

Claudia Garay Molina

Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional
Autónoma de México, México

claugamo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3049-0464>

El arte popular mexicano desde el Frances Toor's Studio

Resumen:

En la década de 1920 México se convirtió en un punto de encuentro para artistas, escritores, profesores y mecenas extranjeros que viajaron al país atraídos por las numerosas iniciativas de renovación estética y pedagógica que los gobiernos posrevolucionarios pusieron en marcha como estrategia de pacificación y reconstrucción del tejido social tras diez años de lucha armada. Una de estas personalidades fue la antropóloga estadounidense Frances Toor, quien se convirtió en un agente activo de la “invención del arte popular” desde las páginas de su empresa editorial Mexican Folkways y su galería de arte: Frances Toor's Studio. Propongo estudiar este lugar como un espacio físico dentro de la cartografía de la Ciudad de México, pero también un espacio simbólico donde se entrelazó estética y conceptualmente el arte popular con el arte moderno mexicano.

Palabras clave: arte popular, Frances Toor's studio, turismo, exposiciones, revistas

Abstract:

In the 1920s Mexico became a meeting point for foreign artists, writers, educators and patrons who traveled to the country drawn by the numerous initiatives of aesthetic and pedagogical renovation that the post-revolutionary governments implemented as a strategy of pacification and reconstruction of the social structure after ten years of civil war. One of these figures was the American anthropologist Frances Toor, who became an active agent of the “invention of popular art” from the pages of her publishing venture Mexican Folkways and her art gallery: Frances Toor's Studio. I propose to study this place as a physical space within the cartography of Mexico City, but also as a symbolic one that both aesthetically and conceptually integrated popular art with modern Mexican art.

Keywords: popular art, Frances Toor's studio, tourism, exhibitions, magazines

El arte popular mexicano desde el Frances Toor's Studio

Claudia Garay Molina

Introducción

En el amplio proyecto cultural que funcionarios, intelectuales y artistas trazaron en México durante la década de 1920, destaca un interés creciente por las manufacturas y manifestaciones artísticas de las poblaciones indígenas y campesinas que pronto se integraron en la categoría de “arte popular”. Objetos como la cerámica, los textiles y otras producciones como las musicales y las literarias fueron registradas, estudiadas y presentadas al público nacional y extranjero a través de exposiciones, libros, revistas y folletos. Estos circularon copiosamente como vehículos para contribuir a la construcción de una serie de discursos sobre la sensibilidad estética y el talento innato de la población mexicana como sustento del arte nacional emanado de la revolución. Sirvieron, además, como instrumentos de diplomacia cultural y promoción de una naciente industria turística.

En la cronología de lo que Karen Cordero ha llamado “la invención del arte popular”,¹ algunos sucesos marcaron un hito fundamental en el montaje y estudio de estas manufacturas, al mismo tiempo que transformaron gradualmente el gusto de las clases medias y altas hasta crear nuevos consumidores y mercados para estos objetos. Tal es el caso de la *Exposición Nacional de Artes Populares*, organizada por los pintores Jorge Enciso y Roberto Montenegro en el marco de los festejos del centenario de la independencia en septiembre de 1921, y de la publicación ese mismo año de los dos volúmenes de *Las Artes Populares en México*, del también artista Gerardo Murillo, Dr. Atl.² En esta primera estrategia

expositiva, los sarapes cubrieron los muros de piso a techo, las cerámicas se colocaron en trasteros, tablonés y mesas rústicas, mientras que las cesterías se colocaron a nivel de piso, así como en paredes como una forma de emular los espacios cotidianos de los que habían sido sustraídas (**Fig. 1**). De acuerdo con una nota periodística de la época, en los diversos salones se mostraron “artísticamente dispuestos objetos de alfarería, cerámica e industrias textiles (...) procedentes de distintas regiones del país y manufacturados por las clases indígenas de nuestra República”.³ De modo que es posible afirmar que este montaje logró un cambio de percepción entre el público: los objetos que se exhibieron por primera vez bajo la denominación de arte popular fueron despojados de su carácter utilitario y se convirtieron en piezas susceptibles de provocar un deleite estético.



Fig. 1. Revista de Revistas n° 594, 25 de septiembre de 1921. Biblioteca Nacional de México.

En este orden, en la segunda edición de *Las Artes Populares en México*, publicada en 1922 como un homenaje del gobierno y el pueblo mexicano a Brasil por el centenario de su independencia, el Dr. Atl escribió una reflexión sobre aquella primera exhibición

como el primer reconocimiento oficial “al ingenio y la habilidad indígenas que habían estado siempre relegadas a la categoría de parias”.⁴ Esta narrativa revelaba los esfuerzos del gobierno, pero también de artistas e intelectuales en posiciones de poder, por articular una idea sobre lo popular y lo indígena dentro de un imaginario nacional. Después de todo, México transitaba una etapa de reconstrucción de su tejido social y político tras una revolución por lo que integrar a los grupos antes marginados se convirtió en una necesidad imperante del nuevo sistema.

En esta compleja operación también intervinieron agentes extranjeros –sobre todo estadounidenses– que viajaron al país atraídos por esta y otras iniciativas de renovación estética y pedagógica que los gobiernos posrevolucionarios pusieron en marcha a partir de 1921. Uno de estos personajes fue la antropóloga estadounidense Frances Toor, quien llegó a México en 1922 como estudiante de la recién fundada Escuela de Verano de la Universidad Nacional y se convirtió en una de las principales promotoras del arte popular mexicano en los Estados Unidos. Seducida por la muestra de manufacturas que el gobierno mexicano presentó en Los Ángeles, en colaboración con la escritora Katherine Anne Porter, y que recuperó parte del planteamiento original de la mencionada muestra de Montenegro y Enciso, Toor viajó al sur del Río Bravo en aras de ampliar su conocimiento sobre las tradiciones del país.

Este primer viaje definió el camino profesional que la antropóloga siguió luego desde el estudio-galería, que construyó durante más de una década en la capital mexicana: Frances Toor’s Studio. En este espacio se conjugó la edición y venta de *Mexican Folkways*, la revista bilingüe inglés-español que promovió el arte popular entre el público estadounidense entre 1925 y 1937; guías turísticas; tomas fotográficas de algunos de algunos murales elaborados por artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco y Máximo Pacheco; y finalmente la exhibición y venta de óleos, acuarelas y grabados de otros artistas mexicanos.

