

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**

Octavio Rivera Krakowska
Universidad Veracruzana
ocrivera@uv.mx

Palabras clave:

El arte teatral a través de las edades. Géza Maróti. Palacio de Bellas Artes. Mural.

Resumen:

En 1904, se inició la edificación del nuevo Teatro Nacional de la Ciudad de México. Para la ornamentación del recinto que hoy se conoce como Palacio de Bellas Artes, el arquitecto Adamo Boari, encargado del diseño y la obra del edificio, solicitó la colaboración de varios artistas, entre ellos la del húngaro Géza Maróti. Maróti diseñó varias obras para el teatro, una de estas es el mural del arco del proscenio de la sala principal. En los numerosos textos que se le han dedicado al Palacio de Bellas Artes la información sobre el mural de Maróti suele ser escasa. En este trabajo busco ofrecer una descripción más precisa del mural y una lectura del mismo.

***Theater art through the ages. Notes on the mural of the
proscenium arch of the Palace of Fine Arts in Mexico City***

Keywords:

Theater art through the ages. Géza Maróti. Palace of Fine Arts. Mural.

Abstract:

In 1904, the construction of the new National Theater in Mexico City began. For the decoration of the enclosure that today is known as the Palace of Fine Arts, the architect Adamo Boari, in charge of the design and work of the building, requested the collaboration of several artists, including that of the Hungarian Géza Maróti. Maróti designed several works for the theater, one of which is the proscenium arch mural in the main hall. In the many texts that have been dedicated to the Palace of Fine Arts, information about the Maróti mural is usually scarce. In this work I seek to offer a more precise description of the mural and a reading of it.

Las artes visuales no han sido nunca ajenas al arte del teatro. En el caso de México, encontramos, por supuesto, la representación de aspectos relacionados con el mundo de las artes escénicas por medio del grabado, la litografía, la pintura y la escultura, entre otras artes visuales. Con la intención de un primer paso en relación con este tema, me acerco, ahora, a una descripción y una interpretación del mural de mosaicos del arco del proscenio de la sala principal del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, conocido como *El arte teatral a través de las edades*, obra del artista húngaro Géza Maróti (Barsvörösvár, 1 de marzo de 1875 - Budapest, 6 de mayo de 1941) [Fig. 1].

1. Del *Códice Aubin* al telón del Coliseo Nuevo

Antes de detenernos en el mural de Maróti, hagamos un breve y general recorrido sobre algunas obras relacionadas con el teatro en México, anteriores a la que hoy nos ocupa. Quizá entre las primeras estén las que aparecen en el *Códice Aubin*, manuscrito anónimo compuesto en el último cuarto del siglo XVI que incluye textos escritos en lengua náhuatl y pictogramas y que es una versión de la historia del pueblo azteca que comprende de 1116 a 1607.¹ Entre los muchos acontecimientos relevantes referidos en el *Códice Aubin* se encuentran la mención de las fiestas en la ciudad de México en 1539 con motivo de la victoria española de 1538 contra Francia, conocida como la Tregua de Niza [Fig. 2], y las de 1572 en ocasión del triunfo español contra los turcos en 1571, batalla que ha pasado a la historia como la Victoria de Lepanto [Fig. 3]. Ambas fiestas fueron quizá las dos más espectaculares en el virreinato de Nueva España durante el periodo de los Austrias en el siglo XVI. En ellas se desplegaron, en la Plaza Mayor, repleta de banderas y estandartes, los recursos más extraordinarios de la fiesta por el imperio: naumaquias con embarcaciones movidas por ruedas sobre el suelo de la plaza cubierto de agua, simulacros

¹ Noticias generales sobre el *Códice Aubin* se pueden encontrar en Noguez, 2009 y 2018.



de cacerías en bosques artificiales, batallas ficticias entre moros y cristianos en castillos construidos con madera, tela y esteras, que se consumían entre las llamas y los fuegos de artificio, con las sonoridades de salvas de artillería y música de trompetas y atabales. Las pequeñas imágenes en el *Códice Aubin* muestran algunos elementos del aparato escénico, son indicio de la inversión monetaria y humana para crear la espectacularidad de fasto y dan fe de su importancia en la vida del nuevo virreinato.²

En el periodo comprendido entre la elaboración del *Códice Aubin* y mediados del siglo XVIII, las escasas imágenes relacionadas con el teatro en México que he localizado, son las de los retratos de Sor Juana Inés de la Cruz y de Juan Ruiz de Alarcón, y sus versiones.³

En la segunda mitad del siglo XVIII, algunas de las poblaciones más importantes de Nueva España emprendieron la construcción de teatros, «coliseo» en la nomenclatura de la época,⁴ son los casos, entre otros, de los coliseos en las ciudades de Guadalajara (varios coliseos entre 1758 y 1789), Puebla (1761), Zacatecas (1778), Guanajuato (1788) y Veracruz (1792).⁵

Después de la adaptación de espacios para representaciones teatrales y la construcción de varios recintos teatrales en la ciudad de México y en la de Puebla entre 1587 y 1750 —espacios que no resistieron el paso del tiempo por deficiencias en la construcción, por tratarse de edificios improvisados o efímeros, o que fueron destruidos por incendios—, el Coliseo Nuevo de la capital de Nueva España fue abierto al público el 23 de

² Véanse descripciones de las fiestas de 1538 en Casas, 1967: 333 –334 y Díaz del Castillo, 1976: 544 –550. Sobre las de 1572, véanse las Actas de Cabildo del 9 y 31 (sic) [21] de junio, 11 y 18 de julio y 3 de noviembre de 1572 en *Libro octavo de Actas de Cavildo*.

³ Sobre los retratos de Sor Juana Inés de la Cruz, véanse los trabajos de Abreu Gómez y de Tapia. En relación con Juan Ruiz de Alarcón véanse King, 1989: 13 – 15, Bermejo Gregorio, 2018, e «Imágenes: personajes».

⁴ Coliseo. «Teatro destinado á las funciones públicas de diversión, como tragedias y comedias. Llámase mas comunmente así el que sirve para las fiestas de música llamadas óperas. Este nombre trae su origen del anfiteatro Flabio, delante del qual se puso una estatua colosal de Domiciano», Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, 1780: 242,1.

⁵ Sobre coliseos y teatros en México, véanse: Magaña-Esquivel, 1972; Azar, 1991 y Delgadillo Guerrero, 2006.



diciembre de 1753 [Olavarría y Ferrari, 1961: I, 23]. Según Olavarría y Ferrari [1961: I, 23] el Coliseo Nuevo: «Ostentaba las armas reales en el frente de la embocadura del escenario, diversas figuras mitológicas adornaban los huecos del dicho frontis y el techo de la sala, y los muros se cubrieron con los colores azul y blanco», y parece que no fue sino hasta 1786, con las reformas al coliseo emprendidas por el virrey Conde de Gálvez, que

El telón de embocadura se hizo de nuevo según el proyecto contenido en la siguiente nota anexa al presupuesto: «Para el nuevo telón grande se ha de formar un diseño que contenga el Monte Parnaso, y en él a las nueve Musas, Calíope que preside en el poema heroico; Clío en la historia; Erato en la poesía amorosa, Talía en la comedia; Melpómene en la tragedia; Terpsícore en el baile; Eutropia [Euterpe] en los instrumentos; Polimnia en la oda y Urania en la astrología: a cada una de estas musas se le ha de pintar con el jeroglífico correspondiente al arte que preside. Al pie del Monte han de estar don Pedro Calderón de la Barca, con hábito de Santiago; Lope de Vega Carpio, con el de San Juan, y don Antonio de Solís, cuyos retratos se procurarán adquirir. En la cúpula o cima del Monte, han de estar dos figuras que representen a Júpiter y a Mnemósyna, padres de las musas, y sobre todos, Apolo de presidente, cada uno de estos tres también con sus jeroglíficos. Sin embargo, de estos jeroglíficos que han de pintarse en cada una de estas figuras, se les pondrán los nombres también al pie, y lo mismo a los tres poetas Calderón, Lope de Vega, y Solís. Debajo se escribirá este verso: Es el drama mi nombre / y mi deber el corregir al hombre, / haciendo en mi ejercicio / amable la virtud, odioso el vicio» [Olavarría y Ferrari, 1961: I, 32].

