

# María Izquierdo: arte puro y mexicanidad

DOI: 10.17230/co-herencia.15.29.1

Nancy Deffebach\*

ndeffeba@gmail.com

Traducción: Rosamaría Graziani\*\* y Nancy Deffebach

**Resumen** Este ensayo provee una visión general de la obra de la pintora mexicana María Izquierdo (1902-1955) y ubica sus imágenes e ideas dentro de los debates sobre el rol del arte en la sociedad mexicana entre 1930 y 1950. En la primera década de su carrera ella estaba tangencialmente afiliada al grupo vanguardista literario conocido como los Contemporáneos, que abogaba por el arte puro. Después de 1939, cambió los temas y el estilo de su obra y enfatizó la mexicanidad, acercándose a algunas de las ideas -aunque no a todas- propugnadas por los muralistas y otros artistas que compartieron su agenda. A través de su carrera, Izquierdo creó obras que abordaron cuestiones de género y promovieron una presencia positiva de las mujeres. Las representaciones de las protagonistas femeninas de Izquierdo contrastan con las de los muralistas, quienes generalmente las presentaron en papeles secundarios.

**Palabras clave:**

Arte mexicano, arte puro, mexicanidad, teoría del color, pintora mexicana.

## María Izquierdo: pure art and mexicanidad

**Abstract** The essay presents an overview of the work of the Mexican painter María Izquierdo (1902-1955) and situates her images and ideas within the debates about the role of art in Mexico in the 1930s and 1940s. During the first decade of her career, she was loosely affiliated with the vanguard literary group known as the Contemporáneos (Contemporaries), who advocated pure art. After 1939 she changed the style and themes of her work in ways that celebrated *mexicanidad* (the affirmation of Mexican culture), thus bringing it closer to some – but not all – of the ideas advocated by the muralists and other artists who shared their agenda. Throughout her career Izquierdo created images that addressed gender issues and promoted a positive presence of women. Izquierdo's depictions of female protagonists stand in marked contrast to those of the muralists who usually represented women in secondary roles.

**Keywords:**

Mexican art, art for art sake, nationalism, color theory, Mexican painter.

\* Autora de *María Izquierdo and Frida Kahlo: Challenging Visions in Modern Mexican Art* (University of Texas Press, 2015). Doctora en Historia del arte con una especialización en arte moderno y contemporáneo de América Latina por la University of Texas at Austin. Ha enseñado historia del arte en San Diego State University, Georgia State University, Rice University y la University of Houston.

\*\* Realizó sus estudios doctorales en Lingüística románica en la Universidad de Texas en Austin. Actualmente es la presidenta de Academia Latina, una entidad educativa sin fines de lucro con sede en Seattle, Washington. Correo electrónico: academia.latina.1@gmail.com

En sus memorias, *Confieso que he vivido*, Pablo Neruda, que vivió en México de 1940 a 1943, observó que: “La vida intelectual de México estaba dominada por la pintura” (2004 [1974], p. 189). En efecto, desde el comienzo del movimiento muralista en 1922 los pintores mexicanos utilizaron imágenes y palabras para expresar vigorosamente sus ideas sobre la política, la identidad nacional, el rol del arte en la sociedad y otros muchos temas. Si bien los muralistas y otros artistas que compartían sus ideas proponían un arte políticamente motivado y con carácter nacionalista, heroico y monumental, siempre había individuos y grupos con ideas diferentes.

En ese prolífico ambiente, apareció alrededor de 1929, una joven y talentosa pintora llamada María Izquierdo (1902-1955). Este ensayo examina su obra a través de cuadros individuales, series extensas y géneros preferidos. Me enfoco en la manera en que ella participaba en el debate sobre el rol del arte en la sociedad y analizo dónde se apartaba su obra del discurso predominante y dónde se alineaba con él. Durante su vida, la mayoría de los críticos que escribieron sobre su arte enfatizaron su impresionante empleo del color. En la década de los cuarenta Izquierdo habló y escribió sobre el color relacionando su obra con las tradiciones indígenas. Otra característica destacada de su arte son sus muchas representaciones de mujeres como protagonistas. Este aspecto de su obra contrasta notablemente con las ideas de los muralistas mexicanos que usualmente representaron a las mujeres en papeles secundarios (Franco, 1989, p. 106).

María Izquierdo nació en el pueblo de San Juan de los Lagos, Jalisco, en 1902. Su familia era de clase media baja, de ascendencia más indígena que mestiza. A los catorce años, su familia la casó con un hombre que ella no conocía.<sup>1</sup> Alrededor de 1923, cuando tenía

---

1 No menciono el nombre del primer esposo de Izquierdo porque su identidad no está confirmada. Hasta el centenario del nacimiento de Izquierdo se suponía que Cándido Posadas, a quien la artista se refería como esposo y con quien vivió a fines de la década de 1920, era el hombre con quien se había casado de adolescente. Pero en 2002, el historiador de arte Luis-Martín Lozano afirmó que Posadas no era el esposo del matrimonio arreglado. “Por razones nunca confesadas pero fáciles de comprender, María Izquierdo escapó de aquella relación para establecer vínculos sentimentales con un periodista, Cándido Posadas” (Lozano, 2002, p.17). La fuente de Lozano era la hija menor de la artista, Aurora Posadas Izquierdo. Pero no todos los miembros de la familia estaban de acuerdo con esta información. La hija mayor de Izquierdo, Amparo Posadas de Carmona, insistía en que Posadas fue el primer esposo de su mamá (A. Posadas de

aproximadamente 21 años, la pareja y sus dos hijos se mudaron a la Ciudad de México. En enero de 1928, cuando tenía 25 y ya era madre de tres, ingresó en la mejor escuela de arte en México, la Escuela Nacional de Bellas Artes, anteriormente conocida como la Academia de San Carlos.

La escuela de arte estaba pasando por un proceso de modernización. Quince meses después de que Izquierdo inició sus estudios, Diego Rivera fue nombrado director. Cuando revisó una exposición de obras de los estudiantes, declaró que los tres cuadros firmados por M. Izquierdo eran las únicas obras estudiantiles interesantes en la academia. Rivera no sabía quién había pintado esas obras, suponía que M. Izquierdo era hombre y se sorprendió al enterarse de que era una mujer. La admiración de Rivera por las pinturas de Izquierdo condujo a su primera exposición individual, en la Galería de Arte Moderno, en noviembre de 1929.<sup>2</sup> También motivó el fin prematuro de sus estudios en la academia de arte. Los otros estudiantes no comprendían por qué la consideraban como la única estudiante con talento y no podían contener su envidia.

