



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

FERNANDO RODRÍGUEZ LAGO (1930-2017):

ACERCAMIENTO BIOGRÁFICO CONTEXTUAL DE LA PINTURA

EN PUEBLA A MEDIADOS DEL SIGLO XX

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO EN

LICENCIATURA EN HISTORIA

PRESENTA:

PAULINA EDITH ISLAS JIMÉNEZ

ASESOR:

DR. MARCO A. VELÁZQUEZ ALBO

MAYO 2023



Presentación

El arte, más allá de ser una expresión estética o un acto intuitivo, como lo describe Benedetto Croce, posee la capacidad de comunicar formas de vida, valores o la percepción de una época determinada. Es en esta investigación que puedo abordar un gusto adquirido en la infancia, descubriendo los libros de mi tía en el estudio, visitando museos con mi madre o viéndolas pintar. Sin duda, fueron estas dos mujeres quienes, sin saberlo, me acercaron al arte y a la historia.

No obstante, el impacto del muralismo mexicano y la constante presencia del arte religioso en Puebla, fueron los elementos que, al contraponerse y complementarse en muchas ocasiones, dieron paso a mis primeras pesquisas en torno a la pintura mexicana como elemento legitimador y, en concreto, del arte en esta ciudad: los espacios, los temas y la relevancia que la sociedad poblana le da al arte en el siglo XX.

Con estas inquietudes en mente, dentro del Seminario Metodológico, el doctor Marco A. Velázquez Albo me dio las herramientas y la libertad de escritura necesaria, sin restar rigor o seriedad en la investigación, para elaborar esta tesis. Además, es preciso reconocer el acompañamiento del maestro Pablo Felipe García Sánchez, que desde el primer semestre del carrera me permitió enfocar muchos de mis trabajos finales al arte. Asimismo, el acompañamiento y anotaciones del doctor Amado Manuel Cortés. Si alguno de los tres no hubiese intervenido en mi formación académica, esta tesis no hubiera existido.

De la misma forma, debo agradecer al fotógrafo Daniel Casas, que, gracias a su participación, muchas de las piezas de Fernando fueron capturadas para la posteridad, lo que permite posteriores estudios sobre sus obras. Asimismo, debo agradecer la orientación de la maestra Marcela Jiménez, especialista en estética y arte; así como al artista plástico Dhante

Loyola, quienes gracias a su conocimiento fue posible realizar el análisis final de una de las piezas con más controversia del maestro.

La pintura y trayectoria de Fernando Rodríguez Lago, como materialidades históricas analizadas, fueron presentadas a mí, en su gran mayoría, por Liliana Reyes Ibarra. A los pocos meses de la muerte de Fernando, que su esposa abriera las puertas de su casa no solo para un trabajo de tesis, sino para honrar la memoria y trabajo de quien fuese su compañero de vida durante casi un cuarto de siglo, le confieren a esta investigación un valor muy especial para ella. Llegar a conocer su vida, incluso parte de su familia por *coincidencia* habla mucho del poco conocimiento y registro que se tiene de los pintores poblanos ajenos a los grupos culturales que dominan la escena artística de Puebla desde 1940. Espero haberle hecho justicia, Liliana.

A Delia y María, siempre.

A toda mi familia; la de sangre,
la que me ha acogido y la que he elegido.

A Josefina, Camelia, Margarita,

Fausta y Bernarda.

Índice

Lista de ilustraciones.....	9
Introducción	11
Capítulo I:.....	16
La Conformación Identitaria Del Mexicano Posrevolucionario.....	16
1.1 Los Antecedentes	17
1.2 Puebla Posrevolucionaria	22
1.3 Nuevo Orden Social	24
1.4 El Arte En El Estado Posrevolucionario.....	28
<i>1.4.1 El arte oficial</i>	<i>30</i>
<i>1.4.2 Las disidencias del arte oficial</i>	<i>35</i>
Capítulo II.....	41
Formación Artística De Fernando.....	41
2.1 Los Primeros Años: Acercamientos Al Sector Empresarial	41
2.2 El Rezago Cultural En Puebla	48
2.3 Fuera De La Academia, El Hermetismo De Las Organizaciones Culturales	54
<i>2.3.1 La Unión De Artes Plásticas, Organización De Organizaciones.....</i>	<i>59</i>
2.4 El Primer Mural, El Primer Taller Y La Plástica Poblana.....	61
Capítulo III.....	67
Consolidación Artística De Fernando En Una Sociedad Conservadora Y Cambiante	67

3.1 Cambios Sociales En Puebla	67
3.2 Consolidación Como Artista	72
3.2.1 <i>Su Aporte Al Arte Mexicano: Laca Peribana Y Paligrafía</i>	76
3.3 Trabajos Para Las Élités	81
3.3.1 <i>El Postmodernismo Mexicano</i>	88
3.4 Las Últimas Obras De Gran Formato.....	93
3.4.1 <i>Los Últimos Años.....</i>	100
Conclusiones.....	107
Fuentes	111
Bibliografía	111
Anexo Fotográfico.....	119
Anexo: Análisis Iconográfico De <i>Quinto Centenario De La Fe</i>	158

