dinero para sufragar las deudas que Maróti había contraído en la obra del Pabellón húngaro de la exposición de Milán.[83]

Efectivamente, entre finales de 1906 e inicios de 1907, Boari empezó a buscar empresas que pudieran encargarse de forma de integral de la decoración interior del teatro. Entre 1907 y 1908 llegaron a manos de Boari, propuestas de la milanesa G. Beltrami, de Tiffany Studios de Nueva York y de Géza Maróti de Budapest. Fue este último el que sería seleccionado para realizar esa decoración, pues su obra era del conocimiento de Boari.

En los últimos días de diciembre de 1907, Maróti llegará a México, - los gastos del viaje los sufragará el gobierno mexicano -, para reconocer la obra del Teatro Nacional que debía decorar.[84] Asimismo, firmará su primer contrato con el gobierno mexicano.[85] Dado que Maróti no hablaba español la mediación fue hecha por Jenó Bánó, quién había residido en México durante algunos años y que, en esos momentos, era el cónsul de México en Budapest. Géza Maróti firmó un primer contrato que sólo se centraba en la decoración del proscenio del teatro, elemento que Boari ya le había asignado en su proyecto de decoración escultórica de noviembre de 1906, pero que en primera instancia le había encargado a Leonardo Bistolfi. Ciertamente, fue el

---

[82] Antes de realizar la obra mexicana, Maróti en Budapest había realizado escultura decorativa para los siguientes edificios: Walkó House (1901); la Sonnenberg House (1903); la Staffenberg House (1904); los Titsch apartments (1906), el Real Academia de Música (1907); el Gresham Palace (1907) y para el Nuevo Teatro de Budapest (Új Színház) (1907-1909). La obra de Géza Maróti se puede seguir en: *The Art Nouveau World* [web] https://art.nouveau.world/geza-maroti

[83] Según Szente-Varga y retomando las memorias del propio Mároti, éste contrajo esa deuda debido a que el pabellón expositivo se quemó durante su montaje. Recomponerlo corrió a cargo de Mároti y ello le generó deudas. Ver: Maróti Géza emlékiratai ["Memorias de Géza Maróti"] (2002), *La-pis Angularis*, núm. IV, Budapest, Magyar Építészeti Múzeum, p. 26. Similar información se corrobora en: Houze, Rebeca (2017) A revelation of Grace and pride. Cultural memory an international aspiration in early twentieth century Hungarian design, in David Raizman; Ethan Robey (eds.) *Expanding nationalisms at World's Fairs: Identity, diversity and exchange, 1851-1915.* Londres: Routledge, p.132

[84] Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 138

[85] Contrato con Géza Maroti para la ejecución de la cúpula cuadro grande figura en mosaico sobre arco mural del proscenio del Teatro Nacional, Caja 013, reg. 12, exp. 522/92, 35 fs. Años: 1908. Fondo SCOP, AGN y Contrato con Geza Marotti para el decorado interior y de la estructura metálica del gran plafón de la sala de espectáculos, Caja 020, reg. 3, exp. 522/152, 39 fs. Años: 1910. Fondo SCOP, AGN

famoso escultor turinés quién diseñó una primera propuesta para el proscenio con un despliegue de figura que eran evocaciones de la música.[86] Igualmente, Maróti en su propuesta de decoración interior del teatro presentó una propuesta decorativa para el proscenio que ganó la atención de Boari frente a la de Bistolfi.

También, a través de ese primer contrato Maróti se comprometió a hacer una propuesta para la decoración escultórica en el coronamiento de la cúpula del teatro. En este caso, todo indica que el hecho de que Maróti viajará a México ayudó a que se le encargará está decoración. Hay que recordar que a lo largo de 1907 se habían esperado las propuestas escultóricas para el coronamiento de la cúpula de los escultores franceses Antonin Mercié (1845-1916) y de Emmanuel Fremiet (1824-1910), seleccionado inicialmente por Boari en el informe arriba mencionado de 1906. La del primero fue desestimada y al parecer la del segundo, nunca llegó, probablemente debido a la avanzada edad de este escultor galo.