En la descripción de este proyecto de telón del Coliseo Nuevo, más tarde Teatro Principal de la ciudad de México, se encuentran algunos de los motivos artísticos y ornamentales que podrán formar parte del diseño inicial o de las remodelaciones de muchos de los teatros en México edificadas en el periodo que va de mediados del siglo XVIII hasta aproximadamente la mitad del siglo XX: Apolo, las musas y retratos de dramaturgos. En relación con ambos temas, empleados en edificios teatrales del siglo XVIII, en el más antiguo de ellos que aún está en pie y en funciones, el coliseo de la ciudad de Puebla, que hoy lleva el nombre de Teatro Principal de Puebla,



inaugurado en 1761, Eduardo Gómez Haro —en la descripción del edificio— señala que el día de su inauguración:

En cada una de las almenas del Coliseo ondeaba una bandera con los colores e insignias del pabellón español, y en la parte superior del frontispicio se colocó un gran cuadro pintado al temple por Miguel Gerónimo Zendejas,⁶ en el cual se destacaba, entre las mitológicas figuras de Apolo y Talía, el escudo que Carlos V otorgó a la ciudad de Puebla [...] [Gómez Haro, 1996: 68].

Gómez Haro añade que:

En lo que hoy llamaríamos «plafond» [el techo de la sala] del teatro la experta mano de nuestro Zendejas pintó los retratos de Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Agustín de Moreto y el mexicano Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, que entonces eran conocidos por «*los cuatro autores*» [...] [1996: 69].

2. La obra de Géza Maróti en el Palacio de Bellas Artes

El Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México nació como proyecto de un nuevo Teatro Nacional durante el gobierno de Porfirio Díaz. Su diseño general se debe al arquitecto italiano Adamo Boari (Marrara [Ferrara], Italia, 22 de octubre de 1863 - Roma, Italia, 24 de febrero de 1928) y su edificación se inició en 1904 con la intención de ser inaugurado durante las fiestas por el primer centenario de la Independencia de México en 1910. Sin embargo, la guerra civil desatada precisamente en 1910, conocida como la Revolución Mexicana, detuvo el avance de la obra que se concluyó, finalmente, en 1934.

El edificio cuenta con tres obras de Maróti: el plafón-vitral y el mural de mosaicos del arco del proscenio ambos dentro de la sala principal, y el grupo escultórico que se localiza en la cúpula exterior de la cúpula central del edificio. Todas ellas se realizaron en Hungría. El grupo escultórico y los mosaicos para armar el mural llegaron a México en 1910.

⁶ Se refiere al pintor poblano Miguel Jerónimo Zendejas (Acatzingo, Puebla, ca. 1724 - ciudad de Puebla, ca. 1815), quien se ocupó particularmente de la pintura religiosa, véase Enríquez, 2006. Su nombre "Jerónimo" suele escribirse indistintamente con "g" o "j".



En aquel año, también empezaron a llegar secciones del plafón-vitral cuya colocación total finalizó en 1917 [Szente-Varga, 2010: 152].⁷

De estas tres obras, la que resulta relativamente más fácil de observar con cierto detalle, a simple vista, es el enorme plafón-vitral a través del cual se suministra parte de la iluminación eléctrica de la sala principal. La altura, y por lo tanto la distancia, que separa al espectador común y corriente situado al nivel del piso de la sala respecto del mural de mosaicos dificulta la apreciación de la obra. En mi caso, no obstante haberlo visto en numerosas ocasiones, solo me ha sido posible acercarme un poco más a él gracias a fotografías recientes, cuya técnica y precisión avanza día con día. En cuanto a su tema, el grupo escultórico y el plafón-vitral son herederos de la tradición artística y ornamental que antes he mencionado: representaciones de Apolo y las musas, en el caso del plafón-vitral, y alegorías de las «artes dramáticas» en el grupo escultórico de la cúpula. Las tres obras siguen la estética del Modernismo europeo de fines del siglo XIX y principios del XX.⁸

3. El arco del proscenio: *El arte teatral a través de las edades*

En el libro *La construcción del Palacio de Bellas Artes* se señala que:

[...] el bajo relieve en el arco del proscenio [se le encargó] a Leonardo Bistolfi. Este último trabajo no se realizó según los modelos de Bistolfi porque [Adamo] Boari prefirió un mural propuesto por Maróti para dicho arco y que se llamó «El arte teatral a través de las edades» [1995: 88] [Fig. 4].

En el caso de Bistolfi «[...] el arco en bajorrelieve del proscenio [...] representaría las evocaciones de la música [...]» [*La construcción...*, 1995: 104].

⁷ En *La construcción...* se dice que quizá el plafón-vitral se terminó de instalar en 1919, 1995: 146.

⁸ Sobre el Modernismo y las artes plásticas, en general, véase Polo García, 1987: 41 - 53.



Una de las descripciones más detalladas que he localizado del mural de mosaicos es la siguiente:

La composición del arco es la representación del arte teatral a través de las edades. Tiene una superficie aproximada de 55 m² y consta de 26 figuras. Se ejecutó en «texeras (lascas) de vidrio en colores sobre un fondo de oro viejo con incrustaciones de eosina⁹ y reflejos metálicos.» / Los temas desarrollados a través de las figuras, de izquierda a derecha, son los siguientes. Altar Antiguo, Planta-Cello; Dos almas perdidas por el amor; tiempo heroico de Grecia; Jasón con el vellocino de oro y Medea; Tancredor, literatura y drama cristiano; Mito romano, Héctor; Tres musas (al centro de la composición); Vírgenes tocando música, Época de los Nibelungos; Hamlet, Shakespeare; Drama y literatura del gran periodo francés, antes y después de la revolución; Portadora de agua; Leyenda popular; Violinista; Altar; Arpista. En el mural también se hallan los siguientes créditos: diseño, Géza Maróti y Aladar Körösfői y realización, Max Róth [*La construcción...*, 1995: 146].¹⁰

En la base del incensario representado en la esquina izquierda del mural se encuentra la leyenda en latín: «*Vita et sanguinem pro jove nostra*» que se podría traducir al español como: «Vida y sangre por nuestra juventud». «*Vita et sanguinem*» es la primera sección de la frase «*Vitam et sanguinem pro rege nostro Maria Theresia*» (Vida y sangre por nuestro rey María Teresa) expresada por la nobleza y órdenes militares húngaras a mediados del siglo XVIII en la coronación de María Teresa de Austria como

⁹ Eosina: «Colorante ácido que tiñe de color rosado o rojo, especialmente los hematíes y las fibras musculares», Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, (s.v.), <<https://dle.rae.es>>, [consultado el 20-2-2020].