Según Izquierdo, Rivera dio una charla sobre el arte moderno y otra sobre los tres cuadros de ella. Después de la charla sobre sus obras, un grupito de estudiantes le arrojó cosas y la mojaron con baldes de agua fría. A raíz de esto, Izquierdo se retiró abruptamente de sus estudios en la academia en junio de 1929. Hacia el final de su vida recordó que, al principio de su carrera: “era entonces un *delito nacer mujer*, y si la mujer tenía facultades artísticas, era mucho peor” (Memorias de María Izquierdo, 1953, cap. 4, p. 3).<sup>3</sup>

Antes de dejar la Escuela Nacional de Bellas Artes, Izquierdo se separó de su esposo e inició una relación amorosa con Rufino

---

Carmona, entrevista personal, 28 de diciembre de 2003). La documentación del primer matrimonio, que probablemente se realizó en Saltillo (o Torreón) alrededor de 1918, no ha sido encontrada.

2 La Galería de Arte Moderno estaba en el Teatro Nacional, el edificio que más tarde fue rebautizado como el Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México.

3 En 1953, dos años antes de su muerte, Izquierdo le contó a un secretario partes de su niñez, sus experiencias en la academia de arte y los inicios de su carrera. El secretario escribió un texto sobre ella en tercera persona singular, así que es obvio que no fue fiel a sus palabras textuales. El manuscrito no tiene título; siguiendo el ejemplo de Olivier Debrouse me refiero a él como las “Memorias de María Izquierdo”. Debido a que los números de las páginas empiezan de nuevo en cada capítulo, está incluido el número del capítulo además del número de la página.

Tamayo (1899-1991), quien enseñaba dibujo en la escuela (Imagen 1). Tamayo era apenas tres años mayor que Izquierdo, pero había empezado a estudiar arte en la academia de adolescente y ya había vivido y expuesto en la ciudad de Nueva York. Izquierdo y Tamayo compartieron un estudio en el centro histórico de la Ciudad de México de 1929 a 1933. Él pintaba retratos y desnudos de Izquierdo pero no hay ninguna evidencia de que ella lo pintara a él. Sobre esta falta de reciprocidad, la historiadora de arte Adriana Zavala observa que: “Este hecho sugiere la dinámica de poder que predominaba entre parejas de artistas heterosexuales de aquel tiempo: él pintaba, ella posaba” (2013, p. 199). Hay otras diferencias en sus obras, pero compartieron una paleta oscura, trabajaron en estilos parecidos y con frecuencia eligieron temas semejantes, incluyendo naturalezas muertas, imágenes de niños y retratos. Algunos de sus cuadros de este periodo son notablemente similares.



**Imagen 1.** Rufino Tamayo, María Izquierdo (centro) y Lola Álvarez Bravo.  
Fotografía de Manuel Álvarez Bravo (1930) ©Archivo Manuel Álvarez Bravo, S. C.



En el otoño de 1930, Izquierdo y Tamayo viajaron juntos a Nueva York para exponer su arte. Ambos mostraron obras en la enorme exposición *Mexican Arts* organizada por René d'Harnoncourt para el Metropolitan Museum of Art.

Izquierdo también tuvo una exposición individual en el Art Center, donde tres años antes Tamayo había mostrado sus cuadros. Ella expuso catorce pinturas: imágenes de personas, desnudos, paisajes, arquitectura y naturalezas muertas. El Art Center la presentaba como la primera mexicana que mostraba su obra en los Estados Unidos (*Paintings by María Izquierdo*, 1930, s. p.).

Una breve descripción del viaje de Izquierdo a Nueva York sobrevive en sus memorias inéditas, que ella le contó a un secretario al final de su vida y que él escribió en tercera persona. Por extraño que parezca, las memorias contienen más información sobre lo que vio en el parque de diversiones en Coney Island que del arte que vio en los museos y galerías de Nueva York:

Durante un mes y días que permaneció en el puerto de Nueva York, ocupó todo su tiempo en visitar museos, salas de exposiciones, de concierto, teatros, rascacielos, el barrio negro de Harlem, los parques, jardines zoológicos, Nueva Jersey, el acuario y el circo, Coney Island con su feria monumental, montañas rusas, juegos, y los famosos fenómenos humanos, por ejemplo la mujer gusano, los hombres más chicos, grandes, flacos, gordos, altos, etc... Fue frenética su actividad en la ciudad más grande del mundo. (Memorias de María Izquierdo, 1953, cap. 6, pp. 4-5)

Para 1932, Izquierdo había empezado una serie de pinturas del circo. En las dos décadas siguientes pintó más de cincuenta imágenes circenses convirtiéndolas en el tema que representó con más frecuencia durante su carrera. Los artistas individuales que representó casi siempre son mujeres (Imagen 2); y las escenas que retratan más de un artista generalmente incluyen por lo menos una mujer y con frecuencia ellas son las protagonistas. Las imágenes son evidencia de la audacia, valentía, destreza y fortaleza del sexo femenino. Pintó mujeres vestidas como bailarinas paradas en un pie sobre caballos galopando, equilibristas intrépidas caminando por la cuerda floja, trapecistas volando por el aire y domadoras al mando de leones y elefantes.



**Imagen 2.** María Izquierdo, *Bailarina ecuestre* (1932).  
Acuarela, 26 x 21 cm. Colección del Museo de Arte Moderno de Gómez Palacios,  
Durango (México). Fotografía de Francisco Kochen.  
Reproducido con el permiso de María Rosenda López Posadas,  
representante legal de la propiedad intelectual de María Izquierdo.

Las imágenes de Izquierdo de las artistas circenses son testimonio de su extraordinario equilibrio, su poder para domar bestias salvajes, su valor y su habilidad para captar la atención de los espectadores. Estas cualidades no reflejan las ideas convencionales de la época sobre las cualidades de las mujeres mexicanas que, según los estereotipos, incluían la abnegación, el pudor y la pureza. De hecho, la intrepidez, la valentía, la destreza y la fortaleza eran cualidades típicamente atribuidas a los héroes masculinos retratados en los murales mexicanos.

