



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE FACULTAD DE**  
**FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**EMILIO BAZ VIAUD. RETRATOS DE UNA ÉPOCA**

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
CARLOS OMAR SEGOVIANO RODRÍGUEZ

TUTORA PRINCIPAL:  
DRA. TERESA DEL CONDE PONTONES  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
TUTORES:  
DRA. JULIETA ORTIZ GAITÁN INSTITUTO DE  
INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DR. OSCAR HUMBERTO FLORES FLORES  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D.F., JUNIO DE 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	I
 INTRODUCCIÓN: RETRATO ... DE UN JOVEN ARTISTA	1
 CAPÍTULO 1: EL RENACIMIENTO DE UN RETRATISTA MEXICANO	16
 CAPÍTULO 2: EN EL MÉXICO DE LA CONTRACORRIENTE	32
 CAPÍTULO 3: REALISMO HEREDADO	57
 CAPÍTULO 4: DE LA DISCRIMINACIÓN URBANA A LA POÉTICA RURAL	74
 ANEXO: GALERÍA DE OBRAS DE EMILIO BAZ VIAUD	102

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi familia por apoyar siempre cada una de mis aventuras académicas. Suyos son todos mis logros.

A la Coordinación de Estudios de Posgrado por la beca que me fue otorgada para realizar mi maestría.

A la Dra. Teresa del Conde por confiar en mi trabajo, además de continuamente sugerirme nuevos derroteros para mi investigación y desarrollo como Historiador del Arte. Espero ser un digno discípulo.

A la Dra. Julieta Ortiz por su amabilidad y humildad al compartirme su conocimiento y bibliografía especializada en mi tema de estudio.

Al Dr. Oscar Flores cuyo profesionalismo me ayudó a pulirme como estudiante, a la par de mejorar inmensamente mi investigación.

A los coleccionistas Ángel Madrigal y Víctor Nava que me compartieron su experiencia y admiración por Emilio Baz, además de legarme importantes documentos. Soy heredero de su pasión por este pintor.

Principalmente, a Marysole y Juan Wörner Baz, quienes me acercaron a la vida y obra de su tío Emilio. Espero retribuirles algo con este escrito.

A mis compañeros y amigos Berenice Sánchez, Alberto Alavez, Héctor Antonio Sánchez, Antonio Gracia y Aarón Nieto, quienes participaron del desarrollo de mi tesis y cuyas sugerencias nutrieron mi trabajo.

Finalmente, a la Dra. Déborah Dorotinsky y a todo el equipo de trabajo de la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte -Héctor, Brígida, Teresita y Gabriela- cuyo guía me permitió llegar a este momento.

## RETRATO ... DE UN JOVEN ARTISTA

Si su nombre hoy en día no es conocido del público en general, se debe a una voluntaria reclusión que lo ha mantenido al margen del ambiente pictórico de México por varias décadas. Sin embargo, fue admirado por Diego Rivera y por José Clemente Orozco<sup>1</sup>



1. Anónimo, *Emilio Baz Viaud*, 1941. Archivo fotográfico de la familia Baz. Publicado en el catálogo de *Herencia y Creación*.

Emilio Baz Viaud fue un pintor mexicano moderno que por su escaso número de obras producidas, a la par de su limitada relación con otros artistas nacionales, no ha terminado de ser reconocido como un creador relevante dentro del ambiente cultural del país; sin embargo, tanto por la manufactura de sus dibujos, como por los personajes que impecablemente retrató, en las tres últimas décadas sus cuadros han

---

<sup>1</sup> Teresa del Conde, "Emilio Baz Viaud. Un pintor casi inédito", *Uno más uno*, 19 de octubre de 1984, 17.

sido revalorados como parte de importantes exposiciones,<sup>2</sup> además de ser abordados por versados investigadores<sup>3</sup> y coleccionistas<sup>4</sup> de la plástica mexicana del siglo XX.

El objetivo de reunir los retratos de Emilio Baz Viaud –sus representaciones de personajes y sus escenas principalmente urbanas- es demostrar que a través de ellos, es posible reconstruir otro rostro de la historia social y pictórica del arte moderno nacional; una narración que muestra a Emilio Baz tanto integrante de una familia aristócrata de creadores ajenos a las reivindicaciones del arte público, a la par de haberse formado como alumno de Manuel Rodríguez Lozano, uno de los principales detractores de Diego Rivera. Estas condiciones marcaron a Baz como un artista a contracorriente de la pintura mural, equiparándose a los casos de Agustín Lazo, Frida Kahlo o Julio Castellanos, a quien particularmente Emilio admiraba<sup>5</sup> y con el que su trabajo guarda algunas semejanzas, aunque en realidad, Baz estuviera en mayor

---

<sup>2</sup> Su obra se ha expuesto en *Siete pintores otra cara de la escuela mexicana* (1984, Instituto Nacional de Bellas Artes), *Emilio y Ben-Hur Baz Viaud* (1987, Centro Cultural "El Nigromante" en San Miguel de Allende e Instituto Nacional de Bellas Artes), *Autorretratos* (1989, Galería López Quiroga), *Herencia y Creación* (1991, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México), *Cuatro Décadas de Pintura Mexicana 1920-1950's* (1992, Galería Arvil), *Joyas en papel de grandes maestros mexicanos* (1994, Galería Arvil), *La razón del ser, el ser como razón* (1997, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México), *El cuerpo aludido: Anatomías y construcciones* (1998, Museo Nacional de Arte), *Arte Moderno en México 1900-1950* (1999, National Gallery de Canadá; 2000, Antiguo Colegio de San Ildefonso), *Mexique-Europe. Allers-Retours 1910-1960* (2005, Musée d'art moderne de Lille), Museo Colección Blaisten (2007-2011, Centro Cultural Universitario Tlatelolco), *Retratos* (2009), *Diversidad en la Colección de Arte de Banco Nacional de México* (2011, Palacio de los Condes de San Mateo de Valparaíso) y *Rostros y tradiciones de México* (2006, Dolores Olmedo; 2007, Instituto Veracruzano de Cultura y Museo Arocena de Torreón; 2008, Museo Contemporáneo de Yucatán, Museo Chihuahuense de Arte Contemporáneo y Galería Conarte de Monterrey; 2010, Museo del Carmen, Sala de Exposiciones del Centro Estatal de las Artes de Mexicali; 2011, Instituto Cultural Cabañas; 2012, Museo de Arte e Historia de León).

<sup>3</sup> Teresa del Conde, Olivier Debroyse y James Oles entre los más destacados.

<sup>4</sup> Colección de Andrés Blaisten (10 obras), Colección Jacques y Natasha Gelman (2 obras), Colección Ángel Madrigal (30 obras), Colección Víctor Nava (15 obras), Museo de Arte Moderno (1 obra), Colección SURA (1 obra) y Banco Nacional de México (1 obra). Ver anexo Galería de obras de Emilio Baz Viaud.

<sup>5</sup> Emilio Baz Viaud, en Patricia Rosales, "Multiplicidad de facetas, estilos, tendencias ideológicas y épocas, reunidas en Bellas Artes", *Excélsior*, 21 de octubre de 1984, 2.

contacto con otras voces tangenciales al renacer y esplendor del arte mexicano como el “Hotentote” o Remedios Varo, de quienes elaboró magistrales retratos.

Precisamente en su faceta de retratista, Emilio Baz Viaud guardó importantes ligas con pintores de principios del siglo XX, como Cecil Crawford O’Gorman, en tanto que ambos dieron prioridad al dominio de la técnica y a la factura impecable del dibujo, semejante a los más importantes retratistas del pasado cual Holbein o Durero; aunque por otra parte, Baz se destacó como un artista plenamente moderno que por su generación –aquella nacida en la segunda década del siglo XX- estableció paralelismos con el arte metafísico, la abstracción y particularmente, con el realismo norteamericano. Por tanto, el estudio de la diversidad de fuentes y correspondencias que concurren en el trabajo de Emilio Baz Viaud nos acerca a una visión alterna, casi inédita y por consiguiente, a un retrato más joven, de la pintura mexicana del siglo XX.



2. Emilio Baz Viaud, *Autorretrato del artista adolescente*, 1935, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 39.7 x 60 cm. Colección Blaisten.

La colección de arte moderno mexicano de Andrés Blaisten agrupa entre sus mejores obras, las de creadores periféricos a los muralistas, entre ellos, el conjunto más importante de cuadros elaborados por Emilio Baz, con lo que ha sido clave en el reconocimiento del artista por parte de los espectadores actuales –en especial cuando esta colección se exhibía públicamente en el Centro Cultural Tlatelolco. *Autorretrato del artista adolescente* es una de las pinturas más sobresalientes de este repertorio, tanto por su limpio y delicado dibujo, como por ser la primera autorepresentación que se conoce de Baz Viaud con tan sólo 17 años.

El título de *Autorretrato del artista adolescente* le fue asignado en 1984 para la exposición *Siete pintores otra cara de la escuela mexicana*, exhibición que sacó del ostracismo a Baz Viaud que desde los años 50 no presentaba su trabajo en ninguna muestra. Es probable por ello, que para generar una mayor expectación por este entonces desconocido creador, se le haya puesto a esta pintura, un título que parafrasea a una de las novelas de James Joyce.<sup>6</sup>

Es plausible no obstante, que esta misma obra se hubiera presentado cuatro décadas antes, sólo con la denominación *Retrato*, precisamente el nombre con que apareció un cuadro de Emilio Baz expuesto en el *Salón 20 de Noviembre* de 1944,<sup>7</sup> junto al quehacer de artistas como Isidoro Ocampo, *Nahui Ollin* y Ángel Bracho. La

---

<sup>6</sup> La decisión de emular el título de *Retrato de un joven artista* fue sugerida a Emilio Baz por su *dealer*, el coleccionista Ángel Madrigal.

<sup>7</sup> El *Salón 20 de Noviembre* era una exposición anual que convocaba a diversos artistas similar al *Salón de Otoño* que se celebra en París desde 1903.

muestra fue reseñada por Jorge Juan Crespo de la Serna, quien describió la imagen pintada por Baz como la “de un joven de implacable factura y gracia”.<sup>8</sup> Esta información parece coincidir con el *Autorretrato del artista adolescente*, que corresponde, junto con la representación de su madre, a las únicas creaciones que se conservan de la primera exposición individual de Baz en 1938,<sup>9</sup> en la casa familiar en Tacubaya, a la que asistieron José Clemente Orozco y Diego Rivera.<sup>10</sup>

En este primer autorretrato Emilio se representó de frente, con una camisa blanca con botones ocultos, que por su caída suave, que forma pliegues en los brazos, parece emular seda o algún algodón muy fino. El rostro girado en tres cuartos, es de una gran sobriedad, pese al detalle con que elaboró cada una de sus facciones, como sus delgados y sensuales labios, sus largas y rectilíneas cejas, sus ojos castaños y sus apenas perceptibles pestañas. El único detalle que parece romper sutilmente con la serenidad del rostro, son las puntas abiertas del cabello, perfectamente peinado de raya y aparentemente engominado, para acentuar así la distinción con la que se proyectó este joven pintor.

---

<sup>8</sup> Jorge Juan Crespo de la Serna, *La clepsidra y los días* (México: Bellas Artes, 1958), 40.

<sup>9</sup> La madre de Emilio Baz armó un archivo con fotografías de los primeros cuadros de su hijo, que permiten conocer el desarrollo artístico del pintor desde los 12 años de edad. Archivo Carlos Segoviano.

<sup>10</sup> “Su madre montó una exposición a la que hizo llegar a Orozco y Rivera. El primero opinó que Baz ‘había empezado por el final’. Diego simplemente lo reconfortó con un ‘tiene talento el muchacho’” (*Emilio y Ben-Hur Baz Viaud*. México: INBA-CONACULTA, catálogo de la exposición efectuada en 1986).

La representación de Baz Viaud tomando un lápiz verde, como muestra de su oficio, es un elemento adicional para pensar en que ésta fue la obra que decidió exponer en la mencionada muestra de 1944, para justamente, dar a conocer su nombre e imagen.

Es de considerar sin embargo, que anteriormente, en diciembre de 1941, Emilio Baz presentó por primera vez una pintura con el título *Retrato*, como parte de una colectiva organizada en la Galería de Arte y Decoración, la cual era dirigida por Eduardo R. Méndez.<sup>11</sup> Junto a trabajos de artífices de la talla de Raúl Anguiano, José Chávez Morado y de los exiliados españoles José Bardasano y Miguel Prieto, la pieza de Baz Viaud correspondía en realidad, al retrato de su madre.



3. Franco de Sabonal, "El Salón de Pintura de 1941", *Jueves de Excelsior*, diciembre de 1941. La mujer de camisa negra corresponde al retrato de la madre de Baz.

Lo cierto es que en Nueva York, el escritor y coleccionista de arte Lincoln Kirstein auguraba grandes cosas para Baz Viaud al ver precisamente la representación que a

---

<sup>11</sup> Importante impulsor del arte mexicano, en especial de nuevos creadores en los años 40.

los 15 años elaboró de su progenitora.<sup>12</sup> Emilio pudo relacionarse con Kirstein, consultor del Departamento Latinoamericano de Pintura y Escultura del Museo de Arte Moderno de Nueva York,<sup>13</sup> gracias a las visitas frecuentes a su hermano Ben-Hur Baz, quien en aquellos trabajaba en *La Gran Manzana* como diseñador para algunas revistas como *Harper's Bazar*, *Mentor Magazine* o *Squire*. De hecho, de la misma época de la autorepresentación de Baz, data una elaborada por su hermano Ben-Hur, en la cual, probablemente se inspiró Emilio, ya que lo consideraba su maestro. En su autorretrato Ben-Hur Baz se representó con pincel en mano frente a un restirador, con lo que también expresó su profesión. Asimismo, mostró algunas características propias al desarrollo del género del retrato,<sup>14</sup> como el situarse en un espacio concreto, de torso entero y brazos visibles, además de presentar con gran definición sus rasgos, elementos que Emilio desarrollaría a la postre en sus retratos.



4. Ben-Hur Baz Viaud, *Autorretrato*, 1935, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 60 x 48 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

---

<sup>12</sup> Jorge Palomino, "Emilio Baz Viaud, pintor", *Excélsior*, 11 de junio de 1950, Tercera sección, 9.

<sup>13</sup> En 1942 Alfred H. Barr y Lincoln Kirstein viajaron a México, Cuba y Sudamérica, donde adquirieron unas 200 obras con las que construyeron la colección de Arte Latinoamericano del MoMA. (Alfred H. Barr. Foreword." *In The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, editado por Lincoln Kirstein, 3-4. New York: Museum of Modern Art, 1943).

<sup>14</sup> La obra de Ben Hur guarda similitud con los autorretratos virreinales de José de Ibarra y Juan Rodríguez Juárez, los cuales Baz pudo conocer cuando fue alumno en la Academia de San Carlos.

Así, cuando Emilio Baz ingresó en 1938 a la Academia de San Carlos, comenzaron a ser notables los cambios en sus pinturas, tal como queda manifiesto en su segundo autorretrato a los 33 años, en el cual dejó atrás la imagen del joven elegante, sofisticado y que se intentaba abrir paso en el mundo del arte, por una efigie de mayor virilidad, con la piel bronceada, mayor musculatura y la camisa arremangada, inmerso en un espacio urbano, que parece emular a la imagen del hombre mexicano representado por la época del cine de oro nacional.



5. Emilio Baz Viaud, *Autorretrato con camisa azul*, 1941, acuarela y pincel seco sobre cartón, 100 x 65.5 cm. Colección Blaisten.

Pese a ello, *Autorretrato con camisa azul* guarda una fuerte relación compositiva con la anterior autorepresentación, como el que Emilio aparezca tomándose el antebrazo derecho con la mano izquierda, mientras que con la derecha sostiene de nuevo un lápiz e incluso el cabello una vez más está peinado a la perfección. Sin embargo, la posición y sobre todo el tamaño de las manos es mayor, característica que se vuelve común en todas sus representaciones a partir de esta época. Además, Baz

puso mayor atención al definir los detalles de su rostro, como las marcas de los pómulos, las ojeras, el entrecejo y la barbilla.

También quedaron atrás las pinturas con fondos de color uniforme, en esta ocasión Emilio se representó en un cuarto con el suelo entarimado, la pared cubierta con papel tapiz rosa pálido del que cuelga un arco de alambre con milagros de plata<sup>15</sup> y al fondo una puerta abierta desde donde se perciben un par de edificios. Esta imagen con referencia a un espacio urbano, hacen de esta obra un retrato similar a otros del arte mexicano moderno en que la ciudad adquirió protagonismo.

Cuando realizó este segundo autorretrato en 1941, justo fue el momento en que Emilio Baz se involucró con mayor interés en el ambiente del arte nacional.<sup>16</sup> El certamen más importante en el que participó en aquella época, fue la Exposición Nacional de Artes Plásticas de 1946, donde se le otorgó el Premio Nacional a José Clemente Orozco por sus murales del Hospital de Jesús y en la cual se presentaron los famosos autorretratos de Frida Kahlo, *El Venadito*, y el de Siqueiros, *El Coronelazo*. Por su parte, Baz Viaud expuso de nueva cuenta una obra titulada *Retrato* además del

---

<sup>15</sup> Baz Viaud fue educado en un fuerte ambiente católico y a partir de esta obra los motivos religiosos fueron representados contantemente por Emilio como el caso de estas figuras que incluyen una mano, una casa de dos aguas, un brazo derecho, un corazón, un alacrán, un burro, unos ojos y un candado en forma de corazón, llamados milagros y que se utilizan para la intervención sobrenatural para la recuperación de una enfermedad.

<sup>16</sup> Además de las citadas exposiciones de 1941 y 1944, Baz también participó en el IV Salón Anual de Pintura de 1943 con *Retrato de Silvia*, el cual fue mencionado por Justino Fernández en la Revista *Hoy* (15 de Enero de 1944).

*Retrato del Doctor Gustavo Baz*,<sup>17</sup> pieza central de su producción, pues al representar a su importante pariente –primo segundo- Emilio se ubicó dentro de una familia de abolengo, que supo sumarse al proyecto posrevolucionario, tal como lo hizo el Dr. Baz en sus diferentes cargos en la administración pública y en su labor de coleccionista del arte de Diego Rivera, Carlos Mérida y Manuel Rodríguez Lozano.



6. Medalla de oro y diploma otorgada a Emilio Baz en 1950 por su mérito artístico, en la *Exposición de Bellas Artes* celebrada en el Instituto Allende.

En 1949, Baz Viaud se trasladó a San Miguel de Allende en donde Siqueiros pintaba su mural *Vida y obra del general Ignacio Allende*, con la colaboración de creadores extranjeros, entre ellos, el canadiense Leonard Brooks, al cual Emilio invitó a exponer en su Galería Baz Fischer, probablemente la primera que se inauguró en la ciudad<sup>18</sup> y que contó con la participación de otros artistas foráneos que llegaban a radicar a esta población, como los norteamericanos David Anton y John Baldwin. De esta época

<sup>17</sup> Justino Fernández, Apéndice “Premio Nacional de Artes y Ciencias 1946, Exposición Nacional de Artes Plásticas. Documentos, Catálogo y Acta Final”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen IV, número 16, 1948, 99-104.

<sup>18</sup> J. N., “San Miguel de Allende”, *The Mexico City News*, 25 de enero de 1987, 20.

consta la medalla de oro que le fue otorgada a Emilio por la Universidad de Guanajuato en 1950 por su mérito artístico, tras una exposición celebrada en el Instituto Allende que convocó, precisamente, a los mejores realizadores locales e internacionales residentes en la ciudad de San Miguel. Curiosamente la obra que Emilio Baz presentó y con la que triunfó estaba titulada de nueva cuenta como *Retrato*,<sup>19</sup> aunque en esta ocasión la representación corresponde a la de la norteamericana Margaret McEntyre.

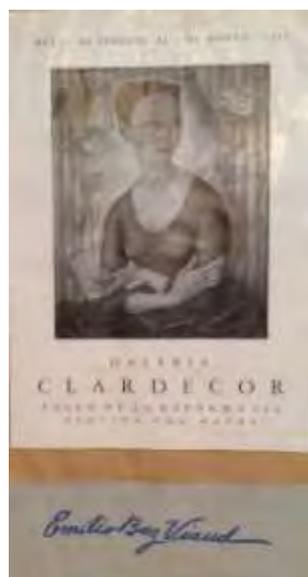
La obra destaca por el realismo del gancho para colgar y de la joyería que porta la dama -la arracada, el collar y la mancuernilla- además de la presencia de la fotografía de la mascota fallecida y la madeja de hilo que se extiende por las repisas. Esta pintura también fue premiada con una mención honorífica en la 52va Exhibición Anual del Museo Delgado de Nuevo Orleans (1953), una de las pocas exposiciones en que Emilio presentó su trabajo en el extranjero.



7. Emilio Baz Viaud, *Retrato de Margot McEntyre*, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 91.5 x 61 cm. Colección Gelman.

---

<sup>19</sup> Archivo General de la Universidad de Guanajuato, Fondo Secretaría General, Expediente 6.63\_3, 26 de agosto de 1950, foja 1-10.



8. Catálogo de la Exposición individual de Emilio Baz Viaud en la Galería Clardecor en 1951.

En febrero de 1951 Baz tuvo su primera exposición individual en la Galería Clardecor de Paseo de la Reforma, espacio que presentaba a artistas ajenos al muralismo.<sup>20</sup> En el catálogo de los cuadros, que fueron vistos por personajes como Ruth Marín, Carlos Orozco Romero, Adolfo Best Maugard, Germán Cueto y Fernando Gamboa –Director del Museo de Bellas Artes-,<sup>21</sup> aparece una sección dedicada a representaciones de personajes, por lo que en esta ocasión no se exhibió algún trabajo con el título de *Retrato*.