Así, Maróti empezó a diseñar las estatuas del coronamiento. Una propuesta que fue del agrado de Boari. Al año siguiente, en julio 1909, [87] firmaría un segundo contrato para la realización de ese grupo.[88] Mismo que explicitaba los requerimientos materiales, el procedimiento de ejecución, se hizo en bronce con método de la cera perdida, y los gastos de transporte hasta México, pues el grupo escultórico fue realizado por las empresas húngaras: Gyula Jungfer y la de los hermanos Ármin y Ferenc Steiner.[89] Estas esculturas a piezas llegaron a México en 1910, año en el que fueron colocadas.

El resultado formal de ese grupo escultórico fue el siguiente:[90]

> La obra consta de tres niveles: el pedestal, adornado presumiblemente con encajes de cerámica Zsolnay de color blanco. En seguida se encuentran cuatro figuras femeninas aladas, de nueve metros de alto, que representan la Música, el Canto, la Danza y la Tragedia; tomadas de la mano forman un círculo del que sobresale el tercer y último nivel del grupo escultórico: el águila mexicana, ave mítica de la leyenda de origen y símbolo nacional.

---

[86] Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 146

[87] "Para el teatro Nacional" *La Gaceta de Guadalajara*, 7 de noviembre de 1909

[88] Contrato con el profesor Geza Maroti de Budapest, Hungría, para la provisión del Grupo Central sobre la cúpula. Caja 015, reg. 12, exp. 522/110, 23 fs. Años: 1909.

[89] Szente-Varga, Mónika (2010) Participación húngara en la construcción del Teatro Nacional de México, hoy Palacio de Bellas Artes. *Boletín de monumentos históricos*, núm.18, enero-abril 2010, p.151.

[90] *Íbid*., p. 151 y s.

Fig.14. Foto del conjunto escultórico del coronamiento de la cúpula del Teatro Nacional, realizado por Géza Maróti. Fecha: Aprox 1910. Fuente: SOB-93-D, Teatros, Negativos, AHCD-DGST-SCT.

El mensaje de las esculturas colocadas en el coronamiento es claro. Similar si se quiere al que buscaban transmitir los Pegasos diseñados por Agustín Querol. Las esculturas del coronamiento parecen decir que en este teatro se darán cita: la música, la danza, el canto o la ópera y también, las artes escénicas todas arropadas por el Estado mexicano, quién las ha de promocionar y potenciar. Algo que, viendo los más de ochenta y cinco años de vida del Teatro Nacional, hoy, Palacio de Bellas Artes, es un hecho incuestionable.

En la primavera de 1908, Maróti inicia los trabajos para conformar el proyecto de decoración del interior del Teatro. En julio de 1909 firma un detallado contrato que le confería la oportunidad de diseñar la mayoría de los aspectos decorativos del interior de la sala del teatro. El desarrolló del mismo consistió en lo siguiente:[91]

El decorado de la sala interior y del gran hall se haría con aplicaciones de cerámica y hierro bronceado que era el material más moderno en cuanto a decorativos se refiere. Se requería un solo conjunto de hierro ornamental y bronce con cerámica y terracota de esmalte para los palcos y barandales en el interior de la sala, así como también para las galerías en el *hall* en donde se colocarían flores y palmas naturales en grandes macetones alrededor de las columnas. Algunos detalles ornamentales del proyecto de Maróti para el decorado interior del teatro fueron: capiteles columnas y frisos; barandales; recintos de palcos con festones de laurel; meandros, medallones con emblemas para barandales; prueba de fondo de cúpula, revestido de yeso con mosaicos (cielorraso); modelo de águila con serpiente; liras, coronas festones; modelos de ornamentos de nopal calado; frisos de nopal calado para la boca del proscenio, etc.

Varios aspectos de esa decoración fueron desestimados por el propio Boari. Por ejemplo, se desestimó gran parte de la decoración de paredes y palcos quedando sólo confirmado el desarrollo de un plafón decorativo en el techo de la sala del teatro y la decoración del proscenio. Los motivos del rechazo apuntan a un exceso de abigarramiento en la decoración que Maróti había propuesto.