Tamayo e Izquierdo estaban vinculados a los Contemporáneos, un grupo de jóvenes y talentosos escritores mexicanos de vanguardia que publicaron la revista literaria *Contemporáneos* desde 1928 hasta 1931. Los principales colaboradores eran Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, José Gorostiza y Jorge Cuesta. Proporcionaban a sus lectores acceso a una amplia variedad de literatura de México, Europa, Estados Unidos y América del Sur y querían insertar la escritura creativa mexicana en los discursos internacionales sobre literatura. Ubicaban la literatura mexicana y la identidad cultural dentro de la cultura occidental, se oponían a un nacionalismo excesivamente determinado y le daban prioridad a la libertad creativa sobre la ideología política. Karen Cordero observa que los Contemporáneos proponían “un moderno arte mexicano basado en valores formales y cosmopolitas en vez de temas históricos o folclóricos” (2007, p. 173). En lugar de promover una mexicanidad basada en una valorización nacionalista del patrimonio indígena, trataban de expresar la identidad mexicana a través de un diálogo con la cultura occidental.

Los Contemporáneos constituían la firme oposición a las metas políticamente motivadas de los muralistas. Desde los inicios de la revista, hubo debates polémicos entre los muralistas y los Contemporáneos. El primer número contenía un controvertido artículo del pintor español Gabriel García Maroto que elogiaba el empleo de forma y color de Rivera en sus murales recientes, pero lo criticaba duramente por utilizar el arte como instrumento político-social (García Maroto, 1928, pp. 43-75). Rivera los contraatacó en una conferencia en la que lanzó varios insultos a los Contemporáneos y supuestamente los llamó maricas (Zavala, 2010, p. 209). Algunos miembros de los Contemporáneos eran homosexuales, incluyendo a Novo, Villaurrutia y Carlos Pellicer. De allí que la orientación sexual de algunos y las preferencias literarias y artísticas de todos presentaran un contraste marcado con las prioridades de los muralistas, quienes promovían una identidad nacional agresivamente varonil y un arte ideológico.

Cada número de *Contemporáneos* traía reproducciones de artes plásticas y muchos también incluían ensayos sobre arte. La revista proponía “el arte por el arte”, o el arte puro, y la exploración de cuestiones

formales. Tamayo, Izquierdo, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano y otros artistas asociados con los Contemporáneos tenían interés en expresar la identidad mexicana, pero no querían interpretarla estrechamente ni querían situarla fuera y separada de la esfera internacional. En 1928, Tamayo expresó su preocupación sobre estas cuestiones: “El problema de nuestra pintura radica en su mexicanismo aún no resuelto. Hasta hoy se han hecho solamente interpretaciones folclóricas o arqueológicas, resultando de ello un mexicanismo de asunto en vez del verdadero mexicanismo en la esencia [...] Mi pintura está orientada a la plástica pura... Sensibilidad e inteligencia juntas” (Alanís y Urrutia, 1987, pp. 18-19).

Izquierdo se asociaba con los Contemporáneos sin membresía formal, pero este vínculo fue crucial para su carrera. En 1929, cuatro de sus cuadros fueron reproducidos en *Contemporáneos*: un desnudo, un retrato, un paisaje y una naturaleza muerta (Óleos de María Izquierdo, 1929, pp. 103-106). Los miembros del grupo asistían a sus estrenos, presentaban charlas sobre su arte en galerías, contribuían ensayos a los catálogos de sus exposiciones y escribían reseñas. El apoyo fue especialmente fuerte al principio de su carrera, pero continuó después de que la revista suspendió su publicación y después de que Izquierdo y Tamayo terminaran su relación en 1933.

Un año antes de su separación, Izquierdo empezó una serie extensa que representa el cuerpo femenino desnudo en escenarios extraños y paisajes inquietantes.<sup>4</sup> Zavala ha afirmado que estos cuadros, que son principalmente acuarelas fechadas entre 1932 y 1938, “representan uno de los más intensamente enfocados compromisos con el desnudo femenino en el arte mexicano del siglo XX” (2010, p. 206). Las pinturas rompen con la tradición del desnudo femenino de varias maneras. En el pequeño gouache *Mujer con espejo* (1934), por ejemplo, esbozó a una mujer cuya espalda se dirigía hacia el espectador, contemplando su reflejo en el espejo (Imagen 3). En lugar

---

4 Izquierdo pintó *Mujer de espaldas, tres columnas y un arco* y otros desnudos de la serie en 1932, pero las obras mejor conocidas de la serie son de mediados de los años treinta. Dadas las fechas de las obras más conocidas, varios historiadores de arte interpretaron las imágenes como una expresión del dolor que sentía Izquierdo al fin de su relación con Tamayo, que la dejó por Olga Flores Rivas Zárate, una pianista que conoció en 1933 mientras Tamayo pintaba su primer mural, *El canto y la música*, en la Escuela Nacional de Música en la Ciudad de México. Se casaron en 1934.

de la audiencia habitual para un desnudo femenino -el espectador masculino- es la mujer en el cuadro la que mira. ¿Se está comparando con el maniquí de la modista a la derecha?



Gouache sobre papel, 10.5 x 27.3 cm. Colección particular. Fotografía de Francisco Kochen.  
Reproducido con el permiso de María Rosenda López Posadas,  
representante legal de la propiedad intelectual de María Izquierdo.

En 1938, Izquierdo conoció al pintor chileno Raúl Uribe y formaron una pareja. Uribe era un pintor mediocre pero bien conectado con diplomáticos sudamericanos y usó sus conexiones con embajadas sudamericanas para promover la venta de la obra de ella. El año siguiente Izquierdo empezó a hacer algunos cambios en su arte. Sus pinturas se volvieron más brillantes y vivas, las figuras más claramente definidas y comenzó a usar óleo sobre tela con mayor frecuencia. Continuó pintando la mayoría de los temas que siempre había pintado, pero dotó más de ellos con rasgos evidentemente mexicanos. Por ejemplo, alrededor de 1942 comenzó una serie de paisajes que incluían trojes. Los cuadros representaban jardines rurales en Morelos, un estado que colinda al sur con el Distrito Federal; su ubicación habría sido identificable para un público mexicano en los cuarenta. En *Paisaje tropical* y en la mayoría de



la serie, Izquierdo alteró la forma de la troje para darle forma de reloj de arena que evoca el cuerpo femenino (Deffebach, 2015, p. 99). En 1943, inició otra serie que representa altares domésticos para la Virgen de Dolores. Las imágenes de los altares encajan dentro del género de naturaleza muerta, un género que había empleado desde que empezó a pintar, pero también documentan una forma de catolicismo popular practicado en algunas regiones de México. Estos nuevos temas insertan una fuerte presencia femenina en el discurso sobre la mexicanidad.