¹⁰ Otras descripciones del mural de mosaicos son la de Ulloa del Río que señala: «Cabe señalar que Maróti fue también el autor del mosaico mural para el arco del proscenio cuyo tema “El Arte Teatral a través de las Edades” lo representó con 26 figuras ejecutadas en lascas de vidrio de colores aplicadas sobre un fondo de oro viejo con incrustaciones de eosina y reflejos metálicos» [2000: 90], y la de Torre S. quien apunta: «[...] en el arco de la boca-escena, el mismo artista, Geza Marotti, realizó un mosaico con el tema: el Arte Dramático. El mosaico representa a las figuras alegóricas de los géneros dramáticos acompañados por un cortejo de personajes que recuerdan los frisos griegos», ca. 1980: 40. Miklós Vincze cita un texto en húngaro que atribuye a Maróti sobre el mural que dice: «Az egyik oldalon görög kórusvezetők, harcosok, Jason az aranygyapjúval, Medea, Tankred, Dante egy veszendő lélekkel, ifjak a klasszikus Jazz-band-ból, virágok, festőnők, sugarak stb, egyszóval minden ami jó és drága». La traducción automática al español del sistema de Google de este texto indica: «Directores de coro griego en un lado, guerreros, Jasón con el vellocino de oro, Medea, Tankred, Dante con un alma perdida, jóvenes de una banda clásica de jazz, flores, pintores, rayos, etc., en una palabra, todo lo que es bueno y costoso», 2016: párrafo 11.



reina de Hungría [Lendvai, 2003: 168], y en el cuarto escalón, también de la izquierda, se hallan los nombres de los autores del mural. En la esquina derecha del mural se inscribe el año de su composición: 1910

Al margen de las especificaciones sobre los materiales empleados, se señala que el mural se despliega en una superficie aproximada de 55 m² sobre el arco que enmarca el proscenio. El mural se encuentra aproximadamente a una altura de catorce metros a partir del piso del escenario. Al centro del mural, en la sección más alta de una especie de altar-escalinata formado por catorce escalones que corren de izquierda a derecha de la totalidad del mural se encuentran tres figuras femeninas [Fig. 5]. Del lado izquierdo de este trío hay trece figuras humanas y del lado derecho trece figuras humanas y un fauno, lo cual hace un total de 30 figuras.

De acuerdo con la descripción que he citado más arriba, del lado izquierdo del grupo de tres figuras femeninas al centro, en cuanto a figuras humanas están: «Dos almas perdidas por el amor [...]; Jasón con el vellocino de oro y Medea; Tancredor [...] Héctor». La descripción es parcial. En la sección izquierda del mural se encuentran de izquierda a derecha [Fig. 6]:

- 1.¹¹ Niño a punto de entrar en la adolescencia, desnudo, sobre su hombro derecho carga un lienzo de tela de color azul celeste y de su brazo derecho cuelga un lienzo amarillo-dorado. Está de pie, de frente, toca una flauta dulce o de pico.
2. Niño a punto de entrar en la adolescencia, desnudo, también lleva sobre su hombro derecho un lienzo de tela de color azul celeste. Está de pie, de frente, sostiene una corona posiblemente de olivo en la que se enlaza el lienzo amarillo dorado que lleva la figura uno.
3. Primer escalón. Varón adolescente, desnudo, sobre su hombro izquierdo carga un lienzo de tela de color azul celeste. Está de pie, de frente, mira

¹¹ En adelante, los números en cada párrafo indican el número de la o las figuras en el mural.



hacia su derecha, con su brazo izquierdo carga parte de una guirnalda que atraviesa toda la escena de izquierda a derecha del mural.

4 y 5. Segundo escalón. Dos hombres adultos jóvenes, desnudos, de pie, de perfil, con la cabeza baja, uno atrás del otro. El del frente apoya su cabeza en su mano, lleva también un lienzo de color azul celeste. Ambos sostienen parte de la guirnalda. Probablemente se trata, como señala la descripción más arriba, de «dos almas perdidas por el amor», de entre las numerosas almas mencionadas en el canto «El purgatorio» de la *Divina comedia* de Dante Alighieri.

6. Tercer escalón. Dante Alighieri de pie, de perfil derecho, con una vara de flores en la mano izquierda. La imagen de Dante recuerda el retrato del poeta italiano que realizó Sandro Boticelli hacia 1495 [Fig. 7], y por la rama en su mano a la del poeta en la litografía basada en los frescos atribuidos a Giotto en la Capilla Bargello en Florencia [Fig. 8].

7. Quinto escalón. Jasón, desnudo, con un manto azul celeste estampado que cuelga de su hombro izquierdo. Está de pie, de espaldas, con una lanza en la mano izquierda y el vellocino de oro en la derecha. Lleva un casco alado. La pierna derecha se apoya en el sexto escalón.

8. Sexto escalón. Mujer sentada sobre el escalón —la única de todas las figuras en esta posición. Su cabeza está de perfil hacia la izquierda, lleva su mano derecha a su frente, los senos desnudos y los brazos adornados con brazaletes. Una tela de color azul celeste le cubre el resto del cuerpo. La identificación con Medea en el mural no es evidente. La idea, expresada en la descripción antes citada, se puede desprender del diseño en papel de Maróti en donde junto a la mujer hay dos niños pequeños: uno en su regazo y otro de pie entre la mujer y Jasón, así como del texto de Maróti según Vincze [Figs. 9 y 10].

9. Sexto escalón. Hombre barbado, de frente, la cabeza voltea a la izquierda, con la mano derecha sostiene un báculo con una cruz de doble travesaño, la cruz patriarcal [Becker, 2008: 123; Monreal y Tejada, 2000: 474]. La cruz de doble travesaño, el superior más corto que el inferior, que ostenta el



báculo forma parte del escudo de Hungría, aproximadamente desde fines del siglo XII.¹² La figura viste un gorro-casco con una cruz al frente y una especie de jubón de colores rojo y café oscuro. Lleva una cruz blanca sobre el pecho del jubón, ambas cruces recuerdan a la cruz griega de las «órdenes de caballeros cruzados» [Becker, 2008: 123].

De acuerdo con la descripción arriba citada y el texto atribuido a Maróti, que mencionan a «Tancredor» y a «Tankred», podría tratarse de Tancredo, figura histórica de la primera cruzada y personaje en el poema *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso. Voltaire compuso una obra dramática llamada *Tancredi*, en la cual se basó Gioacchino Rossini para escribir su ópera *Tancredi*.¹³

10 y 11. Séptimo a noveno escalones. Dos soldados griegos o troyanos, de perfil derecho, uno atrás del otro, llevan escudos redondos (clípeos) en el brazo izquierdo y lanzas en el derecho, grebas en las piernas, cascos con cresta. En la descripción se habla de «Héctor» «(mito romano)», del cual estas figuras parecen ser el referente. ¿Se trata de Héctor, el príncipe troyano héroe en *La Ilíada*? ¿Es una alusión a este personaje en «El infierno» de Dante? ¿Son los príncipes troyanos, entre ellos Héctor, en *Troilo y Cresida* de Shakespeare? El texto adjudicado a Maróti menciona: “guerreros”, quizá estas figuras sean simplemente alegorías de la guerra.

¹² Al respecto señala Radisics: «In the Hungarian arms the double cross is the symbol of the royal power and of the apostolic character of the kingship assumed about 1190 A. D.», 1944: xxv.

¹³ «*Tancredi*. Opera (melodrama eroico) in two acts by Gioacchino Rossini, his first marked succes as an opera composer, to a libretto derived from Tasso’s poem *Gerusalemme liberata* combined with Voltaire’s *Tancredi* (1760), premiered in Venice on Feb. 6, 1813. The story deals with Tancredi, a crusader who took part in the siege of Jerusalem. He is emotionally torn between two loves: a devoted Syrian girl and a Persian woman warrior, Clorinda, whom he loves profoundly. But as he encounters her wearing full armour, he mistakes her for masculine enemy and fatally wounds her. This tragic episode is also the subject of Monteverdi’s dramatic madrigal *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) and of Campra’s tragédie lyrique *Tancrede* (1702)», Kuhn, 2000: 1035. El pie de foto del libro de Ricci de una sección del arco en donde aparecen estas figuras dice: «Mosaico del arco del proscenio. *Detalle con varias figuras como Dante, Jasón, Colón y Medea*», 2014: 184. Si el texto se refiere a Cristóbal Colón, encuentro improbable identificar esta figura con la del almirante.



12 y 13. Noveno escalón. Dos figuras de perfil derecho, probablemente sacerdotes o “directores de coro griego”, barbados. Quizá, por su aspecto, los mayores en edad de todo este grupo, portan báculos en sus manos que presentan ante las tres figuras femeninas del centro del arco. El hombre del frente, que parece dirigirle la palabra a la figura central del mural, lleva un báculo con una figura alada, el que está tras él tiene un báculo con un anillo en el extremo superior.¹⁴ Visten túnicas con estampados «modernistas».