Tengo para mí que el Frances Toor’s Studio fue un espacio donde se desplegó y fomentó un gusto simultáneo por lo mexicano, lo estadounidense y lo europeo en aras de

satisfacer las necesidades de consumo de una élite tanto nacional como extranjera y de un creciente mercado turístico internacional. Como bien ha apuntado Karen Cordero con respecto a las páginas de *Mexican Folkways*, el estudio-galería promovió lo primitivo y lo moderno; lo popular y lo elitista; pues en su consumo material, su público aspiraba “a seguir modelos burgueses e industriales, pero en su consumo estético e intelectual (preferían) lo prehispánico, lo popular y lo revolucionario”.⁵

A tal efecto, el presente artículo es un primer acercamiento al estudio-galería de Toor como un espacio de exhibición y promoción del arte popular mexicano, así como un punto de encuentro de la élite artística e intelectual que forjó esa denominación. En la cartografía de la Ciudad de México, el estudio tuvo dos sedes: la primera en avenida Madero número 27, en el centro histórico, y la segunda en la calle de Manchester número 8, en la colonia Juárez. En términos espaciales, estos domicilios denotan dos asuntos importantes; en primer lugar, el crecimiento de una urbe que entre las décadas de 1920 y 1930 se convirtió en una capital turística que conjugaba monumentos y colecciones coloniales con librerías, tiendas y galerías en las que se exponían y vendían artes populares y obras contemporáneas. En este sentido, avenida Madero fue un motor del progreso posrevolucionario y la vía más “americanizada” del paisaje urbano, por lo que no sorprende que Toor haya abierto allí su galería en 1932.⁶ En segundo lugar, el éxito empresarial que la antropóloga consiguió le permitió tener una “habitación propia”; un lugar de negocios adecuado y a la vez informal, por lo que hacía 1934 acudió al arquitecto Juan O’Gorman para que diseñara lo que, finalmente, se conoció como el Frances Toor’s Studio.

Ante la falta de un archivo personal extenso, parto de algunos textos escritos por Toor y otros colaboradores de *Mexican Folkways*, así como del análisis de tres imágenes que la fotógrafa estadounidense Esther Born capturó de la galería-estudio proyectada por O’Gorman para el libro *The new architecture in Mexico*. Dos de estas tomas, fechadas entre 1935 y 1936, fueron publicadas en dicho ejemplar, mientras que la tercera permanece en el acervo de la fotógrafa.

Mexican Folkways y el arte popular como negocio

En 1932, ante la petición de resumir lo que *Mexican Folkways* había hecho y estaba tratando de hacer respecto a los movimientos del arte contemporáneo y popular, Frances Toor recordó su llegada al país:

Como la mayoría de los extranjeros, cuando llegué a México, desconocía su verdadera esencia. En aquel entonces no existía la literatura que hay ahora sobre su historia, cultura y arte. Pero la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo acababa de financiar el envío de una exposición de arte popular a Estados Unidos. Textiles, cerámicas, lacas, joyería de oro y plata habían sido coleccionadas por artistas de toda la república. Visité la exposición muchas veces; y mi entusiasmo por la belleza de un arte producido por un pueblo humilde y prácticamente esclavizado, y también por la obra de artistas modernos, tan vivaz, viril y apasionada, creció cada vez más.

Vine para una sesión de la escuela de verano y me quedé (...) Debido a mi propia alegría por descubrir un arte y una civilización diferente a todas las que había conocido previamente, pensé que también interesaría a otros. Así concebí la idea de la revista.⁷

Con un grado de maestría en antropología por la Universidad de California, en Berkeley, Toor llegó a México imbuida de las enseñanzas de Alfred L. Kroeber, quien desarrolló el concepto de “áreas culturales” como un instrumento que permite estudiar la distribución espacial de los rasgos o los elementos culturales de una población. Con esto en mente, es claro que el entusiasmo de la estadounidense por las manifestaciones populares no fue espontáneo o desinteresado. Partió desde un conocimiento disciplinar que le permitió situar sus intereses y trabajo en la encrucijada de la ciencia, el arte y la política, al tiempo de establecer una red de colaboración con otros célebres antropólogos, como Franz Boas y Manuel Gamio, quienes contribuyeron a la concepción de la categoría de arte popular al abogar por la idea del genio nativo como parte del espíritu nacional y la necesidad de integrar a las comunidades indígenas al desarrollo nacional.⁸ Como bien ha señalado Mauricio Tenorio Trillo, Boas y Gamio fueron parte de una matriz modernista

que proyectó sus intereses en el “folklore”, entendido como el conjunto de costumbres y tradiciones de una cultura, a través de una variedad de estudios y experimentaciones con las artes populares:

Ambos habitaban dos ambientes urbanos completamente distintos, pero a la vez, modernos y modernizadores: Ciudad de México y Nueva York. Annita Brenner, Elsie C. Parsons, D.H. Lawrence, Waldo Frank, Frances Toor, Diego Rivera, Dr. Atl, Adolfo Best Maugard; todos estaban vinculados con Boas y Gamio y con su comprensión de la cultura y la raza.⁹

Para Gamio, el folklore “no solo era interesante para el especialista y el hombre culto en general, sino aun para el gobernante que puede deducir de ello conclusiones acertadas que sirvan a la postre para elaborar reglas de gobierno”.¹⁰ Desde esta perspectiva, es claro que la antropología se convirtió en una disciplina sumamente útil para los proyectos políticos y sociales del gobierno. No sorprende entonces que, desde su puesto como subsecretario de educación pública, Gamio decidiera apoyar una publicación como *Mexican Folkways*. Como su nombre lo indica, ésta partía de la idea alemana del *Volksgeist*, la cual concebía que el espíritu colectivo de un pueblo se manifestaba a través de sus costumbres, canciones y cuentos. De ahí que la revista llevara como subtítulo *Leyendas, Festivales, Arte y Arqueología*.