Cabe resaltar, que a pesar de que Baz expuso en contadas ocasiones, la minuciosidad y la factura técnica con que están representados cada una de los

---

<sup>20</sup> La Galería Clardecor fue un salón de exhibiciones de diseño de interiores que presentó a Leonard Brooks (1949), Arturo Souto (1949), Mathias Goeritz (1950), Antonio Rodríguez (1950) y Leonora Carrington (1951).

<sup>21</sup> Anónimo, “Inauguración de la Exposición del Pintor Emilio Baz”, *Excélsior*, 17 de febrero de 1951.

personas que pintó, hizo que críticos de arte como Justino Fernández, Margarita Nelken y Roberto Furia se interesaran por reseñar sus obras en importantes periódicos, donde llegaron a señalar que Emilio había ejecutado “una serie de los mejores retratos que se han pintado en México en los últimos tiempos”.<sup>22</sup>



9. Garza Noble, *Inauguración de la Exposición de Emilio Baz Viaud en la Galería Clardecor. Emilio Baz, Luz Lago de la Vega, Sonita Baz y señora d'Estelle*, 17 de febrero de 1951. Archivo *Excélsior*.



10. Emilio Baz Viaud, *Autorretrato*, 1951, temple y pincel seco sobre cartulina. Colección Wörner Baz.

---

<sup>22</sup> Roberto Furia, “Pintores, Pintorerías y Pintoretas”, *Excélsior*, 28 de enero de 1951, Tercera sección, 9.

En la época de la exposición en la Galería Clardecor, Emilio Baz dejó inconcluso un tercer autorretrato que comenzó a pintar a la muerte de su madre. En él se percibe el paso del tiempo en las bolsas y las arrugas debajo de los ojos, así como en las marcas del entrecejo y en el cabello que comienza a volverse grisáceo, además de la referencia a la muerte por la presencia de una calavera que toca con su mano izquierda.<sup>23</sup>



11. Anónimo, *Emilio Baz en el monasterio de Santa María de la Resurrección*. Archivo Ángel Madrigal.

Para entonces, el estilo pictórico de Baz cambió hacia la elaboración de retratos idealizantes, ya que fue el momento en que decidió recluirse durante 5 años en el monasterio de Santa María de la Resurrección en Cuernavaca,<sup>24</sup> al cual contribuía con embellecedoras representaciones de personajes de importante posición social, quienes colaboraban con generosas donaciones por la elaboración de sus efigies.

---

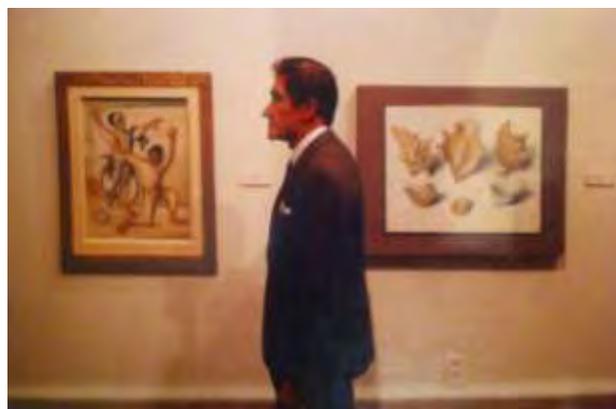
<sup>23</sup> La presencia de un cadáver en un autorretrato tiene como antecedentes las autorepresentaciones de Arnold Böcklin (quien probablemente la elaboró tras la muerte de algunos de sus hijos) y la de Saturnino Herrán. Tales referencias me fueron señaladas por mi compañero de la maestría en Historia del Arte, Alberto Alavez.

<sup>24</sup> Otro artista que se recluyó en el monasterio fue el del arquitecto Fray Gabriel Chávez de la Moral, quien justamente erigió el Monasterio Benedictino de Santa María de la Resurrección en Cuernavaca.

A pesar de considerarse una persona superficial cuya vida transcurría entre “parrandas, fiestas, sociedad, amigos, total: el desgarrate”,<sup>25</sup> al ingresar al monasterio Baz se sometió a un proceso de psicoanálisis que formaba parte de la doctrina inculcada por el monje Gregorio Le Mercier, a quien retrató Emilio en 1963. A partir de ello, Baz Viaud interrumpió continuamente su carrera y desapareció del plano artístico hasta su reaparición en los años 80.



12. Emilio Baz Viaud, *Gregorio Le Mercier*, 1963, lápiz sobre papel.  
Colección Ángel Madrigal.



13. Anónimo, *Emilio Baz Viaud en la exposición “Emilio y Ben-Hur Baz Viaud”*, 1987, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México. Colección Víctor Nava.

---

<sup>25</sup> Emilio Baz en Dorotea Hahn. “Pinto por satisfacción, entre parrandas, fiestas y desgarrates: Emilio Baz Viaud”, *Uno más Uno*, 19 de Octubre de 1984, 17.

## EL RENACIMIENTO DE UN RETRATISTA MEXICANO

Nada es más común que la opinión tonta según la cual el retrato pertenece a un género secundario. El retratista tiene sólo que copiar el modelo que está enfrente, como si bastara con captarlo nada más. Sin embargo, en las líneas y contorno de un rostro, uno exige que se manifieste el alma, que el alma le dé vida a la imagen pintada<sup>26</sup>

El escaso interés que puede generar un pintor fundamentalmente de retratos, cobra otra dimensión al reconocer que la mayoría de las obras de Emilio Baz fueron realizadas durante un momento de gran retratística en el arte mexicano moderno.

Emilio Baz comenzó a elaborar sus primeros retratos en la década de los 30, que precisamente corresponde al momento de mayor florecimiento del arte nacional. A la par de la consolidación de una nueva generación de artistas, entre ellos, Rufino Tamayo, María Izquierdo y Julio Castellanos, los principales muralistas regresaban al país tras haber realizado una serie de importantes proyectos murales en Estados Unidos y comenzaron a ejecutar otros en el Palacio de Bellas Artes.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Eugene Delacroix, "Thomas Lawrence. Portrait de Pie VII", 1829, publicado y traducido por José Riaño en [www.elcalamo.com/](http://www.elcalamo.com/) [Consulta 20 de febrero de 2014].

<sup>27</sup> Diego Rivera y José Clemente Orozco comenzaron sus murales en 1934, Siqueiros tardó una década más.

“Los tres grandes” además habían dejado de lado su aparente rechazo a la pintura de caballete<sup>28</sup> y elaboraron una abundante cantidad de cuadros, puesto que en esta época se dio el afianzamiento de un mercado del arte en México, tanto por el surgimiento de galerías, como por el aumento de coleccionistas nacionales y norteamericanos interesados en poseer óleos de los más afamados artistas locales.<sup>29</sup>

Por ende, el retrato ocupó un lugar especial en la producción de los creadores mexicanos, especialmente en Diego Rivera, en tanto que personalidades políticas y sociales del país, además de importantes coleccionistas extranjeros, se hicieron retratar por los pintores nacionales, quienes además aprovecharon el autorretrato como un medio para ser reconocidos en el campo cultural.

La crítica de arte en México también vivió un momento de gran esplendor por la contribución de escritores nacionales como Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Justino Fernández, aunado a la llegada de los críticos norteamericanos y los del exilio español. Esta conjunción entre artistas, coleccionistas, críticos y galeristas –parte importante de los personajes que retrató y conoció Emilio Baz- dio pie al

---

<sup>28</sup> En el manifiesto del Sindicato de Pintores y Escritores de 1921 una de las premisas era el rechazo a la pintura de caballete, por lo que su autor, David Alfaro Siqueiros, llamó ensayos o estudios para obras murales a sus diversos cuadros, pese a que en su prisión domiciliaria en Taxco en 1930 realizó varios caballetes que expuso en el Casino Español y posteriormente, en Estados Unidos, elaboró otros importantes cuadros como *Suicidio Colectivo* o *Nacimiento del Fascismo*.

<sup>29</sup> Gracias a la labor de Inés Amor y su Galería de Arte Mexicano, importantes personajes adquirieron obras de artistas nacionales para los museos norteamericanos. Destacan los directores del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Alfred Barr y René d'Harnoncourt, así como Henry Clifford, curador del Museo de Filadelfia.

reconocimiento internacional de la pintura moderna mexicana, que se venía dando desde los años 20 y que se terminó por denominar como el *Renacimiento Mexicano*.

Si bien la situación de Baz Viaud no pasa por su inclusión en el “panteón” de los principales artistas forjadores de este Renacimiento, su obra se ve inserta en este contexto e influida por él. De ahí, que un entendimiento cabal de sus representaciones, implica el concebir cómo se desarrolló pictóricamente esta idea del *renacer* y por tanto, de qué manera Baz Viaud a pesar de su aislamiento, terminó por ser un actor extraordinario de este proceso del arte nacional.

Siempre los admiré, pero nunca los conocí, sin embargo se me hacen absolutamente maestros. Ocupar un lugar a su lado y sin que me guste hacerme propaganda, me siento como en un sitio inmerecido. Es una lotería [...] es una resurrección.<sup>30</sup>

Uno de los elementos que más destaca en la obra de Baz Viaud, pero que también ha sido objeto de crítica frente a las obras elaboradas por otros artistas de su época, es su propensión por el trazo preciso que revela un cuidadoso aprendizaje de la anatomía humana y de las técnicas del dibujo, un academicismo que sin embargo, fue “aparentemente” desechado por las premisas del *Renacimiento Mexicano*:

Las intervenciones extranjeras en el siglo XIX y la dirección de la Academia de San Carlos en manos de profesores europeos, provocaron que comenzara a manifestarse

---

<sup>30</sup> Emilio Baz Viaud, en Patricia Rosales, “Multiplicidad de facetas”, 2.

entre diversos literatos, como Ignacio Ramírez *El Nigromante*, el cubano José Martí, así como en *Los Ateneístas*, el llamado a la creación de un arte verdaderamente nacional. En 1911 con la Huelga de la Academia de San Carlos se dio una ruptura fundamental con los modelos europeos; entre las acciones llevadas a cabo, los alumnos de pintura dejaron las aulas y comenzaron a pintar al aire libre, como manifestación en contra de los rigurosos métodos de enseñanza del Doctor Daniel Vergara, profesor de Anatomía.

La coyuntura de la Revolución, sin duda impulsó la idea de una renovación de las artes que se fundamentó en el rescate de la herencia plástica del mundo prehispánico.<sup>31</sup> Fue así que personajes como Carlos Mérida o Juan José Tablada comenzaron a llamar a este proceso *Renacimiento Mexicano*, al compararlo con la revalorización de la antigüedad clásica realizada en el territorio italiano en los siglos XIV y XV que procuró hacer *renacer* la gloria del Imperio Romano.<sup>32</sup>

Más que un rebrote del proceso humanista italiano como se dio en diversos países europeos, cual otras *manieras* de la *Rinascita*,<sup>33</sup> en el caso mexicano, la utilización de *Renacimiento* en referencia al proceso italiano, fue utilizado principalmente, con la idea de expresar la recuperación de los orígenes culturales precortesianos en medio de un triunfo del espíritu nacional tras un proceso armado.

---

<sup>31</sup> Cabe señalar que ya desde el siglo XIX, durante el Porfiriato, se estableció un interés indigenista en los proyectos arqueológicos de Manuel Gamio y en los cuadros históricos indigenistas de la Academia. Además en los hechos también se dio una revaloración de las creaciones novohispanas.

<sup>32</sup> Julieta Ortiz, "Estudio introductorio" en Xavier Moyssén, *La Crítica de Arte en México, 1896 -1921*, Tomo 1 (México, UNAM, 1999), 34-54.

<sup>33</sup> Tal como lo señaló el maestro Jorge Alberto Manrique en *Reflexión sobre el Manierismo en México, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen X, número 40, 1971, 21.

Tanto el método de Adolfo Best Maugard, adoptado por los colegios públicos del Distrito Federal, como la enseñanza en las Escuelas al Aire Libre de Alfredo Ramos Martínez, buscaron romper con los rígidos métodos de enseñanza de dibujo exportados de Europa. No obstante, el regreso de “Los tres grandes” dio cuenta de que sin el academicismo del siglo XIX, difícilmente hubiera florecido el arte mural que se volvió el eje rector del *Renacimiento Mexicano*, que para ellos implicaba una síntesis del arte occidental con el de los antiguos habitantes precolombinos.

¡Como los clásicos, realicemos nuestra obra dentro de las leyes del equilibrio estético! [...] volvamos a los antiguos en su base constructiva [...] Acerquémonos, por nuestra parte, a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios<sup>34</sup>

Los murales iniciales, en especial los del Colegio de San Ildefonso, responden a las formas italianas que por ejemplo Diego Rivera viera en las paredes de Ravena, y David Alfaro Siqueiros, en el trabajo de Masaccio en la capilla Brancacci de Florencia. Así, el *quattrocento* italiano y la simbología católica están inmersos en el primer mural de Diego Rivera titulado *La Creación*, una obra con dorado bizantino, con los símbolos de las virtudes cardinales y teologales conviviendo con las artes.

José Clemente Orozco pintó en su primera intervención en el patio grande del Colegio de San Ildefonso una serie de pinturas con “un estilo clásico para hacer frente

---

<sup>34</sup> David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida americana*, No. 1, mayo 1921, 2.

[...] a los imponentes muros del siglo XVIII”.<sup>35</sup> Por su parte, Jean Charlot elaboró *La masacre en el Templo Mayor* en un muro frente al descanso de una escalera, en donde representó el desigual encuentro entre los ejércitos de españoles y aztecas, a través de una composición dominada por largas lanzas rojas, que por la manera de marcar la distancia entre los personajes recuerdan a la *Batalla de San Romano* de Paolo Uccello.

Fue así que se originó un proceso de integración de los elementos de los murales renacentistas con las historias nacionales. Una cuestión similar se dio entre pintores que coexistieron con “Los tres grandes” en la primera mitad del siglo XX, pero que ejecutaron una propuesta plástica menos épica y más intimista de su visión de la realidad mexicana, aunque también bajo parámetros academicistas.

Una ola de artistas de una generación más joven como Jesús Guerrero Galván, Juan Soriano y Emilio Baz Viaud, que optaron por un refinado dibujo de inspiración clasicista, lo cual provocó en el caso de los retratos de Baz Viaud, que algunos críticos los consideraran que podrían haber pasado por obras ejecutadas por Durero, Botticelli o algunos de los primitivos flamencos.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Jean Charlot, *El Renacimiento del muralismo mexicano* (México, Domés, 1985), 263.

<sup>36</sup> Margarita Nelken, “Exposición de Baz Viaud”, *Arte, Revista Hoy*, 24 de febrero de 1951, 39.



14. Emilio Baz Viaud, *Retrato de la madre*, 1933, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 60 x 60 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

En un primer trabajo, que corresponde al retrato de su madre fechado en 1933, Baz ejecutó un cuidadoso dibujo en el que puso atención a la representación de las caprichosas ondulaciones de la holgada blusa negra, así como a los ganchillos con los que ésta se abotona. A su vez, el rostro está configurado con un suave sombreado que delinea ligeramente las marcas de la edad en la frente, en la comisura de los labios y en los párpados. El rostro es de una serenidad que sólo se ve perturbada por la ondulación del cabello que termina en unas puntas separadas en la nuca, con lo que se vuelve en una representación que parece evocar a la belleza incólume buscada por Botticelli en la representación de sus personajes, cuyos únicos elementos dinámicos estaban dados precisamente por el movimiento del cabello y la vestimenta.

En su estancia en la Academia de San Carlos, Emilio Baz decidió dedicarse de manera definitiva a la pintura por influencia de Manuel Rodríguez Lozano, con quien

tomó clases de dibujo. Sus personajes ahora aparecen con elementos realizados con gran realismo, que sirven para hacer explícita su profesión, tal como en los retratos elaborados por los artistas del Renacimiento; Baz además, puso un mayor énfasis en la representación de los rasgos de los retratados, que lo acercan a las imágenes naturalistas de los primitivos flamencos y a los detallados dibujos de Durero.



15. Emilio Baz Viaud, *Retrato de Eduardo Parellón*, 1938, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 76 x 56 cm. Colección Parellón.

Uno de los cuadros más antiguos de esa época es la representación de Eduardo Parellón, personaje del que se carecen datos, pero cuyo retrato corresponde a 1938, cuando Baz ingresó a la carrera de arquitectura.<sup>37</sup> La obra carece de alguna referencia mexicanista y parece, más bien, estar inspirada en composiciones europeas del pasado que Emilio, probablemente, conoció en sus viajes a Nueva York, justo cuando se forjaron las colecciones de arte europeo más importantes en esa ciudad.

---

<sup>37</sup> Por la edad que denota el retratado es posible, que al igual que Emilio, fuera un estudiante de arquitectura en San Carlos, probablemente hijo del arquitecto y antropólogo Eduardo Parellón, quien en 1922 descubrió la zona arqueológica de Santa Cecilia Acatitlán. Por su parte, Baz estudió durante cuatro años arquitectura, pero posteriormente decidió dedicarse de lleno a la pintura.

Aunque Parellón, similar a obras de Memling y Holbein, está rodeado de varios objetos para simbolizar su profesión, estos elementos también parecen estar conectados con el *quadrivium*, es decir, la representación medieval de disciplinas relacionadas con las matemáticas: la música (por la presencia del metrónomo), la geometría (por la escuadra), la astronomía (por el globo terráqueo) y la aritmética (quizá por el libro).<sup>38</sup>

Otro elemento en la imagen de Eduardo Parellón, constante no sólo en las figuras pintadas por Baz Viaud, sino también en los retratos que elaboró Juan Soriano hasta la década de los 50, es la estructura triangular que forma el cuerpo del personaje, al representarlo de torso completo con los brazos cruzados, que sin duda, recuerda a la composición de la *Mona Lisa* de da Vinci y a otros tantos trabajos de Rafael, así como a representaciones de artistas norteamericanos e ingleses del siglo XIX. De hecho, el elegante uso de colores suaves que utilizó Emilio, lo emparentan cromáticamente con retratistas del siglo XIX como John Singer Sargent o Thomas Eakins.<sup>39</sup>

Durante esta época de aprendizaje en la Academia, parece que Emilio Baz se valió de citas del pasado que aparentemente no son tan explícitas. Recurrió por ejemplo, a la estilización corporal de sus personajes, en particular del cuello como en el caso de Eduardo Parellón, lo cual podría corresponder a una recuperación de la anatomía

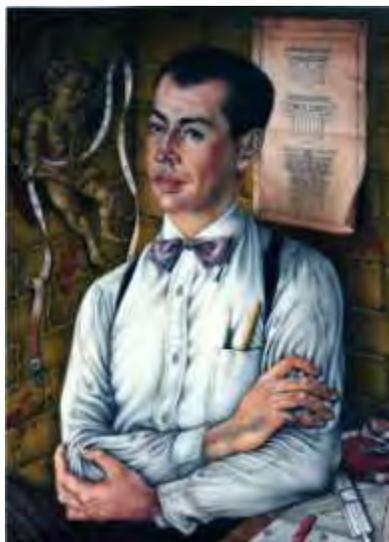
---

<sup>38</sup> Precisamente los referentes del *quadrivium* ya habían sido representados por Holbein en el cuadro *Los embajadores* (1533, National Gallery de Londres).

<sup>39</sup> P. Fernández Márquez, "Panorama de las Artes Plásticas", *El Nacional*, 1-10 de marzo de 1951, 7.

manierista.<sup>40</sup> A largo de su carrera, Baz agrandó el tamaño de las manos de sus representados, quizá para demostrar ampliamente sus habilidades como dibujante, debido a la dificultad técnica que implica el trazar estas partes del cuerpo.

Otro muestra de sus referencias a grandes artistas que le antecedieron, es su *Autorretrato con camisa azul*, en donde la representación de una habitación con una entrada de luz en un costado, parece estar inspirada en la estructuración de espacios cotidianos por parte de los pintores barrocos holandeses Johannes Vermeer y Pieter de Hooch. Posterior a los cuatro años de estudiante, las representaciones de Emilio comenzaron a despojarse de referencias explícitas, aunque no dejaron de mostrarse cercanas a las imágenes de los más reconocidos retratistas de la Historia del Arte.



16. Emilio Baz Viaud, *Retrato del arquitecto Luis Creixell*, 1946, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 76 x 56 cm. Colección Creixell.

---

<sup>40</sup> La mirada altiva de Parellón y sus alargados dedos que entreabren el libro, también recuerdan al *Retrato de un joven* de Bronzino, obra que desde 1929 pertenece a la colección del Museo Metropolitano de Nueva York (MET), por lo que es probable que Baz Viaud la hubiera conocido.

Uno de los cuadros más importantes de Baz Viaud, tanto por referirse a un personaje de su mismo status social, así como por la sobresaliente acumulación de objetos perfectamente dibujados, es el *Retrato del Arquitecto Luis Creixell*.<sup>41</sup> Esta imagen parece establecer vínculos con las representaciones elaboradas por artistas renacentistas, particularmente con Hans Holbein, ya que Creixell aparece junto a una mesa en diagonal, como las que presentara el artista alemán, sobre la cual se ve una escuadra, un par de cintas métricas y en la pared la presencia de un dibujo con los tres órdenes de capiteles griegos, que recuerdan a la incorporación de elementos clasicistas por parte de los creadores del Renacimiento.<sup>42</sup>

Además, el efecto de realismo que se percibe en el dibujo, que en una esquina se despega de la pared, también fue una de las demostraciones de las capacidades de representación de los artistas europeos del pasado y a la que Baz recurrió constantemente en sus retratos.

---

<sup>41</sup> Emilio Baz únicamente representaba personajes con los que consideraba tener un vínculo importante, en el caso de Creixell, éste fue un amigo durante gran parte de su vida, que incluso se encargó de cuestiones administrativas y legales tanto de Ben Hur como de Emilio Baz Viaud.

<sup>42</sup> La imagen de los tres órdenes de capiteles parece evocar a los personajes representados por el mismo Holbein junto a pilares clásicos, además de al cuadro de Tiziano del también arquitecto Giulio Romano, quien aparece sosteniendo los planos de una edificación de planta central, identificada como la Capilla Palatina. Por otra parte, la imagen de Creixell es similar al autorretrato de Cecil O’Gorman, quien se representó con un mapa detrás de él, pegado a la pared, obra que a su vez muestra también una clara referencia a los retratos renacentistas.