Algunos historiadores del arte, incluyendo a Olivier Debroise y Adriana Zavala, han expresado una fuerte preferencia por las pinturas de Izquierdo de los años treinta. Zavala hace una distinción entre su obra temprana, que emplea una paleta oscura y “ofrece evidencia del compromiso temprano de Izquierdo con la estética y los temas de la vanguardia”, y sus cuadros posteriores a 1939, que usan colores más claros y “sugiere un impulso pintoresco y folclórico motivado por razones comerciales” (2006, p. 237). Si bien aprecia la atracción por el arte temprano de Izquierdo, que es oscuro, misterioso y emotivo, ella también creó imágenes cautivadoras en los cuarenta. Mi propio enfoque no destaca lo estético sino lo que ella comunicaba en sus nuevas obras.

A principios de los cuarenta, Izquierdo pintó dos retratos que examinan los cambios que ocurren en el proceso de crear un retrato.<sup>5</sup> En *Retrato de Henri de Chatillon* (1940) representa a su buen amigo modisto que diseñaba vestidos y sombreros para mujeres (Imagen 4). El hombre que posa para su retrato viste un claro traje tropical, sostiene un sombrero del sureste de México y está sentado frente a un árbol en flor y un maguey. El hombre retratado en el lienzo del caballete ahora lleva el sombrero, tiene puesta una camisa azul y al fondo se ve una vegetación distinta. El sombrero tiene un significado especial: Chatillon utilizó los mismos materiales (paja y jipijapa) y formas parecidas en algunos de sus diseños para sombreros de mujeres (M. R. López Posadas, correspondencia personal, 24 y 26 de mayo, 2017); así, la inclusión del sombrero en el retrato también se refiere a las transformaciones que ocurren en su propio proceso de creación.

---

5 Para una discusión perspicaz sobre la importancia del proceso para artistas modernos y contemporáneos véase Kim Grant, *All About Process: The Theory and Discourse of Modern Artistic Labor* (2017).



**Imagen 4.** María Izquierdo, *Retrato de Henri de Chatillon* (1940). Óleo sobre tela, 160 x 190 cm. Museo de Arte de la ciudad de Nagoya, Japón. Reproducido con el permiso de María Rosenda López Posadas, representante legal de la propiedad intelectual de María Izquierdo.

La mano de Izquierdo, sosteniendo una brocha, entra en la composición a la derecha. Su esmalte rosa recalca el género de la artista. Aunque parece que Chatillon está en el campo, Izquierdo lo pintó en la terraza de su casa en la Ciudad de México (A. Posadas Izquierdo, entrevista personal, 20 de marzo, 1995). El perro es su terrier de Yorkshire, Nena, que con frecuencia se echaba cerca de ella mientras pintaba. La inclusión de la mascota es una manera más de aludir sutilmente a su propia presencia.

Diego Rivera creó una imagen bastante diferente de Henri de Chatillon, en *El sombrero* (1944), que muestra al modisto probándose un sombrero de mujer frente a un espejo. Sobre la mesa hay una selección de los sombreros que diseñó Chatillon y que el artista representa a escala inexplicablemente pequeña. Como observó



el crítico mexicano Carlos Monsiváis, el cuadro de Rivera no tiene “piedad alguna” (2002, p. 104).

En *La niña del sombrero rojo* (1942) Izquierdo examina las discrepancias entre una persona y cómo será representada en una fotografía de estudio (Imagen 5). El retrato, que ahora es parte de la Colección SURA en México, muestra a una niña de unos cuatro años, de pie frente a una pesada cortina verde con borlas doradas. En México se usaban cortinas para retratos desde la época colonial. El telón de fondo en tonos grises con un diseño de cisnes detrás de la niña indica que la fotografía será en blanco y negro.



**Imagen 5.** María Izquierdo, *La niña del sombrero rojo* (1942). Óleo sobre tela, 91.5 x 73.8 cm. Colección SURA, México. Fotografía de Francisco Kochen. Reproducido con el permiso de María Rosenda López Posadas, representante legal de la propiedad intelectual de María Izquierdo.

Recuerdos fotográficos de artistas posando frente a similares telones de fondo sugieren que estaban de moda en aquella época. Los retratos fotográficos se hacían en estudios convencionales y en

las plazas, ferias y sitios de peregrinación y eran obra de fotógrafos ambulantes que trabajaban en el anonimato. Tal vez los primeros artistas que se tomaron fotografías en México frente a este tipo de telón de fondo fueron los fotógrafos vanguardistas Edward Weston y Tina Modotti, quienes visitaron de broma un estudio humilde en la Ciudad de México en 1924. Modotti afirmó (falsamente) que era su primer aniversario de matrimonio y querían conmemorarlo con una fotografía. La pareja posó frente a diferentes telones de fondo. Weston anotó la experiencia en su diario: “¡Listo! y la iglesia detrás de nosotros se volvió un paisaje primaveral, el Cristo, un pedestal florido, y nos tomamos de las manos mientras el artista apretaba el obturador” (1961, p. 87).<sup>6</sup>

A Izquierdo le encantaba la cultura popular en todas sus manifestaciones, así que *La niña del sombrero rojo* puede ser un homenaje a este tipo de fotografía. Por otro lado, la yuxtaposición de un fondo en blanco y negro con una niña a todo color critica las limitaciones de la fotografía en blanco y negro. El exquisito color escarlata del sombrero de la niña se pierde en la fotografía en blanco y negro. En *La niña del sombrero rojo* y el *Retrato de Henri de Chatillon*, Izquierdo comenta sobre las discrepancias entre el tema y la imagen: lo que se modifica, se añade y se elimina; lo que se pierde o transforma en la traducción.