Igualmente, Boari debió dejar de lado, la decoración del telón basada en cristales fue rechazada por los reflejos que las luces de teatro producían sobre la platea. Ello obligó al italiano a buscar una solución con la firma *Tiffany Studios.*

---

[91] Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 331-332

Fig.15. Foto del diseño para el plafón de techo de la sala del teatro, realizado por Géza Maróti. Fuente: "Opere di Géza Maróti " Busta 1 Perio-do Americano, fasc. 7, Teatro Nazionale di Città del Messico. Carpeta l. Fondo Adamo Boari. Biblioteca Ariostea de Ferrara.

Dicho telón más allá del hecho decorativo debía tener unas condiciones ignífugas que lo convirtieran en un cortafuegos en caso de incendio.

A pesar de ello, el diseño del telón que hizo Maróti en ciertamente meritorio, tanto por sus aspectos técnicos, se basa en un juego extenso de numerosas piezas acristaladas como por el dibujo que presenta una prueba de

la habilidad y perspicacia que asumió este artista en su visita en México. En sus memorias, Maróti lo describe de la siguiente forma: [92]

> El telón de cristal – en marco de alpaca -es un paisaje mexicano cuyo fondo es vídrio dorado- Los nevados de México,y ahora pongan atención señoras y señores: el Tehuantepetl (sic) i él Citlatepetl y el Popocatépetl están representados en él con los necesarios cactus espinosos en primer plano como decoración.

Como se puede inferir, Maróti en las semanas en México fue capaz de detectar la importancia de la presencia de los volcanes, relativamente cercanos a la Ciudad de México. Seguramente, pudo observarlos desde la cubierta del propio Teatro Nacional o de cualquier otro edificio. Entendió el significado de ese paisaje, representado por él con inequívocos tonos románticos, como sinónimo de identidad y así, con vivos colores, expresados en el cristal, lo propuso. Lamentablemente, un problema, el reflejo de esos cristales con los focos de la sala teatral, obligó a Boari a buscar una solución técnica, que vino de la mano de la empresa estadounidense *Tiffany Studios,* que, además, le proveyó de las características ignífugas que el italiano, obsesivamente demandaba. El resultado fue un telón extraordinario tal como reflejo la prensa internacional de la época.[93] Con una iconografía, desarrollada por el artista y escenógrafo contratado por *Tiffany Studios*: Harry Stoner, tomando como antecedente la propuesta de Maróti.[94] El resultado, al igual que el dibujo del artista húngaro, apunta la importancia del paisaje como elemento identitario de México. Además, de ello, el telón tuvo una resolución ignífuga para una estructura de metal, con casi dos millones de piezas de cristal opalescente, cuyo peso es de 27 toneladas.

Sea como fuera, el artista húngaro dejó en el interior del teatro, dos obras extraordinarias que ameritan una cierta descripción.

Con respecto al proscenio hay que señalar que es una obra hecha en mosaico, de cincuenta y cinco metros cuadrados de superficie. Tiene forma

---

[92] Szente-Varga, Mónika. (2010). Los rostros del Palacio de Bellas Artes de México a través del siglo XX. La imagen de la participación de artistas húngaros. *Iberoamericana Quinqueecclesiensis*, núm.8, p. 139

[93] Fueron varias las notas de prensa que aparecieron, especialmente en Estados Unidos, cuando se dio por concluida la instalación de telón a mediados de de 1911. Ver: "Glass cortain weighs" *Weekly Independent*, 12 de mayo de 1911; "A glass curtain" *The rock island argus*, 5 de mayo de 1911; "Wonderful Glass curtain for theater in Mexico." *Wood County reporter,* 11 de mayo de 1911; "The glass theater curtain for the City of Mexico." *The sun*, 16 de abril de 1911, p.10; "27-ton colored glass curtain for National Theater of Mexico." *The Salt Lake tribune,* 9 de abril de 1911 y "Curtain of glass" *The Topeka state journal*. 1 de abril de 1911, p.14.