En términos materiales, esta revista fue bimestral de 1925 a 1927, y de 1928 a 1937, se editó con frecuencia trimestral con una pausa en 1931. Como ha descrito Michael Schuessler, los primeros seis números tenían treinta y dos páginas en total y a partir de su número siete aumentaron a cincuenta.¹¹ Los anuncios publicitarios se colocaron en las primeras y últimas páginas, de tal forma que una de las mayores constantes de la revista fue la promoción de servicios para turistas como hoteles y librerías. Asimismo, de tiendas que ofrecían “artesanías y curiosidades” mexicanas, como The Sonora News Company, The Aztec Land, Weston’s Mexican Art Shop y Tlaquepaque Art Store. Además, una página entera dedicada a la escuela de verano de la universidad. Después

de todo, Toor concibió la revista para que un público estudiantil:

Es mi esperanza que *Mexican Folkways* pueda ser útil en muchas Escuelas Superiores y Universidades, a los estudiantes de español, como material para el estudio del fondo social que da mayor discernimiento al de la literatura y del lenguaje y a aquellos también que están interesados en el indio y en el Folklore mismos. Por esta razón, parecería conveniente publicar, en los dos idiomas. También, porque se pierde mucha belleza en la traducción.¹²

Durante sus primeros años la revista fue editada desde un cuarto del Edificio Zamora, ubicado en la esquina de la calle Atenas y Abraham González, en la colonia Juárez, en donde también vivía la fotógrafa italiana Tina Modotti. De esta época data uno de los retratos más icónicos que tenemos de Toor, generalmente atribuido a Modotti aunque el negativo se encuentra entre los archivos de Lola Álvarez Bravo.¹³ El asunto no es menor pues nos remite a que estas artistas del lente a veces utilizaban la misma cámara y el mismo laboratorio que otros colegas, y hasta cierto punto resulta difícil saber quién tomó la imagen o quién la imprimió.¹⁴ A esto se le suma el hecho de que hacia 1930, cuando Tina fue expulsada de México, Lola adquirió sus cámaras Graflex.¹⁵ Más importante es la amistad que ambas tuvieron con Toor y la sensibilidad femenina que atraviesa esta imagen como parte de un conjunto iconográfico más amplio que ambas fotógrafas construyeron al retratar a distintas artistas e intelectuales de su época.¹⁶

Con un cuidado en la postura, el encuadre y el ambiente, en esta toma podemos ver a la antropóloga sentada detrás de su escritorio de trabajo en el que hay una máquina de escribir con una hoja a medio uso. Le rodean cuatro delicados objetos; del lado izquierdo, una batea decorada con motivos florales y una diminuta canasta de mimbre policromado; al centro un sahumerio negro —pieza de alfarería ritual que originalmente servía para quemar el copal en la fiesta de los muertos—, y a la izquierda un pequeño jarro ornamentado con una serie de grecas que sirve como florero. También sobre el escritorio de madera, se distinguen una pluma y un lápiz que con seguridad sirven para corregir la labor

taquigráfica. Toor porta su característico cabello corto y ondulado; una blusa oscura y mira directamente al espectador mientras se lleva la mano izquierda al cuello; en su muñeca porta un reloj y en su dedo meñique un delgado anillo. Las paredes del cuarto aparecen desnudas excepto por la presencia de lo que parece una acuarela apaisada en la que apenas se distinguen unas figuras que parecen campesinos (**Fig. 2**).



Fig. 2. Lola Álvarez Bravo / Tina Modotti. *Retrato de Frances Toor*, ca. 1925, plata sobre gelatina. Collection Center for Creative Photography. © Center for Creative Photography, The University of Arizona Foundation.

En el retrato opera la construcción de Toor como una mujer moderna, independiente y estudiosa. Indistintamente de su vestimenta, la presencia de su principal herramienta de trabajo, su máquina de escribir delata a una mujer profesional que se inserta dentro de un mercado laboral que, progresivamente, se había abierto a la población femenina desde los últimos años del siglo XIX. Aquí, no obstante, no estamos frente a una oficinista o mecanógrafa, sino ante una editora que conserva a su alrededor algunos ejemplos de sus objetos de estudio que se articulan en un espacio sencillo que también dialoga con el arte de su época.

Desde este primer domicilio, la antropóloga emprendió toda una parafernalia de publicaciones que se editaron en la siguiente década. A la revista le siguió la edición de guías turísticas y libros, como *Frances Toor's guide to Mexico* (1936), *Frances Toor's motorist guide to Mexico* (1938) y *Mexican Popular Arts* (1939). Éstos sirvieron a los viajeros estadounidenses para recorrer el país en busca de los lugares emblemáticos de la cultura mexicana —museos, sitios arqueológicos, arquitectura colonial— y, por supuesto, manufacturas populares que ya eran presentadas en relación con las regiones en las que eran producidas. También se sumó la venta de fotografías de la producción mural contemporánea. Crear este circuito de papel no fue tarea fácil; en los primeros años, Toor se anunció en otras publicaciones periódicas como *Ulises*, editada por Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. Allí se leía “Revista Folklórica Mexicana. En cuando menos dos lenguas. Frances Toor, Editora. Abraham González 31-10”.¹⁷ Tal y como se indicaba en su portada, la revista costaba 25 centavos de dólar en Estados Unidos y cualquier otro país extranjero y 40 centavos mexicanos. En una estrategia empresarial, también se pactaron anuncios en las publicaciones que la escuela de verano imprimía y distribuía a través de los consulados mexicanos en California y Texas;¹⁸ además, se idearon suscripciones que los lectores angloparlantes también podían pagar para sus “amigos mexicanos” en aras de aprender “la verdadera vida del pueblo: su arte, sus leyendas, sus festivales y ambiente general”.¹⁹

Desde un inicio, la revista se alineó a las directrices oficiales y todas aquellas manifestaciones de “lo popular” se proyectaron como un repositorio de la esencia de la cultura nacional. Al mismo tiempo es importante notar que el lector de *Mexican Folkways*, anglosajón o latino, era ajeno al pueblo que se retrataba, por lo que la publicación se proyectaba como un puente entre la élite que la elaboraba y los aspectos culturales y populares que se encontraban en sus páginas.

A tal efecto, un vistazo al primer número permite vislumbrar la red transnacional que la editora logró tejer en su revista. Además de Gamio, escribieron el también antropólogo Miguel Othon de Mendizabal, el filólogo y lingüista Pablo González Casanova, la

periodista, bibliotecaria y abogada Esperanza Velázquez Bringas, la educadora Luz Vera, la antropóloga Anita Brenner, además de los artistas Jean Charlot y Diego Rivera que sirvieron como editores artísticos —el francés de los primeros cuatro números y el mexicano del resto—. En los años posteriores, se sumaron los nombres de Moisés Sáenz, Genaro Estrada, Rafael Heliodoro Valle, Alfonso Caso, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Edward Weston y Carlos Mérida, entre otros. Empero las diferencias ideológicas entre ellos, su inclusión demuestra la participación que antropólogos, escritores y artistas, hombres y mujeres, tuvieron en el cambio de percepción que se gestó en la década de 1920 respecto a la cultura popular.