17. Emilio Baz Viaud, *Retrato de Nazario Chimes*, 1950, temple y pincel seco sobre cartulina, 76 x 56 cm. Colección Jacques y Natasha Gelman.

Otra obra de Emilio cuya composición se asemeja a trabajos renacentistas, es el retrato que ejecutó el 20 de octubre de 1950<sup>43</sup> en la ciudad de San Miguel de Allende, donde pintó al anticuario celayense Nazario Chimes, como indica un papel dentro de la obra. No obstante, Baz solía tardar hasta un año en elaborar sus cuadros, tanto por la pincelada corta con que trabajaba, a la par de la vida relajada que llevaba. Chimes solía frecuentar San Miguel justo para convivir con amigos como Emilio Baz.<sup>44</sup>

Nazario Chimes aparece de frente, con los brazos cruzados, que de nuevo sirven de base para la composición triangular utilizada en las representaciones del Renacimiento. La mirada de Chimes que confronta a su retratista, muestra sus córneas

---

<sup>43</sup> En el catálogo de la colección Gelman, este cuadro está fechado en 1952, sin embargo, esta obra ya aparece en el catálogo de 1951 de la exposición de Baz Viaud en Clardecor. Durante la investigación encontré otras obras con datos diferentes a los que están escritos en las pinturas, no obstante, en este caso por el litigio de la colección Gelman ha sido imposible revisar el cuadro.

<sup>44</sup> Entrevista con Silvia Samuelson, una de las primeras galeristas en San Miguel de Allende, 10 de octubre de 2013.

marrón en la parte más alta de su pupila, además de que tiene abultados los párpados superiores enmarcados por tupidas y curvilíneas cejas, las cuales se unen sutilmente en el ceño, formando una sola, como el célebre caso de Frida Kahlo.

Del grueso cuello del retratado cuelga una cadena dorada de la que pende una medalla, con la figura de la Virgen y el niño –la inclusión de elementos católicos es otra constante en las obras de Baz Viaud, tal como la estampa de un santo en la pared.

La camisa de Chimes es azul grisácea aparentemente de mezclilla, aunque por la caída de la tela probablemente sea algodón, es decir, una camisa de cambray. El cuello italiano está algo arrugado del lado derecho y alzado del izquierdo. La camisa no se ajusta exactamente en los hombros, ya que se percibe holgada y con pliegues, aunque esto es algo común en los retratos de Emilio Baz, pues a través de las arrugas abullonadas de la ropa, parece citar el buen efecto pictoricista tanto de los primitivos flamencos, como de Holbein, para representar los pliegues abultados de las telas.

Nazario Chimes está sentado sobre un bloque de cemento seccionado, en el cual se ve también una especie de cáscara y una esfera (navideña) roja sobre la que parece recargar su codo izquierdo. Como en otros cuadros de Baz Viaud se aprecia una rama apoyada contra la pared, en un gesto realista que demuestra nuevamente sus

habilidades de pintor y que parece aludir a la representación de elementos similares de gran verismo por parte del artista flamenco Peter Christus.<sup>45</sup>

A la altura de los ojos de Nazario, aparece un clavo con una rosa amarrada y un hilo del que pende una esfera verde en la cual se refleja el resto del cuarto, en particular las vigas del techo. Parece evidente, que el efecto del espejo cóncavo apunta al reflejo en el cuadro de Jan van Eyck, del matrimonio Arnolfini (1434), aunque la esfera colgante y los papeles que sobresalen de la pared también recuerdan –como señalara Margarita Nelken- al *Retrato del mercader Gisze* (1532), elaborado por Holbein.<sup>46</sup>



18. Emilio Baz Viaud, *Tríptico de Adán y Eva*, 1960, acuarela y tinta sobre cartulina, 52.5 x 24.5 cm. Colección Alexander Fischer.

Pese a que en el repertorio de Baz existen estos cuadros con una aparente inspiración renacentista como el *Tríptico de Adán y Eva*, que posee una estética

---

<sup>45</sup> En el MET de Nueva York, se encuentra la obra de Christus, *San Eligio*, donde se percibe este tipo de efecto.

<sup>46</sup> Margarita Nelken, "Exposición de Baz Viaud", *Revista Hoy*, 24 de febrero de 1951, 39.

cercana a Cranach mas con una sensualidad moderna, no se conservan en realidad, declaraciones del propio Emilio en relación a sus apropiaciones del arte antiguo. “Baz era un artista que no hablaba de otros artistas”,<sup>47</sup> por lo que fueron sus críticos quienes lo calificaron como un pintor de espíritu renacentista, pero que se expresaba con un sentido contemporáneo.<sup>48</sup>



19. Margarita Nelken, “Exposición de Baz Viaud” Revista *Hoy*, 24 de febrero de 1951.

En la década de los 50, las reseñas en torno a los cuadros de Emilio Baz Viaud los describen como obras elaboradas con una minuciosidad que arrancan la verdad del representado tal cual se hiciera en la pintura del Renacimiento. Baz Viaud fue relacionado con el renacer tanto de la “Flandes mística como de la Italia ya entregada

---

<sup>47</sup> Entrevista con Georges Hutzler, 8 de abril de 2014. Las únicas declaraciones de Emilio Baz fueron las que registraron diversos periodistas en 1984, no obstante, en el portafolio de Baz Viaud que posee Víctor Nava, aparecen algunas láminas de pintores renacentistas.

<sup>48</sup> Ricardo Pérez Escamilla, “Juicio a siete pintores disidentes”, *Siete Pintores otra cara de la escuela mexicana* (México, INBA, 1984), 21.

a sus especulaciones intelectuales”,<sup>49</sup> como escribiera Margarita Nelken, quien junto al también crítico de arte exiliado español, Ceferino Palencia, fueron los primeros – además de los mexicanos Jorge Palomino y Roberto Furia- en establecer vínculos entre la retratística de Emilio Baz y la de los artistas que habían visto en el Museo del Prado como Botticelli, los primitivos flamencos, así como Holbein y Durero. Además, hay que recordar que los críticos del exilio se inclinaron por destacar a los artistas que consideraron no tan vinculados con la vena mexicanista.

La inconstante producción de Baz Viaud, provocó que su propio *Renacimiento* se diera hasta muchas décadas después, gracias al arquitecto y galerista Ángel Madrigal,<sup>50</sup> quien preparaba una muestra individual de Emilio y mostró su trabajo a Teresa del Conde, en ese momento directora de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la cual consideró que el trabajo de Baz poseía el talento para ser presentado en un evento de mayor envergadura.

Del Conde decidió incluir a Baz Viaud en la exposición *Siete Pintores otra cara de la escuela mexicana* (1984) –comprendida en los festejos por los 50 años del INBA- que dio cuenta de cómo las pinturas de Emilio pertenecen a un proceso paralelo a la obra de los muralistas. Esta investigadora ligó a Baz con artistas marginales a la entonces preponderante Historia del Arte en México, como el caso de Alfonso Michel o Manuel

---

<sup>49</sup> Nelken, “Exposición de Baz Viaud”, 39.

<sup>50</sup> Ángel Madrigal conoció la obra de Emilio Baz a través de su sobrino Juan Wörner Baz. Madrigal convenció a Baz Viaud tanto del valor de sus obras y la conveniencia de exponerlas, como el hecho de retomar el acto de pintar.

González Serrano, quienes al igual que Emilio Baz, no consideraron a la pintura propiamente como una profesión de tiempo completo, sino que poseían un espíritu diletante, de avezados aficionados al quehacer plástico,<sup>51</sup> pero con una obra que por su calidad, forma parte fundamental del Arte Moderno nacional.

## EN EL MÉXICO DE LA CONTRACORRIENTE

“No soy de las personas que se mueren si no pintan,  
al contrario, me cuesta mucho trabajo hacerlo y  
puedo vivir perfectamente sin trazar, no me hace falta”<sup>52</sup>

Aunque no participó del proyecto muralista,<sup>53</sup> la pintura de Emilio Baz ha sido relacionada y expuesta junto a la de figuras como Siqueiros, Rivera o Rodríguez Lozano. Pintor fundamentalmente de retratos, Baz Viaud legó representaciones de personajes ligados al ambiente cultural de la época, a la par de cuadros de corte costumbrista y con elementos fantásticos, que revelan su particular construcción plástica de ámbitos mexicanos. Por ello, a la par de los artistas más reconocidos, Baz Viaud ofrece otro retrato de la época, considerada por diversos investigadores como la de mayor desarrollo de la pintura nacional.

---

<sup>51</sup> Olivier Debroise, “La otra cara de la escuela mexicana. Siete pintores en Bellas Artes”, Revista *Siempre*, 5 al 11 de noviembre de 1984, 50.

<sup>52</sup> Emilio Baz Viaud, en Patricia Rosales, “Multiplicidad de facetas”, 2.

<sup>53</sup> “Sobre el muralismo señaló que no le interesó en lo particular, pero de joven hizo algunos murales que le gustaron a su madre, y a su muerte en 1945, los enterró junto a ella”. Emilio Baz Viaud, en Patricia Rosales, “Multiplicidad de facetas”, 2.

De hecho, los estudios sobre el Arte Moderno en México dan cuenta de la búsqueda de diversos creadores, desde finales del siglo XIX, por la elaboración de un arte propiamente mexicano, tanto en su confección, como en la representación de los procesos históricos forjadores de la nación. Buena parte de estas investigaciones se han centrado en el análisis de la propuesta plástica propugnada por el muralismo, de recuperar monumentalmente el pasado indígena y colonial del país. No obstante, otros ensayos han vuelto la mirada a la interpretación del trabajo de una serie de pintores que coexistieron con “Los tres grandes” en la primera mitad del siglo XX.

Como señalara en sus memorias la galerista Inés Amor, existe la necesidad de revalorar la obra quizá no tan extensa, mas sumamente valiosa, de esa otra colectividad artística aledaña al proceso muralista;<sup>54</sup> creadores que forjaron una obra principalmente de caballete, centrada en el tema de las representaciones de personajes y en escenas de costumbre, con referencias a representaciones fantásticas. A esta serie de pintores, el maestro Jorge Alberto Manrique los designó como el grupo de la *contracorriente*,<sup>55</sup> entre los que incluyó a personajes como Frida Kahlo, Agustín Lazo, Julio Castellanos, Jesús Guerrero Galván, María Izquierdo y Alfonso Michel.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano Memorias de Inés Amor* (1987, México, UNAM), 49.

<sup>55</sup> Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes, 1910-1970”, *Historia General de México IV* (México: El Colegio de México, 1976), 296.

<sup>56</sup> Paralela a la gran difusión de la imagen de Frida Kahlo en las últimas décadas, la obra de Izquierdo y Lazo ha sido revalorada con publicaciones e importantes retrospectivas de su trabajo plástico.

En el caso particular de Emilio Baz Viaud, aunque no fue considerado por Manrique dado el desconocimiento que existía de su pintura, principalmente por su irregular exhibición, la obra de Baz cabe perfectamente en la designación de *contracorriente*, puesto que este concepto –heredero del de contrarreforma-<sup>57</sup> manifiesta cómo a la par del apoyo estatal a los artistas muralistas para pintar miles de metros cuadrados con la historia nacional, un grupo de particulares contribuyó al desarrollo de las artes plásticas por otros senderos, como el del retrato. Hubo políticos que gracias a la maquinaria del Estado, pasaron a formar parte de la burguesía mexicana y comenzaron a hacerse de importantes colecciones de arte, tal fue el caso de Marte R. Gómez, Moisés Sáenz, Alberto J. Pani, además del mencionado Doctor Gustavo Baz, quien fue Gobernador del Estado de México y poseedor de una colección de retratos de su efigie elaborados por artistas como Carlos Mérida, Manuel Rodríguez Lozano, Diego Rivera, y su propio pariente, Emilio Baz Viaud.

En 1938, Emilio Baz con 20 años ingresó tardíamente a la Academia de San Carlos respecto a la usanza, aunque ya había pintado algunos de sus primeros y mejores retratos, pese a que en un inicio decidió incursionar en la carrera de Arquitectura. Este fue exactamente un momento relevante en la cultura plástica del país, pues como

---

<sup>57</sup> El maestro Jorge Alberto Manrique impartió un curso sobre contrarreforma, al que asistió Teresa del Conde, quien me comunicó de la vinculación lingüística que realizó Manrique entre Contrarreforma y Contracorriente. Paralelo a que Vasconcelos, cual representante cultural del Estado fuera considerado por artistas como Carlos Mérida (*Escritos sobre arte*) similar a un Lorenzo de Médici moderno, en nuestro ámbito nacional otros políticos también dieron soporte al desarrollo de las artes plásticas, al igual que en el Renacimiento toscano, que a la par de los Médici otras familias como los Pitti y los Pazzi contribuyeron al desarrollo cultural de Florencia y posteriormente los burgueses de la reforma y la contrarreforma también fueron grandes mecenas que permitieron un esplendor del arte europeo.

señalara la galerista Inés Amor, denotó un tiempo de cambio tanto por la consolidación de su galería, como por el reconocimiento de nuevos talentos plásticos.<sup>58</sup> Además, comenzaban a llegar los personajes del exilio europeo, en particular León Trotsky, quien fue recibido por la familia Rivera Kahlo.



20. Diego Rivera, *Retrato del Dr. Gustavo Baz*, 1937, óleo sobre masonite, 155 x 120 cm. Colección Dr. Gustavo Baz.

Un testimonio indirecto de la presencia del líder soviético es el retrato que realizó Diego Rivera del Doctor Gustavo Baz, familiar de Emilio y el médico que intentó salvar la vida de Trotsky tras el ataque de Ramón Mercader en 1940.<sup>59</sup> La pintura atestigua el momento en que Baz Prada se entrevistaba en 1937 precisamente con León Trotsky sentado en un equipal,<sup>60</sup> elemento en el que solía acomodar a sus modelos masculinos

---

<sup>58</sup> Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, 237.

<sup>59</sup> Rocío Violeta Ruiz Lugo, *De la sombra a la niebla* (México: Plaza y Valdés, 2004), 103.

<sup>60</sup> Anónimo, "A los 82 años Gustavo Baz hace el balance de su vida política", *Revista Proceso*, No. 8, 25 de diciembre de 1976, 16.

Diego Rivera en esa época. Tanto las piernas y las manos de Gustavo Baz están entrecruzadas, aunque sobresale el tamaño de sus extremidades superiores, ya que Rivera les dio gran peso compositivo<sup>61</sup> similar a otras imágenes de médicos, como los casos del *Retrato de Irma Mendoza* (1950, Colección Blaisten) y *Las manos del doctor Moore* (1940, San Diego Museum of Art).

La tendencia a aumentar el tamaño de las manos también fue practicada de manera constante por Baz Viaud y Agustín Lazo. De hecho, en los diversos retratos que elaboró Emilio Baz, las manos grandes, sobrepuestas y en tensión son un elemento por medio del cual mostraba sus capacidades de gran dibujante, tanto, que en algunos cuadros las aumentó al grado de que parecen no corresponder al representado.

En el cuadro del Doctor Gustavo Baz ejecutado por Emilio en 1943, además del empeño en el dibujo de las manos del médico, el artista dispuso gran énfasis en la representación de los pómulos, en la caracterización de las arrugas de la frente y la mandíbula, además de las oscuras ojeras que envuelven la mirada, que en el caso del ojo derecho, se vuelve particularmente notable por la caída del párpado.

---

<sup>61</sup> Justino Fernández, "Diego Rivera antes y después", *Novedades*, suplemento dominical *México en la Cultura*, 6 de noviembre de 1949.



21. Emilio Baz Viaud, *Retrato del Dr. Gustavo Baz*, 1943, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 76 x 56 cm. Colección Dr. Gustavo Baz.

Emilio retrató al Dr. Baz con elementos alusivos a su profesión de médico y político; por un lado la calavera y el libro de asistencia pública nos dan cuenta de su profesión como doctor y secretario de Salubridad y Asistencia,<sup>62</sup> mientras que su atuendo de traje con corbata roja y la bandera tricolor, lo asocian con su otro quehacer como político que llegó a ocupar el cargo de gobernador del Estado de México, justo de dónde son originarias las calaveras de alfeñique. También, aparece una vez más una referencia al catolicismo de la familia Baz a través del papel picado en donde es visible una anunciación, pero con la presencia de la Virgen de Guadalupe.

---

<sup>62</sup> Patricia Rosales, "Multiplicidad de facetas", 2.



22. Manuel Rodríguez Lozano, *Retrato del Dr. Gustavo Baz*, 1947, óleo sobre lienzo, 96 x 70 cm. Palacio de Minería, Patrimonio Universitario, UNAM.

En cuanto al retrato que Rodríguez Lozano elaboró de Gustavo Baz, éste aparece de tres cuartos, con una camisa blanca, holgada y abierta, que permite ver otra amarilla de tirantes, semejante a la representación que elaboró Lozano de Raúl Fournier; los tres personajes solían frecuentarse a finales de los años 30 cuando Baz era rector de la Universidad, Fournier director de la Facultad de Medicina y Rodríguez Lozano director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.<sup>63</sup> Por ello, es probable que Lozano los representara más como sus amigos, que como funcionarios.

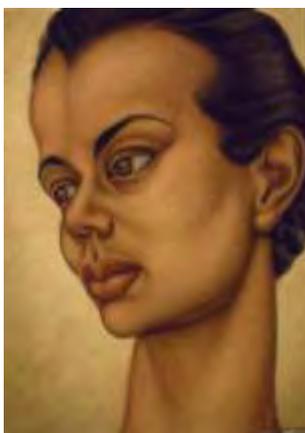
Las tres representaciones del Doctor Baz son relevantes para entender el desarrollo artístico de Emilio, pues como comentó en 1950 Jorge Palomino, la obra de Baz Viaud oscila entre la influencia de Diego Rivera y la de Manuel Rodríguez

---

<sup>63</sup> Arturo López Rodríguez, "Pensamiento y Pintura 1922-1958" en *Manuel Rodríguez Lozano Pensamiento y Pintura 1922-1958* (México: INBA-CONACULTA, MUNAL, Banamex, 2011), 198.

Lozano,<sup>64</sup> artistas en apariencia opuestos, ya que Lozano buscaba expresar una imagen de la mexicanidad más allá del indigenismo propugnado por Rivera, quien justo en esa época realizó una gran cantidad de retratos de la sociedad mexicana.

El contacto con Rivera, como se ha mencionado, se debe a que el muralista asistió a la primera exposición de Emilio Baz en 1938, exactamente el año en que Diego pintó la célebre imagen de su ex esposa Lupe Marín (MAM), y a tan sólo meses antes de que Emilio elaborara el de su hermana Chabela Marín (Colección Blaisten), su primer retrato de un personaje ligado al medio cultural mexicano.



23. Emilio Baz Viaud, *Retrato de Chabela Marín*, 1939, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 75 x 55 cm. Colección Blaisten.

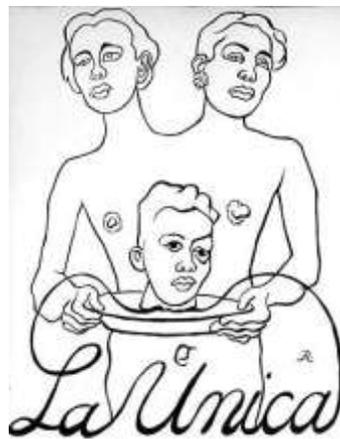
La figura de Marín ocupa un lugar especial en las representaciones de Baz, ya que además de ser la única donde no muestra el torso del retratado, es una de las primeras en que ya presenta una vena mexicanista por la fisionomía del personaje.

---

<sup>64</sup> Jorge Palomino, "Emilio Baz Viaud, pintor", *Excélsior*, 11 de junio de 1950, Tercera sección, 9.

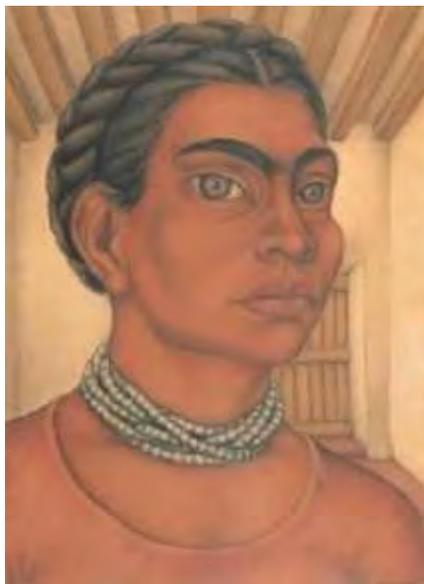
Algunas mujeres de las familia Marín estuvieron involucradas con pintores como Diego Rivera, Carlos Orozco Romero y Wolfgang Paalen, con quien contrajo nupcias Isabel Marín, la cual, además de ser una investigadora de las artes populares del país, se le recuerda por su aparición como “la gran esfinge de la noche” en la inauguración de la *Exposición Internacional Surrealista* de 1940, en México.

En el retrato de Isabel Marín, Emilio aún optó por un fondo sobrio y monocromático –al igual que en el retrato de su madre y en su primer autorepresentación- aunado a que decidió estilizar y elongar el cuello influido tal vez por el manierismo italiano, como ya lo había hecho también en el *Retrato de Eduardo Parellón*. La piel bronceada de Marín, la trenza que recoge su cabello, sus voluptuosos labios y sus grandes ojos verde olivo, refieren a un personaje de rasgos mestizos, tal como retratará el propio Rivera a Lupe Marín en 1938.