Izquierdo es parte de un distinguido grupo de pintores del siglo XX cuyo arte examina la naturaleza de la representación. René Magritte creó numerosas pinturas sobre la diferencia entre lo que se representa y la representación, de las cuales la más famosa es *La Trahison des images* (*La traición de las imágenes*) de 1929, pero también en cuadros como *La Clairvoyance* (*La clarividencia*) de 1936, un autorretrato que muestra al artista mirando un huevo que representa como un pájaro. Más tarde, en México, Juan O’Gorman creó *Autorretrato* (1950), cuyo tema es la naturaleza de la representación mientras

---

6 Otros artistas plásticos posaron para recuerdos fotográficos. Alrededor de 1933, Diego Rivera, Frida Kahlo y tres amigos celebraron el momento con una foto frente a un telón pintado con un paisaje y un molino de viento (*Frida Kahlo y sus mundos*, 2005, p. 83). En otra fotografía anónima, la artista, escritora y actriz Isabel Villaseñor, está parada con un vestido a la antigua, frente a un fondo pintado que representa a la Villa de Guadalupe. Con el brazo derecho carga a su bebé y con el izquierdo sostiene un estandarte pintado con la frase “Feliz año nuevo 1945” (Ortiz Monasterio, 2010, p. 331).

afirma sus roles múltiples como pintor, arquitecto y atleta. Unos años después, en *El autorretrato* (1956) Antonio Ruiz criticó el género de autorretratos cuando pintó a un pavo mirándose al espejo y viendo un pavo real, que el artista esbozó en un estilo cubista que contribuye a la distorsión.

En septiembre de 1943, Izquierdo expuso en el Palacio de Bellas Artes sesenta obras creadas entre 1939 y 1943. El catálogo, que era un poco más extenso que los catálogos de costumbre en aquella época, tenía reproducciones de tres óleos de 1943 -*El Huachinango*, *Paisaje Tropical* y *Verano*- y textos breves sobre la artista escritos por José Luis Cuevas, Luis Monasterio y Pablo Neruda. Neruda escribió “Adiós a María Izquierdo” un poco antes de regresar a Chile. Empieza: “Me voy en estos días de la pintura de María Izquierdo, me voy de sus abiertos circos tendidos en medio de los bosques, de sus caballos entre los árboles de ramajes perdidos, me voy, me voy de México” (citado en *María Izquierdo*, 1943, s. p.). Por esta época, ella pintó un pequeño gouache titulado *Tributo a Pablo Neruda* de 1943 que representa a dos artistas circenses sosteniendo un ramo de flores bajo una cinta roja con las palabras “Para Pablo Neruda”. Entre las dos figuras hay símbolos de las artes: arriba hay un libro que alude a la poesía de Neruda, y al fondo se ven los nevados de Chile.<sup>7</sup>

En febrero de 1944 Raúl Uribe, con quien todavía no se había casado, volvió a Chile solo. Izquierdo lo siguió después de convencer al Secretario de Educación, Jaime Torres Bodet, que la designara “embajadora del arte mexicano” en Perú y Chile. Salió para Sudamérica en avión alrededor del 9 o 10 de mayo, llevando un sombrero diseñado para ella por Chatillon. Su viaje incluyó paradas breves en Guatemala, Panamá, Colombia y Perú camino a Chile, y un tiempo adicional en Perú al regreso. Originalmente pensaba exponer su arte en Lima antes de viajar a Santiago, pero sus cuadros no habían llegado, así que después de pasar unos días conociendo artistas y mirando colecciones particulares siguió hacia el sur. En Santiago se reunió con Raúl y conoció a su familia por primera vez. Se casaron en una ceremonia íntima (*María Izquierdo*, 1988, p. 336).

---

7 El catálogo de la exposición de Izquierdo en el Palacio de Bellas Artes enumera los títulos de cuarenta y ocho óleos pero no menciona los títulos de los doce gouaches, así que no es posible saber si *Tributo a Pablo Neruda* estuvo en la exposición.

Sus pinturas tardaron varias semanas en llegar a Chile. Mientras esperaba pintó unos óleos. El 19 de junio de 1944 realizó su primera exposición individual en Sudamérica en el Ministerio de Educación en Santiago (María Izquierdo, 1986, p. 139). Allí mostró veinticuatro pinturas. En la recepción Neruda leyó su poema en prosa “Bienvenida a María Izquierdo”:

Tú no has pintado puentes de ciudades extrañas, ni catedrales civilizadas, sino humildes circos, indios desconocidos, cerámicas tutelares, franjas de tierras quemadas bajo las que mañana dormiremos todos... Te doy la bienvenida, gran pintora de México. En tu lenguaje vivo, sabio e infantil, razonable y onírico, se mezclan las flores de papel, las cortinas de percal, las litografías populares, los cuadros del fotógrafo ambulante, a los elementos poéticos y americanos, a las materias misteriosas de la atmósfera y de nuestros objetos, y a los más profundos círculos natales. (Neruda, 1944, s. p.)

Izquierdo tuvo tres exposiciones individuales más en Chile: en el Palacio de Bellas Artes en Santiago, el Centro Español en Temuco y el Círculo de Prensa en Valparaíso.

A mediados de agosto, después de aproximadamente tres meses en Chile, Izquierdo y Uribe volaron a Lima. Una semana después, su exposición individual se estrenó en el Instituto Cultural Peruano Americano, donde mostró treinta y seis obras: diez acuarelas, doce gouaches y catorce óleos, entre ellos *Autorretrato con rebozo rojo* de 1940 (en otros sitios publicado como *Autorretrato*), *Paisaje de la tierra de Emiliano Zapata* (en otros sitios publicado como *Paisaje tropical*) y un retrato de José Sabogal titulado *Retrato del pintor Sabogal*, que nunca ha sido reproducido (*Exposición de María Izquierdo*, 1944, s. p.).

Después de que Izquierdo y Uribe volvieron a la Ciudad de México en septiembre, ella escribió una serie de artículos sobre el viaje, que fueron publicados en quince entregas en el periódico *Excelsior*. Los artículos son una mezcla extraña de diario de viaje, información sobre sus exposiciones, expresiones diplomáticas de agradecimiento, columna social, autopromoción, comentarios sobre el mundo del arte y observaciones sobre diferencias culturales.