En estas redes de colaboración se debe destacar la participación femenina. Si bien es cierto que en *Mexican Folkways* estas apariciones fueron minoría, no por ello son menos significativas. Las contribuciones de personajes como Velázquez Bringas —que para ese entonces ya estaba a cargo del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública (SEP)— y Brenner también revelan una importante red intelectual y de afectos que se tejió entre un amplio grupo de mujeres. Mujeres que desafiaron los estereotipos de género tradicionales en aras de construir para sí mismas posiciones de liderazgo dentro de una escena de vanguardia que, en muchos sentidos, se ancló en el arte popular para repensar el arte moderno. A los primeros nombres se deben sumar los de las ya mencionadas fotógrafas Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo, cuyas imágenes de mujeres, hombres e infancias indígenas y campesinas se constituyeron como tipos populares, además de que sus encuadres cerrados de piezas de arte popular —jarrones, lacas, sahumerios, etc.— cuidadosamente emplazadas en ambientes neutrales contribuyeron a toda una apreciación estética de estos objetos. En este medio también habría que mencionar la participación de la propia Toor, quien desarrolló una práctica fotográfica asociada al registro antropológico de festividades y danzas que se publicaron bajo sus iniciales F.T.

Entre las contribuciones femeninas también se cuentan las de la compositora Concha Michel —cuyas compilaciones y arreglos

musicales se usaron en la revista desde 1926 y en la edición del *Cancionero Mexicano de Mexican Folkways* de 1931-;²⁰ la también intérprete Carmen Herrera de Mendizábal; la trabajadora social estadounidense Catherine Vesta Sturges, quien se incorporó al programa de las Misiones Culturales de la SEP en 1926;²¹ la antropóloga y feminista Emily Clews Parsons, la cual se convirtió en una presencia constante en la publicación entre 1929 y 1932 con sus relatos sobre las costumbres de los pueblos oaxaqueños;²² mientras que la antropóloga y editora Margaret Park Redfield fue una colaboradora ocasional. En suma, la empresa editorial de Toor se enriqueció artística y conceptualmente de las colaboraciones de todo un grupo de mujeres cuyos intereses intelectuales las convirtieron en viajeras excepcionales que contribuyeron a la articulación de las manifestaciones y las manufacturas populares como fundamentos de la identidad mexicana.

Frances Toor's Studio

En el contexto del México posrevolucionario, Toor logró algo excepcional: a pesar de las penurias económicas que caracterizaron los emprendimientos editoriales, su revista se sostuvo por más de una década hasta convertirse en una de las publicaciones más influyentes de la primera mitad del siglo XX (**Fig. 3**). Así, en el número de abril-junio de 1932, se anunció:

Frances Toor tendría una moderna galería de arte en el centro de la ciudad. Madero 27, apartamento 110. Los artistas, cuyas obras estarán disponibles: Diego Rivera, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, Miguel Covarrubias, María Izquierdo, Agustín Lazo, Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce y otros.²³

Este nuevo espacio se ubicó en una de las avenidas más importantes de la capital mexicana. Allí, tiendas y librerías ya habían hecho costumbre convertir sus vitrinas y aparadores en espacios de exhibición artística en donde se mostraban publicaciones, arte popular, pinturas, grabados o esculturas de creadores nacionales e internacionales. Aquí baste recordar la imagen de una vitrina que seguramente perteneció a la célebre librería Biblos –ubicada en la calle de Bolívar 22,

esquina con Madero– en donde se ve un montaje para la venta y difusión del libro *Lecturas populares*, de Esperanza Velázquez Bringas (**Fig. 4**). Publicada en 1925 como una antología elaborada para las escuelas primarias, esta obra reunió textos de escritores como Leon Tolstoi, Alfonso Reyes, Simón Bolívar y otros personajes históricos como Karl Marx y Gandhi. Más importante para la construcción de esta imagen es el hecho de que la portada del libro estuvo a cargo del artista Roberto Montenegro, con quien Velázquez cultivó una gran amistad en torno de intereses compartidos. A partir de esta colaboración se construyó una instalación ambientada con un cortinaje negro en cuyo centro se observa uno de los retratos que Edward Weston tomara de la autora. Alrededor libros abiertos y cerrados, el dibujo original de la portada y los interiores de Montenegro, así como una batea laqueada y seguramente policromada de Uruapan.



Fig. 3. *Mexican Folkways*, Vol. VII, n° 2, abril-junio de 1932. Ibero-Amerikanisches Institut (IAI).

Este tipo de articulaciones entre el arte popular y la producción contemporánea se hizo moneda corriente en el centro de la Ciudad de México. Si bien desconocemos,

hasta ahora, cómo era el interior de la primera galería de Toor, sí tenemos noticias de exposiciones que se albergaron allí. Entre las más importantes se debe mencionar la dedicada a la pintora María Izquierdo en febrero de 1933, a cuya inauguración acudieron “numerosos escritores, artistas y diletantes”.²⁴



Fig. 4. Autor no identificado, *Vitrina de Lecturas populares*, ca. 1926. Colección de Ma. Luisa de Gortari.

La reputación de Toor se cimentó durante las décadas de 1920 y 1930 de tal forma que, hacia 1934, se hizo de una “habitación propia”. Para su diseño contactó al afamado pintor y arquitecto Juan O’Gorman, que para ese momento ya era considerado uno de los precursores de la arquitectura moderna en México. El inmueble, hoy destruido, se localizaba en la calle de Manchester número 8, en la colonia Juárez, a unos pasos del emblemático Paseo de la Reforma. Esta mudanza, además de indicar el crecimiento urbano de la capital, apunta a una necesidad personal por contar con un espacio de vivienda y trabajo que le permitiera a su dueña seguir construyéndose como una autoridad cultural.

El inmueble se proyectó de acuerdo con los preceptos de la arquitectura funcionalista. Como un notable ejemplo del nuevo tipo de casas-habitación que se construían en la ciudad en ese momento, la fotógrafa estadounidense Esther Born capturó los exteriores e interiores como parte de su investigación para el libro *The new architecture in Mexico*, editado en 1937. Estos registros constituyen la única fuente visual del estudio-galería.