Lista de ilustraciones

- Ilustración 1: Ilustración de Mario Moreno “Cantinflas” para José Rivero Carvallos, Fernando Rodríguez Lago. Tinta sobre papel, 1940.** Nota. Reproducido de Colección Privada de Aldo Roberto Rivero Pastor, exhibida en Destapando la botella de los tiempos. En Museo San Pedro de Arte, Puebla, México. 46
- Ilustración 2: Ilustración de Jesús Córdoba para José Rivero Carvallos, Fernando Rodríguez Lago. Tinta sobre papel, 1940.** Nota. Reproducido de Colección Privada de Aldo Roberto Rivero Pastor, exhibida en Destapando la botella de los tiempos. En Museo San Pedro de Arte, Puebla, México. 47
- Ilustración 3: Estibadores del Puerto de Veracruz, Fernando Rodríguez Lago. Mosaico italiano, 1961.** Nota. Reproducido de Veracruz a través del tiempo, por Héctor Hazz, 2019, Facebook (<https://cutt.ly/D4OEqxN>) CC BY 2.0 74
- Ilustración 4: Historia de la medicina en México, Fernando Rodríguez Lago. Mosaico italiano, 1965.** Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023. Reproducido con permiso del autor 74
- Ilustración 5: El agro, la banca y la industria, Fernando Rodríguez Lago. Mosaico italiano, 1963.** Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023. Reproducido con permiso del autor 75
- Ilustración 6: Transverberación de Santa Teresa, Fernando Rodríguez Lago. Fresco sobre muro, 1969.** Nota. Reproducción de Paulina Edith Islas Jiménez, 2022. 80
- Ilustración 7: Los amigos del hombre, Fernando Rodríguez Lago. Laca peribana sobre madera, 1991.** Nota. Reproducción de Paulina Edith Islas Jiménez, 2019..... 95

- Ilustración 8: Sacramentos de la iglesia católica, Fernando Rodríguez Lago y Roberto Rodríguez Lago. Vitral empalmado, 2004.** Nota. Reproducción de Viacrucis de Daniel Casas, 2023. Reproducido con permiso del autor 97
- Ilustración 9 Quinto centenario de la fe, diseño original de Fernando Rodríguez Lago, reproducción por Vitrales los cuatro elementos en 2022** Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023. Reproducido con permiso del autor, 98
- Ilustración 10: La fundación de Puebla, Fernando Rodríguez Lago. Fresco sobre muro, 2001.** Nota. Reproducido de La fundación de Puebla, de Paulina Edith Islas Jiménez, 2020..... 101
- Ilustración 12: Bandera de México, Fernando Rodríguez Lago. Vitral empalmado, 2004.** Nota. Reproducción de Bandera de México, de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor 105

Introducción

En su trabajo *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag (2003) explica que las imágenes pueden expresar mucho dependiendo de quien lo mire; pero también refleja las intenciones del artista, como su contexto social. De una manera similar, Peter Burke (2005) problematiza el uso de la imagen por parte de los historiadores como una fuente que permite un acercamiento a un contexto social. Así pues, el arte no es únicamente un elemento decorativo o estético; Jaime Cortez (2009) lo señala como una composición de símbolos que comunican la forma en que los hombres han dado sentido a su existencia, desde la elaboración de las primeras pinturas rupestres hasta su uso para visibilizar lógicas de poder o estereotipos.

Otro ejemplo es la investigación de Jesús Pascual (2014), quien habla de la relación entre el arte y poder en la Edad Media y su evolución en el Renacimiento español, donde la imagen fungió como medio ostentación del poder por parte de miembros de la corte y la nobleza, desde finales del siglo XVI y durante el siglo XVII. En los lienzos se retrataron las costumbres y gestos que tenía la corona para afianzar su poder, develando relaciones sociales formadas, desde donde se aglutinó o excluyó, legitimando y elevando el estatus social de los bienes producidos y quienes los poseen (Bourdieu, 1980).

Entonces, las imágenes son una forma de discurso —controlable, seleccionable y reproducible (Foucault, 1970)—, sujeto a sus propias normas y convenciones estéticas, pero también a las determinaciones sociales establecidas desde donde se enuncia. Es decir, que la producción de este tipo de discurso también se ve influenciada por momentos socioeconómicos, políticos y culturales específicos, elementos que componen un sistema de referencia que da paso a la subjetividad del autor (De Certeau, 1978), dando a entender que lo que plasma —y lo que no— el artista en sus obras está ligado a su forma de pensamiento.

Por este motivo, las imágenes son un vestigio material utilizable como fuente histórica por contener aspectos determinados de una realidad social, que de otra forma serían inaccesibles. Este elemento ya ha sido usado por diversos historiadores como un testimonio *admisible*, aunque no siempre considerando los contextos múltiples de la imagen, su función, retórica, calidad de recuerdo, etc., como lo señala Peter Burke (2005). Por ello, es necesario analizar la imagen a la par de estas determinantes y del propio artista como sujeto histórico.