Veamos ahora las figuras del lado derecho del trío del centro [Fig. 11]. La descripción arriba citada va de izquierda a derecha: «Vírgenes tocando música, Época de los Nibelungos; Hamlet, Shakespeare; Drama y literatura del gran periodo francés, antes y después de la revolución; Portadora de agua; Leyenda popular; Violinista; Altar; Arpista», nuevamente la descripción me parece imprecisa. Las describiré de derecha a izquierda.

17 y 18. Dos jóvenes adolescentes, semidesnudos, uno con un objeto que semeja un instrumento de cuerda, el otro sostiene una corona de olivo.

19. Primer escalón. Joven desnudo de espaldas con la pierna derecha apoyada en el segundo escalón, toca un violín.

20, 21 y 22. Segundo y tercer escalón, dos ciervos de perfil. Atrás de ellos tres figuras humanas. La primera, un hombre joven y barbado con un traje de color oscuro, carga sobre su brazo izquierdo una hoz y un gran ramo de hojas verdes, tras él una joven mujer con una corona de flores y un vestido rojo que también carga un haz de ramas, al fondo otra joven, de perfil con

¹⁴ «**Ángel** / Símbolo de lo invisible, de las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación. En este caso, como en otros cual el de la cruz, el hecho simbólico no modifica el hecho real. En alquimia, el ángel simboliza la sublimación, ascensión de un principio volátil (espiritual), como en las figuras del *Viatorium spagyricum*. [...] Los ángeles aparecen en la iconografía artística desde el origen de la cultura, en el cuarto milenio antes de Jesucristo, confundándose con las deidades aladas. El arte gótico ha expresado en numerosísimas imágenes prodigiosas el aspecto protector y sublime del ángel, mientras el romántico acentuaba mejor el carácter supraterráneo», Cirlot, 2006: 82. «**Anillo** / Como todas las figuras redondas y cerradas, es un símbolo de la continuidad y de la totalidad, por lo cual ha servido lo mismo como emblema del matrimonio (como la pulsera y por igual razón) o del tiempo en eterno retorno», Cirlot, 2006: 82.



un vestido blanco, lleva un cántaro en el hombro que sujeta con su brazo derecho.

23. Sexto escalón. Un fauno de frente, toca una flauta de pan (siringa), lleva una cantimplora, viste una piel moteada del leopardo.

24, 25 y 26. Séptimo escalón. Un hombre joven desnudo, de espaldas, con gorro frigio, un lienzo de tela azul celeste cuelga de su hombro y de su brazo izquierdos, carga cadenas que caen sobre su espalda, con la mano izquierda empuña una espada que clava en el piso y de la que también cuelgan cadenas, apoya su brazo derecho sobre un objeto que semeja un rollo de palos, posiblemente es una alegoría de la libertad. Tras él, Hamlet, se le identifica por el cráneo entre sus manos de la primera escena del quinto acto de la obra dramática de Shakespeare. Detrás de Hamlet, un hombre con un casco alado, viste una túnica de color oscuro, que lo cubre hasta los tobillos, con una banda estampada al frente a lo largo de la túnica y sostiene una bandera en su mano derecha. La bandera lleva una imagen que recuerda una "M" (¿Magyar? ¿Hungría?). La figura podría referirse a Wotan (Odín en la mitología nórdica) dios principal de la mitología nórdica y germana. Su presencia sugiere una alusión a *El oro del Rin* y *La valquiria* de *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner, óperas en las cuales Wotan aparece como personaje.

27, 28, 29 y 30. Escalones ocho a diez. Cuatro mujeres jóvenes, con vestidos largos de distintos colores y estampados, cubren su cabello con cofias y soplan largas trompas.

Respecto de las figuras al centro, se hallan tres figuras femeninas, con vestidos azul celeste y mantos estampados sobre las cuales encuentro la siguiente descripción: «[...] tres musas, el Canto (en el centro), el Recuerdo y la Praxis (a los dos lados)» [Ricci, 2014: 184]. La joven que se encuentra al centro de las tres y de toda la composición del mural es la única que tiene una aureola [Fig. 5]. La aureola luce tres colores: una especie de color blanco-plata, el verde y el rojo, colores de la bandera mexicana y también de la húngara. Esta figura femenina sostiene con ambas manos sobre su pecho



una lira, el instrumento musical con el que se identifica a Apolo y que posiblemente haya sido el objeto que se propuso como emblema del edificio del Teatro Nacional.¹⁵ De ser así, esta figura carga y muestra no solo el objeto que identifica al dios de las artes sino que, al mismo tiempo, ostenta el símbolo del que sería el nuevo teatro nacional. La imagen de la lira se halla además en el frente de los muros a ambos lados de las escaleras del altar en la cúspide de la escalinata en donde se encuentran las tres figuras del centro del mural. La imagen de la lira no fue empleada como emblema del Teatro Nacional, pero se localiza en otros ornamentos del Palacio de Bellas Artes y, en el caso de las obras de Maróti, está también en el grupo escultórico de la cúpula y sobre el torso del Apolo del plafón-vitral. Me parece útil añadir que en la pintura de Pedro Gualdi del interior de la sala del Teatro Nacional, derruido en 1901 —entre otras razones con el propósito de edificar, precisamente, el actual Palacio de Bellas Artes—, el plafón presenta repetidas veces una lira [Figs. 12 y 13].

Las dos figuras femeninas que escoltan a la central están aladas, como las musas del plafón-vitral y las del grupo escultórico.¹⁶ Un estudio más a fondo quizá iluminaría sobre la razón por la cual se les describe como el «Recuerdo» y la «Praxis». Los objetos que tocan con sus manos son, en el caso de la de la izquierda posiblemente un arbusto de laurel y la de la derecha uno de olivo, ambas plantas suelen ser símbolos de la victoria.¹⁷

¹⁵ «**Lira**. Simboliza la armonía divina y las relaciones armoniosas entre los cielos y la tierra. – En la Biblia suele tocarse la lira para dar gracias al Señor o elogiarle. – Era atributo del dios griego Apolo así como símbolo general de la música y la poesía; a su sonido se le atribuyeron efectos mágicos (por ejemplo en el mito de Orfeo) y la virtud de amansar las fieras», Becker, 2008: 254. «En la época clásica la música, la poesía, la filosofía, la astronomía, las matemáticas, la medicina y la ciencia se hallaban bajo la dirección de Apolo. Como enemigo de la barbarie, defendía la moderación en todas las cosas, y las siete cuerdas de su lira estaban relacionadas con las siete vocales del alfabeto griego posterior [...], tenían significado místico y se las utilizaba en la música terapéutica», Graves, 1985: 56. Sobre Apolo véase Graves, 1985: 52-56.

¹⁶ «**Alas** / En cuanto al simbolismo más generalizado, las alas son espiritualidad, imaginación, pensamiento. Los griegos representaban con alas al amor, a la victoria e incluso a divinidades que más tarde se figuraron sin ellas, como Minerva, Diana y Venus. Según Platón, las alas son símbolo de la inteligencia», Cirlot, 2006: 75.

¹⁷ «**Laurel**. Como todas las siempre verdes, simboliza la inmortalidad. – En la Antigüedad clásica se le atribuyeron cualidades físicas y moralmente purificadoras, y se creía también



4. Una lectura del mural

Por supuesto, las lecturas que ofrece el mural pueden ser varias. A partir de lo que he descrito más arriba propongo lo siguiente. Se trata de un homenaje a las artes de la escena, particularmente al teatro, la ópera y la música. El espacio que ocupan los personajes es una especie de templo adornado con largas y gruesas guirnaldas formadas por ramas de olivo y aromatizado con el humo que desprenden cuatro enormes incensarios. La música acompaña una celebración: hay largas trompas, liras, una flauta, un violín. Quizá haya vino en el cántaro que lleva la mujer a la derecha del mural. Todos los personajes parecen rendir tributo a la figura al centro que lleva la lira que se encuentra de frente, y que mira al espectador, ninguna otra figura de todo el mural lo hace. La mayoría está de perfil mirando hacia la figura central. Las figuras que escoltan a la central parecen dar la bienvenida a los personajes sobre la escalinata y dispuestas a otorgarles ramas de laurel o de olivo.