24. Diego Rivera, dibujo para la portada de la novela *La Única*, 1938, dibujo a tinta.

De hecho, Emilio que en algunos casos pintó a partir de fotografías,<sup>65</sup> pudo haberse inspirado en el dibujo que Diego elaboró en 1938 para la portada de la novela *La Única* de Lupe Marín; entre otras de las memorias tormentosas de su relación con Jorge Cuesta, Marín relata que el escritor intentó violar a su hermana menor Isabel. La imagen que elaboró Rivera presenta a una mujer bicéfala que sostiene un caldero donde se encuentra Cuesta; una de sus cabezas corresponde a Lupe, mientras la otra probablemente sea la de Isabel, la cual destaca específicamente por su alargado cuello.



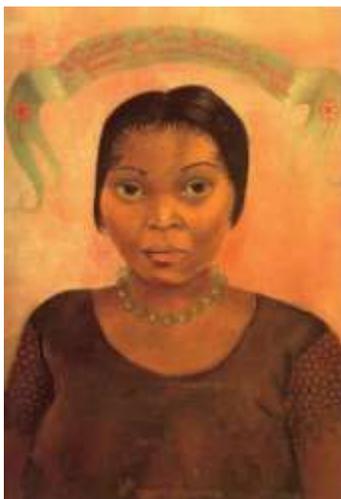
25. Emilio Baz Viaud, *India Mexicana*, 1939, gouache y acuarela sobre cartón, 75 x 55 cm. Colección Grupo SURA.

Al igual que buena parte de los pintores de la época, es probable que Baz Viaud se viera influido por Diego Rivera, en especial en la obra de *India Mexicana*, que parece hacer eco de la revaloración de mujeres indígenas que realizó Diego, aunque como en

---

<sup>65</sup> Marysole Wörner, sobrina de Emilio Baz, señaló que el retrato de Remedios Varo fue realizado a partir de una fotografía (noviembre de 2012), pero Georges Hutzler indicó que para su retrato tuvo que posar (abril 2014).

otros trabajos de Emilio, la cercanía parece ser mayor con Frida Kahlo, sobre todo con la pintura de Eva Frederick, en específico, por las características de las retratadas, pues la de Baz corresponde a una criada, lo que motivó a que su amiga de clase alta Maruca Palomino, le comentara que debía tirar la representación a la basura,<sup>66</sup> mientras que la modelo afroamericana de Kahlo por la vitalidad con la que la pintó, muestra mayor afinidad con la artista, en contraste, con los retratos lejanos y fríos que Frida elaboró de mujeres sajonas en Estados Unidos, a las cuales despreciaba. Ambas retratadas comparten fuertes rasgos: sus labios prominentes, los pómulos marcados e incluso el collar de perlas; pese a los méritos de Kahlo, la calidad dibujística de Baz es superior para representar la fisionomía del personaje, al marcar minuciosamente la masa facial, en especial, la cuenca de los ojos. Otro elemento similar a los propios autorretratos de Frida es el tocado en forma de trenza que lleva la india de Baz.



26. Frida Kahlo, *Retrato de Eva Frederick*, 1931, óleo sobre lienzo, 87 x 44 cm. Museo Dolores Olmedo.

---

<sup>66</sup> Comentario de Emilio Baz detrás de una foto del cuadro junto a Madame Viaud. Archivo Víctor Nava.



27. Manuel Rodríguez Lozano, *Dos mujeres en ocre y rojo*, 1931, óleo sobre lienzo, 94.3 x 65 cm. MUNAL.

Por lo que refiere a Rodríguez Lozano, Baz lo conoció al ingresar a sus clases de dibujo donde se convenció de dedicarse a la pintura. La influencia de Lozano es en dos sentidos, por una parte, el maestro quería representar la mexicanidad sin hacer referencia únicamente al mundo prehispánico, y aunque en este caso la obra de Baz parece hacerlo, es notable que no está retratando al indígena histórico de los murales de Rivera, sino que la india de Baz proviene del mundo rural o urbano semejante a las mujeres de barrio pintadas por Rodríguez Lozano o Antonio Ruiz *el Corcito*; la fisionomía indígena de la retratada de Emilio es notoria por el color de piel, lo oscuro del cabello, aunque en realidad, es un ser mestizo tanto por sus rasgos negroides y por los ojos rasgados, además de poseer cierta herencia europea en sus pupilas verdes, del tono que Siqueiros registra en su autobiografía como ojos verdes de perro,<sup>67</sup> es decir, más cercanos al olivo que al esmeralda propio de los caucásicos.

---

<sup>67</sup> David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo* (México: Grijalbo, 1985), 177.



28. Manuel Rodríguez Lozano, *Desnudos con paño*, óleo sobre lienzo.

Colección particular.

Por otra parte, a partir de esta obra Emilio Baz presentó a sus personajes en un primer plano que los hace percibirse de gran tamaño; el agrandar las figuras era un recurso que su maestro Lozano utilizaba por esos años en su etapa monumental al crear seres de grandes dimensiones, muy cercanos al estilo clasicista de Picasso. No obstante, el que el personaje esté en un primer plano con un fondo en perspectiva recuerda a obras renacentistas como la *Mona Lisa*, pero en una versión mexicanista, que era lo que propiamente estaba trabajando Siqueiros al inicio de la década de los 30, en su estilo mestizo monumental, tal es el caso del *Retrato de Moisés Sáenz*, en donde el tamaño del personaje parece romper su encarcelamiento arquitectónico.



29. David Alfaro Siqueiros, 1930, *Retrato de Moisés Sáenz*, óleo sobre tela de yute, 150 x 120 cm. Museo de Carrillo Gil.

Precisamente en la pintura de *India mexicana*, Baz Viaud mostró sus estudios de arquitecto que por aquellos años también practicaba, en la capacidad para representar el espacio en una amplia fuga, por medio de las vigas del techo. El cuarto es austero con una puerta de madera, el suelo marrón y las paredes de un amarillo de Nápoles aclarado, por lo cual la fuerza del cuadro la establece la figura café rojiza, tanto por su potente y concentrada mirada, así como por la trenza detalladamente dibujada y sobre todo por el collar de perlas que le da cuatro vueltas al cuello, el cual muestra una vez más la destreza del artista y la importancia que por aquellos años Baz Viaud otorgaba a la representación alargada del cuello como en los retratos de Parellón y Marín.

Los retratos de Baz Viaud también recuerdan compositivamente a las primeras representaciones de Rodríguez Lozano como *El joven del suéter* de 1927, no obstante,

los cuerpos pintados por Lozano son toscos y sin la definición de las manos y de los rasgos del rostro, tal como lo hacía Emilio Baz.



30. Manuel Rodríguez Lozano, *El joven del suéter*, 1927, óleo sobre cartón.  
Colección particular.

Es de considerar que aunque justo la calidad y minuciosidad en el dibujo distinguen a los retratos de Baz Viaud de los de otros artistas, sumado al desinterés de Emilio por relacionarse con el mundo del arte nacional, su obra en realidad participa de un lenguaje común de la época; muestra de ello es su manera de colocar a los personajes en un primer plano muy próximo, lo cual también fue practicado por creadores como Siqueiros y Frida Kahlo, además de que el fondo en un amplia perspectiva fue un recurso utilizado por artistas como María Izquierdo o Abraham Ángel.

El personaje que por su amistad con Emilio Baz, concretamente influyó con mayor peso para que su obra tomara una vena mexicanista, fue José Antonio Gómez Rosas, conocido como el “Hotentote”, un artista recordado por sus escenografías teatrales,

telones y decoraciones para centros nocturnos como el Salón México y el Ba-ba-lú, a la par de su papel en San Carlos como animador tanto de las fiestas de máscaras y de las de iniciación de los nuevos estudiantes de Arquitectura, llamadas “perradas”, en las cuales Emilio participó.<sup>68</sup>



31. Anónimo, *Emilio Baz en una “perrada”*, 3 de abril de 1941. Archivo *Excélsior*.



32. Emilio Baz Viaud, *El Hotentote*, 1941, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 75 x 55 cm. Colección Blaisten.

Baz elaboró un retrato del “Hotentote” en donde lo representó con su habitual composición que exhibe el torso del personaje con los brazos cruzados. Sin embargo,

---

<sup>68</sup> Dafne Cruz Porchini, *Arte moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, (UNAM: México, 2005), 226.

quizá sea el retrato más mexicanista que realizó Baz Viaud debido a los rasgos del artista de origen veracruzano, quien destaca por su “anatómica corpulenta, tez oscura, cabello quebrado, labios gruesos y nariz ancha: características raciales”<sup>69</sup> que motivaron su apodo referente a un grupo étnico nómada del sudoeste de África.<sup>70</sup>

Gómez Rosas aparece con una camiseta de rayas azules, verdes y rojas de diverso grosor, situado en la azotea de una vecindad, lo cual trae a la memoria la estética y el estilo de vida del personaje de Pedro Infante en la película *Nosotros los pobres*, la que sin embargo, fue filmada siete años después de este cuadro de 1941.



33. Fotograma de la película *Nosotros los pobres* de 1948 dirigida por Fernando de Fuentes. Aparecen Pedro Infante y Evita Muñoz en los papeles de *Pepe el Toro* y su sobrina *Chachita*.

---

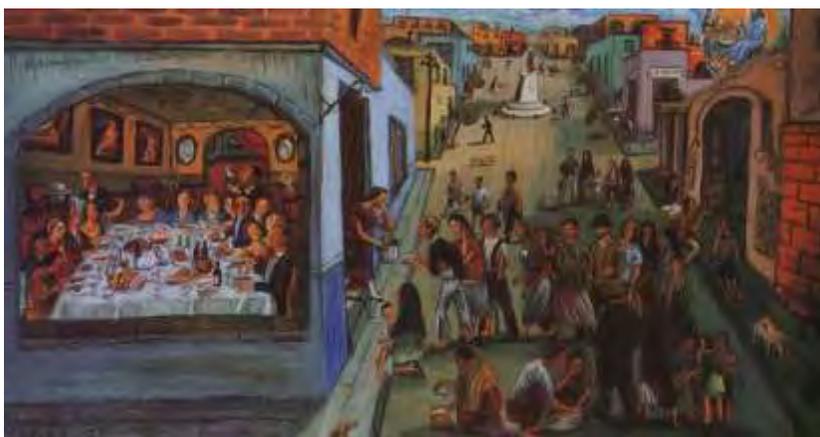
<sup>69</sup>Dafne Cruz Porchini, *Arte moderno de México*, 226.

<sup>70</sup> Es curioso que se le comparara a Gómez Rosas con el grupo de los hotentotes, ya que son personas con un tamaño promedio de 1.50 m., a diferencia del pintor que era bastante alto. Aunque en realidad el término Hotentote comenzó a popularizarse por la historia de Sara Baartman, mejor conocida como “la Venus Hotentote”, una esclava de la etnia Khoikhoi, que fue llevada a Europa en el siglo XIX como atracción circense, en particular, por poseer partes del cuerpo de un tamaño exorbitante.



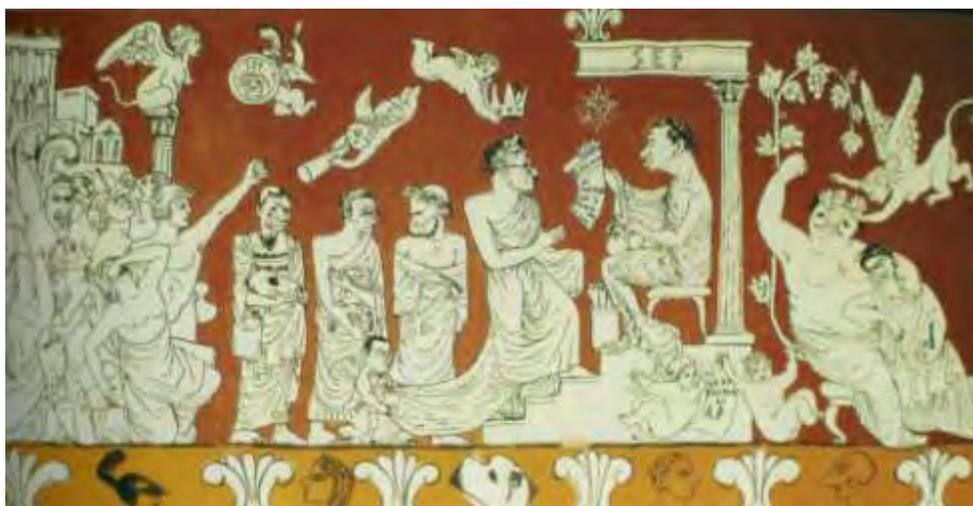
34. Emilio Baz Viaud, detalle *El Hotentote*, 1941. Colección Blaisten.

La vecindad del fondo que corresponde a la que vivía el “Hotentote” en la calle de Adolfo Gurrion en el barrio de La Merced, se ve en picada, pero en una extraña perspectiva curvada, además de que las puertas de los cuartos, las macetas, los corredores, la ropa tendida, la mujer recargada en el barandal y el perro, están pintados con menor detalle que el retrato, lo que lleva a relacionarlos con el estilo de vena popular utilizado por Gómez Rosas en sus representaciones de la ciudad, como *La cena de los ricos* e incluso similar a obras de Antonio Ruiz como *Verano* (1937).



35. José Antonio Gómez Rosas, *La cena de los ricos*, 1937, óleo sobre lienzo, 68 x 126 cm. Colección particular.

El “Hotentote” por otra parte participó de los artistas que procuraban criticar la supremacía de los muralistas, tal como lo expresó en su obra *La tragedia griega*, una sátira del Premio Nacional de las Artes de 1946, el cual ganó Orozco y en el que también participó Emilio Baz. La imagen representa a José Clemente recibiendo el premio mientras que Justino Fernández le levanta la cola de su túnica, Rivera consuela a Frida, y Siqueiros arenga a los demás artistas derrotados, entre los cuales bien podría estar Baz Viaud, aunque Gómez Rosas los ha pintado bastante genéricos.



36. José Antonio Gómez Rosas, *La tragedia griega*, ca. 1946, temple sobre papel, 3.6 x 7.5 m. Paradero desconocido.

Precisamente como respuesta a “Los tres grandes”, los artistas de la contracorriente – como Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Rufino Tamayo o Julio Castellanos- nacidos en el inicio del siglo XX, fueron los que terminaron por coadyuvar a la idea de una escuela mexicana de pintura, gracias a la diversidad de sus estilos;<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Olivier Debrouse, *Figuras en el trópico, Plástica Mexicana 1920-1940* (España: Océano, 1983), 42. Se entiende aquí el término de Escuela Mexicana como el conjunto de obras de diversos artistas que marcaron el periodo

desarrollaron una obra en cuya representación del tema de lo mexicano no predominaba el compromiso político e histórico sobre el estético, puesto que su mirada sobre lo nacional se enfocó más en la vida cotidiana y en los sueños, capturados en autorretratos y representaciones de personajes de su época. De ahí que Emilio Baz Viaud posea varias ligas con estos artistas, en particular con la mencionada Frida Kahlo, quien también desde su primer autorretrato, intentó afianzar su imagen de pintora, al inspirarse en retratos del pasado como los elaborados por Bronzino.



37. Emilio Baz Viaud, *Retrato del pintor Georges Hutzler*, 1949, temple y pincel sobre cartulina, 76 x 56 cm. Colección Georges Hutzler.

El *Retrato del pintor George Hutzler* es la obra en la que quizá se hagan más evidentes las cercanías con las representaciones de Kahlo, desde la presencia de un papel para apuntalar los datos del cuadro, tal como también lo hicieran Diego Rivera y Juan O’Gorman, en reminiscencia de las cartelas en las imágenes sacras. Asimismo, la

---

posrevolucionario, como cuando se hace referencia a la Escuela de París para señalar a los artistas que trabajaron en la capital francesa en el periodo de entreguerras. El primer estudio relativo a la Escuela Mexicana aparece en 1939 en el *Modern Mexican Art* de Lawrence Schmekebieer [Teresa del Conde, “Hacia la revaloración de siete artistas conocidos”, *Siete Pintores otra cara de la escuela mexicana* (México: INBA-CONACULTA, 1984), 5].

presencia de la mascota Bimba,<sup>72</sup> evoca a las imágenes de Frida rodeada de sus animales de compañía. Pese a todo, el cuadro continúa con las paráfrasis de Baz Viaud del arte renacentista, como el de Holbein, por la mesa ladeada y la presencia del tubo con pintura roja y la camisa de trabajo para referir a la profesión del creador. De igual modo, la flor que sostiene Hutzler con la mano derecha, rememora a los cuadros de petición matrimonial elaborados por Durero, Holbein y Rembrandt.<sup>73</sup>

La representación de Hutzler además, ofrece otro indicio de los motivos para la producción de retratos de Baz Viaud, pues a diferencia de la mayoría de los artistas de la *contracorriente* que aprovecharon el mundo de las galerías para dar a conocer y vender su obra, Emilio pertenecía a una clase económicamente solvente, como Agustín Lazo y Alfonso Michel, pero con la diferencia de que no le interesaba vender su obra para vivir del arte, sino que Baz prefería pintar gente que le simpatizaba o con la que compartía un status social similar, como el caso de la distinguida Maruca Palomino o el propio Georges Hutzler, erudito en la Historia del Arte y pudiente neoyorquino.

Aunque en San Miguel de Allende, Baz entró en contacto con creadores principalmente norteamericanos, que eran profesores de arte y a los cuales cobijó en la galería que abrió con su compañero Samuel Fischer, en realidad Emilio se mantuvo como un artista solitario, que más que un negocio, vio en la galería un espacio de

---

<sup>72</sup> Es una marta, es decir, un mamífero de la familia de los hurones y las comadrejas, que Hutzler adquirió en un viaje a Veracruz.

<sup>73</sup> Entrevista con Georges Hutzler, 8 de abril de 2014.

exhibición al cual concurrían los personajes más destacados del ambiente cultural de la ciudad.<sup>74</sup> Ejemplo de ello fue el *vernissage* o reunión privada que organizó entre sus familiares y amigos, con el fin de presentar el 30 de abril de 1950, el retrato que elaboró de la norteamericana Margaret McEntyre,<sup>75</sup> obra que fue premiada tanto en la Exposición de Bellas Artes de 1950 auspiciada por la Universidad de Guanajuato, como en la 52va Exhibición Anual del Museo Delgado de Nuevo Orleans de 1953, muestras en la que participó por influencia de Fischer.



38. Emilio Baz Viaud, *Retrato de Margot McEntyre*, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 91.5 x 61 cm. Colección Gelman.

Ajeno a los nuevos mecanismos de reconocimiento del muralismo que proponían una función social del arte, la actitud de Baz Viaud corresponde más con la de creadores como Cecil Crawford O’Gorman, que practicaban alguna de las Bellas Artes a modo de “signo de status social, privilegio de casta”,<sup>76</sup> es decir, el talento como una

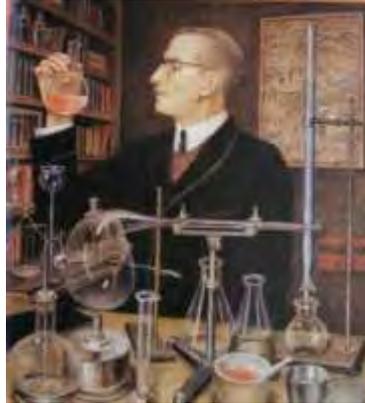
---

<sup>74</sup> Entrevista con Silvia Samuelson, 10 de octubre de 2013.

<sup>75</sup> Roberto Furia, “Artes Plásticas”, *Excelsior*, 30 de abril de 1950, Tercera sección, 7.

<sup>76</sup> Olivier Debroise, “La otra cara de la escuela mexicana”, 50.

cuestión de élite. La pintura vista como un privilegio que se expone por medio del oficio más que del reconocimiento público, por ello quizá el gusto de ambos artistas por los maestros del pasado y el uso de sus técnicas como el temple -a la cual también recurrió constantemente Juan O’Gorman.



39. Cecil Crawford O’Gorman, *Autorretrato*, 1936, técnica mixta sobre masonite, 49 x 36 cm. Colección Banco Nacional de México.

Baz Viaud al igual que el ingeniero Cecil Crawford O’Gorman -como se exhibió en la exposición *Siete Pintores otra cara de la escuela mexicana*- representó minuciosamente a sus parientes y amigos cercanos, rodeados de objetos que refieren a sus profesiones, similar a los pintores renacentistas.

Son por tanto cuadros que “no están destinados a la exposición, sino a la casa particular”.<sup>77</sup> De hecho, ambos artistas prefirieron presentar sus obras al interior de sus hogares y aunque en su caso, Baz Viaud participó de otras muestras y tuvo una

---

<sup>77</sup> Olivier Debroise, “La otra cara de la escuela mexicana”, 51.

exposición individual en 1951 en la *Galería Clardecor* y una más en Dallas en la *Galería Carl Barnett* en 1953,<sup>78</sup> en realidad nunca se despojó de la mayoría de sus pinturas.

A Baz le fueron comprados algunos cuadros en San Miguel de Allende,<sup>79</sup> como el retrato de Hutzler, además de que su hermano Ben-Hur se interesó en vender su obra a compradores norteamericanos y hacia el final de la vida de Emilio, Ángel Madrigal logró que colecciones como la Gelman, Blaisten y el Museo de Arte Moderno de México<sup>80</sup> se interesaran por el trabajo de Baz Viaud. A partir de mayo de 2005, algunos cuadros de Emilio fueron adquiridos en las ventas de Arte Latinoamericano de Christie's en precios que oscilaron entre los 5,000 y 22,000 dólares.<sup>81</sup>

La factura de los retratos de Baz Viaud también se emparenta con el refinado dibujo de los “retratos sociales algo hieráticos”<sup>82</sup> de Roberto Montenegro, que sin duda evidencia las enseñanzas de sus maestros finiseculares de la Academia, de los cuales gustaban los antiguos coleccionistas del Porfiriato como José Gómez de la Cortina, José María Andrade y Manuel Cardoso.

---

<sup>78</sup> En 1953 Baz expuso en dos ocasiones en Estados Unidos, una individual en Dallas y participó de una colectiva, *52va Exhibición Anual del Museo Delgado* de Nuevo Orleans, gracias a la influencia y apoyo de Samuel Fischer Hays.