Izquierdo dedicó un artículo a Guatemala, Panamá y Colombia, un artículo completo y partes de dos más a Perú y todo lo demás a Chile. Su parada en Colombia fue en Cali, donde estuvo alrededor de veinticuatro horas. El artículo empieza: “El avión aterriza

suavemente en la tierra de Asunción Silva y Rómulo Rozo, de Luis Alberto Acuña, Laura Victoria, Clara Inés Zawadsky, y de tantos grandes artistas y amigos de México. El paisaje de Cali es bello. Estoy ya pisando la tierra de los grandes poetas. Decir Colombia, es decir poesía; decir Cali es decir perfume”. Explica que Cali huele a tulipanes y tierra fresca. Hacia el fin del artículo declara: “Todo lo que vi en Cali me agradó. Pero una cosa no me explico: ¿Por qué a los cafés de Cali solo concurren hombres? ¿Y las mujeres? ¿Se quedan acaso en casita haciendo calceta como en los tiempos de nuestros abuelos?” (Izquierdo, 1944).

Cinco meses después de regresar de Sudamérica, Izquierdo firmó un contrato para pintar murales en el edificio del Departamento del Distrito Federal, un edificio colonial en el lado sur del Zócalo en la Ciudad de México. (El edificio actualmente se conoce como el Antiguo Palacio del Ayuntamiento).

Iba a pintar frescos sobre “El Progreso de México” en la pared de la escalera monumental y sobre “Las artes” en los plafones encima de la escalera. El 14 de febrero de 1945, un artículo en el periódico anunció la comisión y declaró que Izquierdo era “la primera mujer que logra en América romper la tradición pictórica que requería que únicamente pintores se encargaran de obras murales monumentales” (Denegri, 1945). La afirmación no era correcta, pero revela hasta qué grado el muralismo era percibido popularmente como territorio masculino.

A pesar de la alegría y el orgullo que Izquierdo sintió al conseguir esa comisión tan prestigiosa, su proyecto mural fue cancelado rápidamente de una manera dolorosa y pública. Cuando luchó para que no se cancelara la comisión estalló un escándalo. Las opiniones de aquella época -como las de ahora- estaban polarizadas. Una gran parte del mundo del arte mexicano la apoyó firmemente. Sus detractores, que incluyeron a Rivera y Siqueiros, descartaron su estilo como poco apropiado para murales e insistieron en que ella no tenía la preparación técnica para pintar frescos. Aunque hay elementos de verdad en los argumentos a favor y en contra del proyecto, la historia de lo que pasó es compleja. Varios factores contribuyeron a la cancelación de la comisión, incluyendo la competencia feroz entre los muralistas por conseguir paredes en edificios prominentes,

la falta de comisiones en México para Rivera y Siqueiros durante varios años, el prestigio y poder del sitio y el plan de Izquierdo de representar al México moderno como una mujer (Deffebach, 2015, pp. 111-130).

Aunque Izquierdo nunca pintó los murales, esbozó estudios en lápiz, tinta y gouache. Después de que perdió la batalla contra la cancelación de la comisión, pintó dos grandes paneles portátiles al fresco para demostrar su habilidad técnica. Actualmente están en el Auditorio *Ius Semper Loquitur* en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Paralelamente con estos frescos, Izquierdo empezó a pintar naturalezas muertas con mayor diversidad y libertad, si bien había empleado este género desde el principio de su carrera. Algunas de sus naturalezas muertas de esta década tienen elementos lúdicos o extraños. En el lienzo originalmente titulado *Cosas de aquí y de allá*, actualmente conocido como *Calabazas* o *Naturaleza muerta con calabazas*, de 1947, se ve una cebolla, una cesta de huevos, un pargo rojo y una calabaza y media sobre una mesa pequeña. Detrás de la mesa se ve lo que se puede interpretar como una pintura de ruinas arquitectónicas o una ventana con vista a unas ruinas. Independiente de si se trata de una pintura o una ventana, el lado derecho del marco también funciona como la pared más cercana del edificio. Igualmente ambigua es la pelota pequeña en el lado derecho de la composición que paradójicamente parece estar en el suelo y también a la misma altura de las calabazas en la mesa. Esta era una de las pinturas preferidas de Izquierdo (Izquierdo, 1950, p. 26).

Sus naturalezas muertas a menudo destacan la cultura popular. *Calabazas con pan de muerto* (1947) representa una botella de vidrio con forma de la Virgen y pan del Día de los Muertos, el día festivo más mexicano. En este y otros cuadros que pintó después de 1939, enfatizó la identidad mexicana de una manera diferente de su obra temprana y se acercó al enfoque más nacionalista de las corrientes dominantes del arte mexicano. Al mismo tiempo, su predilección por las naturalezas muertas la separa de los muralistas más famosos que raras veces emplearon este género después de empezar a pintar murales monumentales (Deffebach, 2015, pp. 131-132).<sup>8</sup>

---

8 José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros solo pintaron unas pocas naturalezas

En 1946, Izquierdo empezó una serie que combinaba la naturaleza muerta y el paisaje, una combinación con precedentes en el arte holandés del siglo XVII y español del siglo XVIII. En *Naturaleza viva con huachinango* (1946) la comida está presentada como si fuera un picnic sobre una pequeña mesa cubierta con una tela tejida en crochet (Imagen 6). El plato principal es un *huachinango*, el pargo rojo, servido entero y adornado con limón. Los acompañamientos son varios alimentos apetitosos: tenazas de cangrejo, huevos cocidos, pimientos rojos, un aguacate y un queso redondo. Un salero y un cuchillo enfatizan que la comida es para comer y disfrutar. El mantel está representado en un ángulo inclinado que desafía las reglas de la perspectiva lineal, mientras que los alimentos están pintados con mayor naturalismo. El paisaje de fondo es yermo, con montañas, una fila de postes de telégrafo que retroceden dramáticamente creando una atmósfera onírica, y un cielo nublado. Se percibe tensión entre la abundancia de la naturaleza muerta y la desolación del paisaje.