[94] McKean, Hugh F. (1980) *The "Lost" Treasures of Louis Comfort Tiffany*. Garden City, NY: Doubleday & Company, Inc., p.145.

de media luna y veinte metros lineales de longitud. El diseño del dibujo fue hecho en primera instancia por el artista húngaro Aladár Körösfói (1863-1920) y redefinido por Maróti con posterioridad. Fue construido, de nuevo, por Miksa Róth.[95] Szente-Varga nos lo describe la siguiente forma: [96]

> De izquierda a derecha, las figuras representadas más importantes son: Dante, Tancredo, Medea, Jasón, soldados griegos, vírgenes tocando instrumentos musicales, nibelungos, Hamlet, un revolucionario francés y la figura simbólica de las baladas populares europeas, con venados. Todas las figuras se conectan mediante festones y escalones; en el centro se ubican tres musas rodeadas de incensarios. El fondo del mosaico es de oro granuloso
> de Venecia con detalles de técnica eosina de oro de la fábrica de cerámica húngara Zsolnay de la ciudad de Pécs; también provienen de la misma fábrica Zsolnay los botones de eosina que hermosean el halo de las musas y los elementos decorativos entre los festones.

El proscenio contiene la representación titulada: "*La historia del arte teatral a través de las edades*". Ésta lleva implícito un mensaje de homenaje al teatro, la ópera y la música, pero aquí direccionado al espectador a partir de la figura central de este conjunto.[97] Las figuras, muchos personajes de obras teatrales y operísticas conocidas se ordenan, escalonado a la derecha e izquierda de ese personaje central, que debemos entender como el espectador/a que acude al recinto escénico a disfrutar de toda la serie de obras creadas a lo largo de la historia de las artes escénicas.

En lo relativo al plafón en el techo de la sala principal del Teatro Nacional, una de las piezas más bellas del recinto escénico, hay que señalar que éste fue dibujado por Maróti, pero elaborado por el ceramista Miksa Róth, con quién el escultor ya había trabajado en el pabellón húngaro de la Exposición Universal de Milán. Más allá de los vidrios emplomados que lo conforman, también se construyó una estructura metálica donde encajarlos. Ésta se hizo en Hungría por la empresa *Oetl Antal Vas- és Gépgyára*. Todo ello fue necesario porqué el plafón debía transportarse a México desmontado. Ello provocó que la instalación del plafón en el Teatro Nacional fuera una operación difícil, larga y costosa. Al parecer, primero se

---

[95] En la placa de reconocimientos del lado izquierdo del arco se anotan estos nombres como autores de esta pieza.

[96] Szente-Varga, Mónika (2010) Participación húngara en la construcción del Teatro Nacional de México, hoy Palacio de Bellas Artes. *Boletín de monumentos históricos*, núm.18, enero-abril 2010, p.152

[97] Una explicación del significado del proscenio lo encontramos en: Rivera Krakowska, Octavio (2020) El arte teatral a través de las edades. Notas sobre el mural del arco del proscenio del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, núm.21, pp.247-286.

enviaron los vidrios emplomados y años más tarde, en 1916 arribó la estructura metálica. Ello derivó en que el plafón no estuviera concluido hasta 1919.[98]

Maróti pensó para este plafón circular de 140 metros cuadrados, una representación surgida de la mitología griega y que ya había tenido muchos ejemplos en la historia del arte occidental: *Apolo con las nueve musas*. Con ella buscaba transmitir lo siguiente: Apolo, el dios protector de las Bellas Artes y la música está en centro, rodeado con una corona de alas por las nueve musas que promocionaban y estimulaban: las distintas formas de la poesía, la tragedia, la comedia, la historia, el canto, etc. Estos personajes se dan cita dentro del recinto principal del Teatro Nacional proteger, quizás vigilar, las actividades que allí se dieran cita. Esos mismos personajes se envuelven en la belleza y a la vez, la fragilidad del vidrio para dar la bienvenida a los espectadores y "observar" atentos todas las actividades que se han realizado en el recinto teatral a lo largo de sus más ochenta y cinco años de vida.