Partiendo de las concepciones de que el arte es un medio para intentar comprender la vida, valores y sentimientos codificados de otra época, como lo establecen Ernst H. Gombrich y Erwin Panofski; tomando en cuenta los aportes del neomarxismo inglés de E.P. Thompson, que rescata como elemento a historizar la percepción de la realidad por agentes sociales y establece la cultura como un factor de cambio social y agente decisivo en los procesos sociales; así como la inclusión de *lo simbólico* por Wilhelm Ditthey en el análisis histórico; y la inclusión de las imágenes, ideas y prácticas como representación de una construcción mental de la realidad (Pesavento, 2003), esta investigación se ciñe a la Nueva Historia Cultural.

Considerando lo anterior, es posible analizar la vida y obra del artista poblano Fernando Rodríguez Lago, problematizando los factores que determinaron el arte en Puebla durante la segunda mitad del siglo XX y estableciendo la influencia que tienen en la representación social y estética en la obra de dicho artista. Esta propuesta de investigación surge de la inquietud personal sobre la constante aseveración de un movimiento muralista en Puebla, caracterizada por la producción de arte tradicionalista y conservador por parte de sus grupos culturales, donde el arte contemporáneo, las tendencias globalizadoras y nacionalistas no tuvieron gran aceptación.

De ello dan cuenta las investigaciones realizadas por Alma Guadalupe Martínez Sánchez (2005), Mayeli Flores Montaña (2006), José Pablo Acuahuitl Asomoza (2003) y Manuel Alejandro

Moreno Álvarez (2016), quienes evidencian las prácticas elitistas y hegemónicas, permeadas por la moral católica e ideología avilacamachista de los grupos culturales en Puebla a partir de 1940. En esta organización social, basada en un modelo de vida estratificada heredado de la Colonia (Hirschberg, 1978), fueron estos *lugares de enunciación cultural* (Acuahuitl Asomoza, 2003) donde se intentaba definir una identidad local ante una tendencia homogeneizante de la capital del país.

Los miembros fundadores de estas organizaciones culturales concentraron tanto la discusión y producción cultural en las clases medias y altas de la sociedad poblana, que poco a poco sería posible identificar el atraso temático, las vetas morales e incapacidades institucionales en el desarrollo del arte poblano durante las décadas posteriores (Moreno Álvarez, 2016). Sin embargo, más allá de la relevancia de estos grupos culturales, la presente investigación aborda la vida de un artista que no se ciñe a las dinámicas de estos grupos, pero sí responde a su contexto sociopolítico.

Para la aproximación a dicho contexto, se abordaron los trabajos de Alejandro C. Manjarrez, Will G. Pansterns, Esther Acevedo, Pilar García, Teresa del Conde, Roger Bartra y Soledad Loaeza. A través de dichas fuentes es posible conocer las políticas clientelares, autoritarias, conservadoras y elitistas durante la gubernatura de Maximino Ávila Camacho y su posterior influencia en la política del estado. Asimismo, es posible conocer las tendencias y corrientes artísticas que se desarrollaban a la par en la Ciudad de México y las formas discursivas que las atravesaban desde el Estado posrevolucionario mexicano.

Esta investigación también toma como base el libro de Mary Kay Vaughan (2019), *Retrato de un joven pintor: Pepe Zúñiga y la generación rebelde de la Ciudad de México*, donde, mediante el modelo de la Nueva Biografía, evidencia los procesos históricos a través de la vida de un artista en concreto. Y la investigación de Angélica Olea Prieto (2018), *Ernesto Tamariz Galicia*.

Protagonista de la escultura conmemorativa, que al profundizar sobre la vida y obra de un artista poco abordado —de la misma forma de Vaughan lo hace con Zúñiga—, lo saca del ostracismo para acceder a un contexto determinado.

Considerando lo anterior, y tomando en cuenta la corriente historiográfica a la que se adscribe esta investigación, se tomaron como fuentes entrevistas realizadas a Liliana Reyes Ibarra, esposa de Fernando; María Josefina Rodríguez, su hija; las obras pictóricas que aún se conservan en la capital poblana, el archivo privado de Liliana Reyes, así como notas y epitafios de Fernando en el periódico. De esta forma, se elabora una investigación que consta de tres capítulos citados en formato APA, en su edición más reciente, y un anexo fotográfico de las obras a las que aún es posible acceder, ya sea por su exhibición pública o por el registro fotográfico realizado por Fernando y Liliana.

En el primer capítulo se profundiza sobre los antecedentes históricos y políticos a nivel local y nacional durante la construcción del Estado Posrevolucionario mexicano, con el fin de entender las relaciones sociales y determinaciones políticas que se llevaron a cabo de forma posterior. Asimismo, se abordan las corrientes artísticas, a la par de sus factores determinantes, en la Ciudad de México, permitiendo establecer un punto de partida que permita identificar la dirección que toma el desarrollo del arte poblano.

En los capítulos segundo y tercero, se presenta en su totalidad —con respeto de la privacidad de Fernando y su familia— la vida de un artista inmerso en una sociedad conservadora, como lo es la poblana, así como las implicaciones de ésta en el desarrollo artístico de Rodríguez Lago. Se aborda desde sus primeros acercamientos a la pintura, marcados por la necesidad económica y los primeros encuentros con el sector empresarial poblano; hasta sus últimas obras de tipo monumental para instituciones gubernamentales y pequeños coleccionistas.