En la puesta en página del libro de Born, de lado izquierdo, bajo el título “House and Studio of Frances Toor. Mexico City”,²⁵ el lector observa a página completa la imagen de la sala de la antropóloga. Se trata de un escenario perfectamente organizado que destaca por su atmósfera moderna e iluminada en la que habitan decenas de libros y piezas de manufactura popular (Fig. 5). Al fondo, bajo una franja de ventanas de cuatro paneles, se observa un mueble funcionalista con asientos y estanterías empotradas al muro sobre los cuales descansan varias piezas de la colección personal de Toor. Se distingue, a la derecha, una ofrenda votiva que años después fue pintada por Alice Wilson para servir como una de las ilustraciones del libro *Mexican Popular Arts*, por lo que es posible identificar el intenso colorido de esta cerámica ritual y unas pequeñas piezas que parecen de origen prehispánico (Fig. 6). Del lado izquierdo, un candelabro ricamente decorado y una pieza de alfarería. Al centro del salón, una alfombra tejida, una mesa de centro y una pequeña silla con asiento de mimbre. También están presentes dos sahumerios; uno colocado en la esquina izquierda, otro de barro negro sobre la mesa. Además, de lado izquierdo se advierte la presencia de un baúl lacado de Olinalá, Guerrero.

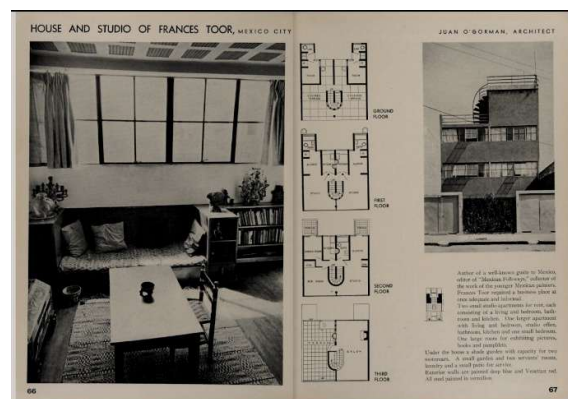


Fig. 5. Esther Born, “House and Studio of Frances Toor, Mexico City. Juan O’Gorman architect”. En *The new architecture in Mexico*, 1937. Biblioteca Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Si bien en un primer acercamiento es difícil determinar la procedencia de todos los objetos que aparecen en esta puesta en escena, lo cierto es que la imagen sitúa la sala de Toor en un contexto amplio y complejo. Se

trata de un ejemplo de la paradoja sobre la cual se construyó la escena artística nacional de la primera mitad del siglo XX: la idea de que la modernidad mexicana se anclaba en sus tradiciones populares ya secularizadas. En este sentido, esta imagen se inscribe dentro de un circuito visual de la modernidad, que logró que las piezas arqueológicas y el arte popular se concibieran como objetos actuales, valiosos y dignos de ser coleccionados.



Fig. 6. L. Alice Wilson, Ilustración publicada en el libro *Mexican Popular Arts*, Frances Toor's Studio, 1939. Colección de la autora.

Al ser de arquitectura, el libro de Born también presentó una vista frontal del exterior de la construcción, así como una serie de diagramas de cada una de las plantas del estudio-galería con la siguiente descripción:

Autora de una reconocida guía de México, editora de *Mexican Folkways* y coleccionista de obras de jóvenes pintores mexicanos, Frances Toor necesitaba un espacio de trabajo adecuado e informal.

Se rentan dos pequeños apartamentos tipo estudio, cada uno con sala de

estar, dormitorio, baño y cocina. Un apartamento más grande con sala de estar, dormitorio, estudio, oficina, baño, cocina y un dormitorio pequeño. Una sala más grande para exhibir cuadros, libros y folletos.

Debajo de la casa, un jardín con sombra y capacidad para dos motos. Un pequeño jardín, dos cuartos de servicio, lavandería y un pequeño patio para el servicio. Las paredes exteriores están pintadas de azul intenso y rojo veneciano. Todo el acero está pintado de bermellón.²⁶

Gracias a esta descripción, sabemos que los colores de la casa de Toor fueron muy parecidos a los de la casa estudio que O'Gorman diseñó, un par de años antes, para Diego Rivera y Frida Kahlo. Como toda construcción de este tipo, los espacios de trabajo fueron de vital importancia por lo que la sala más grande se encontraba en el tercer piso. Ahí se localizaba el Frances Toor's Studio, que la propia antropóloga publicó en sus guías turísticas como un lugar en el que el viajero podría "admirar la obra de destacados artistas mexicanos y disfrutar de una hora tranquila".²⁷

La única fotografía de este tercer piso se encuentra en el archivo personal de Born. Esta imagen es única para comprender la disposición del estudio-galería. Como se describe en la publicación, se trataba de un espacio amplio de exhibición con extensos libreros empotrados a los muros que guardaban publicaciones y tres esculturas en la parte baja. Una de ellas casi con toda certeza de la autoría de Mardonio Magaña, quien fue el epítome de la espontaneidad y el genio autodidacta. En las paredes se distinguen óleos y grabados de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Carlos Mérida, Jean Charlot y Fermín Revueltas, entre otros (Fig.7). Al centro, un tapete y unas bancas tejidas con mimbre, mientras que en la esquina inferior izquierda se atisba una mesa sobre la que descansan varios números de *Mexican Folkways*.

De alguna manera, el diseño de galería-estudio de Toor tradujo el discurso de su revista a un espacio tridimensional, pues allí se propuso preservar la cultura y el arte popular ante la amenaza de la modernización. La ironía es que su propia empresa editorial y artística funcionaba como un engranaje

dentro una industria turística que para ese momento ya ponía en crisis la “autenticidad” de la producción artesanal. De acuerdo con Néstor García Canclini, la apropiación cosmopolita de productos de orígenes rurales marcó la integración de las clases populares al desarrollo capitalista y reestructuró la producción material y simbólica de las culturas tradicionales para satisfacer el consumo urbano y turístico.²⁸



Fig. 7. Esther Born, *House of Frances Toor*, 1935. Collection Center for Creative Photography, University of Arizona. ©Esther Born Estate.

Para comprender el lugar del estudio de Toor dentro de este escenario turístico, baste mirar de nuevo la fotografía de la galería. Sobre la mesa que se observa del lado izquierdo del encuadre, aparece, enmarcado, un mapa pictórico elaborado por Carlos Mérida. Publicado por el France's Toor's Studio en 1935, *Map of Mexico City and Valley* fue diseñado para orientar a los turistas en las calles de la capital. Originalmente, el mapa se guardaba en un sobre decorativo con una descripción en inglés y un espacio para la dirección del turista. Como ha notado Delia Cosentino, “el mapa de Mérida encarnaba y explotaba un momento culminante en el tejido urbano de la capital: en forma, contenido y concepto demostró una integración funcional del proyecto cultural de la nación la final del Maximato”.²⁹ Se trata, entonces, del momento del establecimiento definitivo de la infraestructura turística de la Ciudad de México en la que la galería-estudio de Toor quedó inscrita (**Fig. 8**).