Algunas conclusiones

A lo largo de estas líneas, hemos desgranado algunos elementos que muestran la relación de Adamo Boari con los diferentes escultores y artistas que participaron en la obra del Teatro Nacional de la Ciudad de México. Esa relación revela la extraordinaria preocupación del ingeniero italiano porque esa decoración fuera la más adecuada al recinto escénico que estaba construyendo. Así, el viaje entre agosto y noviembre de 1906 a Europa y concretamente, la visita a la Exposición Internacional de Milán celebrada en noviembre de ese año fue clave para establecer el contacto con muchos de los artistas qué serían contratados para las obras del recinto escénico mexicano. De ese contacto surgió del conocimiento directo de la obra de esos artistas y la definición de que parte podrían desarrollar. En función de esas informaciones, Boari trazo un plan para la decoración escultórica del Teatro Nacional, mismo que fue presentado al secretario de comunicaciones y Obras Públicas en noviembre de 1906 y que fue el eje vertebrador de toda su estrategia de decoración en el teatro que seguiría con pocos cambios entre 1907 y 1910.

---

[98] Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 146

En cuanto a los escultores seleccionados podemos decir que sólo Leonardo Bistolfi y Agustín Querol eran los más reconocidos en el entorno europeo. El resto de los contratados eran jóvenes con formación artística que despuntaban en su actividad artística En este sentido llama poderosamente la atención la contratación del jovencísimo Domenico Boni con apenas veinte años y también, la de el joven húngaro Géza Maróti, de treinta y un años. De alguna manera, Boari apuesta por la brillantez del arte de estos escultores balanceándola con la experiencia artística de aquellos que estaban más consagrados. Así, experiencia y juventud se aúnan en el programa escultórico del Teatro Nacional con una preponderancia de las expresiones del Liberty Style italiano.

El resultado final, aún sorprende hoy en día: el aparente clasicismo de las esculturas en el exterior del recinto escénico contrasta enormemente con la modernidad para su época, del despliegue decorativo del húngaro Maroti, en el interior del teatro.

Capítulo aparte es la obra del desconocido Giannetti Fiorenzo en el exterior del Teatro Nacional, un escultor, también joven, turinés, el cual trabajo a pie de obra desarrollando la decoración de pequeña escala qué complementaba a las grandes esculturas contratadas realizadas por Leonardo Bistolfi. En este sentido, Fiorenzo será quien conectará a través de su obra, algunos elementos de la cultura mesoamericana con elementos más clásicos, más italianizante si se quiere, propios del Liberty Style.

Asimismo, llaman poderosamente la atención, la serie de mensajes implícitos generados o bien por los escultores o bien por el propio Boari a través del despliegue escultórico. Mensajes que vinculan el papel de la cultura como elemento significativo del México porfiriano, pero también, revelan los valores universales que las artes escénicas pudieran transmitir y que construyendo este recinto escénico se ponían a disposición de los ciudadanos de México.

Bibliografía

Baldasarre, María Isabel (2007) La otra inmigración. Buenos Aires y el mercado del arte italiano en los comienzos del siglo XX. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol.51. núm. 3/4, pp. 477-502.

Berresford, Sandra (2007) *Carrara e il mercato della scultura. Roma*: Federico Motta Editore.

Berresford, S. (2004) *Italian memorial sculpture 1820-1940. A Legacy of Love,* London: Frances Lincoln Ltd.

Bochicchio, Luca (2012) Transported Art: 19th-Century Italian sculptures across continents and cultures. *Material Culture review,* vol. 74/75, pp.70-85.

Bossaglia, Rossana; Hammacher, Arno M. (1971) *Mazzucotelli: l'artista italiano del ferro battuto liberty*.Milano: Il Polifilo.

Bossaglia, Rossana; Berresford Sandra (1984) *Bistolfi, 1859-1933: il percorso di uno scultore simbolista*. Roma: Piemme.