Finalmente, en las conclusiones de esta investigación se elabora, sobre la voz de Fernando en sus obras, el vínculo social que establece con sus pares y la representación social de su trabajo. Donde, si bien la trayectoria artística de Fernando Rodríguez Lago es síntoma de una sociedad conservadora y tradicionalista, tanto en su arte como en sus prácticas sociales, el talento y alcance de sus obras jamás es puesto en tela de juicio. Fernando fue un artista multifacético y de intereses varios, que tuvo la oportunidad de *vivir del arte bajo sus propias reglas*, fuera de la academia y de los grupos culturales poblanos.

A la fecha, muchos de sus murales y obras de pequeño formato, siguen siendo conservadas y exhibidas en vía pública, edificios y domicilios particulares de empresarios, políticos y familias de renombre. Sin embargo, pareciera que este tipo de investigaciones son uno de los pocos caminos que se tiene para sacar del olvido a artistas que representan silencios, censuras, olvidos; artistas que dan cuenta de las condiciones que el espacio en el que se desenvuelven les impone, en vida y muerte.

Por ello es pertinente esta investigación, no solo como una demostración de que el arte en Puebla es más que el paisajismo, el costumbrismo o el arte sacro en su infinidad de *reinterpretaciones*. Es a través de la problematización de casos como el de Fernando Rodríguez Lago, que se puede apreciar el poco o mucho desarrollo de sujetos insertos en espacios como el poblano, así como sus implicaciones futuras.

Capítulo I:

La Conformación Identitaria Del Mexicano Posrevolucionario

Para alcanzar los objetivos de esta investigación, es necesario conocer primero los cambios sociales producidos durante la Revolución Mexicana, ya que estos fueron determinantes en la construcción del Estado mexicano posrevolucionario y en los mecanismos con los que se legitimaron las nuevas élites políticas. Asimismo, es importante conocer las transformaciones y variantes del discurso identitario del mexicano que atraviesan la producción artística y cultural mexicana, sobre todo entre 1920 y 1930. Ya que es en este periodo que se impulsa una política cultural homogeneizante que da paso a disidencias dentro y fuera de la capital del país.

Además, es importante tener en cuenta el carácter profundamente católico de la Ciudad de Puebla desde su fundación, impulsada por un proyecto social pensado por fray Julián Garcés, como una ciudad para españoles que acercara el obispado de Tlaxcala a la capital del virreinato y la alejara de un asentamiento indígena (Contreras Cruz & Cuenya, 2012). El *experimento social* de la Ciudad de los Ángeles replicó el modelo estratificado de las ciudades españolas y concedió distintos privilegios¹ a los nuevos colonos, quienes pronto se consolidaron como familias propietarias, tomadoras de decisiones políticas y económicas, estrechamente ligadas al clero (Hirschberg, 1978).

Tomando en cuenta los privilegios con los que contaban los pobladores de este nuevo asentamiento, cualquier política emanada del centro del país que atentara contra las formas de vida establecidas, eran vistas como violaciones a la autonomía con la que se les había permitido actuar a estos primeros colonos. Algunos ejemplos son las múltiples conspiraciones, impulsadas

¹ Guy Thomson (en Contreras Cruz & Cuenya, 2012) afirma que se contaba con prerrogativas tales como el no pago de la alcabala por 30 años y ni del almojarifazgo por cien años, a lo que Julia Hirschberg (1978) abona señalando que esta exención “era más que un incentivo económico para los pobladores, que tenían tanta conciencia de su prestigio”, pues eran característicos de una capital virreinal.

desde el catolicismo, desde antes de la Independencia hasta las reformas liberales; o el uso de la nomenclatura *de los Ángeles* y *de Zaragoza*, dependiendo de la institución enunciante (Pansters, 1998, págs. 44-57).

Esta tensión que existía entre las clases altas y medias y el Estado Mexicano disminuyó durante el mandato de Porfirio Díaz mediante políticas conciliadoras con la clase alta y la Iglesia; así como medidas proteccionistas que fomentaran el desarrollo económico. Durante este periodo de relativa estabilidad social, se dio una primera expansión de las clases medias y posterior estancamiento debido a la falta de movilidad social que el mismo régimen fomentó, haciendo que este sector simpatizara con algunos de los postulados de Francisco I. Madero (Katz & Lomnitz, 2011).

Si bien, en la ciudad de Puebla el levantamiento se dio el 18 de noviembre, con los hermanos Serdán como abanderados de Madero, desde el presente capítulo se podrá observar el rechazo ideológico que tuvieron las principales consignas de la Revolución en la capital poblana. Este aspecto resulta de gran importancia ya que de esta no aceptación y la no aplicación de las reformas revolucionarias, presentaron en escenario ideal para la posterior implementación del cacicazgo de los Ávila Camacho.

1.1 Los Antecedentes

Aunque la Revolución Mexicana impactó a todo el país, dependiendo de la región y el tipo de organización social, la percepción y consecuencias del movimiento fueron variadas. Incluso antes del movimiento armado, el país se enfrentaba a un desarrollo económico desigual a expensas condiciones de semi esclavitud en haciendas, salarios bajos y dispares del campesinado y el sector obrero, baja representatividad de las clases medias, exclusión de las clases bajas y diversas formas de intervencionismo estatal (Katz & Lomnitz, 2011). La investigación de David LaFrance (2010), por ejemplo, retoma la gubernatura de Mucio P.