El mapa se presenta al espectador sobre un brillante fondo naranja. En la traza se revelan las calles principales de la parte más antigua

de la urbe, así como las infraestructuras más recientes. La composición parte de una perspectiva de vista de pájaro en donde las calles se pintan de amarillo y los edificios más emblemáticos se elevan en una suerte de caricatura. Destaca la inclusión del edificio La Nacional, concluido en 1932 como un símbolo de la modernidad arquitectónica y un logro de la ingeniería que demostró el poder constructivo de los gobiernos posrevolucionarios. La vista incluye, al oeste, las colonias Santa María la Ribera, San Rafael y Cuauhtémoc, mientras que al suroeste se denotan las colonias Roma e Hipódromo Condesa. También se indican los nombres de las calles que conmemoraban a los héroes revolucionarios, lo que contribuyó al creciente sentido de memoria pública tras el levantamiento armado de 1910. Al mismo tiempo, Mérida señaló la ubicación de otros sitios, como la Escuela de Verano, la cual ya funcionaba en el inmueble conocido como La Casa de los Mascarones; y otros lugares de servicios turísticos como librerías, hoteles, casas de cambio, tiendas de arte popular como “Weston's Curio Shop (sic)”,³⁰ así como otros espacios de exhibición y venta de libros, como la Galería Central de Arte, propiedad de Alberto Misrachi.



Fig. 8. Carlos Mérida, *Map of Mexico City and Valley*, 1935. David Rumsey Historical Map Collection.

En los bordes del mapa, el artista guatemalteco combinó una serie de viñetas que aludían a los glifos prehispánicos. Así se indicaron los lugares que se encontraban en “las afueras” de esta traza urbana como Azcapotzalco, Tláhuac, Coyoacán, Tlalpan y Xochimilco. Este último como uno de los

sitios que se había convertido en una parada dentro del circuito turístico. En este orden, se puede afirmar que la obra de Mérida sugería una exploración completa del Valle de México, que incluía a las zonas semiurbanas que luchaban por incorporarse a la capital nacional y su ritmo de modernización. Con estas viñetas, Mérida apeló al recuerdo mnemónico del público de imágenes comerciales y la experiencia del formato de exhibición de arte.³¹ Así, cada ilustración funcionaba como un paisaje enmarcado dentro de una galería. Esta composición, además, sugiere la participación implícita del espectador; por un lado “satura” la representación cartográfica de la representación a la construcción de la memoria histórica mientras que, por otro lado, fomenta una suerte de participación teatral ya que el mapa se convierte en un escenario que el viajero podía recorrer. En una estrategia comercial, la ubicación del Frances Toor’s Studio también quedó marcada como un lugar “de rigor”; un sitio que tenía que ser visitado por los viajeros que buscaban experimentar todos los atractivos que la Ciudad de México ofrecía.

A manera de espejo, los óleos y grabados que eran exhibidos en las paredes de la galería también evocaban ciertos paisajes o imaginarios turísticos, como aquel ligado a la región del Istmo de Tehuantepec en tanto contrapunto sensual e incluso edénico a la vida urbana moderna.³² *Las Bañistas* de Diego Rivera, un óleo que colgaba arriba del mapa de Mérida, es parte de un repertorio visual de raigambre popular que varios artistas mexicanos construyeron alrededor de las mujeres oaxaqueñas en esta época, mientras que los estenciles de Mérida, que se ven al fondo, despliegan escenas con temas guatemaltecos –músicas y danzas– que vinculan la escena artística mexicana dentro de un contexto latinoamericano más amplio.

La colaboración que se forjó entre Toor y Mérida fue primordial para consolidar la galería como un espacio que conjugaban las expresiones populares y el arte moderno. Después de todo, el guatemalteco ya tenía experiencia en este tipo de sitios pues había sido director de la Galería de Arte Moderno del Departamento del Distrito Federal en 1929, amén de su creencia en los diálogos pictóricos entre el arte indígena y las formas vanguardistas para crear un arte nacional:

El arte indígena debe ser nada más un punto de partida, debe servir nada más de orientación, pero es necesario hacerlo evolucionar, pues hay que tener en cuenta que ya no estamos en la época, ni es el espíritu nuestro el de los indios, ni los elementos de trabajo son los mismos; es preciso, para hacer arte nacionalista, fundir la parte esencial de nuestro arte autóctono con nuestro aspecto actual y nuestro sentir actual (...) el sólo espectáculo de nuestra naturaleza nos ofrece un ancho campo para hacer pintura nacionalista, pero fundiéndose con el alma de esa naturaleza, no expresándola en su forma más o menos exterior.³³

De la misma manera, tanto la antropóloga como el artista se interesaron por los elementos espaciales del arte popular. Como las antigüedades y los objetos arqueológicos, las manufacturas fueron susceptibles a las nuevas cartografías que se realizaban de la república mexicana a favor de promover una agenda nacional colmada de una estética politizada, tanto de los entornos urbanos como rurales del país al impulsar una idea indigenista basada en la revalorización de las tradiciones y las artes populares. Como ejemplos vale la pena mencionar el *Mapa de las artes populares de México*, que Roberto Montenegro confeccionó sobre un biombo de seis paneles en 1929, y los mapas que el propio Mérida realizó para las guías turísticas de Anita Brenner y Toor en la década de 1930.

En síntesis, la preocupación por resaltar los elementos folklóricos y las manufacturas populares como fundamentos del arte moderno fue una de las características que distinguió al Frances Toor’s Studio. En la galería se exhibió obra contemporánea ligada a este ideario –aquí también se debe destacar la presencia de *Danza de Yauhtepec*, de Fermín Revueltas, en la esquina derecha–; mientras que en la casa de la antropóloga prevalecía un ambiente moderno y austero –muy acorde a la arquitectura funcionalista de O’Gorman–, en donde las piezas de arte prehispánico y popular de su colección eran las protagonistas del espacio.