Butera, Alejandro (2012) *Pioneros del Tabaco. Los Fabricantes de Cigarrillos en la Argentina 1880-1920*.Bariloche: Alejandro Butera Editor.

Canavesio, Walter (2014) *Leonardo Bistolfi, il fez rosso. Scritti di un operaio della Bellezza*, S.E.

Canavesio, W. (2006) Recensioni Audoli Armando. *Pigmalione e Galatea. Note di scultura a Torino 1880-1945, "Studi Piemontesi"*dicembre 2006, vol. XXXV, fasc. 2, pp.483-484.

Canavesio, Walter (2004) "L'atelier di Leonardo Bistolfi. Allievi e collaborator", *Percorsi*, *Rivista dela Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte 'Giuseppe Grosso,* núm. 7, pp. 51-82.

Checa Artasu, M. (2019) *Humberto Pedretti, Mateo Mattei y Guido Ginesi. Un escultor y dos arquitectos italianos en México*, in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.) Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX, Roma: Aracne Editrice, pp. 357-382.

Checa-Artasu, M (2019) *Unas notas sobre Cesar Augusto Volpi. Escultor y marmolista italiano en México*, in M. M. Checa-Artasu y O. Niglio (eds.) Italianos en México. Arquitectos, Ingenieros, Artistas entre los siglos XIX y XX, Roma: Aracne Editrice, pp. 433-448.

Denby, Elaine (2002) *Grand Hotels: Reality and Illusion*. London: Reaktion Books.

Etlin, Richard A. (1989) Turin 1902: The Search for a Modern Italian Architecture. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 13, Stile Floreale Theme Issue, summer, 1989, pp. 94-109.

Fernández, M. (2014), *Cosmopolitanism in Mexican Visual Culture*, Austin: University of Texas Press.

Galán Caballero, M. (2012) *Los pegasos de Agustín Querol: análisis, ejecución, desmontaje e intentos de recuperación de un conjunto escultórico (1898-2011)*. Memoria para optar al grado de doctor. Dep. de Escultura, Fac. de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

Gorostiza, José (2007). *El Palacio de Bellas Artes. Edición facsímil: El Palacio de Bellas Artes, Informe que presentan al Sr. Marte E. Gómez, Secretario de Hacienda y crédito público los directores de obras, señores Ing. Alberto J. Pani y Arq. Federico Mariscal. Ciudad de México: Cultura, 1934.* Ciudad de México: Ediciones Siglo XXI; Instituto Nacional de Bellas Artes.

Gruppo architettura storia dell'arte (1979) *Ferro e liberty: Alessandro Mazzucotelli, architettura, fabbri di oggi*. Milano: Magma.

Jiménez, V., Urquiaga, J. (1984), *La construcción del Palacio de Bellas Artes*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

López Ruiz, Francisco (2000) Niña guapa de allende el mar. Presenza italiana in Messico (II). *Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica letteraria*, vol. 24, núm. 2, pp. 163-210.

Mazza, Germana (2001) *La gipsoteca Leonardo Bistolfi. Le collezioni del Museo civico di Casale Monferrato*. Casale Monferrato: Museo civico di Casale Monferrato.

McKean, Hugh F. (1980) *The "Lost" Treasures of Louis Comfort Tiffany*. Garden City, NY: Doubleday & Company, Inc.

Onesti, Cosimo (1953) Lo stile Liberty in Mazzucotelli fabbro ornamentalista lodigiano, *Archivio storico lodigiano*, Alb. 26, núm.31, pp.95-103.

Panzetta, Alfonso (2003) *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del Primo Novecento,* vol. I, Torino: Adarte.

Ramírez Potes, Francisco, Gutiérrez Paz, Jaime (2000) *Nacionalismo y Arquitectura. El Revival Neoindigenista (1930-1950)*. Cali: Editorial UNIVALLE.

Rivera Krakowska, Octavio (2020) El arte teatral a través de las edades. Notas sobre el mural del arco del proscenio del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, núm.21, pp.247-286.