Martínez para ejemplificar las condiciones de precariedad agrícola, los beneficios a las élites empresariales y las relaciones de compadrazgo y favoritismo del periodo porfirista en Puebla.

El posterior levantamiento armado en distintas regiones del país tomó el rostro de Francisco I. Madero, quien era reconocido por los demás líderes sociales por su valor y porque su discurso aglutinaba las demandas de diversos sectores sociales. Sin embargo, autores como Friedrich Katz (2011) y John Womack (2018) han aseverado que el maderismo jamás pensó en un movimiento campesino, sino en uno urbano² que se llevaría a cabo desde el ámbito político a través de elecciones populares y cambios sociales mínimos y paulatinos.

Esta postura, describen estos historiadores, tuvo la aceptación de Estados Unidos y el rechazo de los jefes revolucionarios que apoyaron en la lucha armada a Madero, pero jamás se subordinaron a él. De ello da cuenta el principal objetivo de los revolucionarios en la zona de Puebla: dominar el campo y las zonas urbanas de mayor relevancia dentro del estado. Por ese motivo, las tropas del gobernador Martínez se replegaron en la capital y, para cuando Porfirio Díaz dejó el poder y Madero aplicó políticas tolerantes respecto a los porfiristas que quedaban, la insurrección en Puebla quedó dividida en moderados, quienes se quedaron en la capital del estado; y un ala radical que se unió a la lucha armada.

Así, el derrocamiento de Díaz en 10 meses, que culminó con el tratado de Ciudad Juárez el 21 de mayo, fue una victoria descrita como prematura por muchos historiadores (Womack Jr., 2018). Una vez en el poder, Francisco Madero se vio sobrepasado por su poca capacidad de canalizar y dar respuesta a todas las demandas sociales (Pansters, 1998), además de la radicalización de los grupos de Francisco Villa, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza. La traición de Victoriano Huerta inició una segunda fase del movimiento armado, mucho más sangrienta que la anterior y llena de personalismos (Katz & Lomnitz, 2011), que causó

² Principalmente Puebla, Pachuca y Ciudad de México (Womack Jr., 2018)

preocupación entre la élite política en Puebla, conformada por maderistas moderados, y en las clases medias nacionales.

En la frase inicial del libro de Womack (2018) respecto a la negativa de cambio de los de Anenecuilco, así como en el estudio de Pansters (1998) sobre el avilacamachismo en Puebla, se aborda la tradición y arraigo a las regiones³ como un factor determinante de la sociedad mexicana. Este elemento tiene su origen desde la Colonia y se acentúa en con la consumación de la Independencia, pues la no integración de las diferentes regiones del país está relacionada con el poco interés de los españoles para interconectarlas, así como los accidentes geográficos que lo dificultaban (Katz & Lomnitz, 2011).

Teniendo en cuenta la radicalización del movimiento y la tradición de dinámicas sociales propias, las iniciativas de centralización fueron vistas como atentados a la autonomía de cada región. En la Ciudad de Puebla, desde su fundación, la Iglesia y las clases medias han sido actores de suma relevancia que han asumido el papel de portavoces de la sociedad poblana y se han alzado como los defensores de la autonomía regional, que en muchas ocasiones es más una defensa de intereses. Por ejemplo, la forma en que Victoriano Huerta llegó al poder no fue del agrado de muchos sectores, entre ellos el poblano.

El rechazo de Estados Unidos le restó legitimidad al régimen de Huerta, lo que se reflejó en dificultad para estabilizar el país, radicalización de los líderes restantes y dificultades económicas. En respuesta, Huerta apostó por el autoritarismo. En Puebla, no respetó la autonomía local poblana y cerró la legislatura del estado, destituyó al gobernador y presionó económicamente al clero y empresarios. LaFrance (2010), en su estudio, presenta a una sociedad poblana tendiente a apoyar la iniciativa que pudiese garantizar respeto a su autonomía

³ “La definición o delimitación de una región [incluyen] desde fuerzas económicas hasta procesos políticos e institucionales y los criterios culturales que estructuran el espacio” (Pansters, 1998, p. 85)

y estabilidad social, por lo que pasó de apoyar al maderismo a no obstaculizar la labor de Huerta; impulsados por la renuencia a aplicar las reformas sociales que los caudillos *salvajes* impulsaban.

Sin embargo, cuando los sectores sociales de más peso se vieron amenazados, el apoyo a Huerta fue retirado y con la movilización de tropas militares a Veracruz ante la invasión estadounidense en 1914, Venustiano Carranza tomó el control parcial del estado sin que los poblanos en la capital pusieran resistencia; aunque los zapatistas, arenistas y marquistas mantuvieron el control en las zonas rurales de Puebla. Durante la disputa entre Constitucionalistas y Convencionalistas, aparte de la diferencia ideológica y de intereses, destaca que algunos periódicos acentuaron la idea de una guerra civil de clases.