En el primer plano de *Naturaleza viva*, también de 1946, se ve una caracola grande, un huevo y una variedad de frutas y legumbres en ricos colores cálidos: rajas de sandía, frutos del mamey con pulpa coral y áspera piel siena, manzanas rojas, una pera dorada, una banana pasada, una remolacha magenta y una fresa madura. Los corales intensos y rojos encendidos son los que dominan, mientras que los tonos delicados de la caracola dan el contraste. La naturaleza muerta, que está puesta directamente sobre la tierra, está rodeada por tonos cálidos del paisaje árido que contrastan con los colores fríos del tempestuoso cielo. *Naturaleza viva* es una meditación sobre los colores, especialmente los rojos y corales. Una vez Izquierdo dijo: “Nada me emociona más en las artes plásticas que el color, lo siento maravilloso, mágico, ¡indescriptible!” (*Archivo María Izquierdo*, 2013, s. p.). En un credo artístico que escribió para una exposición colectiva en 1947 afirmó: “Poseo una verdadera pasión por el color; es lo que más siento y lo que más me emociona de todas las cosas que existen” (45 *Autorretratos de pintores mexicanos*, 1947, p. 90). En

---

muertas. Cuando Rivera era joven y vivía en Europa, pintó muchas naturalezas muertas, sobre todo durante su época cubista, pero después de que empezó a pintar murales raras veces creó naturalezas muertas (entre las pocas excepciones están *Las tentaciones de San Antonio* de 1947 y *Las sandías* de 1957).



su obra el color tiene primacía y valor por sí mismo; sus naturalezas muertas tratan tanto el color como el tema.



**Imagen 6.** María Izquierdo, *Naturaleza viva con huachinango* (1946).

Óleo sobre tela, 60 x 75 cm. Colección particular.

Fotografía de Francisco Kochen. Reproducido con el permiso de María Rosenda López Posadas, representante legal de la propiedad intelectual de María Izquierdo.

En 1953, le dijo a la escritora mexicana Elena Poniatowska: “Son siete los colores que me importan: el rojo, el bermellón, el carmín, ocre, blanco, rosa, ‘chicle’ (el rosa de los indios) y el tezontle (tierra quemada de Michoacán)” (Poniatowska, 1953). La lista de Izquierdo incluye el blanco y siete colores. Lo notable de su selección es que tienda tanto hacia los colores cálidos: dos tonos de tierra y cinco tonos de rojo. *Naturaleza viva* es una antología del único neutro y los siete colores que eran importantes para ella.

Izquierdo seleccionaba colores según el gusto y las tradiciones indígenas, como hizo Tamayo (Tamayo, 1968, pp. 2-3). A principios de los años cuarenta observó que las razas indígenas de las Américas tenían predilección por los colores cálidos y que los indígenas mexicanos empleaban colores vivos o rojos intensos u oscuros en

contraste con los colores fríos.<sup>9</sup> La descripción de Izquierdo de las preferencias de los indígenas mexicanos respecto a los colores corresponde a la manera en que ella utilizaba el color en sus naturalezas muertas en los cuarenta: predominan rojos y tonos de la tierra, y los colores fríos son el contrapunto. La correspondencia entre sus palabras y sus imágenes sugiere que tanto sus creencias artísticas como sus gustos personales determinaron sus elecciones cromáticas.

En 1947, Izquierdo tuvo una pesadilla que representó en un lienzo inquietante titulado *Sueño y presentimiento*, en el que se retrató a sí misma en el alféizar de una ventana, sosteniendo calmadamente de los cabellos su propia cabeza decapitada (Imagen 7). La cabeza incorpórea llora en lugar de sangrar. El largo mechón negro se enrolla alrededor de los árboles que salen de otra ventana y flotan en el aire.



**Imagen 7.** María Izquierdo, *Sueño y presentimiento*, 1947. Óleo sobre tela, 45 x 60 cm, colección particular. Fotografía de Francisco Kochen.

Reproducido con el permiso de María Rosenda López Posadas, representante legal de la propiedad intelectual de María Izquierdo.

<sup>9</sup> En su reseña de la exposición de Justin Briggs en el Palacio de Bellas Artes, Izquierdo escribió: “Por esta característica de usar colores cálidos [Briggs] tiene parentesco artístico con las razas indias de América. Pero en tanto que los indios mexicanos, por ejemplo, usan colores brillantes o rojos intensos y oscuros contrastados con colores fríos, verdes o azules, Briggs mezcla todos sus tonos en una sola gama cálida” (Izquierdo, 1942, p. 50).

De las ramas cuelgan dos máscaras pequeñas. Varios cuerpos cada vez más mutilados, representados con una perspectiva exagerada, corren en fila al lado del edificio y desaparecen en la distancia.

*Sueño y presentimiento* es la única pintura que Izquierdo creó que está basada en un sueño. También es poco usual en términos del proceso. Por lo general Izquierdo trabajaba con espontaneidad sin hacer estudios preliminares. En este caso, su deseo de reproducir una imagen exacta de un sueño la motivó a hacer un dibujo preciso que usó para transferir el diseño al lienzo.


Se suele pensar en *Sueño y presentimiento* como un presagio de la hemiplejía que sufrió Izquierdo en febrero del año siguiente, que la dejó sin poder hablar y con el lado derecho del cuerpo paralizado. Izquierdo era diestra. Con gran esfuerzo aprendió a pintar y hablar de nuevo. *Dolorosa con trigo* (1948) es la primera obra que creó durante su recuperación (M. T. P., 1949). Sus cuadros más importantes de principios de la década de 1950 son *Infancia del país* (1952) y *Viernes de juguetería* (1952), que debió de haber pintado antes de septiembre de 1952 cuando tuvo otro derrame devastador. Su producción artística posterior incluye *Caballos* (1954) y *Escena del circo* (1954), que revelan su pérdida de destreza manual y, a la vez, son testimonio de su intenso deseo de seguir pintando. Uno de sus últimos lienzos, *Hacia el paraíso* (1954), es lo más abstracto de su carrera. La historiadora de arte Elizabeth Ferrer lo considera “un símbolo optimista de vida, muerte y renovación, y en última instancia una visión prometeica de purificación espiritual” (1995, p. 120). Izquierdo murió de un derrame el 2 de diciembre de 1955.

La obra de María Izquierdo era y es una parte importante del arte moderno mexicano. Además de su gran valor estético, contribuyó enormemente a la diversidad del discurso sobre la cultura y la identidad mexicana. En una declaración que escribió sobre su obra para una exposición en 1947, sugiere que filosóficamente, en gran parte, seguía creyendo en el arte puro:

Me esfuerzo para que mi pintura refleje al México auténtico que siento y amo; huyo de caer en temas anecdóticos, folklóricos y políticos porque dichos temas no tienen ni fuerza plástica ni poética y pienso que en el mundo de la pintura, un cuadro es una ventana abierta a la imaginación humana. (45 Autorretratos de pintores mexicanos, 1947, p. 90)

Después de 1939, parte de su obra se volvió más claramente mexicana, lo que la acercó a algunas -aunque no a todas- de las ideas de los muralistas y otros artistas que compartían su agenda. En cuanto a su obra temprana y posterior, insertó mensajes sobre género; sus pinturas insisten, a veces sutilmente y otras abiertamente, en que al igual que sus colegas masculinos, las mujeres contribuyen significativamente al arte y a la sociedad mexicana.