<sup>79</sup> “Emilio Baz Viaud tuvo el grato placer [...] de recibir la visita del potentado Robert Rossen, director de la película que una compañía norteamericana está filmando [...] adquirió un pequeño óleo y un témpera [...] Un poco antes había venido otro ricachón publicista, Florea, que anda con la misma compañía, dos acuarelas” (Roberto Furia, “Pintores, pintorerías y pintoretas”, *Excélsior*, 30 de abril de 1950, Tercera sección, 7).

<sup>80</sup> Ben Hur además donó al Museo de Arte Moderno un estudio de la pintura *El Sueño* de Balthus.

<sup>81</sup> En la exposición *Siete pintores*, algunos de los cuadros de Baz fueron valuados por encima de 1,500,000 pesos.

<sup>82</sup> Debroise, *Figuras en el trópico, Plástica Mexicana 1920-1940*, 36.

Esta antigua aristocracia que en un primer momento consideró desagradables las obras de los pintores modernos, ya entrados los años treinta, comenzó a aumentar sus viejas colecciones con retratos de los nuevos artistas. Tal es el caso de la familia Corcuera que poseía “cuadros de Velasco y de otros pintores del siglo XIX,<sup>83</sup> y posteriormente algunos de sus miembros se hicieron representar tanto por José Clemente Orozco, Juan Soriano y Emilio Baz Viaud, quien pintó una especie de alacena que en realidad se expresa en forma de un retrato doble, ya que cada uno de los objetos aluden a las profesiones del matrimonio del arqueólogo Joaquín Cortina Goribar y su esposa, la actriz Susana Corcuera.



40. Emilio Baz Viaud, *Trompe l'oeil*, 1955, óleo sobre masonite, 90 x 68 cm.  
Colección Susana Corcuera.

---

<sup>83</sup> Inés Amor en Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde. *Una mujer en el arte mexicano*, 262.

En la repisa superior son visibles un par de ídolos prehispánicos -una figura del Occidente y una carita sonriente totonaca- junto a seis libros, entre los cuales se distinguen obras de Racine y Shakespeare; en la estantería de en medio se ve el reflejo de Corcuera en un espejo y cercano a ella una foto de Goribar, mientras que en el último peldaño se perciben las manos de la señora Corcuera en el acto de bordado.

El nombre del cuadro es *Trompe l'oeil*, es decir, el efecto ilusionista de “engañar el ojo” (trampantojo) a través de una representación de gran verismo, como el naturalismo con que Baz representó los objetos que parecen estar en tercera dimensión; esta técnica realista le fue enseñada por otro artista, su hermano Ben-Hur.

## REALISMO HEREDADO



41. Anónimo, *En la residencia de Don Guillermo Wörner*, de izquierda a derecha: Mauricio Baz Viaud, Oscar Chapa Chapa, **Emilio Baz Viaud**, **Ben-Hur Baz Viaud**, Guillermo Andrés Wörner Robalo, Paz Barreiro de Baz,

*Ligeia Baz Viaud de Chapa, **María Viaud Carrasquedo, María de la Soledad Baz de Wörner, Sonia Baz Barreido, Óscar Chapa Baz, Juan Wörner Baz, María Teresa Wörner Arellano, Guillermo Mario Wörner Baz y Marysole Wörner Baz**, Lomas de Barrilaco, ca. 1943. Archivo fotográfico de la familia Baz. Publicado en el catálogo de *Herencia y Creación*.*

El redescubrimiento de Emilio Baz llevó a la vez al reconocimiento artístico de su familia, ya que no sólo Ben-Hur y él practicaron la pintura, sino que su hermana mayor María de la Soledad, elaboró paisajes hacia el final de su vida, además de ser madre tanto del arquitecto y pintor Juan Wörner, así como de la más reconocida artista del grupo, la escultora y pintora de corte expresionista Marysole Wörner Baz, última sobreviviente y poseedora de un importante acervo de la obra de la familia Baz.

Tras coordinar una muestra itinerante de *Emilio y Ben-Hur Baz Viaud* (1987), además de sentirse inspirada por una exposición de la familia Giacometti, Teresa del Conde organizó en 1991 una exposición de las familias Baz Viaud y Wörner Baz, para la que escribió un ensayo centrado en las constelaciones familiares, que genética o socialmente, contribuyen al surgimiento de herencias artísticas como la de los Tiepolo, los de Chirico o en México, los Castro Leñero.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Teresa del Conde, *Emilio y Ben-Hur Baz Viaud* (México: INBA-CONACULTA, 1986), 1-2.



42. Emilio Baz Viaud, *Retrato de la madre*, 1933, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 60 x 60 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

En el caso del núcleo familiar de los Baz Viaud, el padre, Emilio Baz Malo, se desempeñó como director de la Biblioteca Iberoamericana, mas el interés de sus descendientes por el arte, proviene de su madre Isabel Viaud Carrasquedo, quien fue una famosa fabricante de sombreros que destacaban por su originalidad y factura. Su afición a la literatura la motivo a que sus hijos a temprana edad se interesaran por el teatro, el ballet y las artes plásticas.<sup>85</sup>

A los 15 años Emilio Baz pintó, al igual que otros jóvenes artistas en sus inicios, tal Picasso y Dalí, un retrato de su madre a través de un cuadro académico de excelente dibujo que iconiza a su progenitora como un ser sereno y benevolente –del mismo modo que lo hicieran ya adultos Whistler y Orozco, a quien le llamó la atención el

---

<sup>85</sup> Enrique Franco Calvo, “Reunión familiar” en *Herencia y Creación* (México: Museo de Arte Moderno, 1991), 16.

retrato idealizante de la señora Isabel de Baz, cuando asistió en 1938 a la primera exposición de Emilio.



43. Anónimo, *Emilio Baz, Ben-Hur Baz y Madame Viaud*. Archivo fotográfico de la familia Baz. Publicado en el catálogo de *Herencia y Creación*.

Isabel Viaud se mostró orgullosa del quehacer artístico de sus hijos varones, tanto que sorprendió a Ben-Hur al viajar para su primera exposición en Nueva York, mientras que de Emilio, que como hijo menor estuvo fuertemente apegado a ella, guardó cada una de las notas periodísticas que reseñaron su obra. A la muerte de su madre, Emilio Baz dejó inconcluso su último autorretrato y realizó un impresionante dibujo del cadáver de Madame Viaud, donde su cabeza aparece tiernamente apoyada encima de un cojín, sobre el cual se extiende su caballera.



44. Emilio Baz Viaud, *Retrato de la madre*, 1951, lápiz, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 76 x 55 cm. Colección Wörner Baz.

La mayor influencia de Emilio Baz, por hacerse del retrato como motivo principal de sus composiciones, fue el trabajo de su hermano Ben-Hur, importante ilustrador de revistas norteamericanas en los años 30's y 40's. Precisamente, Emilio Baz viajó en ese periodo a Nueva York, semejante a otros tantos artistas mexicanos cual fue el caso de Covarrubias, Kahlo, Rivera, Siqueiros, Orozco y Tamayo.



45. Anónimo, *Emilio Baz Viaud y Ben-Hur Baz Viaud*, Nueva York, 1941.

Publicado en el catálogo de *Herencia y Creación*.

A pesar de la diferencia física y de 12 años de edad, los hermanos varones Baz Viaud fueron bastante cercanos; desde la infancia Emilio se aproximaba a observar el trabajo de Ben-Hur. Con el tiempo, ambos hermanos estudiaron en San Carlos y fueron proclives a frecuentar medios bohemios de la comunidad homosexual:

Ben-Hur vive por largo tiempo en Estados Unidos donde se hace amigo de la élite gay, entre ellos Cole Porter, Christopher Isherwood, George Cukor, Clifton Webb. Cuando alguien de la minoría selecta de los gays viaja a México, Ben Baz es su anfitrión, el que les ofrece cocteles y los relaciona convenientemente.<sup>86</sup>



46. Carta de Cole Porter a Emilio Baz; felicitación por su exposición en Clardecor. 15 de febrero de 1951. Archivo Víctor Nava.

Sin embargo, la gran relación entre los hermanos se dio principalmente alrededor su obra plástica, que llega a impresionantes paralelismos por su gran capacidad realista derivada de sus efectos *trompe l'oeil*, es decir, la representación pictórica de objetos que ópticamente parecen ser tridimensionales.

---

<sup>86</sup> Carlos Monsiváis, "Los gays en México: la fundación, la ampliación, la consolidación de un *ghetto*", Revista *Debate feminista*, 26 de octubre de 2002, 16.



47. Emilio Baz Viaud, *Trompe l'oeil para Ben Hur*, 1957, grisalla sobre cartulina. Colección Ángel Madrigal.

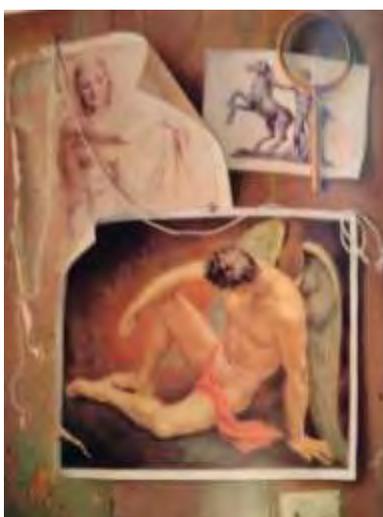
Existe un cuadro que Emilio elaboró para su hermano durante una estancia de Ben-Hur en México; se trata de la representación de un ropero con una puerta abierta y un cajón que sobresale, como si realmente rebasaran la pintura; esta obra alude al efecto de *trompe l'oeil* de las simulaciones de armarios o nichos para guardar objetos litúrgicos, elaborados en el *quattrocento* por Francesco di Giorgio Martini y Baccio Pontelli, quienes representaron puertas abiertas con diferentes ángulos, por medio de las leyes de la perspectiva, con el fin de acrecentar la sensación de profundidad de los estantes donde han sido colocados instrumentos astronómicos y literarios.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Norbert Schneider, "Introducción", *Naturaleza Muerta* (Madrid: Taschen, 2009), 10.



48. Francesco di Giorgio Martini y Baccio Pontelli, detalle *Obra de taracera en el studiolo del duque de Urbino*, Palazzo Ducale, Urbino.



49. Ben-Hur Baz Viaud, *Trompe l'oeil*, 1961, temple y pincel seco sobre cartulina, 63 x 50 cm. Colección Ángel Madrigal.

De hecho, *Trompe l'oeil* es el título con que cada uno de los hermanos Baz nombró a uno de sus cuadros. La obra de Ben-Hur representa una serie de postales clavadas a una pared de madera con una tachuela, un clavo grueso y otro más delgado, que pasa

a través del orificio de una lupa. Las imágenes corresponden a un dibujo que se asemeja a los estudios de Leonardo, a un grabado de una escultura de Alejandro y su caballo Bucéfalo, y a una pintura de un ángel en reposo, tal vez Luzbel. En su *Trompe l'oeil*, Ben-Hur mostró tanto sus filias artísticas, como su capacidad para reproducir el efecto de la madera, la textura de un dibujo, un grabado y una pintura, lo que hace este cuadro semejante a las naturalezas muertas holandesas llamadas *betriegertje*, las cuales exponen la capacidad de los artistas para representar con gran veracidad diversos objetos inertes, justo como los *Trompe l'oeil* del flamenco Samuel van Hoogstraten <sup>88</sup> y los de los norteamericanos John Fedrerick Peto y William Harnett.<sup>89</sup>



50. Emilio Baz Viaud, *Trompe l'oeil*, 1955,  
óleo sobre masonite, 90 x 68 cm.  
Colección Susana Corcuera.



51. Antonio Pérez de Aguilar, *La Alacena del pintor*, 1769, óleo sobre lienzo,  
125 x 98 cm. MUNAL.

<sup>88</sup> Norbert Schneider, "Introducción", 12.

<sup>89</sup> Ben-Hur poseía obras de estos artistas estadounidenses que heredó a su amigo, el coleccionista Víctor Nava.

En cuanto al *Trompe l'oeil* de Emilio Baz, es un cuadro que no sólo da cuenta del gesto técnico del artista, sino que la especie de alacena, parecida a las que por aquella época elaboraba María Izquierdo, es además como ya se mencionó, un retrato doble del matrimonio Goribar Corcuera, pero sobre todo, termina también por ser un retrato de los intereses del artista, en tanto que da mayor jerarquía a las actividades culturales, de manera muy similar a la pintura virreinal *La Alacena del pintor* de Antonio Pérez de Aguilar –que se encontraba en la Academia de San Carlos cuando Emilio estudiaba allí. Ambas obras revelan el tiempo pictórico y social de los artistas, sobre todo cuando no se cuenta con biografías exhaustivas de ellos; a pesar de su pasión por la pintura, algunos de los problemas para seguir la carrera artística de Baz fueron su vida en el ocio, su reclusión de 5 años en el monasterio y la intrincada técnica que utilizaba, motivos que le hicieron dejar el pincel en diversas épocas.

La técnica con que elaboraban los hermanos Baz Viaud sus obras de gran realismo se le llama *drybrush* (pincel seco), la cual consiste, tras elaborar un dibujo a lápiz sobre cartulina, en “utilizar un pincel muy fino, casi seco, sobre una superficie preparada con manchas de acuarela muy bien distribuidas”.<sup>90</sup> Por la forma de aplicar la pintura casi sin disolvente, ésta se asemeja al trazo que deja un lápiz o un grabado, lo que por ejemplo, provocó que el periodista Raúl Ortiz cometiera el error de publicar

---

<sup>90</sup> Enrique Franco Calvo, “Reunión familiar” en *Herencia y Creación* (México: Museo de Arte Moderno, 1991), 16.

que en el catálogo del Salón de Pintura de 1943 se había marcado un retrato de Baz como acuarela cuando para él en realidad correspondía a un lápiz.<sup>91</sup>

El *drybrush* no es propiamente una técnica que se enseñe en la Academia, sino que fue popularizada por los artistas callejeros de principios del siglo XX, que al usar la acuarela casi seca aplicada con instrumentos como una esponja, lograban hacer retratos en poco tiempo y con la apariencia de un dibujo a carboncillo.<sup>92</sup> Más adelante, esta técnica fue retomada por los publicistas de los años 30, como el caso de Ben-Hur.

La manera de aplicar el *drybrush* por los Baz Viaud se distingue por su uso del temple a través de pequeñas pinceladas sobre una base de acuarela; a este tipo de procedimiento, que también utilizaba el artista norteamericano Andrew Wyeth, se le llama de acolchado, ya que las pinceladas con temple se superponen, lo que aumenta la sensación de tridimensionalidad del cuadro, pues mientras las luces están dadas por la base de acuarela, los rasgos hiperrealistas surgen por las detalladas pincelas con temple. Por ende, su aplicación es por medio de milimétricos trazos que conllevan un procedimiento lento, lo cual fue motivo de que al final de sus días, los Baz Viaud la desecharan por un mal congénito en el ojo izquierdo.

---

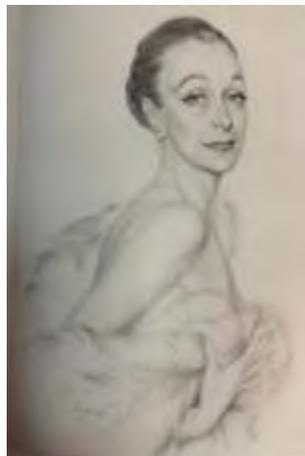
<sup>91</sup> Raúl Ortiz Ávila en *El Nacional*, 16 de enero de 1944.

<sup>92</sup> Igor Kazarin, "Técnica de pincel seco", *Art by Igor Kazarin*. Consulta 15 de enero de 2014 [http://www.art-portrets.ru/dry\\_brush\\_technique.html](http://www.art-portrets.ru/dry_brush_technique.html) y Michel Bogart, *Artist Advertising and Borders of Art* (Chicago: Lone Chicago Press, 1995), 78.



52. Emilio Baz Viaud, *Autorretrato*, 1951, temple y pincel seco sobre cartulina. Colección Wörner Baz.

Los otros hermanos Baz Viaud, Mauricio y Ligeia, se dedicaron a actividades ajenas al arte, aunque llegaron a escribir poemas y en el caso de ella, durante un tiempo se consagró al canto, pero sobre todo fungió como la modelo predilecta de Ben-Hur y Emilio; en Ligeia, apodada *la nena*, depositaron su gusto por el buen vestir y los modales refinados, como lo expresan la serie de retratos que le elaboraron.<sup>93</sup>

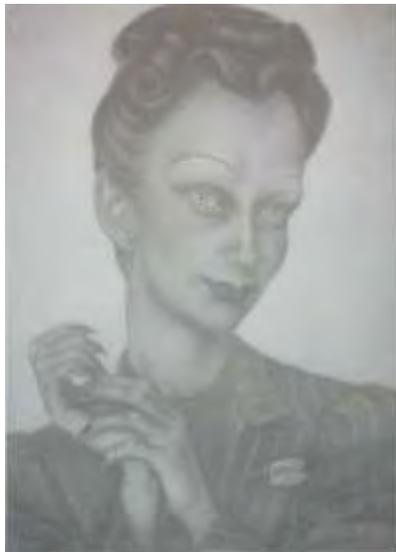


53. Ben-Hur Baz Viaud, *Ligeia Baz de Chapa*, 1961, lápiz sobre cartulina, 25.5 x 20 cm. Colección particular.

---

<sup>93</sup> Declaración expresada por Ángel Madrigal. Febrero 2014.

Estas imágenes también nos permiten observar las diferencias para abordar las artes plásticas por parte de los hermanos, en tanto que Ben-Hur al ser ilustrador de revistas, procuró engalanar a Ligeia cual modelo que oferta un producto, tal es el caso del retrato que le elaboró en 1961, en donde la dama aparece mirando de manera seductora y únicamente portando un abrigo de mink. En cuanto a Emilio, hay otras búsquedas que van desde la minuciosidad para dibujar los rasgos del personaje, la paráfrasis a artistas del pasado, además de la inspección psicológica y social del retratado. En la imagen de su hermana, el artista volvió a los fondos uniformes de los primeros años, presentándola de manera frontal y cortada por los lados a la altura de los brazos, con lo que Ligeia adquiere cierta monumentalidad, semejante a lo que realizara Baz Viaud en otras representaciones, a partir de su estancia en la Academia.



54. Emilio Baz Viaud, *Ligeia Baz de Chapa*, 1942, temple sobre papel,  
52 x 42 cm. Galería Arvil.

El dibujo se distingue por representar el cuello alargado que denota cierta tirantez debido al giro, pues aunque se ve mayor, para entonces Ligeia contaba con 31 años de edad. Emilio ha dibujado a su hermana con los labios pintados, haciendo ligeramente una mueca de sonrisa, con las cejas finamente delineadas, el cabello peinado en una serie de bucles y con la mirada fija al pintor, la cual denota un poco de ojeras.

Lo que realmente destaca es la manera en la que Emilio Baz ha dibujado las manos que se toman de manera delicada como en su autorretrato de 1941. Las manos son delgadas y alargadas al igual que sus uñas de gancho. Incluso parecen algo macabras y su inusual tamaño responde a un manierismo, tal vez muy cercano al modo de confeccionar las manos femeninas estiradas que hiciera Picasso en el periodo azul.<sup>94</sup>

La modelo porta una ajustada chaqueta de rayas diplomáticas con solapas algo puntiagudas y hombreras perceptibles, además de llevar un prendedor en forma de un insecto volador, que por su realismo evoca a la anécdota en la que Giotto dibujó una mosca en la nariz de una figura, con tal naturalismo, que su maestro Cimabue la intentó espantar hasta darse cuenta de que estaba pintada.

Emilio Baz elaboró al menos otros dos retratos de su hermana Ligeia. El segundo corresponde a 1951, fecha en la que el pintor ya habitaba en la ciudad de San Miguel de Allende, aunque como indica un texto presente en la obra, ésta se elaboró en la

---

<sup>94</sup> Alberto Alavez también me señaló la cercanía con las representaciones femeninas del pintor italiano renacentista Carlo Crivelli.

Ciudad de México, probablemente cuando Emilio regresó para su exposición individual en la Galería Clardecor. Semejante a otras pinturas, el fondo es un invento del artista: es un papel tapiz de franjas doradas y amarillas canario, el cual se encuentra roto en el centro, a modo que enmarca -como un nicho- el cuerpo de Ligeia.



55. Emilio Baz Viaud, *Ligeia Baz de Chapa*, 1951 temple y pincel seco sobre cartulina, 76.5 x 56 cm. Colección Ligeia Baz de Chapa.

El papel roto, una vez más da cuenta de las habilidades de Baz Viaud para recrear ciertos elementos que parezcan sobresalir del cuadro, como precisamente son las arrugas del papel levantado y las agujas clavadas en él, que sostienen un sobre y una carta. Del lado derecho hay un pasador del que pende un arreglo floral con uvas, trigo, rosas y crisantemos azules.

Como en buena parte de la producción retratística de Baz Viaud, el cuerpo de la representada forma un triángulo isósceles, cuya base la compone la falda de Ligeia que se pliega de tal modo, que nuevamente, recuerda la manera de pintar las telas, como acartonadas, por parte de los artistas flamencos.



56. Emilio Baz Viaud, *Retrato de María de la Soledad Baz de Wörner*, 1940, temple y pincel seco sobre cartulina, 67 x 55 cm.  
Colección Wörner Baz.

La mayor de los 5 vástagos Baz Viaud, María de la Soledad, practicó la pintura, pero su gran afición fue la literatura, ya que llegó a publicar un libro titulado *La peonza*. Su habilidad como escritora fue capturada por su hermano Emilio, a través de una pluma y unos lentes en el retrato que le elaboró. Asimismo, se observa colgado sobre un papel tapiz roto, un esquema de un sistema circulatorio, referente a una enfermedad que padecía, el cual posee un clavo pinchado en el corazón, desde el cual pende un hilo

que se atora en tres fotografías de niños,<sup>95</sup> que refieren a sus hijos; los menores, Juan y Marysole también se volvieron artistas y continuaron con el legado de los Baz.