Esta idea permeó en las clases propietarias, siendo uno de los motivos por los que la sociedad poblana optó por apoyar a los constitucionalistas. Los convencionalistas, población mayormente rural, presentaban una perspectiva poco atractiva para los que habitaban la ciudad, donde las hordas de campesinos no se ajustaban a las buenas costumbres y el modelo de sociedad que desde la conquista se visualizó para el Valle de Cuertlaxcuapan. Incluso los obreros de la capital apoyaron a los constitucionalistas en este intento por preservar los pocos, o muchos, privilegios que gozaban (LaFrance, 2010).

Posterior al magnicidio y la violencia desatada por Huerta, Venustiano Carranza tenía la tarea de unificar los diferentes frentes revolucionarios, terminar el conflicto y estabilizar al país. Al disolver el ejército federal, Carranza puso fin a los remanentes del porfirismo (Katz & Lomnitz, 2011) y la elaboración de una nueva Constitución, a partir de una interpretación liberal y anticlerical de los compromisos que las “clases medias revolucionarias” habían adquirido para con las clases bajas (Loaeza, 1988), dieron pie a una nueva etapa de inestabilidad política y social en México, y en Puebla.

El carácter anticlerical del nuevo presidente, así como la redacción de la nueva Constitución, evidenciaron el autoritarismo con el que gobernaría Carranza para lograr paz social. En Puebla, la imposición de gobernadores militares y no locales, crearon desconfianza entre los empresarios e inconformidad con la Iglesia católica, que mantenía su influencia en el grueso de la sociedad. El argumento principal de la inconformidad era el desconocimiento social con el que actuaban los gobernadores militares impuestos y, de nueva cuenta, el incumplimiento al respeto a la autonomía local por parte de la capital del país (LaFrance, 2010).

Con la entrada, en década de los veinte, del llamado Grupo Sonora⁴ fue evidente la intención de consolidar los objetivos de la Revolución —aunque de forma “tardía” (Pansters, 1998)— e inició la estabilización sociopolítica tomando como base las clases populares, restándole poder e influencia a los líderes locales y regionales, así como las clases media y alta, quienes veían a esta nueva *élite* revolucionaria como una amenaza a su posición e intereses. Los sonorenses, afirma Alan Knight (1986), centraron sus políticas en el anticlericalismo y la educación a cargo del Estado, dominando la política hasta el fin del Maximato.

En suma, la Revolución Mexicana estuvo conformada por la defensa de intereses dispares: quienes apoyaban el régimen de Díaz, como Huerta; las clases medias urbanas, que buscaban reformas liberales; los agraristas y serranos que constituyeron el movimiento popular; y los que gobernaron en los años veinte, los constitucionalistas. Con el fin del antiguo régimen, se generaron nuevas posibilidades en lugar de progreso unilateral; circularon las élites y se dio la organización masiva de la sociedad (Knight, 1986).

En este reacomodo social, se dio voz a sectores poblacionales que no estaban considerados antes e impulsó la creación de una nueva élite política que usaría a las clases

⁴ Término retomado de Héctor Aguilar Carmín en su libro “La frontera nómada. Sonora y la Revolución Mexicana”, para denominar el periodo que gobernaron Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, así como su proyecto político y económico.

sociales bajas y al indio como base social para afirmarse en el poder y construir un Estado que tuviese capacidad de respuesta ante las demandas internas y el contexto internacional.

1.2 Puebla Posrevolucionaria

Posterior a la movilización, principalmente rural, que trajo consigo la Revolución, los caciques locales defendieron sus posiciones como líderes sociales e intentaron proveer lo que el gobierno no podía: protección a sus comunidades. LaFrance (2010) señala que entre 1920 y 1935 Puebla era inestable y socialmente fragmentada debido a los ataques que sufrió la Iglesia católica, la escasez de recursos económicos, la violenta insurrección de 1910 y la introducción de la educación *socialista*, cuyas consecuencias fueron palpables hasta 1970.

La lucha revolucionaria en Puebla, aparte de ser conservadora y en las periferias del estado, fue un episodio de inestabilidad donde las clases dominantes reafirmaron su resistencia a las políticas centralistas del Grupo Sonora. De 1920 a 1937 Puebla tuvo 27 gobernadores impuestos por las autoridades del centro del país, bajo el argumento de que para estabilizar la zona era necesario asentar bases institucionales que permitieran ordenar al país y se diera cumplimiento a las promesas revolucionarias.

Dentro de estas políticas, Álvaro Obregón apoyó la gubernatura de José María Sánchez en Puebla, un radical local que no congeniaba con las clases acomodadas, favorecía a la clase trabajadora e intentó sanear las finanzas con el alza de impuestos. La poca o nula experiencia política de Sánchez, descrita por LaFrance (2010), generó inconformidad, agitación y descontento. Los funcionarios no respetaban las constituciones, el gobernador influía en los procesos electorales locales— incluso se habla de facultades especiales que le otorgaron los diputados—. La solución que presentó el centro del país fue la imposición de Froylan Manjarrez en 1922, quien canalizó recursos federales a la educación, favoreció la mejora de las condiciones de obreros e inició un activo periodo de repartición de tierras.