Del lado izquierdo del mural, la edad de los personajes asciende a medida que sube la escalinata, de los niños casi adolescentes y desnudos que están a los pies de la escalera, el trayecto pasa por individuos en la adolescencia, hombres y mujeres adultos jóvenes y varones de mayor edad. A medida que se avanza en la edad los cuerpos lucen ropajes más recargados y elaborados. En la parte superior de la escalera y cerca de las figuras aladas están personajes que podrían ser sacerdotes o «directores de

que aportaba la inspiración poética y la visión de las cosas...», Becker, 2008: 243. «**Laurel** / Árbol consagrado a Apolo y a la victoria. De sus hojas hacíanse guirnaldas y coronas para los festivales. La coronación del poeta, artista o vencedor con laurel no representa la consagración exterior y visible de una actividad, por su sola existencia, ya presupone una serie de victorias interiores sobre las fuerzas negativas y disolventes de lo inferior. No hay obra sin lucha, sin triunfo. Por ello el laurel expresa la identificación progresiva del luchador con los motivos y finalidades de su victoria, asociando también el sentido genérico de fecundidad que tiene toda la vegetación», Cirlot, 2006: 276-277. «El olivo — uno de los árboles más ricos en leyendas mitológicas—, juega un papel esencial en las creencias populares del Asia occidental y de la Europa meridional. Entre los griegos se le consideraba una dádiva de la diosa Atenea, la cual, por medio del olivo había logrado la victoria en una disputa con Poseidón por la posesión del país. Símbolo de la victoria y de la paz, los vencedores de las Panateneas y de los juegos olímpicos recibían como recompensa coronas trenzadas con las ramas del árbol de la Acrópolis», J. Pérez Rioja: *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, 1962, citado por Arango, 1998: 234.



coro», tras de ellos los guerreros que rinden tributo al arte. A ambos lados del trío al centro se presentan personajes que aluden al arte dramático y a la ópera: Jasón, Medea, Hamlet, Wotan, Tancredo, un fauno. Notemos que Maróti ofrece el retrato de un solo creador: Dante, pero no el de dramaturgos o compositores que podrían ser, en este caso, Eurípides, Shakespeare, Rossini y Wagner, en su lugar están los personajes que han creado, a través de los cuales los creadores poseen el reconocimiento que la historia les ha dado.

Del lado derecho del mural se encuentran, particularmente, las referencias a la música: el joven con el violín, el fauno con la flauta de pan, Wotan, las cuatro doncellas con las trompas. Al igual que en lado izquierdo, hay una sugerencia sobre la edad de los personajes que va de menor a mayor, a medida que ascienden en la escalinata. En la ascensión se sugiere mayor complejidad en la música que va del joven solista del violín a Wotan y las cuatro jóvenes que tocan las trompas.

Las imágenes en el arco parecen no intentar que se siga un orden lineal de lectura de izquierda a derecha o viceversa, sino en todo caso una lectura en zigzag que avance hacia la cúspide en donde se encuentra la figura femenina con la lira, y de cuya cabeza parece desprenderse el halo y los rayos dorados que al fondo iluminan toda la escena.

El mural no presenta ninguna alusión sobre el teatro en México. Maróti no estuvo en México, el mural podría haber sido creado para cualquier país de occidente. Sin embargo, se antoja pensar que en la idea de este nuevo Teatro Nacional —un edificio teatral que solo podía superar la Ópera de París, el famoso Palacio Garnier, que en aquel momento era considerado el mejor edificio teatral de toda Europa— la inclusión de un mural en homenaje a las artes de la escena, en general, incorporaba a México en el concierto universal de las artes escénicas. El espectador que entra a la sala principal del Palacio de Bellas Artes es recibido por la espléndida y enorme figura de Apolo con los brazos abiertos, rodeado de las musas aladas de donde se desprende una de las más importantes fuentes de



luz de la sala [Fig. 14], a continuación, la mirada se desplaza hacia el mural sobre la boca del escenario con el conjunto alegórico que enmarca y cobija a las artes escénicas nacionales y extranjeras que se desarrollan sobre su escenario [Fig. 15].

5. Los murales en Csepel

La estudiosa Monika Zsente-Varga menciona la existencia de un mural, en este caso un fresco, de Géza Maróti que se encuentra en el Teatro Csepel de la «Fundación Hogar para los trabajadores de Csepel» en Budapest y que guarda una estrecha relación con el mural del Palacio de Bellas Artes. Sobre este asunto señala Zsente-Varga:

En 1918 el artista Géza Maróti fue encargado de la decoración interior de un teatro de obreros en la isla danubiana de Csepel, hoy XXI distrito de la capital húngara. Posiblemente debido a la falta de tiempo decidió utilizar planos ya existentes, los de México; no obstante, hay varias diferencias; en el de Hungría la composición es horizontal en vez de formar un arco; la técnica no es mosaico, sino pintura, y solamente se utilizaron algunas de las figuras que aparecen en el diseño original [2010: 154].

En el Teatro Csepel se trata de dos pinturas murales de Maróti, que siguen, con modificaciones, el modelo del mural del Palacio de Bellas Artes [Figs. 16 y 17]. Se incluyen otros personajes y el sitio que ocupan en la pintura, hay diferencias en cuanto a los materiales empleados, la posición de los cuerpos, el colorido y forma de los ropajes, los objetos que portan. Se encuentran, sin embargo, enormes semejanzas en la composición de ambos murales.¹⁸

En Csepel, el mural del lado izquierdo del escenario es el más parecido al mexicano [Fig. 18]. En él se localizan de izquierda a derecha: un «Alma», Dante, Jasón con el vellocino de oro, «Medea» con dos niños, uno de ellos en sus brazos, atrás de «Medea» una mujer que sostiene parte de una guirnalda, le siguen una figura femenina que levanta una máscara, quizá

¹⁸ Agradezco a las Dras. Ahtziri Molina y Virag Molnar su ayuda para la localización de las imágenes de los murales en Csepel.



Melpómene la musa de la tragedia, dos soldados, dos «sacerdotes» o «directores de coro» [Fig. 19]. Al centro del mural se halla una figura femenina, con un grupo de doce niños pequeños a sus pies, algunos de ellos con instrumentos musicales, mientras otros parecen jugar con un largo lienzo de tela, está franqueada por dos figuras aladas en cuclillas. Las tres figuras del centro tienen una lira, las de los lados tañen la lira [Fig. 20]. Le siguen cuatro doncellas con cornos, un joven (la alegoría de la libertad) que detiene su brazo derecho en un haz de ramas atadas, tres figuras femeninas que recuerdan a las tres gracias o a bacantes, dos ciervos, Wotan y Hamlet [Fig. 21]. A diferencia de la escalinata sobre la cual están los personajes en el mural del arco del proscenio del Palacio de Bellas Artes, que conviene a la curvatura del arco, en este mural de Csepel, todos los personajes se encuentran al mismo nivel del piso y la figura central se encuentra enmarcada por columnas a sus lados. El fondo del fresco se compone de rayos, estrellas, líneas onduladas.