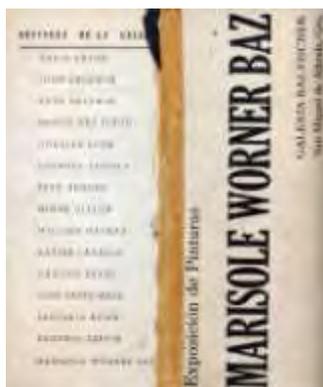
57. Emilio Baz Viaud, *Retrato de Marysole Wörner Baz*, 1940, temple y pincel seco sobre cartulina, 76 x 46 cm. Colección Blaisten.

De hecho, Emilio Baz pintó un retrato de su sobrina Marysole a los cuatro años de edad con un vestido azul y sweater verde, enmarcada por un nicho y sentada en un banco, similar a las representaciones de niños por parte de Diego Rivera y Gustavo Montoya, a la par de que el listón rojo con los datos de la pintura, es semejante al que pintó Rivera en el *Corrido de la Revolución* en la SEP. La relación entre Emilio y Marysole fue estrecha, pues además de la admiración a su tío, la artista presentó su primera exposición individual en 1956 en la galería que Baz poseyó durante cuatro años y donde participaron algunos otros pintores residentes en San Miguel de Allende.

---

<sup>95</sup> El Doctor Oscar Flores me señaló la similitud del recurso del sistema circulatorio con la utilización que le dio Kahlo en *Las dos Fridas*.

Aunque es evidente la similitud con la retratada, en esta obra se percibe una tipología de niños que Baz pintó -de forma semejante a otros artistas nacionales- que aparecen en escenas urbanas y otras rurales, que dan cuenta del paso de Emilio de su estancia en ciudades, como el Distrito Federal y Nueva York, a su posterior establecimiento en la provincia de nuestro país.



58. *Cartel de la Exposición de Marysole Wörner Baz, 1956, Galería Baz Fischer. Archivo Wörner Baz.*

## **DE LA DISCRIMINACIÓN URBANA A LA POÉTICA RURAL**

Los cuadros más interesantes de Baz son aquellos que, sin dejar de ser retratos, pueden ser vistos como escenas costumbristas<sup>96</sup>

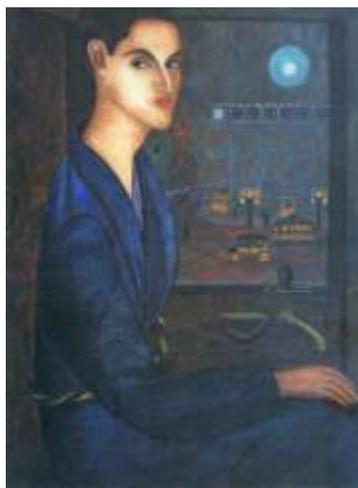
Existe una serie de obras escasamente atendidas en el trabajo de Baz Viaud, pero que quizá muestren una mayor amplitud de su vocabulario artístico y de su cercanía con los trabajos de otros pintores de la época. Algunas de ellas pueden inscribirse

---

<sup>96</sup> Debroise, "La otra cara de la escuela mexicana", 52.

dentro del género del realismo urbano, que no fue tan practicado en México, pues fuera del paisaje con cables eléctricos de los estridentistas, tan sólo Rodríguez Lozano, Abraham Ángel y Antonio Ruiz se abocaron al retrato de la ciudad.

La influencia de Rodríguez Lozano en Baz no sólo fue como maestro, sino también por su actitud bohemia. Lozano organizó tertulias literarias en las cuales se vinculó con otros pintores y con el grupo literario de *Los Contemporáneos*, además de divertirse “con padrotes tepiteños y *flappers* desenfrenadas.”<sup>97</sup>



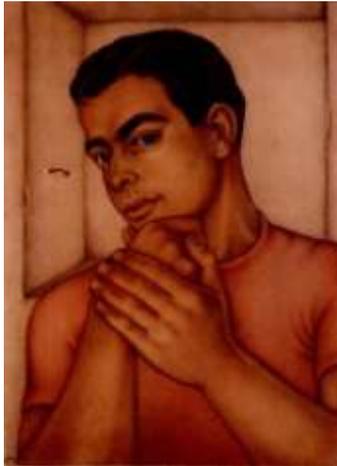
59. Manuel Rodríguez Lozano, *Retrato de Salvador Novo*, 1924, óleo sobre masonite, 121 x 91 cm. MUNAL.

Manuel Rodríguez Lozano, en el *Retrato de Salvador Novo*, representó al cronista de la ciudad a través de una figura estilizada, situada dentro de un carro que en su trayecto nocturno nos permite ver el encuentro de la luz lunar con la eléctrica, al paso de algunos transportes y peatones, siendo así, uno de los primeros retratos pictóricos de la vida urbana moderna de la Ciudad de México.

---

<sup>97</sup> Debroise, *Figuras en el Trópico*, 65.

El cuadro de Lozano se asemeja a algunas imágenes de Baz Viaud, en particular, por la estilización y refinamiento con que pintó al poeta gay, que son similares a la forma en que Baz se dibujó en su primer autorretrato y a la manera en que representó a otros personajes como Vicente de la Barrera y Horacio, que por el modo delicado con que se toman las manos, fueron considerados por Rudy Bleys en su libro de *Images of Ambiente* como expresión de la homosexualidad de Emilio filtrada en su obra.<sup>98</sup>



60. Emilio Baz Viaud, *Retrato de Horacio*, 1943, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 75.8 x 55.6 cm. Colección Sra. Irene de José.



61. Emilio Baz Viaud, *Autorretrato del artista adolescente*, 1935, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 39.7 x 60 cm. Colección Blaisten.

---

<sup>98</sup> Rudy Bleys, *Images of Ambiente: Homotextuality and Latin American art* (Estados Unidos: Continuum, 2000), 102.

La finura con la que Emilio pintó su imagen en el *Autorretrato del artista adolescente*, sobre todo su vestimenta, aunado a sus preferencias sexuales, podría sugerir que el hecho de que los botones ocultos estén del lado izquierdo, sea porque se trata de una blusa o camisa femenina. Sin embargo, lo que podría ser un mensaje cifrado, a la vez se puede descartar, al dar cuenta que es una autorepresentación elaborada por medio de su imagen reflejada en un espejo, en tanto que en la obra, Baz Viaud porta un lápiz con su mano derecha, cuando en realidad era un artista zurdo.

En realidad, Emilio Baz no representó explícitamente su homosexualidad por medio de sus cuadros, pero algunas de sus pinturas refieren indirectamente al tema de grupos discriminados que adquirieron mayor presencia en el mundo urbano. Una muestra es el retrato del artista José Antonio Gómez Rosas al cual ubicó en una azotea de adoquines de una vecindad. La imagen del “Hotentote” recuerda por su fortaleza, pero sobre todo por su camisa a rayas, a personajes que comenzaron a aparecer al final de los años cuarenta en películas como *Campeón sin corona* (1945) o *Nosotros los pobres* (1948) o en historietas como *La Familia Burrón* (1948), que básicamente documentaron la vivencia de las clases pobres. Sus protagonistas, habitantes de vecindades –*Pepe el Toro* y *Borola Tacuche*- superan gran cantidad de dificultades con el fin de conseguir una vida digna, pese a la falta de recursos.



62. Emilio Baz Viaud, *El Hotentote*, 1941, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 75 x 55 cm. Colección Blaisten.



63. Emilio Baz Viaud, *Autorretrato con camisa azul*, 1941, acuarela y pincel seco sobre cartón, 100 x 65.5 cm. Colección Blaisten.

No obstante, es probable que José Antonio Gómez fuera pareja de Emilio Baz,<sup>99</sup> por lo que este cuadro quizá también registré otro discurso en relación a la virilidad asumida por una parte de la comunidad gay, en contraste con la imagen estereotipada de personajes amanerados, como bien podría ser la figura de Emilio en su primera autorepresentación. Así, el cambio que se percibe en su efigie en su *Autorretrato con camisa azul* donde aparece bronceado, con mayor musculatura y con la camisa desabotonada, daría cuenta de un momento distinto en la vida de Baz, en el que simpatizaba con el mundo de los barrios, que precisamente habitaba el “Hotentote” y

---

<sup>99</sup> Esta información fue proporcionada por Vanesa Bohorquez, quien fue Directora de la Colección Blaisten, además existe una carta, en el archivo de Ángel Madrigal, que *el “Hotentote”* le escribió a Emilio Baz en 1965 donde rememora su cercanía: “Te digo que yo guardo un grato recuerdo del tiempo en el que nos veíamos seguido, lo tengo muy presente, recuerdo con agrado los momentos que pasamos juntos pues fui feliz, no se si sería la edad o lo que sea, pero con esto recuerdo todos esos días lejanos: las funciones de cine, las cenas [...] sobre todo el baile de máscaras que aún sigo iendo [...] los recuerdos que ya no pueden regresar pues con los años hay cambios en uno muy grandes tanto en lo físico como en lo espiritual, es triste pero esto es lo que se puede atesorar en el recuerdo y nada más”.

al que justo Salvador Novo hizo referencia en su autobiografía *La estatua de sal*, al señalar a las azoteas como un espacio que permitía prácticas homosexuales veladas.<sup>100</sup>



64. Henri Cartier-Bresson, *La calle de Cuauhtemotzin*, 1934, plata sobre gelatina, 20.3 x 25.4 cm. Fondo Henri Cartier-Bresson.

En referencia a espacios de prácticas discriminadas, al sur del centro de la ciudad, hacia la calzada de Balbuena, se extendía una zona roja llena de bares, pulquerías y hoteles baratos, donde la prostitución se desarrollaba ampliamente, como lo registró el fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson en 1934 en *La calle de Cuauhtemotzin*, en donde capturó a un par de prostitutas maquilladas en exceso, asomándose por unas ventanas en espera de algún cliente. El mismo lugar lo representó en 1941 Emilio Baz, a través de la figura de seis prostitutas vestidas con colores chillantes y enfiladas frente a una serie de cuartos numerados; a pesar de ello, lo que más llama la atención es la presencia de dos hombres que en realidad se alejan de las prostitutas en camino hacia el bar *Pierrot*, es decir, el payaso del “amor incomprendido” hacia la luna. Ello podría sugerir como planteó James Oles, que acaso la imagen del hombre, vestido

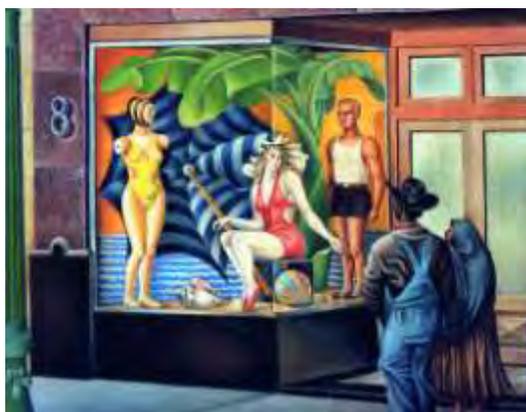
---

<sup>100</sup> Salvador Novo, *La Estatua de Sal* (México: FCE, 2008), 134 y 135.

similar al retrato del “Hotentote” y que coloca su brazo sobre el hombro del joven, ¿sea señal de otro tipo de “ligues” que se permitían en la zona?<sup>101</sup> Sin embargo, valdría también la pena considerar que por el origen aristocrático de Emilio, fue hasta su estancia en la Academia de San Carlos que comenzó a frecuentar estos lugares, seguramente acompañado por personajes como José Antonio Gómez.<sup>102</sup>



65. Emilio Baz Viaud, *La calle de Cuauhtemotzin*, 1941, temple y pincel seco sobre cartulina, 50 x 37 cm. Museo Virtual Colección Blaisten.



66. Antonio Ruiz, *Verano*, 1937, óleo sobre madera, 28 x 34 cm.  
Colección Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

---

<sup>101</sup> James Oles, *Arte moderno de México*. Colección Andrés Blaisten (México: UNAM, 2005), 250.

<sup>102</sup> Es posible añadir que tanto Ángel Madrigal como Juan Wörner me comentaron que estuvieron al tanto de que Emilio, en años posteriores a este cuadro, solía salir con muchachos de la clase obrera como podrían ser los personajes de la pintura.

*La calle de Cuauhtemotzin* de Baz Viaud también destaca por ser una de las pocas imágenes de actividad sexual en plena calle dentro del arte nacional; otro pintor que fijó su mirada en las actividades desarrolladas en la ciudad fue Antonio Ruiz *el Corcito*, quien realizó una crítica de la vida en la urbe en *Verano*, donde un par de campesinos, posiblemente recién llegados a la capital, se sorprenden al mirar un aparador de una tienda, donde unos maniqués con traje de baño simulan estar en una playa; la vitrina acrecienta la distancia social, al mostrarse como una barrera para la pareja humilde.

La crítica social de Antonio Ruiz, sin embargo, posee mayor semejanza con los trabajos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y con los de los muralistas, centrados en la lucha de clases, es decir, bajo las pautas de un realismo social, mientras que las obras de Baz se emparentan más con el registro del destino del hombre en la ciudad, tal como hicieron los realistas urbanos norteamericanos, al retratar las metrópolis como espacios de prácticas simbólicas definidas.



67. Reginald Marsh, *Twenty Cent Movie*, 1936, temple al huevo sobre cartulina, 76.2 x 101.6 cm. Whitney Museum of American Art.

*La calle de Cuauhtemotzin*, por su colorido y personajes sórdidos, se asemeja a los espectáculos nocturnos callejeros que fascinaron a Reginald Marsh, tal cual lo establecen sus cuadros en relación a exhibiciones públicas en salones de baile y cines, aunado a que la obra de Baz también guarda relación con las pinturas de Paul Cadmus donde se perciben filtreos homosexuales como en *Fleet's In*.<sup>103</sup>



68. Paul Cadmus, *Fleet's In*, 1934, temple sobre lienzo. Navy Historical Center, Washington, DC.

Por su cercanía con Lincoln Kirstein, los Baz Viaud admiraron el trabajo de los realistas urbanos como Paul Cadmus,<sup>104</sup> Edward Hopper y Reginald Marsh, ya que estos habían empezado su carrera como ilustradores de periódicos y revistas, para posteriormente desarrollarse cual artistas similar al caso de Ben-Hur; además los realistas urbanos eran seguidores de los grandes maestros como Tintoretto, Rubens y Rembrandt, al grado de recuperar técnicas como la del temple, lo que también hicieron los Baz Viaud.

<sup>103</sup> Nannette V. Maciejunes y James Keny, "Visiones de Estados Unidos", *Visiones de Estados Unidos Realismo Urbano 1900 1945* (Estados Unidos: The Butler Institute of American Arts e Instituto de Bellas Artes, 1996), 68.

<sup>104</sup> Entrevista con Ángel Madrigal (febrero de 2014), quien posee un libro de Cadmus obsequiado por Baz Viaud.

A diferencia de sus antecesores que al salir de la Academia viajaban a Europa, artistas como Emilio Baz de “generaciones posteriores a Rivera y Siqueiros, se trasladaban en su mayoría a los Estados Unidos para la realización del viaje iniciático”,<sup>105</sup> por lo que es bastante probable que Baz Viaud además pudiera contemplar en “La gran Manzana”, las obras de los artistas urbanos, ya que “la Sala Norteamericana del Metropolitan Museum of Art en Nueva York fue inaugurada en 1924”<sup>106</sup> y el Whitney Museum of Art dedicado al arte estadounidense neoyorquino, tuvo su apertura en 1930.



69. Emilio Baz Viaud, *En el cuarto de hotel*, 1941, temple y pincel seco sobre cartulina, 34 x 30 cm. Colección Blaisten.



70. Edward Hopper, *Habitación de hotel*, 1931, óleo sobre lienzo, 152.4 x 165.7 cm. Museo Thyssen-Bornemiza, Madrid.

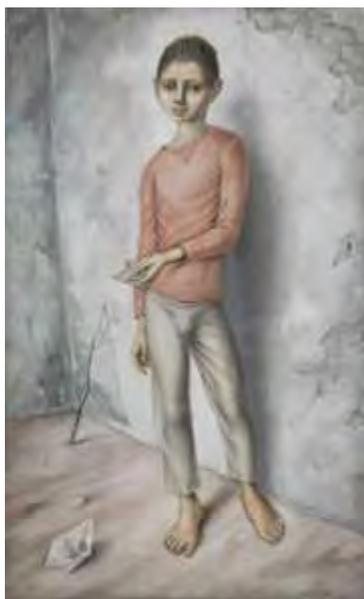
En otra de sus pinturas, Emilio Baz Viaud también representó la figura de una prostituta desilusionada *En el cuarto de hotel*, en el cual se ve a un cliente arreglarse

---

<sup>105</sup> Agustín Arteaga, “Diálogo entre Teresa del Conde y Agustín Arteaga”, *Visiones de Estados Unidos Realismo Urbano 1900 1945* (Estados Unidos: The Butler Institute of American Arts e Instituto de Bellas Artes, 1996), 29.

<sup>106</sup> Nannette V. Maciejunes y James Keny, “Visiones de Estados Unidos”, 68.

tras el acto sexual, mientras que en primer plano aparece la figura de la mujer afligida. Aunque relacionada con otras representaciones de prostitutas de la plástica mexicana, como las de Orozco, parece que Baz ha absorbido el lenguaje de Edward Hopper, ya que su prostituta evoca al físico y a la postura de las figuras alienadas a su destino y carcomidas por un amplio sentido de soledad, que pintara el artista norteamericano.



71. Emilio Baz Viaud, *El niño del barco*, 1948, tempera sobre cartón, 66 x 41 cm. Colección particular.

Por otra parte, artistas como Rodríguez Lozano, Julio Castellanos y Antonio Ruiz retrataron personajes en el interior de casas empobrecidas pero envueltas en alusiones fantásticas, como el cuadro *La Malinche* de *El Corcito* o las imágenes de niños de ojos tristes en labores cotidianas de Castellanos. Emilio Baz también representó lugares modestos con la presencia de una serie de infantes de expresión afligida, similares a los de Castellanos y Picasso, como *El niño del barco*, que entre

paredes despintadas sólo es acompañado por una embarcación de papel y la representación de un palo apoyado en una pared como en las obras de Peter Christus. Sin embargo, a diferencia de los niños asexuados de la Escuela Mexicana, los infantes de Baz a pesar de su edad, muestran sus órganos sexuales marcados a través de la ropa, como el caso de *El niño de la guitarra*, motivo por el cual le fue devuelto por Guillermo Wörner,<sup>107</sup> censura similar a la que sufrió Cadmus con su obra sobre Pocahontas, por un taparrabos bastante sugerente.



72. Emilio Baz Viaud, *El niño de la guitarra*, 1948.  
Colección Wörner Baz.

Otra artista que quedó marcada por su contacto con la vida norteamericana fue Frida Kahlo, quien elaboró algunos de los retratos más críticos de esa sociedad como *Allá cuelga mi vestido*, donde su identidad representada por su huipil, pende de los

---

<sup>107</sup> Información concedida por Juan Wörner en abril de 2013.

trofeos de la modernidad norteamericana o el *Suicidio de Dorothy Hale* que muestra a una modelo y actriz que ante el fracaso laboral y la imposibilidad de mantener una vida de lujos, decide acabar su vida aventándose desde un rascacielos, paradójicamente, símbolo del progreso alcanzado por la sociedad industrial.<sup>108</sup>

Emilio Baz a su vez pintó a una *Suicida*,<sup>109</sup> como otro de sus extraordinarios personajes urbanos, la cual decide terminar con su existencia al aventarse desde la azotea de un edificio, en la cual se ve a un hombre con los brazos en alto, que en primer instancia parece que la ha empujado, pero en realidad, su expresión la motiva el susto de ver cómo se desploma el cuerpo de la mujer hacia el vacío, mientras su cabello y vestimenta vuelan hacia arriba; además la carta que cae junto a ella detalla que no culpa a nadie de su fatídica decisión.

Pese a lo trágico del suceso, que por la cercanía de la figura parece que fuera caer frente a nosotros, no deja de ser un impresionante retrato de la “vida” urbana, que al igual que el cuadro de Kahlo, parece aludir a la composición de los exvotos, no tanto como milagros, sino como imágenes que congelan e inmortalizan a las fallecidas.

---

<sup>108</sup> Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo* (México: Editorial Diana, 1985), 245-248.

<sup>109</sup> Aunque es improbable que Emilio haya conocido el cuadro de Frida, ya que permaneció oculto hasta los años 60, la historia fue bien conocida en el ambiente cultural de ambos países.



73. Frida Kahlo, *El suicidio de Dorothy Hale*, 1938, óleo sobre masonite, 60.4 x 48.6 cm. Phoenix Art Museum.



74. Emilio Baz Viaud, *La Suicida*, 1952, acuarela y pincel seco sobre papel, 42 x 29 cm. Colección Blaisten.



75. Emilio Baz Viaud, *La partida*, 1952, temple y pincel seco sobre cartulina, 49 x 52 cm. Colección Alicia Calles Almada.

En consonancia con el tema de la muerte, al trasladarse a San Miguel de Allende en 1949, Baz Viaud confeccionó obras que aluden a este tema en un ambiente rural que recuerdan la arquitectura de esa ciudad, con dejos de fantasía, tal como *La partida*, en donde se percibe un pequeño féretro abierto, mientras se ve volar a un *putto* ante el dolor de un hombre y el intento de una mujer y su hijo de detener al ente volador; ello hace de este cuadro parte de la tradición de las pinturas de angelitos muertos, pero con un especial toque de imaginación.



76. Emilio Baz Viaud, *El peluquero zurdo*, 1949, temple y pincel seco sobre cartulina, 53 x 39 cm. Colección Banco Nacional de México.