## **Agradecimientos**

Estoy muy agradecida con Efrén Giraldo y Juan Manuel Cuartas Restrepo por invitarme a presentar la lección inaugural del Doctorado en Humanidades en la Universidad EAFIT en agosto de 2017. Este ensayo es una versión ampliada de la conferencia. En el ensayo cito una de las muchas entrevistas que hice con la difunta Aurora Posadas Izquierdo, la hija menor de María Izquierdo, correspondencia reciente con María Rosenda López Posadas, la nieta de la artista, y mi única entrevista con la hija mayor de la pintora, Amparo Posadas de Carmona. Estoy en deuda con Kim Grant por nuestra fructífera conversación sobre la obra de Izquierdo a principios de este proyecto y su lectura cuidadosa de la versión en inglés de mi manuscrito y sus sugerencias. Rosamaría Graziani corrigió el español de mi texto para la conferencia y la versión revisada para el artículo; sus grandes dones como traductora son invaluable para mí. Por brindarme información, consejos, fotografías y otras formas de ayuda quiero agradecer a Aurelia Álvarez Urbajtel, Florencia Bazzano, María Isabel Duarte Gandica, Consuelo Fernández Ruiz, Ana Garduño, Fred Hindler, Hinako Kasagi, Daniela Kelly, Francisco Kochen, Natalia Majluf, Debra Nagao, Daniel E. Nelson, Susan V. Webster y, especialmente, a mi hermana, Judy Rohr. 

## Referencias

- Alanís, J., y Urrutia, S. (1987). *Rufino Tamayo: Una cronología, 1899-1987*. Ciudad de México: Museo Rufino Tamayo.
- Archivo María Izquierdo del Museo del Arte Moderno. (2013). Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Cordero Reiman, K. (2007). Appropriation, invention, and irony: Tamayo's early period, 1920-1937. En D. C. DuPont (Ed.), *Tamayo: A Modern Icon Reinterpreted* [catálogo] (pp. 165-187). Santa Bárbara: Santa Barbara Museum of Art.
- 45 autorretratos de pintores mexicanos [catálogo]. (1947). Ciudad de México: Museo Nacional de Artes Plásticas.
- Deffebach, N. (2015). *María Izquierdo and Frida Kahlo: Challenging Visions in Modern Mexican Art*. Austin: University of Texas Press.
- Denegri, C. (1945, febrero 14). María Izquierdo, encargada de pintar los frescos del ex Palacio Municipal. *Excelsior* (Ciudad de México).
- Exposición de María Izquierdo [catálogo]. (1944). Lima: Instituto Peruano Americano.
- Ferrer, E. (1995). María Izquierdo. En W. Rasmussen (Ed.), *Latin American Artists of the Twentieth Century* [catálogo] (pp. 116-121). Nueva York: Museum of Modern Art.
- Franco, J. (1989). *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. Nueva York: Colombia University Press.
- Frida Kahlo y sus mundos /and her worlds [catálogo]. (2005). Ponce: Museo de Arte de Ponce.
- García Maroto, G. (1928, junio). La obra de Diego Rivera. *Contemporáneo*, 1(1), 43-75.
- Grant, K. (2017). *All About Process: The Theory and Discourse of Modern Artistic Labor*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Homenaje a María Izquierdo (1907 [sic] -1955) [catálogo]. (1956). Ciudad de México: Galería de Arte Moderno.
- Izquierdo, M. (1942, enero 10). Judson Briggs. *Hoy*, (255), 50.
- Izquierdo, M. (1944, octubre 12). Colombia. *Excelsior*, (Ciudad de México), 4.
- Izquierdo, M. (1950, junio). Mi pintura. *Verdisela: Una revista para la mujer continental*, 25-28.
- Lozano, L-M. (2002). *María Izquierdo: una verdadera pasión por el color*. Ciudad de México: Landucci.

- María Izquierdo* [catálogo]. (1943). Ciudad de México: Palacio de Bellas Artes.
- María Izquierdo* [catálogo]. (1986). Ciudad de México: Casa de Bolsa Cremi.
- María Izquierdo* [catálogo]. (1988). Ciudad de México: Centro Cultural Arte Contemporáneo.
- “Memorias de María Izquierdo”. (1953). (Manuscrito inédito en posesión de María Rosenda López Posadas).
- Monsiváis, C. (2002, octubre). Los gays en México: la fundación, la ampliación, la consolidación del ghetto. *Debate Feminista*, 26, 89-115.
- M. T. P. (1949, marzo). La pintora recobra su salud. *Excelsior* (Ciudad de México) [recorte en el Archivo María Izquierdo en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México].
- Neruda, P. (1944). Bienvenida a María Izquierdo. En *Exposición de María Izquierdo* [catálogo]. Santiago: Ministerio de Educación Pública.
- Neruda, P. (2004 [1974]). *Confieso que he vivido*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Óleos de María Izquierdo. (1929). *Contemporáneos*, 5(16), 103-106.
- Ortiz Monasterio, P. (Ed.). (2010). *Frida Kahlo: sus fotos*. Ciudad de México: Editorial RM.
- Paintings by María Izquierdo* [catálogo]. (1930). Nueva York: Art Center.
- Poniatowska, E. (1953, julio 18). Opina María Izquierdo. *Novedades* (Ciudad de México).
- Tamayo, R. (1968). A commentary by the artist. En *Tamayo* [catálogo], 1-7. Phoenix: Phoenix Art Museum.
- Weston, E. (1961). *The Daybooks of Edward Weston* (Vol. 1. N. Newhall, Ed.). Rochester: George Eastman House.
- Zavala, A. (2006). María Izquierdo. En G. Pérez-Barreiro (Ed.), *Blanton Museum of Art, Latin American Collection* (pp. 237-39). Austin: Blanton Museum of Art / University of Texas Press.
- Zavala, A. (2010). *Becoming modern, becoming tradition: Women, gender, and representation in Mexican art*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Zavala, A. (2013). María Izquierdo y Rufino Tamayo: A propósito de deudas e influencias. En *Codo a codo: parejas de artistas en México* (pp. 197-224). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.