En el mural del lado derecho del escenario, se observa un altar central de seis escalones [Fig. 22]. En la sección más alta del altar hay un yunque sobre el cual está sentado un joven con una corona de laurel que sostiene con su mano derecha un martillo de forja, su brazo izquierdo descansa sobre una rueda dentada de engranaje. El yunque y el martillo sugieren que sea una representación de Hefesto,¹⁹ y, la rueda, un símbolo de la industria. A ambos lados de esta figura se encuentran dos figuras femeninas aladas con ramos de laurel y olivo en una de sus manos mientras que en la otra llevan un objeto que semeja una botella. Estas dos figuras femeninas son similares a las que acompañan a la figura central con la lira del mural en México. Todo sobre el fondo de rayos luminosos [Fig. 23]. A

¹⁹ «Hefesto / El dios griego del fuego y la herrería también controlaba los volcanes, los cuales se consideraban sus talleres. A resultas de una herida que se hizo durante una discusión con Zeus, que lo expulsó del Olimpo, Hefesto se quedó cojo. Para los griegos, que veneraban la perfección física, aquella infamia le confirió un rasgo cómico. Pero, pese a ello, Hefesto era admirado por su ingenio y habilidad para fabricar cosas, desde la red que capturó a Ares y Afrodita, hasta un trono mágico en el que podía encarcelar a sus enemigos», Wilkinson, 2016: 39. Sobre Hefesto, también véase Graves, 1985: 59-60.



ambos lados del dios, hombres, mujeres y niños, algunos de ellos con vestimentas contemporáneas al periodo de elaboración del fresco. Cuadernos o libros, banderas, azadones y martillos completan esta alegoría del trabajo, el estudio y quizá la familia [Figs. 24 y 25]. Si como arriba he mencionado, el mural del lado izquierdo es el que guarda mayores coincidencias con el de México y el homenaje a las artes de la escena, en el de la derecha de Csepel el homenaje parece destinado a los artesanos, los herreros, a los obreros de los metales, al trabajo de hombres y mujeres.

En el siglo XIX, el teatro en México fortaleció su importancia como una de las formas principales de creación artística destinadas a la diversión, entretenimiento y educación de los espectadores. A partir de esta eclosión, creció el interés del Estado por construir edificios teatrales, en su ornamentación se incluyeron objetos artísticos en homenaje a las artes, el teatro y los artistas de la escena. En consecuencia, la producción de obra artística visual relacionada con las artes escénicas se incrementó. Fue un momento en el cual, gracias también al avance de la imprenta, se volvieron útiles y atractivos los retratos de dramaturgos y actores, y los libros ilustrados mostraban las riquezas arquitectónicas de las ciudades, entre ellas sus edificios teatrales.

México, entonces, aspiraba a ser una nueva nación que se integrara al mundo moderno. La construcción del hoy Palacio de Bellas Artes fue una de las expresiones de ese deseo. Para hacerlo no se dudó en contratar a artistas extranjeros, ni en invertir sumas exorbitantes que desbordaron las posibilidades económicas de un país en donde reinaba la miseria y que entraba en una guerra civil. El proyecto de construcción e inauguración del nuevo teatro nacional con motivo de las fiestas por el centenario de la Independencia, como sabemos, no logró su objetivo en aquel momento.

La obra artística de Géza Maróti para el Teatro Nacional se instaló y permanece en el recinto. Es muy posible, por supuesto, aunque no he dado



con ella, que exista una descripción detallada del mural de mosaicos del arco del proscenio del Palacio de Bellas Artes y más de una interpretación del programa iconográfico elegido. Hasta el día de hoy, los estudios que he podido consultar sobre el tema, como antes he dicho, son imprecisos. Con este trabajo no creo que mi acercamiento haya concluido, y espero, por supuesto, que contribuya a la realización de estudios más amplios sobre las artes visuales para los teatros de México.



FIGURAS

Figura 1. Géza Maróti. Fotografía tomada de Szente-Varga, 2010: 148.



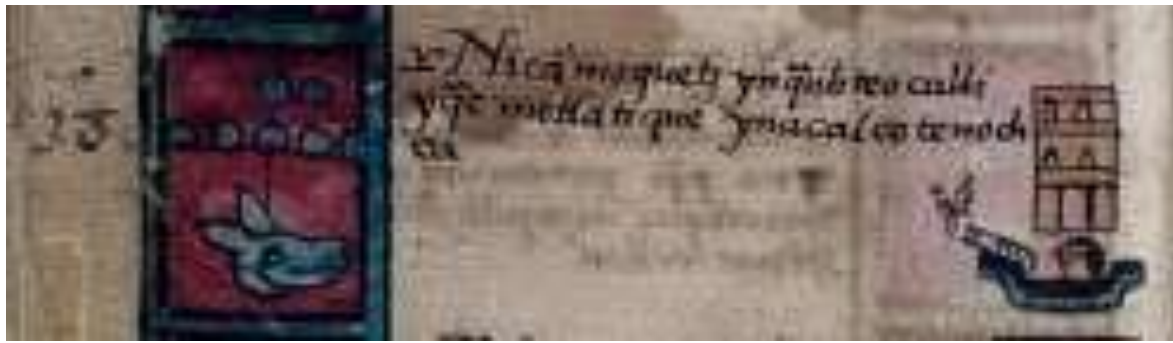


Figura 2. *Códice Aubin*. Celebración de la victoria española contra Francia, Plaza Mayor de la ciudad de México, 1538. Fotografía tomada de *Codex Aubin*: 46 - 47.

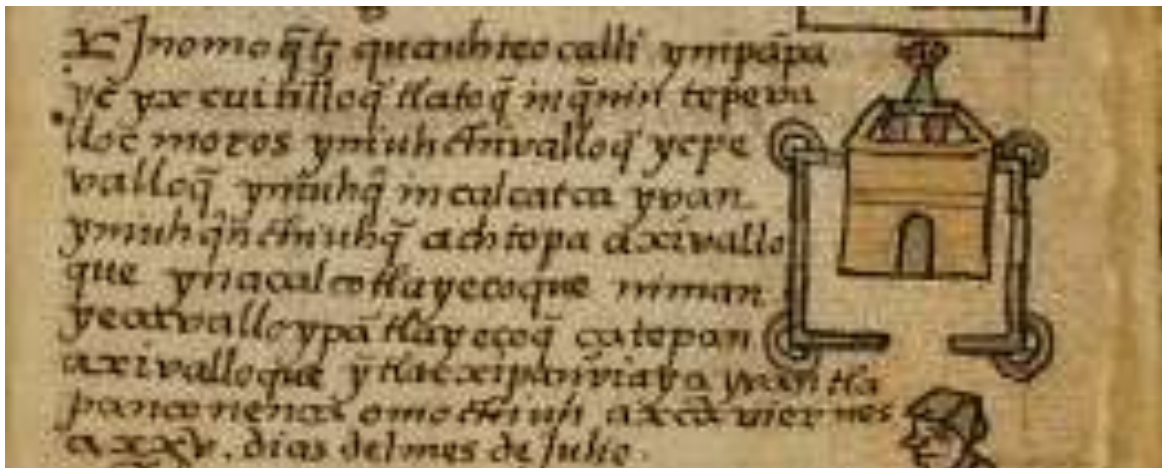


Figura 3. *Códice Aubin*. Celebración de la victoria de Lepanto, Plaza Mayor de la ciudad de México, 1572. Fotografía tomada de *Codex Aubin*: 58 - 59.



Figura 4. Mural en el arco del proscenio: *El arte teatral a través de las edades*. Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fotografía tomada de «Géza Maróti», página en internet.



Figura 5. Tres figuras femeninas al centro del mural del arco del proscenio: *El arte teatral a través de las edades*. Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fotografía tomada de «Géza Maróti», página en internet.



Figura 6. Sección a la izquierda del arco del proscenio: *El arte teatral a través de las edades*. Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fotografía tomada de «Géza Maróti», página en internet.



Figura 7. Sandro Botticelli (1445–1510). *Retrato de Dante Alighieri* (1495).
Fotografía tomada de «Portrait de Dante», página en internet.



Figura 8. Antonio Marini (¿?). *Dante Alighieri* (1840). Fotografía tomada de «Dante Alighieri», página en internet.