S.A. (1922) *La fiorentina primaverile; prima esposizione nazionale dell'opera e del lavora d'arte nel, Palazzo del Parco, di San Gallo a Firenze. Catalogo delle opere esposte con cenni biografici e critici; Firenze 8 aprile-31 luglio 1921,* Roma: Casa Editrice d' Arte Valori Plastici.

Sant'Agostino (catálogo subasta) (2016) *Asta di dipinti antichi, dell'800, del '900 e contemporanei, Torino, 24 maggio 2016*. Torino: Sant'Agostino.

Szente-Varga, Mónika (2010) Participación húngara en la construcción del Teatro Nacional de México, hoy Palacio de Bellas Artes. *Boletín de monumentos históricos*, núm.18, enero-abril 2010, pp.147-157.

Szente-Varga, Mónika. (2010). Los rostros del Palacio de Bellas Artes de México a través del siglo XX. La imagen de la participación de artistas húngaros. *Iberoamericana Quinqueecclesiensis*, núm.8, pp. 139-152.

Szente-Varga, Mónika (2002) The role of Géza Maróti and other Hungarian artists in the construction of the National Theatre of Mexico. In: Ács, Piroska (ed.) *Maróti Géza 1875-1941*. Budapest: Iparművészeti Múzeum, pp. 112-113.

Tosoni, Luis Eduardo (2009) *El proyecto monumental: la construcción del Palacio Legislativo y el trazado de la avenida Agraciada, Montevideo 1887-1945*.Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Fac. de Arq. Diseño y Urbanismo. Inst. de Arte Americano e Inv. Estéticas Mario J. Buschiazzo.

Ulloa del Río, Ignacio (2007) *Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*, México: Universidad Iberoamericana.

Venturelli, Enrico (2014) *Andrea Boni e la Casa del Manzoni. La rinascita ottocentesca del cotto ornamentale.* Milano: Casa del Manzoni.

Vinardi, M., (2016). La cappella Hierschel De Minerbi a Belgirate. Il tempio della Purificazione di Leonardo Bistolfi. En Carrera, M., D´Agati, N. y Kinzel, S. (Dirs.), *Tra Oltralpe e Mediterraneo. Arte in Italia, 1860-1915*. Berna: Peter Lang.

Plafón para el Palacio de Bellas Artes con una figura con facciones europeas con tocado con reminiscencias mayas, esculpida por Gianetti Fiorenzo. Su instalación fue desestimada. Fuente: Biblioteca Ariostea de Ferrara, "Opere di Fiorentino Gianetti" Busta 1 Periodo Americano, fasc. 7 Teatro Nazionale di Città del Messico. Carpeta f. Fondo Adamo Boari.

Autores

MARTÍN MANUEL CHECA-ARTASU (editor)
Martín Manuel Checa-Artasu (España). Doctor en Geografía Humana por la Universidad de Barcelona. Maestro en Dirección y Administración de Empresas por la U. Politécnica de Cataluña y licenciado en Geografía e Historia, especialidad Arqueología por la U. de Barcelona. Es profesor titular del Dep. de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Docente en el Posgrado en Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines en la U.Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores Nivel 2 del CONACYT. Miembro de la Academia Mexicana de Ciencias, ICOMOS México y de la Red Mexicana de estudios de paisajes patrimoniales, AC.
Mercator Fellow en el proyecto internacional de investigación: *Global Gothic: Arquitectura gótica internacional en los siglos XX y XXI*, de la Technische Universität Dresden (Alemania) de 2018 a 2021. Investigador en el proyecto *Italian Diaspora in Latin America*. de EdA International Research Center, Italia. desde 2016. Ha impartido seminarios y conferencias en universidades de Argentina, Alemania, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, España, Italia y México. Es autor de los siguientes libros: *El neogótico tapatío. Guía básica para la apreciación del entorno edificado* (2021) y *El Patronato de les Viviendas del Congreso". Habitatge i catòlics a la Barcelona del Franquisme* (2008). Ha coordinado solo o en coautoría los siguientes libros: *Barcelona, la ciudad de las fábricas* (2000); *El espacio en las ciencias sociales. Geografía, interdisciplinariedad y compromiso* (2013), *Arquitecturas de lo sagrado en el México contemporáneo* (2014); *Las "otras ciudades" mexicanas. Procesos de urbanización olvidados* (2014); *Paisaje y territorio. Articulaciones Teóricas y Empíricas* (UAM & Tirant México, 2014); *Historia de la electrificación. Estrategias y cambios en el territorio y la sociedad* (2015); *El petróleo en México y sus impactos en el territorio* (2016) *El neogótico en la arquitectura americana. Historia, restauración, reinterpretaciones y reflexiones* (2016); *Paisaje: métodos de análisis y reflexiones*. (2017), *Italianos en México: arquitectos, ingenieros y artistas entre los siglos XIX y XX* y *El paisaje y su legislación. Debate abierto en México* (2020). Éste último: Premio a mejor trabajo teórico en la IV Bienal latinoamericana del paisaje.