En estas obras de metafísica rural, continúa presente cierta carga sexual tal es el caso del *Peluquero zurdo*, que prácticamente “acuna entre sus muslos al cliente”.<sup>110</sup> Esta pintura remite a imágenes decimonónicas de barberos y a algunas escenas

---

<sup>110</sup> Fausto Ramírez, “Los saldos de la Modernidad y de la Revolución”, *Pintura y vida cotidiana* (México: Fomento Cultural Banamex, INBA-CONACULTA, 1999), 310.

costumbristas de Castellanos y María Izquierdo, tanto por la fisionomía del peluquero izquierdo, como por la presencia del muchacho que al fondo caza un pájaro, lo cual invita a interpretarlo como una alegoría.



77. Emilio Baz Viaud, *Retrato de Remedios Varo*, lápiz sobre cartulina, 54.5 x 36 cm.  
Colección Wörner Baz.

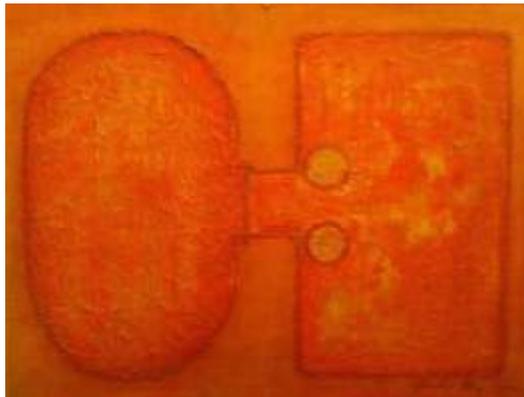


78. Emilio Baz Viaud, *Mujer en ventana*, s/f. Colección Ángel Madrigal.

Las obras de Baz Viaud, a la par de contar con retratos que oscilan entre la influencia renacentista y el lenguaje del arte mexicano moderno, también participaron de los tiempos de cambio en la pintura nacional. Un ejemplo es su liga con el surrealismo, a través de su sobrina Marysole Wörner, quien fue cercana a Remedios Varo y le encargó a Emilio un retrato póstumo de la artista española, a partir de una fotografía que le tomó Kati Horna, creadora con la cual Emilio también guarda relación, por la enigmática representación *Mujer en ventana* que presenta un espejo,

unos guantes, una tela y unos zapatos, que simulan un cuerpo como la serie fotográfica *Oda a la necrofilia* de la artista surrealista húngara. Por la relación del espejo y el espectador, la cuestión de género se hace presente, pues quien mire el cuadro de Baz y en apariencia se refleje en el espejo, aparecerá con una vestimenta femenina.

Al final de sus días, Emilio Baz entró en un periodo de pintura abstracta que fue comparado por su factura, “a las obras de Gunther Gerzo y por la gama cromática al trabajo de Luis García Guerrero”,<sup>111</sup> pero que destaca por hacerse explícita la temática sexual como en la serie *Penetración*.



79. Emilio Baz Viaud, *Penetración*, 1971, óleo y grano de mármol sobre tela sobre cartón, 38 x 49 cm. Colección Ángel Madrigal.

La diversidad y factura de la obra de Emilio Baz Viaud nos lleva a reconsiderar su valor en la plástica nacional, como un creador que representa otra cara de la vanguardia artística mexicana del siglo XX. Si bien fue un pintor que estudió en San

---

<sup>111</sup> Debroise, “La otra cara de la escuela mexicana”, 52.

Carlos como los muralistas y poseyó una fuerte vena academicista, sus referencias al arte del pasado no son únicamente las del renacimiento italiano como “Los tres grandes”, sino que por sus viajes a Nueva York, Baz además se nutrió en los museos de esta ciudad, de relaciones pictóricas con los primitivos flamencos y con artistas alemanes como Durero y Holbein.

Baz además, se distinguió por ser un creador que no intentó vivir y ser reconocido a través de su trabajo, sino que más bien persiguió el preciosismo en su obra, por medio de un realismo, que aunque parece ajeno a las vanguardias del siglo XX, se emparenta con el registro de la vida en las metrópolis hecho por los realistas urbanos norteamericanos. Este punto es de gran interés porque sólo suele hacerse referencia a la influencia del arte mexicano en los Estados Unidos, aunque sería impensable el trabajo de los años 30 de Siqueiros y Rivera sin el impacto de la estética de la máquina norteamericana o las pinturas de la negritud de Miguel Covarrubias sin sus viajes al Harlem. En el caso del quehacer artístico de Baz Viaud es un caso extraordinario por su clara influencia de pintores norteamericanos como Hopper o Cadmus.

También es de considerar que el trabajo de Emilio incluyó al mosaico de la pintura moderna mexicana de la primera mitad del siglo XX, quizá sin advertirlo, una temprana expresión de la sensibilidad gay, además de presentar algunos rostros de la aristocracia en la época posrevolucionaria, así como su participación en el desarrollo

de las artes plásticas en ciudades de provincia que a la postre se volvieron en importantes centros de creación artística como San Miguel de Allende y Cuernavaca.

Para entender a fondo el arte de Baz Viaud, se requerirían por tanto, de estudios extensos que abarquen el total de su obra, así como una exhibición que muestre el esplendor de la pintura de este aún joven artista para la mirada del público en general.

## BIBLIOGRAFÍA

- ① Alfaro Siqueiros, David. *Me llamaban el Coronelazo*. México: Grijalbo, 1985.
- ① Azara, Pedro. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- ① Billeter, Erika. *Galería Arvil en su XXV aniversario presenta "Joyas en papel de grandes maestros mexicanos"*. Estados Unidos: Howard Karno Books, Galería Arvil, catálogo de la exposición efectuada en julio de 1994.
- ① Blanco, Alberto. *Autorretrato*. México: Galería López Quiroga, catálogo de la exposición efectuada de febrero a marzo de 1989.
- ① Bleys, Rudy. *Images of Ambiente: Homotextuality and Latin American art*. Estados Unidos: Continuum, 2000.
- ① Bogart, Michel. *Artist Advertising and Borders of Art*. Chicago: Lone Chicago Press, 1995.
- ① Conde, Teresa del y Ricardo Pérez Escamilla. *Siete pintores, la otra cara de la escuela mexicana de pintura*. México: INBA-CONACULTA, México: Palacio de las Bellas Artes, catálogo de la exposición efectuada en Noviembre de 1984.

- ① \_\_\_\_\_, *Herencia y Creación*. México: Museo de Arte Moderno, 1991.
- ① \_\_\_\_\_, *Emilio y Ben-Hur Baz Viaud*. México: INBA-CONACULTA, catálogo de la exposición efectuada en 1986.
- ① \_\_\_\_\_ y Enrique Franco Calvo. *Historia Mínima del Arte Mexicano en el Siglo XX*. México: Attame Ediciones, Museo de Arte Moderno, 1994.
- ① \_\_\_\_\_, Steven Conn, *et al.* *Visiones de Estados Unidos Realismo Urbano 1900 1945*. Estados Unidos: The Butler Institute of American Arts e Instituto de Bellas Artes, 1996.
- ① Cordero, Karen, Irene Herner, *et al.* *Mexican Modern Painting from the Andrés Blaisten Collection*. México: UNAM, 2011.
- ① \_\_\_\_\_. “De la levedad del Ser” en *El cuerpo aludido: Anatomías y construcciones México siglos XVI-XX*, 111-116. México: Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, 1998.
- ① Crespo de la Serna, Jorge Juan. *La clepsidra y los días*. México: Bellas Artes, 1958.
- ① *Culturas y artesanías mexicanas*. Madrid: Museo de Arte Moderno (La Haya), catálogo de la exposición efectuada del 27 de julio al 7 de agosto de 1994.
- ① Curiel, Gustavo, Fausto Ramírez, *et al.* *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*. México: Fomento Cultural Banamex, INBA-CONACULTA, 1999.
- ① Charlot, Jean. *El Renacimiento del Muralismo Mexicano 1920-1925*. México: Editorial Domés, 1985.
- ① Debroise, Olivier. *Figuras en el trópico, Plástica Mexicana 1920-1940*, España: Océano, 1983.
- ① Delacroix, Eugene. “Thomas Lawrence. Portrait de Pie VII”, 1829, publicado y traducido por José Riaño. Consulta 20 de febrero de 2014. <http://www.elcalamo.com/>.

- ① Encina, Juan de la. *La pintura italiana del Renacimiento*. México: FCE, 1949.
- ① Fauchereau, Serge, Carlos Monsiváis, et al. *Mexique-Europe. Allers-Retours 1910-1960*, Berlín: Brungsund Hönicke Medienversand, 2004.
- ① Fernández, Justino. *Catálogo de las exposiciones de arte en 1941*, México: UNAM, 1942.
- ① \_\_\_\_\_ . *Catálogo de las exposiciones de arte en 1944*, México: UNAM, 1945.
- ① \_\_\_\_\_ . *Catálogo de las exposiciones de arte en 1945*, México: UNAM, 1946.
- ① \_\_\_\_\_ . *Catálogo de las exposiciones de arte en 1951*, México: UNAM, 1952.
- ① Franco Calvo, Enrique. “Narciso: la poética del yo” en *Autorretrato en México años 90*, 10-12. México: INBA-CONACULTA, catálogo de la exposición efectuada del 6 de julio al 27 de octubre de 1996, Sala Juan José Tablada, Museo de Arte Moderno.
- ① \_\_\_\_\_ . “La razón del ser, el ser como razón: la Escuela Mexicana de pintura” en *La razón del ser, el ser como razón*, 2-10. México: INBA-CONACULTA, catálogo de la exposición efectuada de agosto de 1997 a enero de 1998, Sala Xavier Villaurrutia, Museo de Arte Moderno.
- ① Herrera, Hayden. *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, México: Editorial Diana, 1985.
- ① Iturbe, Mercedes, et al. *Mexico-New York. Álvarez Bravo, Cartier-Bresson, Walker Evans*. Japón: RM, 2003.
- ① Littman Robert (coordinador). *La colección Gelman selecciones*. México: MUROS-Fundación Vergel, 2004.
- ① López Rodríguez, Arturo. “Pensamiento y Pintura 1922-1958” en *Manuel Rodríguez Lozano Pensamiento y Pintura 1922-1958*, 198. México: INBA-CONACULTA, MUNAL, Banamex, 2011.

- ① Manrique, Jorge Alberto. “El proceso de las artes, 1910-1970”, en *Historia general de México 4*, 285-301. México: El Colegio de México, 1976.
- ① \_\_\_\_\_ y Teresa del Conde. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. México: UNAM, 1987.
- ① Martínez Lámbary, Margarita. *La colección de pintura del Banco Nacional de México*, México: Banco Nacional de México, 2009.
- ① Mérida, Carlos. *Escritos sobre arte: El Muralismo*. México, INBA, 1987.
- ① Monsiváis, Carlos. *Soleils Mexicains*. París: Petit Palais, catálogo de la exposición efectuada del 29 de abril al 13 de agosto del 2000, Petit Palais.
- ① Moyssén, Xavier. *La Crítica de Arte en México, 1896 -1921*, Tomo 1. México: UNAM, 1991.
- ① Musacchio, Humberto. *Milenios de México*, Tomo 1. México: Hoja Casa Editorial y Royce Editores, 1999.
- ① Oles, James, Fausto Ramírez, et al. *Arte moderno en México*, catálogo de la Colección de Andrés Blaisten. UNAM: México, 2005.
- ① Ortiz Julieta, *Algunas reflexiones sobre La crítica de arte en México 1896-1921*. México: texto inédito presentado en la *Cátedra Xavier Moyssén Echeverría: historiador y crítico de arte*, Universidad de Monterrey (UDEM), 7 de noviembre de 2002.
- ① O’Gorman, Juan y Elizabeth James. *Fantasía y Realidad. Diálogos con Juan O’Gorman*. México: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2005.
- ① Pope-Hennessy, John. *El retrato en el Renacimiento*, traducción Joaquín Bollo. Madrid: Akal, 1985.
- ① Rivera, Diego, Rita Eder, et al. *Antonio Ruiz “El corcito”*. México: Landucci, 2011.
- ① Ruiz Lugo, Rocío Violeta. *De la sombra a la niebla*. México: Plaza y Valdés, 2004.
- ① Salvini, Roberto, et al. *La obra pictórica completa de Holbein el joven*, serie *Clásicos del Arte*. Barcelona: Editorial Noguer, 1971.

- ① Schneider, Norbert. *Naturaleza Muerta*. Madrid: Taschen, 2009.
- ① Tovar de Teresa, Guillermo. *Repertorio de Artistas en México: A-F*. México: Grupo Financiero Bancomer, 1995.
- ① Velázquez A., Carlos. *México pictórico y artesano*. Madrid: Afán Gráfico, catálogo de la exposición efectuada del 31 de mayo al 16 de julio de 1995, Museo Español de Arte Contemporáneo.
- ① Virrereal, Minerva. *Autorretratos Mexicanos*. México: INBA-CONACULTA, catálogo de la exposición efectuada de febrero a mayo de 2002, Centro de las Artes (Monterrey).

## HEMEROGRAFÍA

- ① Alfaro Siqueiros, David. “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida americana*, mayo 1921, 2.
- ① Anónimo. “Salón de Invierno en México”, Semanario *Tiempo*, 14 de enero de 1941.
- ① Anónimo. “Cuadros en rojo de Rodríguez Lozano”, *Excélsior*, 10 de noviembre de 1950, Segunda sección, 1 y 7.
- ① Anónimo, “Inauguración de la Exposición del Pintor Emilio Baz”, *Excélsior*, 17 de febrero de 1951, Segunda sección, 1 y 3.
- ① Anónimo, “Emilio Baz Viaud”, *Voz*, 8 de marzo de 1951.
- ① Anónimo. “A los 82 años Gustavo Baz hace el balance de su vida política”, Revista *Proceso*, No. 8, 25 de diciembre de 1976, 16.
- ① Buchard, Hank. “Going South: A latino climate: Final edition”, *The Washington Post*, 29 de abril de 1996.
- ① Conde, Teresa del. “Emilio Baz Viaud un pintor casi inedito”, *no m s uno*, 19 de octubre de 1989, 17.

- ① Cook, Elizabeth. "Big cost to market high-stakes art exhibit", *The Santa Fe New Mexican*, 29 de mayo de 2006.
- ① Cotter, Holland. "A one of a kind daredevil, Kahlo saw life sideways", *The New York Times*, 26 de abril de 2002, 329.
- ① Crespo de la Serna, Jorge Juan. "La Exposición del Palacio de Bellas Artes", *Excélsior*, 10 de diciembre de 1944, Segunda sección, 7.
- ① \_\_\_\_\_ . "La Sección de Pintura de la Exposición Nacional", *Excélsior*, 30 de agosto de 1946, Tercera sección, 1 y 12.
- ① \_\_\_\_\_ . "Opiniones sobre crítica", *Excélsior*, 11 de febrero de 1951, Segunda sección, 13.
- ① \_\_\_\_\_ . "Sobre Emilio Baz Viaud", *Excélsior*, 28 de febrero de 1951, Segunda sección, 10.
- ① Debroise, Olivier. "La otra cara de la escuela mexicana. Siete pintores en Bellas Artes", *Revista Siempre*, 5 de diciembre de 1984, 50-52.
- ① Denigri, Carlos. "Miscelánea Semanal", *Excélsior*, 14 de mayo de 1950, Segunda sección, 11.
- ① \_\_\_\_\_ . "Miscelánea Semanal", *Excélsior*, 4 de febrero de 1951, Segunda sección, 9.
- ① \_\_\_\_\_ . "Miscelánea Semanal", *Excélsior*, 18 de febrero de 1951, Segunda sección, 9.
- ① Driben, Lelia. "La Escuela Mexicana en tono menor", *Uno más uno*, octubre de 1984.
- ① Fernández, Justino. "Salón Anual de Pintura de 1943", *Revista Hoy*, 15 de enero de 1944.
- ① \_\_\_\_\_ . "Diego Rivera antes y después", *Novedades*, suplemento dominical *México en la Cultura*, 6 de noviembre de 1949, 4.
- ① Fernández Márquez, P. "Panorama de las Artes Plásticas", *El Nacional*, Suplemento Dominical, 11 de marzo de 1951, 7 y 16.

- ① Furia, Roberto. "Pintores, pintorerías y pintorettes", *Excélsior*, 17 de abril de 1949, Tercera sección, 5.
- ① \_\_\_\_\_. "Pintores, pintorerías y pintorettes", *Excélsior*, 20 de abril de 1949.
- ① \_\_\_\_\_. "Pintores, pintorerías y pintorettes", *Excélsior*, 30 de octubre de 1949, Tercera sección, 7.
- ① \_\_\_\_\_. "Pintores, pintorerías y pintorettes", *Excélsior*, 30 de abril de 1950, Tercera sección, 7.
- ① \_\_\_\_\_. "Pintores, pintorerías y pintorettes", *Excélsior*, 28 de enero de 1951, Tercera sección, 9.
- ① Gagnard, Frank. "Art and Artists", *The Dallas Morning News*, 19 de noviembre de 1952.
- ① Gaitán, Héctor. "Siete pintores felizmente rescatados", *Revista Siempre*, 5 al 11 de noviembre de 1984, 32.
- ① Gómez, Christian. "Los Méxicos de la Colección Blaisten a Estados Unidos", *Gaceta NAM*, 30 de junio de 2011, p. 12.
- ① González Rosas, Blanca. "La última semana de Blaisten", en *Cultura y Espectáculos*, *Revista Proceso*, 24 de octubre de 2012.
- ① Groenberg, Violeta. "La Exposición de Emilio Baz Viaud", *Nosotros*, 10 de marzo de 1951.
- ① Hahn, Dorotea. "Pinto por satisfacción, entre parrandas, fiestas y desgarrates: Emilio Baz Viaud", *Uno más Uno*, 19 de octubre de 1984, 17.
- ① Herner, Irene. "Alfonso Michel: A través de la Ventana", en *Vida y Cultura*, *Revista Nexos*, 1 de julio de 1991, 14.
- ① \_\_\_\_\_. "Años 20s/50s. Ciudad de México", en *Vida y Cultura*, *Revista Nexos*, 1 de abril de 1992, 14.
- ① \_\_\_\_\_. "Un viaje por el Museo Virtual Andrés Blaisten", en *Vida y Cultura*, *Revista Nexos*, 1 de junio de 2006, 102.

- ① Holmes, Ann. "The quiet violence of a likable young man", *The Houston Chronicle*, 9 de enero de 1953.
- ① Lig. "De 45 cuadros, sólo cuatro ...", *La Nación*, 8 de enero de 1944.
- ① Kazarin. "Técnica de pincel seco", *Art by Igor Kazarin*. Consulta 15 de enero de 2014. [http://www.art-portrets.ru/dry\\_brush\\_technique.html](http://www.art-portrets.ru/dry_brush_technique.html).
- ① Lara Pardo, Luis. "Exposiciones", *Revista de Revistas*, 4 de marzo de 1951, 44.
- ① Louden, Catherine. "Art Rental System Now Flourishing", *The Houston Post*, 1 de noviembre de 1953.
- ① Lozano, Martin-Luis. *The new renaissance*, Primavera 2008, Vol. 12, 127.
- ① Manrique, Jorge Alberto. "Reflexión sobre el Manierismo en México", *Revista Anales #40*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1971, 21.
- ① \_\_\_\_\_ . "Siete pintores", *La Jornada*, noviembre de 1984, 23.
- ① Mac Masters, "Herencia y Creación", *El Nacional*, 17 de agosto de 1991, 11.
- ① Monsiváis, Carlos. "Los gays en México: la fundación, la ampliación, la consolidación de un *ghetto*", *Revista Debate feminista*, 26 de octubre de 2002, 16.
- ① N. J., "San Miguel de Allende", *The Mexico City News*, 25 de enero de 1987, 20.
- ① Navarrete, Silvia. "Herencia y Creación en el MAM", *La Jornada Semanal*, No. 122, 13 de octubre de 1991, 13-14.
- ① Nelken, Margarita. "Exposición de Baz Viaud", *Revista Hoy*, 24 de febrero de 1951, 39.
- ① \_\_\_\_\_ . "En torno a la exactitud del retrato", *Excélsior*, 4 de marzo de 1951, Tercera sección, 7.
- ① Ortiz Ávila, Raúl. *El Nacional*, 16 de enero de 1944.
- ① Ortiz, Luis. "Emilio Baz Viaud", *Excélsior*, 15 de mayo de 1988.

- ① Palencia, Ceferino. “La Exposición de pinturas y dibujos de Emilio Baz Viaud, Artes Plásticas, *Novedades*, 21 de febrero de 1951, 4 y 5.
- ① Palomino, Jorge. “Emilio Baz Viaud, pintor”, *Excélsior*, 11 de junio de 1950, Tercera sección, 9.
- ① Peralta, Braulio. “El presupuesto para las artes plásticas, mal administrado”, *La Jornada*, 19 de octubre de 1984.
- ① Redacción de la Revista *Proceso*. “Artes Plásticas tras el trazo: La consolidación del arte moderno mexicano”, en *Cultura y Espectáculos*, Revista *Proceso*, 8 de julio de 2002.
- ① Rueda, Salvador, “García Nazareno y Baz Viaud”, Revista *Impacto*, 3 de marzo de 1951.
- ① Sabonal, Franco de. “El Salón de Pintura de 1941”, *Excélsior*, diciembre de 1941.
- ① Salazar, Adolfo. “Artes y Letras”, *La Nación*, 8 de enero de 1944.
- ① \_\_\_\_\_ . “Artes y Letras”, *Novedades*, 13 de enero de 1944, Segunda sección, 6.
- ① Salazar Mallen, Rubén. “Esta Metrópoli”, *Últimas Noticias de Excélsior*, 13 de mayo de 1950.
- ① Salazar Mallen, Rubén. “Esta Metrópoli”, *Últimas Noticias de Excélsior*, 15 de febrero de 1951.
- ① Rodríguez, Luna. “Siete pintores poco conocidos”, *Excélsior*, 28 de octubre de 1984, 2.
- ① Rosales, Patricia. “Multiplicidad de Facetas, Estilos, Tendencias Ideológicas y Épocas en Bellas Artes”, *Excélsior*, Domingo 21 de octubre de 1984, 2.
- ① *Tric y Traque*. “Genios ... y figuras”, *Excélsior*, 28 de julio de 1946, Tercera sección, 1.