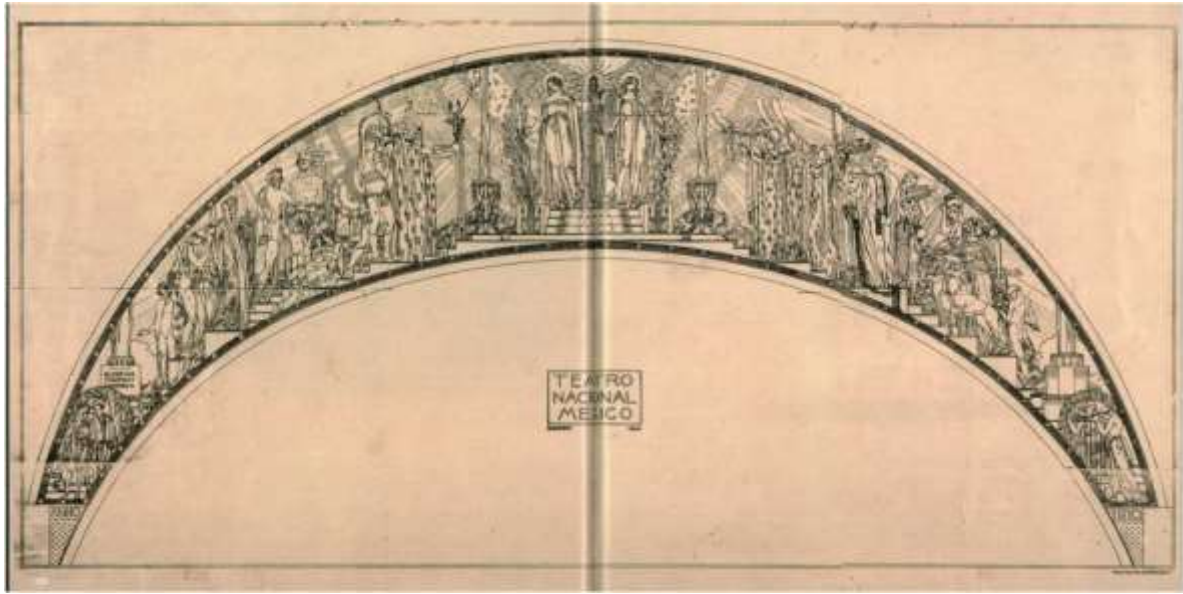


Figura 9. Boceto. Arco del proscenio: *El arte teatral a través de las edades*. Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fotografía tomada de Ricci, 2014: 230-231.



Figura 10. Medea. Boceto para el arco del proscenio: *El arte teatral a través de las edades*. Detalle. Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fotografía tomada de Ricci, 2014: 230.



Figura 11. Sección a la derecha del arco del proscenio: *El arte teatral a través de las edades*. Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fotografía tomada de «Géza Maróti», página en internet.



Figura 12. Pietro Gualdi. Interior del Teatro de Santa Anna (Sala de espectáculos del Teatro Nacional), s. XIX. Col. Banco Nacional de México. Fotografía tomada de Ricci, 2014: 21.





Figura 13. Pietro Gualdi. Interior del Teatro de Santa Anna (Sala de espectáculos del Teatro Nacional), s. XIX. Col. Banco Nacional de México. Fotografía tomada de Ricci, 2014: 21.



Figura 14. *Apolo y las musas*, plafón-vitral. Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fotografía tomada de «Adamo Boari», página en internet.



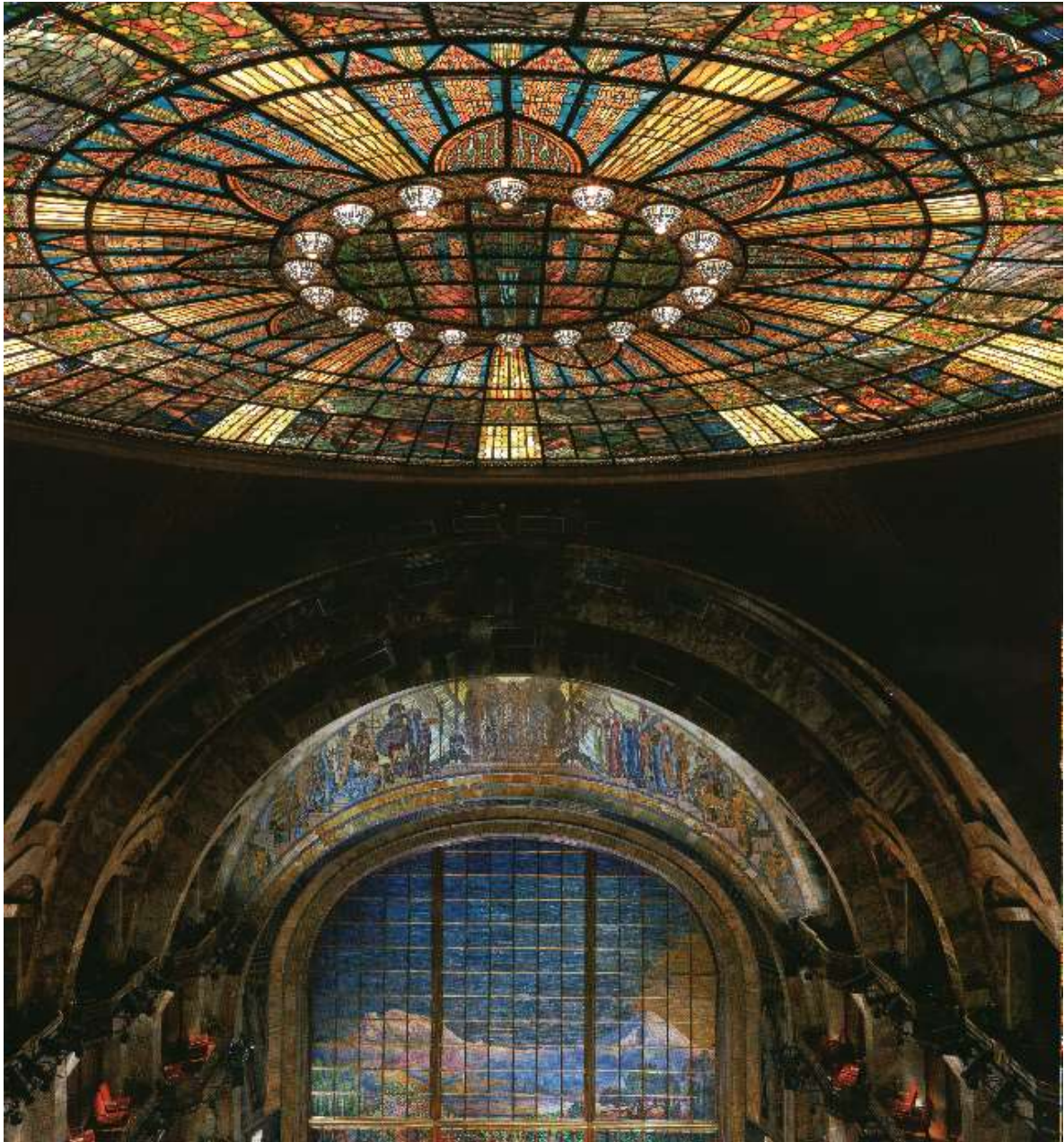


Figura 15. Plafón-vitral *Apolo y las musas* y arco del proscenio: *El arte teatral a través de las edades*. Sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Fotografía tomada de Ricci, 2014: 191.



Figura 16. Interior del Teatro Csepel de la «Fundación Hogar para los trabajadores de Csepel», Budapest. Los murales de Géza Maróti arriba a izquierda y derecha. Fotografía tomada de «Una impactante historia...», página en internet.



Figura 17. Interior del Teatro Csepel de la "Fundación Hogar para los trabajadores de Csepel", Budapest. Los murales de Géza Maróti arriba a izquierda y derecha. Fotografía tomada de *Teatro Csepel*, página en internet.