Sin embargo, las políticas de Manjarrez fueron frenadas por la falta de recursos debido a la corrupción, levantamiento de sanchistas y la rebelión delahuertista, mermando los pocos avances de la Revolución en la entidad, provocando el cierre de escuelas y aumentando la violencia en el campo. En la disputa por el poder, Manjarrez perdió el apoyo de las autoridades federales y fue reemplazado por Vicente Lombardo Toledano, que a los cuatro meses de su gobierno creó enemistades y problemáticas que orillaron a Obregón a sustituirlo por Alberto Guerrero.

La imposibilidad de los gobernadores para terminar su mandato reflejaba una inestabilidad política arrastrada desde la etapa maderista de la Revolución, que puede ser ejemplificada con la imposición y caída de Claudio N. Tirado. La percepción de constante menosprecio del centro del país por la autonomía estatal, los conflictos con otros líderes locales, las implicaciones de cumplir o no las demandas agraristas, las atribuciones y presiones mutuas entre la legislatura y el gobernador, daban como resultado la caída, destitución o renuncia del mandatario (LaFrance, 2010).

Posterior a la caída de un gobernador, se presentaba una figura que asumía la gubernatura de forma provisional, como el presidente del congreso Manuel Montes, quien iniciaba un periodo de intimidación y abuso para quienes no compartían las políticas a implementar. El blanco principal de Montes fue la zona agrícola de San Martín Texmelucan, Cholula y Huejotzingo, donde se desató la violencia y saqueo. Ante un nuevo conflicto, se suscitaba la atención y acción de las autoridades del centro del país.

Finalmente, la imposición de José Mijares Palencia en la gubernatura, tabasqueño hijo de españoles, tampoco agradó a los poblanos; sin embargo, fue el primero en terminar el periodo de cuatro años, desde el gobierno de Mucio Martínez. Palencia fue conservador en sus políticas, excluyendo el ámbito eclesiástico y la educación socialista, obstaculizó la sindicalización, detuvo

el proceso de repartición agrario y consolidó el control del Partido Nacional Revolucionario en el estado (LaFrance, 2010).

1.3 Nuevo Orden Social

Es en este contexto de precariedad e inestabilidad, se iniciaba la construcción de un Estado centralizador posrevolucionario que, para poder existir, tenía que desaparecer el poder político regional, en favor de un poder político estatal atravesado por un sistema de clases, que le permitiera tener el control político mediante clientelismo burocrático, dejando obsoletas las figuras y redes de los jefes militares o agrarios establecidas en el porfiriato (David Nugent, en Pansters, 1998).

Para lograr esta estabilidad, el Grupo Sonora necesitaba llegar a consensos con estos grupos y la creación de un aparato institucional e ideológico que le diera legitimidad al Estado revolucionario. Además, para unificar las diferentes regiones y realidades del país, Obregón propuso tomar las riendas de la educación por parte del Estado y centralizarla. De esta manera, controlando un aparato ideológico, se podía reproducir el discurso revolucionario oficial que dotaba de formas expresivas de identidad a los mexicanos y generaba orden después del largo proceso de transformación.

Este intento de unificación identitaria mediante la educación trajo nuevas problemáticas, para los fines de esta investigación destacan dos: la definición de *lo mexicano* desde la política cultural que se desprende del discurso oficial; y la forma en que las clases medias influyen en el mismo. Esta nueva discusión sobre la identidad del mexicano se diferencia de las presentadas desde el siglo XIX por la intervención de un grupo generacional y corrientes filosóficas que encaran nuevas dinámicas sociales tanto al interior, como al exterior del país (Bartra, 2005).

Como se describió previamente, para la primera fase de la Revolución se pensó en una base social proveniente de las zonas urbanas del país, ya que su movilidad social y capacidad de organización eran esenciales para lograr los objetivos pensados por Madero. Friedrich Katz (2011) hace la observación de que entre 80-85% de la población del país para el inicio de siglo era analfabeta, pues el racismo y clasismo del porfiriato veía a los indígenas y campesinos como *seres inferiores*. De igual forma, inquiriere “¿cómo [se piensa] educar a obreros que trabajan 14 horas al día y cuyos hijos desde muy temprano tienen que trabajar los mismos horarios?” (p. 36).

Por tanto, quienes tenían acceso a la educación eran las clases medias urbanas, caracterizadas por comportamientos en defensa y protección de sus intereses como grupo. Siendo que la *élite porfirista* restringía su acceso al poder y limitaba sus ingresos, se unieron al movimiento revolucionario viéndose como dirigentes de las clases bajas. Esta alianza duró poco debido a la diversidad de intereses dentro de las mismas clases medias, que las llevó a una lucha interna por el poder, aunque siempre pugnando por la reinstauración de la democracia y la estabilidad social (Loaeza, 1988).

Volviendo a la educación como forma de unificación identitaria, implicaba un enfrentamiento al monopolio que la Iglesia católica había mantenido sobre las instituciones de enseñanza en México. Desde la aplicación poco rigurosa de la Constitución de 1857, que había calmado las disputas entre el clero y el Estado porfirista, la Iglesia había recuperado un tanto del poder político que las Leyes de Reforma le habían arrebatado. Publicada la Constitución de 1917 y bajo el entendimiento de que el nuevo Estado encabezado por las clases medias revolucionarias buscaría una secularización estricta, la Iglesia no tardó en mostrarse en contra.