① Ybarra, Diego de. "Emilio Baz Viaud entre el cielo y el infierno", *El Seminario sin límites*, 29 de agosto de 2013. Consulta 20 de diciembre de 2013. <http://elsemanario.com/28350/emilio-baz-viaud-entre-el-cielo-y-el-infierno/>

## **BASE DE DATOS EN INTERNET**

① CASA LAMM. Dirección URL: <http://www.galeriacasalamm.com.mx/> [Consulta 30 de agosto de 2012].

① CONACULTA. Dirección General de Bibliotecas. Dirección URL: <http://dgb.conaculta.gob.mx/> [Consulta 6 de septiembre de 2012].

① GIGABLAST. Dirección URL: <http://www.gigablast.com/> [Consulta 27 de septiembre de 2012].

① LIBRUNAM. Dirección General de Bibliotecas. Dirección URL: <http://dgb.unam.mx/> [Consulta 30 de agosto de 2012]. [Consulta 23 de agosto de 2012].

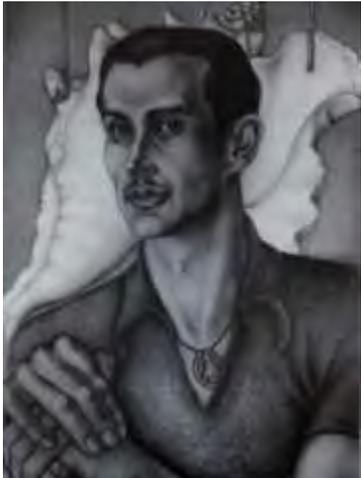
① MUSEO VIRTUAL ANDRÉS BLAISTEN. Dirección URL: <http://www.museoblaisten.com/> [Consulta 6 de septiembre de 2012].

① MUSEUM OF MODERN ART RESEARCH LIBRARY. Dirección URL: <http://www.moma.org/research/library/> [Consulta 20 de septiembre de 2012].

① REVISTA NEXOS. Dirección URL: <http://www.nexos.com.mx/> [Consulta 13 de septiembre de 2012].

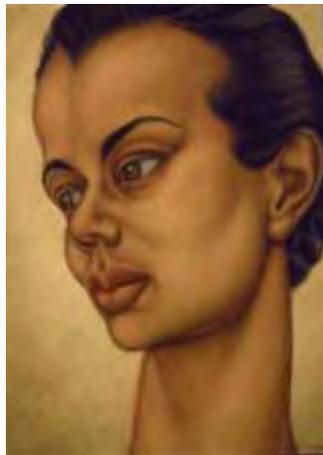
① WORLDCAT. Dirección URL: <http://www.worldcat.org/> [Consulta 27 de septiembre de 2012].

## ANEXO: GALERÍA DE OBRAS DE EMILIO BAZ VIAUD

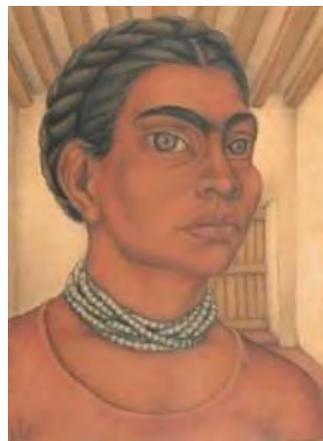
 A portrait of an elderly woman with dark hair, wearing a dark, high-collared dress. The painting is executed in watercolor and dry brush on paper.	<p>1933, <i>Retrato de la madre del pintor</i>, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 60x50 cm. MAM.</p>
 A self-portrait of a young man with dark hair, wearing a light-colored, button-down shirt. He is holding a small object, possibly a pipe or a pen, in his right hand. The painting is executed in watercolor and dry brush on paper.	<p>1935, <i>Autorretrato del artista adolescente</i>, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 39.7 x 60 cm. Colección Andrés Blaisten.</p>
 A black and white portrait of a young man with dark hair and a mustache, wearing a dark, low-cut shirt. He is looking slightly to the left. The painting is executed in tempera and dry brush on paper.	<p>1937, <i>Vicente de la Barrera</i>, temple y pincel seco sobre cartulina, 76 x 55 cm. Colección Vicente Leñero.</p>



1938, *Eduardo Parellón*, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 76 x 56 cm. Colección Parellón.



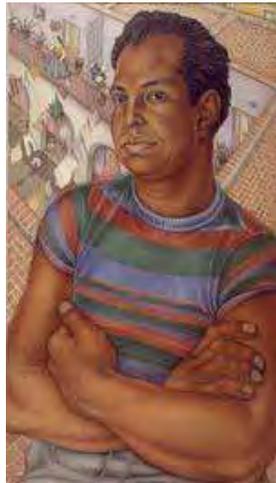
1939, *Retrato de Chabela Marín*, pincel seco sobre cartulina, 75 x 55 cm. Colección Andrés Blaisten.



1939, *India mexicana*, gouache y acuarela sobre cartulina, 75 x 55 cm. Colección Grupo SURA.



1941, *Autorretrato con camisa azul*, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 100 x 65.5 cm. Colección Andrés Blaisten.



1941, *El hotentote*, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 98 x 55 cm. Colección Andrés Blaisten.



1941, *Retrato de Marysole*, acuarela pincel seco sobre cartulina, 67 X 43 cm. Colección Andrés Blaisten.



1941, *La calle de Cuauhtemotzin*, temple y pincel seco sobre cartulina, 50 x 37 cm. Colección Andrés Blaisten.



1941, *En el cuarto de hotel*, temple y pincel seco sobre cartulina, 34 x 30 cm. Colección Andrés Blaisten.



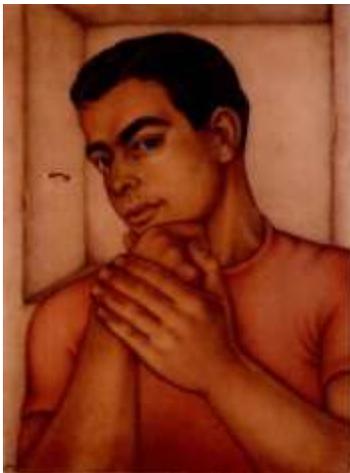
1941, *Retrato de la señora Ra aela García y imintel de Bernal*, temple y pincel seco sobre cartulina, 76x56 cm. Colección particular.



1942, *Retrato de Ligeia Baz Viaud de Chapa*, temple sobre papel, 52 x 42 cm. Galer a Arvil.



1943, 25 de septiembre, *Dr. Gustavo Baz*, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 76 x 56 cm. Colección familia Baz.



1943, *Retrato de Horacio*, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 75.8 x 55.6 cm. Colección Sra. Irene de José.



1943, *Retrato de Silvia*, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 99 x 66 cm. Colección particular.



1944, *Madre con niño*, tinta sobre papel, 36 x 25 cm. Colección Víctor Nava.



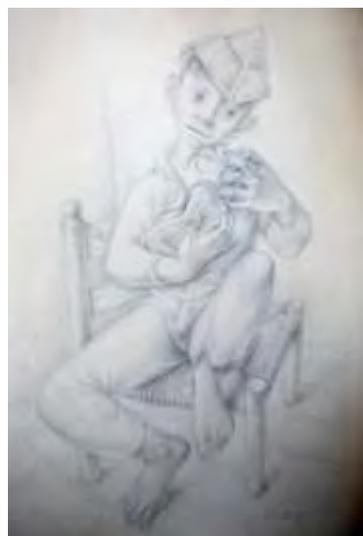
1946, julio, *Arquitecto Luis Creixell*, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 76 x 56 cm. Colección familia Creixell.



1948, enero, Tacubaya, *Naturaleza muerta*, temple y pincel seco sobre cartulina, 42 x 39 cm. Colección particular.



1948, *El niño del barco*, temple y pincel seco sobre cartulina, 66 x 41 cm. Colección privada.



1948, *Niño de la guitarra*. Colección Wörner Baz.



1949, *Estudio para El peluquero zurdo*, ca. 1949, tinta sobre papel. Colección Víctor Nava.



1949, *El peluquero zurdo*, 1949, temple sobre cartón, 53 x 38 cm. Colección Banco Nacional de México.



1949, *Anunciación*. Colección particular. Fotografía Archivo Víctor Nava.



1949, *Los globos*, temple y pincel seco sobre cartulina, 29 x 21 cm. Colección Susana Corcuera.



1949, *Tendedero*, tinta china sobre papel, 29x39 cm. Colección Wörner Baz.



1949, *El pintor George Hutzler, a los 28 años, con su mascota Bimba*. Colección Georges Hutzler.



1949, *María de la Soledad Baz de Arner*, temple y pincel seco sobre cartulina, 67x55 cm. Colección Arner Baz.



1950 (ca.), *Leon Jardiner Hart*. Paradero desconocido.



1950, *Estudio para 'El Coco'*, lápiz sobre papel. Colección Víctor Nava.



1950, *Estudio para 'El Coco'*, acuarela, grafito y tinta sobre cartón, 26 x 22.8 cm. Colección privada.



1950, *Niño con cascabeles*, ca. 1950, acuarela y gouache sobre papel, 30.5 x 22.8 cm. Colección privada.



1950, marzo 18, *Retrato de Margot McEntyre*, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 91.5x61 cm. Colección Gelman.



1950, octubre, *Nazario Chimes Barket*, temple y pincel seco sobre cartulina, 76x56 cm. Colección Gelman.



1950, *Mujer en la ventana*, tinta sobre papel, 31 x 18.3 cm. Colección Ángel Madrigal.



1950 (ca.), *Niña*, temple y washes sobre cartulina.



1950 (ca.), *Mujeres*, lápiz y tinta sobre cartulina.



1950 (ca.), *Caballos*, temple y washes sobre cartulina.



1951, enero 15, *Retrato de la Sra Ligeia Baz de Chapa*, temple y pincel seco sobre cartulina, 76.5 x 56 cm. Colección Sra. Ligeia Baz de Chapa.



1951, *Autorretrato*, temple y pincel seco sobre cartulina. Colección Wörner Baz.



1951, *Retrato de la madre*, 1951, lápiz, acuarela y pincel seco sobre cartulina, 76 x 55 cm. Colección Wörner Baz.



1952, *La partida*, temple y pincel seco sobre cartulina, 49 x 52 cm. Colección Alicia Calles Almada.



1952, *La Suicida*, acuarela pincel seco sobre cartulina, 42 X 29 cm. Colección Andrés Blaisten.



1952, *Goulmundo*, lápiz sobre cartulina. Colección Ángel Madrigal.



1952, *Narciso*, lápiz sobre cartulina. Colección Ángel Madrigal.



1955, *El coco*, óleo sobre lienzo, 50x40 cm. Colección André Blaisten.



1957, *Retrato de la Sra. Maruca Palomino*, dibujo a lápiz, 50x70 cm. Colección particular.



1957, *Trompe l'oeil*, óleo sobre masonite, 90 x 68 cm. Colección Susana Corcuera.



1957, Emilio Baz Viaud, *Trompe l'oeil para Ben Hur*, grisalla sobre cartulina. Colección Ángel Madrigal.



1958, *Caracoles*, acuarela y pincel seco sobre papel, 45 x 60 cm. Colección particular.



1958, *Niña sentada*, lápiz sobre papel, 34.2 x 25.7 cm. Paradero desconocido.



1960, *Ligeia Baz de Chapa*, lápiz sobre cartulina, 54.5 x 36 cm. Colección Chapa Baz.



1960, *Tríptico de Ad n y Eva*, acuarela y tinta sobre cartulina, 52.5 x 24.5 cm. Colección Alexander Fischer.



1963, *Gregorio Le Mercier*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963 (ca.), *Gregorio Le Mercier*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963 (ca.), *Ramón Rodríguez Familiar*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963 (ca.), *Sra. Marita Martínez del Río e Redo e hija*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963 (ca.), *Sra. Ticai Redo de Iturbe*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963 (ca.), *Presidente Kennedy*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963 (ca.), *Dra. Frida*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963 (ca.), *Condesa Michel de Ornano*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963 (ca.), *Condesa Michel de Ornano*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963 (ca.), *Señorita Olga Flores*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963 (ca.), *Hermanas Martínez del Río*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963 (ca.), *Sin título*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963 (ca.), *Niña Iturbe y Redo*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963 (ca.), *Marquesa Sonia de la Roziere*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963 (ca.), *Hermanas Redo y Hoffer*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963 (ca.), *Sin título*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963 (ca.), *Sra. Norma Rodríguez Familiar de Redo e hijas*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



1963, *Sin título*, lápiz sobre papel. Colección Ángel Madrigal.



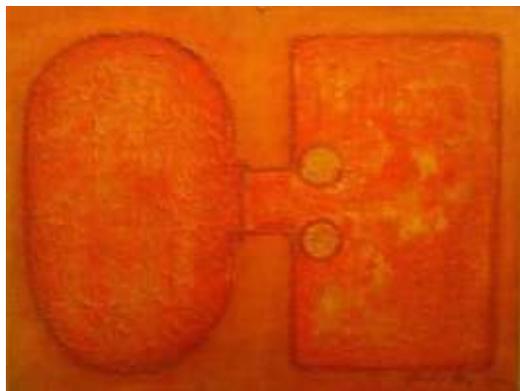
1963, *Esperanza López de Linares de Morales*, Col. Blaisten.



1964, *Remedios Varo*, lápiz sobre cartulina, 54.5x36 cm. Colección Wörner Baz.



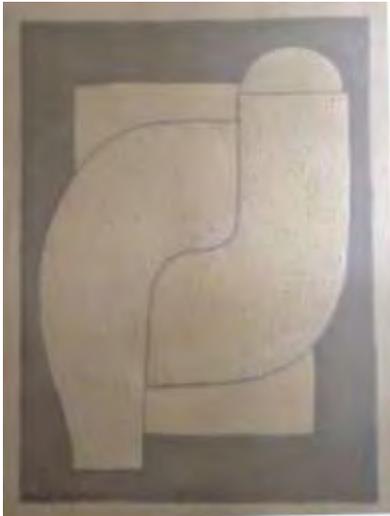
1971, *Plátano*, óleo sobre lienzo, 77.5 x 111 cm. Colección Ligeia Baz.



1971, *Penetración*, óleo y grano de mármol sobre tela sobre cartón, 38 x 49 cm. Colección Ángel Madrigal.



1971, *Penetración 2*, óleo y grano de mármol sobre tela sobre cartón, 42.5 x 27.5 cm. Colección Ángel Madrigal.



1971 (ca.), *Erótico*, óleo y grano de mármol sobre lienzo, 66 x 87 cm. Colección Ángel Madrigal.



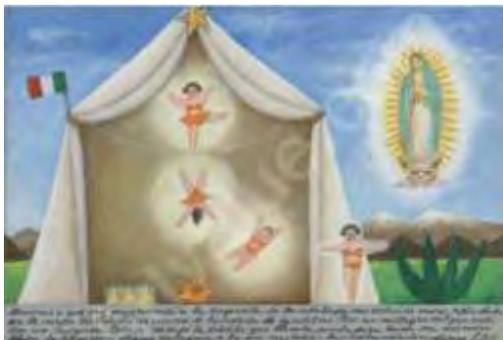
1987, *El a o*, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Colección particular.



Sin fecha, *San Francisco*, lápiz sobre papel, 47 x 30 cm. Colección Wörner Baz



Sin fecha, *Una posada*, temple sobre papel, 29 x 22.8 cm. Colección particular.



Sin fecha, *Exvoto*, óleo sobre lámina de cobre, 40.6 x 60.3 cm. Colección particular.



Sin fecha, *Cosechadores. O trabajadores en un campo*, acuarela y guache sobre lápiz y tinta sobre la imagen de la tarjeta, 29.8 x 19.7 cm. Colección particular



Sin fecha, *El Niño*, grafito y tempera sobre masonite, 61 x 45.7 cm. Colección particular.



Sin fecha, *Su majestad*, óleo sobre lienzo, 69.9 x 50.8 cm. Colección privada.



Sin fecha, *Retrato*, 29 x 45 cm.  
Colección Ángel Madrigal.



Sin fecha, *Desnudos*, 22 x 26 cm.  
Colección Ángel Madrigal.



Sin fecha, *Rostro*, 23 x 30 cm.  
Colección Ángel Madrigal.



Sin fecha, *Muchacha del cabello*, lápiz sobre papel, 19 x 31 cm. Colección Ángel Madrigal.



Sin fecha, *Muchacha arrodillada*, lápiz sobre papel, 19 x 31 cm. Colección Ángel Madrigal.



Sin fecha, *sin título*, óleo y grano de mármol sobre lienzo. Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Plátano*, óleo sobre lienzo.  
Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Díptico de Retratos*, tinta  
sobre papel, 28 x 21 cm. Colección  
Carlos Segoviano.



Sin fecha, *Sin título*. Colección Víctor  
Nava.



Sin fecha, *Desnudo*, lápiz sobre papel. Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Retrato*, lápiz sobre papel. Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Retrato*, tinta sobre papel. Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Retrato*, tinta sobre papel.  
Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Ben-Hur Baz*, lápiz sobre papel.  
Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Oliver B. Jennings*, lápiz sobre papel.  
Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Retrato*, lápiz sobre papel.  
Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Retrato*, tinta sobre papel.  
Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Retrato*, tinta sobre papel.  
Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Niño de la guitarra*, lápiz sobre papel. Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Mujeres*, tinta sobre papel. Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Sin titulo* (¿dibujopreparatorio para *La partida*?), lápiz sobre papel. Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Niña*, tinta sobre papel.  
Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Niño de los peces*, tinta sobre papel. Paradero desconocido.  
Fotografía Archivo Víctor Nava.



Sin fecha, *Mujer*, tinta sobre papel.  
Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Niño*, tinta sobre papel.  
Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Niño*, tinta sobre papel.  
Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Niña*, tinta sobre papel.  
Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Mujer*, lápiz sobre papel.  
Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Mujer*, lápiz sobre papel.  
Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Retrato*, tinta sobre papel.  
Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Sin título*, lápiz sobre papel. Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Sin título*, lápiz sobre papel. Colección Víctor Nava.



Sin fecha, *Retrato*. Paradero desconocido.

	<p>Sin fecha, <i>Sin título</i>, tinta sobre papel, 27.3 x 21.3 cm. Colección Carlos Segoviano.</p>
	<p>Sin fecha, <i>Sin título</i>, tinta sobre papel, 27.3 x 21.3 cm. Colección Carlos Segoviano.</p>

**Obras registradas de las que no se posee imagen:**

1. 1948, *Retrato del Sr. Martin White*, lápiz sobre cartulina, 100x76 cm. Paradero desconocido.
2. 1948, *Niño en carrusel*, tinta sobre papel, 22.5 x 22.5 cm. Paradero desconocido.
3. 1950, *Busto de mujer*, lápiz sobre papel, 46.5 x 39.5 cm. Colección Ligeia Baz.
4. 1950, *Desnudo*, lápiz sobre papel, 32 x 20 cm. Colección Ligeia Baz.
5. 1950, *Desnudo*, lápiz sobre papel, 50 x 36 cm. Paradero desconocido.
6. 1950, *Desnudo femenino*, lápiz sobre papel, 33 x 20 cm. Colección Ligeia Baz.

7. 1950, *Niño en la playa*, tinta sobre papel, 26 x 20.5 cm. Colección Ligeia Baz.
8. 1953, *Angelito con ombligo*, lápiz sobre cartulina, 28 x 23 cm. Paradero desconocido –antes propiedad de Ben Hur.
9. 1954, Sin título, tinta sobre papel, 42.5 x 25.7 cm. Paradero desconocido.
10. 1955, *Autorretrato*, lápiz sobre cartulina, 29.5 x 25.5 cm. Paradero desconocido.
11. 1956, *Flautista*, acuarela sobre papel, 46 x 31.5 cm. Paradero desconocido.
12. 1958, *Niña con sombrero*, lápiz sobre papel, 26.9 x 22.9 cm. Paradero desconocido.
13. 1960, *Retrato de niña*, wash sobre cartulina, 72 x 49 cm. Colección Alfonsina Ortiz Rodríguez.
14. 1961, *Manzana*, óleo sobre lienzo, 34 x 44 cm. Paradero desconocido.
15. 1962, *Estropajos*, 32 x 50.8 tinta sobre papel. Colección particular.
16. 1962, *Puente y Castillo San Angelo*, tinta sobre cartulina, 51 x 64.5. Paradero desconocido.
17. 1970, *Manzana*, óleo sobre cartulina, 34 x 44 cm. Colección Ligeia Baz.
18. 1970, *Dorso de mujer*, lápiz sobre cartulina, 61.5 x 45, lápiz sobre cartulina. Paradero desconocido.
19. 1970, *Paisaje*, acrílico sobre tela, 60 x 80 cm. Paradero desconocido.
20. 1970, *Paisaje*, acrílico sobre tela, 60 x 80 cm. Paradero desconocido.
21. 1970, *Tres árboles*, acrílico sobre tela, 85 x 120 cm. Paradero desconocido.
22. 1970, *Sin título*, óleo sobre masonite, 50 x 40 cm. Paradero desconocido.
23. 1971, *Pera*, óleo sobre lienzo, 77.5 x 111 cm. Colección Ligeia Baz.
24. 1972, *Frutero*, óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm. Colección Ligeia Baz de Chapa.
25. 1973, *Botellón*, óleo sobre tela, 61 x 46 cm. Paradero desconocido.
26. 1973, *Frutero*, acrílico sobre lienzo, 85 x 120 cm. Colección Ligeia Baz.
27. 1973, *Puerta*, óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm. Paradero desconocido.
28. S/f, *Niño jugando en el agua*, pincel seco sobre cartulina, 22.5 x 35 cm. Colección Ligeia Baz.