Figura 18. Géza Maróti. Mural. Teatro Csepel. Fotografía tomada de Neszták, página en internet.



Figura 19. Géza Maróti. Mural. Teatro Csepel. Fotografía tomada de Neszták, página en internet.



Figura 20. Géza Maróti. Mural. Teatro Csepel. Fotografía tomada de Neszták, página en internet.



Figura 21. Géza Maróti. Mural. Teatro Csepel. Fotografía tomada de Neszták, página en internet.



Figura 22. Géza Maróti. Mural. Teatro Csepel. Fotografía tomada de Neszták, página en internet.





Figura 23. Géza Maróti. Mural. Teatro Csepel. Fotografía tomada de Neszták, página en internet.



Figura 24. Géza Maróti. Mural. Teatro Csepel. Fotografía tomada de Neszták, página en internet.





Figura 25. Géza Maróti. Mural. Teatro Csepel. Fotografía tomada de Neszták, página en internet.

BIBLIOGRAFÍA

- ABREU GÓMEZ, Ermilo, «Iconografía de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, (1934), núm. 1, México, 169-88.
- «Adamo Boari», [en línea] en *The Art Nouveau World*, <<https://art.nouveau.world/adamo-boari>>, [consultado el 20-3-2020].
- ARANGO, Manuel Antonio, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1998, (2ª. ed).
- AZAR, Héctor (coord.), *Teatros de México*, México, Banamex, 1991.
- BECKER, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, Swing, 2008.
- BERMEJO GREGORIO, Jordi, «Los falsos retratos del teatro selecto: la canonización visual de dramaturgos barrocos por la recepción nacionalista decimonónica», en *Anuario de Estudios Filológicos*, (2018), vol. XLI, 27-41.
- CASAS, Fray Bartolomé de las, *Apologética historia sumaria*, Edmundo O'Gorman (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Históricas, 1967, 2 vols. (Serie de Historiadores y Cronistas de Indias, 1), (3ª. ed.).
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de los símbolos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006. (10ª. ed.).
- Codex Aubin*, [en línea], en <https://issuu.com/kfostano/docs/codex_aubin>, [consultado el 20-3-2020].
- «Dante Alighieri», [en línea], en *The British Museum*, <https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?bibliography=&citation=&escape=ðname=&from=&fromDate=&images=&matcult=&material=&museumno=&object=&objectId=1671053&page=1&partId=1&peoA=127708-1-6&people=127708&plaA=&place=&school=&searchText=&sortBy=&subject=&technique=&termA=&to=&toDate=&ware=>>, [consultado el 24-2-2020].



DELGADILLO GUERRERO, Marco Antonio, *El espectáculo teatral en Guadalajara durante la época colonial, 1757-1817*, Guadalajara, CUCSH–Universidad de Guadalajara, 2006.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Porrúa, México, 1976, (Sepan Cuantos, 5), (11^a. ed.).

ENRÍQUEZ, Lucero, «Ciencia, política e ideología en una pintura novohispana del siglo XVIII», en Alberto Dallal (ed.), *El proceso creativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, 343-370.

«Géza Maróti», [en línea], en *The Art Nouveau World*, <<https://art.nouveau.world/geza-maroti>>, [consultado el 20-3-2020].

GÓMEZ HARO, Eduardo, «Historia del Teatro Principal de Puebla», en Héctor Azar (coord.), *Apología del Teatro Principal de Puebla*, Puebla, Patronato del Teatro Principal de Puebla, 1996, 47-116. [Eduardo Gómez Haro, *Historia del Teatro Principal de Puebla*. 1^a. ed., 1902].

GRAVES, Robert, *Los mitos griegos. I*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

«Imágenes: personajes», en *Juan Ruiz de Alarcón. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, [en línea], <http://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_ruiz_de_alarcon/imagenes_personajes/>, [consultado el 20-2-2020].

KING, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo*, México, El Colegio de México, 1989.

KUHN, Laura, *Baker's Dictionary of Opera*, New York, Schirmer Books, 2000.

La construcción del Palacio de Bellas Artes, México, Siglo XXI - Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.

LENDVAI, Paul, *The Hungarians: A Thousand Years of Victory in Defeat*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

Libro octavo de Actas de Cavildo que comenzó en 29 de octubre de 1571 y terminó en fin de diciembre de 1584, México, Imprenta y Librería de Aguilar e Hijos, 1893.



- MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio, «Los teatros en México hasta el siglo XIX», en *Revista interamericana de bibliografía: Review of interamerican bibliography*, (1972), vol. 22, núm. 3, 242 - 256.
- MONREAL Y TEJADA, Luis, *Iconografía del cristianismo*, Barcelona, El Acantilado, 2000.
- NESZTÁK, Béla, [en línea], «Maróti Géza freskók [Frescos de Géza Maróti]», en *Köztérkép*, <https://www.kozterkep.hu/4956/Maroti_Geza_freskok_Budapest_1920.html#photo-19913>, [consultado el 25-2-2020].
- NOGUEZ, Xavier, «Códice Aubin», en *Arqueología Mexicana*, (2009), vol. 17, núm. 99, 84 - 85.
- _____, «Una nueva edición del *Códice Aubin*», en *Arqueología Mexicana*, (2018), vol. 25, núm. 149, 14 - 15.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, 6 vols., prólogo de Salvador Novo, México, Porrúa, 1961 (3ª. ed.), (1ª. ed. 1880-1884; 2ª. ed. 1895).
- POLO GARCÍA, Victorino, *El Modernismo: la pasión por vivir el arte*, Barcelona, Montesinos, 1987.
- «Portrait de Dante», [en línea], en *Wikimedia Commons*, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_de_Dante.jpg>, [consultado el 24-2-2020].
- RADISICS, Elemér (comp.), *Hungary, Pictorial Record of a Thousand Years*, Budapest, Athenaeum, 1944.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780.
- Real Academia Española: Diccionario de la lengua española*, [en línea], <<https://dle.rae.es>>, [consultado el 20-2-2020], (23ª. ed.).
- RICCI, Franco Maria (ed.), *Palacio de Bellas Artes: las obras y los días 1934-2014*, México, CONACULTA - Instituto Nacional de Bellas



- Artes, 2014. Textos de Xavier Guzmán Urbiola, Alejandro Rosas, Giorgio Antei, fotografías de Massimo Listri.
- SZENTE-VARGA, Mónika, «Participación húngara en la construcción del Teatro Nacional de México, hoy Palacio de Bellas Artes», en *Boletín de Monumentos Históricos*, (2010), Tercera Época, núm. 18, 147-157.
- TAPIA, Aureliano, «El autorretrato y los retratos de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz. 1995*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México - Instituto Mexiquense de Cultura, 1995, 433 - 464.
- Teatro Csepel* [Csepel Színház], [en línea], <<https://www.jegy.hu/venue/csepel-szinhaz>>, [consultado el 18-4-2020].
- TORRE S., Roberto de la, "Elementos plásticos integrantes. Escultura y ornamentos", en *Artes de México. El Palacio de Bellas Artes*, (ca. 1980), año XXII, núm. 191, 38 - 40.
- ULLOA DEL RÍO, Ignacio, *Palacio de Bellas Artes. Rescate de un sueño*. México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- «Una impactante historia sobre las personas sin hogar en Csepel», [en línea], en *Kulturpart*, <https://kulturpart.hu/2015/04/19/megrazo_tortenet_a_hajlektalanok_rol_csepelen>, [consultado el 18-4-2020].
- VINCZE, Miklós, «Magyar művész készítette egykor a világ legnagyobb üvegkupoláját [Un artista húngaro hizo una vez la cúpula de cristal más grande del mundo]», [en línea], <<https://24.hu/kultura/2016/07/26/mit-keresett-a-szent-korona-mexikoban/>>, [consultado el 18-4-2020].
- WILKINSON, Philip, *Mitos y leyendas*, Londres, DK, 2016.