En la escena cultural mexicana de la década de 1930, Toor fue una de las primeras personas en abrir un espacio destinado a la exhibición y venta de obras artísticas, aunque

no se puede aseverar que se trató de un fenómeno aislado. Conviene resaltar el trabajo de Alberto Misrachi, inmigrante griego, que fundó la Galería Central de Arte en 1932, una librería ubicada en el emblemático edificio La Nacional que ofrecía revistas de importación, así como otras publicaciones de arte e historia. En 1937 este espacio se convirtió en una galería que promovió el trabajo de Rivera, Orozco, Tamayo, al igual que el de Frida Kahlo. En esta cronología y cartografía de lugares dedicados a la exhibición y venta, la Galería de Arte Mexicano (GAM) guarda un lugar especial. Fundada en marzo de 1935 por Carolina Amor, y después dirigida por su hermana Inés, la GAM se convirtió en el sitio que, profesionalizó el sistema de compraventa de obras artísticas en México. Ubicada originalmente en el entresuelo de la casa familiar en la calle de Abraham González número 66, que para la ocasión fue remodelado por el mismo Juan O’Gorman, la galería prosperó gracias “a la coyuntura económica, política y social del país que permitió forjar un mercado del arte (y) a las redes de amistad de las Amor”.³⁴

Las galerías privadas convivieron con otras iniciativas gubernamentales que mostraban la producción contemporánea, como la ya mencionada Galería de Arte Moderno, fundada en 1929 en la planta baja del Teatro Nacional –hoy Palacio de Bellas Artes–, que a la sazón fue dirigida por “los conocidos artistas Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero (...) en un deseo de animar el medio artístico de la Ciudad de México”;³⁵ también, la Sala de Arte de la SEP, que funcionó entre 1930 y 1935 en un local del edificio de esta dependencia bajo la dirección del también artista Gabriel Fernández Ledesma. En ambos sitios, las muestras de pintura, grabado, carteles y proyectos arquitectónicos se alternaron con concursos que tuvieron a bien fomentar un ejercicio de crítica de arte, al igual que la educación y la participación de nuevos públicos.

Allende los esfuerzos estatales por generar estos espacios, las galerías de Toor, Misrachi y las hermanas Amor atendieron a un creciente público extranjero. De ahí la importancia de su publicidad y el dominio del inglés para incentivar la compraventa de obras y su circulación. De acuerdo con las memorias de Inés Amor, hacia 1933, fuera de

la Sala de Arte de la SEP, “el único rincón de la Ciudad de México donde se prestaba atención al arte era el estudio de Frances Toor (...), en cuya oficina se exhibían cuadros de algunos pintores. El trato que tenía Paca con ellos era muy informal; por ejemplo, un día le dijo a Diego Rivera: ‘Mira mano, eso no está tan feo, tráemelo para que lo cuelgue en la oficina; cae algún gringo y a ver si pega’”.³⁶

Habida cuenta de las impresiones de Amor, el establecimiento de Toor se diferenció de la Galería Central de Arte y de la GAM porque no se constituyó solo como un espacio de compraventa sino, sobre todo, como un lugar de encuentro y estudio de las manifestaciones y las manufacturas populares; y ya en la casa de Manchester, como una vivienda que además contaba con dos apartamentos que se ponían a la renta como una forma de asegurar más ingresos. En este orden, el trabajo de Toor como antropóloga, estudiosa y conferencista siempre tuvo un lugar preponderante que bien supo concertar con su empresa editorial y de exhibición; de ahí que el nombre oficial que eligió para este lugar fuera el de estudio y no galería.

A manera de conclusión

Frances Toor’s Studio funcionó durante toda la década de 1930 como un punto de estudio, exhibición y encuentro de artistas, intelectuales y turistas. Allí se vendieron todos los números de *Mexican Folkways*; la monografía dedicada al grabador José Guadalupe Posada; el *Cancionero Mexicano*; las guías turísticas y el libro *Mexican Popular Art*, publicado en 1939. Este último fue una suerte de epílogo al número especial que *Mexican Folkways* dedicó a las artes plásticas populares en 1935, y en un espectro más amplio, a todo el trabajo que Toor realizó en México. En la presentación del libro, la estadounidense ofrece al lector una reflexión sobre las estrategias de exhibición iniciadas en la *Exposición Nacional de Artes Populares*, los modos de producción y los esfuerzos por mapear la producción artesanal. Empero, persiste una preocupación por proteger el valor estético de las manufacturas ante un creciente mercado:

Mi esperanza es que este libro inspire a los compradores de las artes populares a exigir buena hechura y

buen gusto; que todos los interesados hagan algo para conservar estas dos cualidades y al mismo tiempo ayuden a mejorar la situación de los artesanos.

Cualquier éxito que pueda lograr se debe en gran medida a los muchos amigos que han contribuido directa e indirectamente -Diego Rivera, Dr. Moisés Sáenz, Miguel Covarrubias, Conde René d'Harnoncourt, Fred Davis, Roberto Montenegro, Dr. Atl, Jorge Enciso, Fred Liebig, Ernesto Cervantes, Humberto Arellano, Miguel Calderón y los mismos artesanos indígenas.³⁷

De acuerdo con Justino Fernández, Frances Toor fue parte de un grupo especial de personas que, “gracias a sus largos años de residencia en el país, sirvieron de intermediarios entre el público turista norteamericano y México”.³⁸ Agregó que desde su revista y galería, construyó espacios físicos y simbólicos desde los que aprehendió la escena de vanguardia mexicana, que no estuvo exenta de contradicciones, pero que logró legitimar un discurso que hoy es ineludible entre las tradiciones populares y la cultura nacional mexicana. Al mismo tiempo, participó en la generación de un gusto particular de lo que debía ser “moderno” desde la educación y el goce estético de cientos de objetos utilitarios y rituales que fueron integrados en la categoría de “arte popular” por toda una élite que encauzó su mirada hacia las poblaciones indígenas.

Finalmente, este primer acercamiento al estudio-galería de Toor sirve como un punto de partida para continuar una reflexión sobre su figura y las redes artísticas e intelectuales que construyó con miras a establecer un diálogo continental sobre las costumbres y las artes populares.

Notas

¹ Karen Cordero Reiman, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Tomo III, coord. Esther Acevedo (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002), 67-90.

² Para un estudio detallado sobre el impacto de las muestras de arte popular en el mercado, véase James Oles, “Seducción o negocio. Las exposiciones de arte popular mexicano, 1820-1930”, en *Casa Mañana, The Morrow Collection of Mexican Popular Arts* (Albuquerque: Mead Art Museum, Amherst College, University of New Mexico Press, 2002), 31-45; y sobre la exposición organizada en 1921, véase Mireida Velázquez Torres, “Facturas y manufacturas de la identidad: el arte popular mexicano en 1921”, en *Facturas y manufacturas de la identidad: las artes populares en la modernidad mexicana* (México: Museo de Arte Moderno), 51-71.