OLIMPIA NIGLIO (editora)
Olimpia Niglio, italiana, profesora de Historia de la Arquitectura Comparada, Hokkaido University, Japan. Arquitecta por la Universidad de Nápoles "Federico II", con Doctorado y Post Doctorado en Conservación del Patrimonio

en la Universidad de Hokkaido. Profesora visitante en universidades entre Asia y America.
Es academica de número en la Academia Colombiana de Historia de la Ingenieria y de las Obras Publicas. Es directora del Centro Internacional de investigación EdA Esempi di Architettura que ella ha fundado en el 2004.
Coordinadora de dos proyectos internacionales de investigación: "Italian Diaspora in the world" y "Transcultural Heritage and Cultural Diplomacy".
Entre el 2020 y el 2021 es ganadora de una beca internacional otorgada por la Korea Foundation, República de Korea.
Ganadora de siete premios internacionales por sus actividades de investigación internacional, es autora de muchas publicaciones y monografias en distintos idiomas y sus intereses cientificos se abarcan entre Extremo Oriente (Korea y Japón) y Extremo Occidente (America Latina). Es Vice President ICOMOS PRERICO y Vice President ACLA "Asian Cultural Landscape Association" (Korea).

ANGELA AMMIRATI
Angela Ammirati, después de los estudios clásicos y la licenciatura en Historia Antigua en la Universidad de Bogna, realizó varios años de investigación en el campo arqueológico, participando en campañas de excavación en Monterenzio (Bolonia), Aosta, Ferrara y colaborando con el Museo Arqueológico de Bolonia y los Museos de Arte Antiguo de Ferrara. Sucesivamente ha trabajado como bibliotecario para la ciudad de Tresigallo (Ferrara) y para la ciudad de Ferrara.
Desde el 1988 hasta el 2019, en la Biblioteca Ariostea ha coordinado las actividades de las Oficinas de Adquisiciones, Catalogación y Servicios Públicos.

FRANCISCO JAVIER NAVARRO JIMÉNEZ
Nació en la Ciudad de México, estudió la licenciatura en Geografía Humana en la Universidad Autónoma Metropolitana para posteriormente obtener una maestría en Historia Internacional en el Centro de Investigación y Docencia Económicas, perteneciente al Sistema de Centros Públicos de Investigación del CONACYT. Actualmente es doctorando dentro del Programa Interinstitucional de Doctorado en Arquitectura, adscrito a la Universidad Michoacana y al Programa Nacional de Posgrados de Calidad en el nivel de Competencia Internacional. Ha realizado investigaciones en Italia, Perú y México en torno a la historia urbana, al paisaje urbano en zonas patrimoniales, la historia de la arquitectura y las fuentes históricas para el estudio de las ciudades. Así mismo, tiene diversas publicaciones sobre la modernización urbana, procesos de urbanización y arquitectura historicista durante los siglos XIX y XX.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2021
en la imprenta «The Factory S.r.l.»
00156 Roma – via Tiburtina, 912
para la «Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale», Canterano (RM)