³ “Exposición”, *Revista de Revistas* no. 594, 25 de septiembre de 1921: 18.

⁴ Dr. Atl, *Las artes populares en México. Volumen primero* (México: Secretaría de Industria y Comercio / Editorial Cvltvra, 1922).

⁵ Karen Cordero Reiman, “Mexican Folkways y las lecturas de lo popular,” en *Tiempo y Arte. XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1991): 417.

⁶ Delia Cosentino, “Unfolding Maps during the Maximato in Mexico”, *Latin American and Latinx Visual Culture* 1, no. 1 (January 2019): 64.

⁷ Frances Toor, “Mexican Folkways,” *Southwest Review* 17, no. 2 (1932): 230-37. (Traducción propia)

⁸ Para un análisis más detallado sobre la labor de Gamio en la concepción del arte popular, véase Rick López, *Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*, (Durham: Duke University Press, 2010).

⁹ Mauricio Tenorio Trillo, “Stereophonic Scientific Modernisms: Social Science between Mexico and the United States, 1880s-1930s”, *The Journal of American History* 86, no. 3 (1999): 1179-1180.

¹⁰ Manuel Gamio, “El aspecto utilitario del Folklore”, *Mexican Folkways*, núm. 1 (junio-julio 1925): 7.

¹¹ Michael K. Schuessler “Mexican Folkways (1925-1937): una revista binacional y bilingüe del México posrevolucionario” en *Las culturas de la prensa en México (1880-1940)*, ed. Yanna Hadatty Mora and Viviane Mahieux (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2022), 219.

¹² Frances Toor, “Advertencia de la editora”, *Mexican Folkways*, núm. 1 (junio-julio 1925): 4.

¹³ En una reciente visita al Center for Creative Photography de la Universidad de Arizona, encontré el negativo de este retrato entre los archivos de Lola Álvarez Bravo.

¹⁴ Olivier Debrouse. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 322.

¹⁵ Tina Modotti fue expulsada de México en 1930 al ser acusada de participar en un atentado contra el entonces presidente Pascual Ortiz Rubio. En ese momento, Lola y Manuel Álvarez Lola Álvarez Bravo compraron sus cámaras Graflex. Para más detalles véase Lola Álvarez Bravo, *Recuento fotográfico* (México: Penélope, 1982), 97.

¹⁶ Sobre el repertorio iconográfico compartido por Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo desde una perspectiva de género, véase Dina Comisarenko, “La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo”, *La ventana. Revista de estudios de género* 3, n° 28 (2008): 148-190.

¹⁷ *Ulises. Revista de curiosidades*, n° 1 (mayo, 1927).

¹⁸ Enrique Bravo, carta a Manuel C. Téllez, mayo 19, 1932, Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores (AHSRE). Publicaciones sobre Turismo del Banco de México y Escuela de Verano. Expediente IV-492-29.

¹⁹ Este tipo de publicidad se encuentra en varios números de *Mexican Folkways*. Apareció por primera vez en el n° 7 (junio-julio 1926).

²⁰ El *Cancionero Mexicano de Mexican Folkways* fue editado por Toor en 1931. Los arreglos para piano y guitarra de todas las composiciones populares que ahí se reunieron fueron elaborados por Concha Michel y Ángel E. Salas. La publicación contó con nueve viñetas de Rufino Tamayo; todos grabados en madera que presentan instrumentos de cuerda y escenas de campesinos mientras cantan y tocan alguno de estos instrumentos.

²¹ Catherine Vesta Sturges contribuyó con el artículo “Por el camino con misiones rurales”, *Mexican Folkways* 3 (febrero-marzo, 1927); y “El lavatorio de la Virgen”, publicado en el número correspondiente al año de 1929.

²² Elsie Clews Parsons escribió siete artículos para *Mexican Folkways*, los cuales fueron publicados entre 1929 y 1932. Destacan “Ritos zapotecas de fin de año nuevo”, aparecido en el número correspondiente al año de 1930 y “Casándose en Mitla” en el número de 1932. En su conjunto, la antropóloga estadounidense puso especial énfasis en las indumentarias oaxaqueñas.

²³ *Mexican Folkways*, Vol. VII, n° 2 (abril-junio de 1932).

²⁴ “Quedó inaugurada la bella exposición de la artista Izquierdo”, *Excelsior*, Ciudad de México, 2 de febrero de 1933. Primera Sección, Hemeroteca Nacional de México.

²⁵ Esther Born, *The new architecture in Mexico* (New York: The Architectural Record, W. Morrow & Company, 1937), 66.

²⁶ Esther Born, *The new architecture* (Melbourne: Hassell Street Press, 2021), 67

²⁷ Frances Toor, *Frances Toor’s Guide to Mexico* (Mexico: Frances Toor’s Studio, 1936), 234.

²⁸ Nestor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Debolsillo, 2009).

²⁹ Delia Cosentino, *Unfolding Maps during the Maximato in Mexico* (Los Ángeles: California University Press, 2019): 62.

³⁰ El nombre de la tienda era *Weston’s Art Shop*, ubicada en la calle de Madero n°. 13.

³¹ Martin Brückner, “Self-Made Spectacles: The look of maps and cartographic visually”, en *The Social Life of Maps in America, 1750-1860* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2017), 221.

³² James Oles, “From murals to paintings: scenes of everyday life”, en *Diego Rivera’s America*. (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, University of California Press, 2023), 37.

³³ Carlos Mérida, “La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán. Los falsos críticos”, *El Universal Ilustrado*, 29 de julio de 1920.

³⁴ Eréndira Derbez, *Inés Amor y los primeros años de la Galería de Arte Mexicano* (México: Bonilla Artiga Editores, 2024), 51.

³⁵ “Exposiciones de la Galería Moderna”, *Mexican Folkways* VI, n° 1 (1930): 48.

³⁶ Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Inés Amor* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005), 25.

³⁷ Frances Toor, *Mexican Popular Arts* (México: Frances Toors Studio, 1939), 4. (La traducción es mía)

³⁸ Justino Fernández, “Mexican Popular Arts. By Frances Toor”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 1, n° 4 (1939): 73-74.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Claudia Garay Molina; “El arte popular mexicano desde el Frances Toor’s Studio”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 26 | Segundo semestre 2025, 72-86.

Recibido: 02 de abril de 2025

Aceptado: 16 de julio de 2025