El proyecto de *educación pública* de Álvaro Obregón es abordado por Soledad Loaeza (1988) desde la afectación que representaba tanto al clero como al sector medio de la población debido a las premisas de igualdad y secularización. La autora, en un análisis de los

comportamientos y alianzas que las clases medias (en específico las mexicanas) llevan a cabo para mantener su posición, destaca el aspecto de *estatus* por encima de la riqueza, como una de sus principales cualidades y por la cual se han llevado a cabo confrontaciones con el Estado a fin de mantener su posición prestigiosa en la sociedad.

El *prestigio* que señala Loaeza se basa en la instrucción, valores, formas de comportamiento, patrones de consumo y actividades económicas que desempeña este estrato social. Es decir que, en base a la educación a la que tienen acceso, se pueden emplear dentro del servicio público, actividades culturales y educativas (para sí), profesiones liberales, el comercio y el artesanado a pequeña escala. Por ello, la modificación a las condiciones de desigualdad educativa, de la que este grupo social se había visto beneficiada y en la que basaba gran parte de su privilegio, pretende ser modificada por Obregón, el sector medio y religioso lo ven como un ataque directo.

Para Loaeza, esta disputa entre el laicismo obligatorio y la libertad de enseñanza es donde se desarrolla el vínculo entre las clases medias y el consenso político, pues este sector busca la imposición de “su subcultura de clase como cuadro de valores dominante en la sociedad [...] en general sobre la cultura y sus canales de transmisión” (p. 13). La inexistencia de canales democráticos para dirimir las diferentes posturas en torno al ámbito escolar significó generar acuerdos políticos, poniendo en manos de la educación la responsabilidad de resolver la desarticulación social.

El objetivo principal era que los mexicanos se identificaran como originarios del mismo lugar para encaminar al país a las nociones de modernidad de la época, sin perder autonomía. José Vasconcelos fue el encargado de desarrollar el proyecto identitario poniendo como punto de origen del mexicano al indio, en aras de *popularizar* del conocimiento y la cultura, al tiempo

que argumentaba en pro de la inclusión del catolicismo como parte de la identidad nacional como defensa ante la influencia cultural estadounidense.

Una de las estrategias que impulsó Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública fue la llamada Escuela Mexicana de Pintura, desde donde los artistas reinterpretarían y usarían el arte para enseñar la historia desde la premisa revolucionaria de que “la identidad la obtiene el pueblo al morir por cientos de miles” (Monsiváis, 2010). Esta política cultural, aunque influenciada levemente por el catolicismo, no fue bien recibida por las clases medias debido al discurso en el que se centraban estas imágenes: el indio como origen de todos los mexicanos.

Esto se explica, en primera instancia por el racismo y clasismo remanente del porfiriato; y, en segundo lugar, porque le otorgaba un elevaba las figuras del indio y el campesino, a quienes las clases medias consideraban no apto para enfrentar la modernidad. Roger Bartra (2005) explica que, si bien el *mito* nacionalista se basaba en una reconciliación con el indio y la aceptación del agrarismo como un elemento constitutivo de la cultura mexicana, estos personajes eran asociados a la violencia y no tenían lugar en el mundo industrializado.

Desde finales del siglo XIX, “el racismo criollo y mestizo ve en la raza indígena algo concluido [...], a la que emblemizan los mendigos en las calles de la gran ciudad y los seres de la miseria extrema en los pueblos” (Monsiváis, 2010). Cuando la Revolución confrontó estas dos realidades —la modernidad y el pasado marginal— y las clases medias se apoyaron de las bajas para acceder a los espacios de poder, viendo en las últimas un peligro latente. El mismo Womack (2018), cuando describe las primeras protestas y levantamientos en Morelos, escribe: “que la gente del campo se atreviera a hablar era desagradable y aterrador” (p. 76)

Aún con influencia de la cultura occidental eurocentrista del siglo XIX—que para no retroceder pide el *sacrificio* de eso *salvaje* y atrasado—, se construyó una cultura mexicana revolucionaria en torno al luto del campesino y el indio como héroes atormentados, traumatizados

desde la conquista por el choque cultural. El nuevo enfoque discursivo evitaba el choque de valores y normas de comportamiento de las clases medias, que no se identificaban con el indio, mediante la asimilación del mestizo revolucionario, que Bartra describe como la imagen simbólica de un pueblo sometido, ubicado entre el mundo agrario y la modernidad industrial.

Así, desde la melancolía y el luto, las clases medias podían aceptar a este *héroe dramático*, perteneciente al pasado y subyugado a sólo existir en la forma en que se le pinte desde esa modernidad occidental. El muralismo, como política cultural, se encargó de exaltar un alma popular a base de estereotipos resignificados y sacados de contexto por la élite en el poder. “En [este] espacio de la unidad nacional va quedando prisionero y maniatado el ser del mexicano, como un manojo de rasgos psico culturales que sólo tienen sentido en el interior del sistema de dominación” (Bartra, 2005).

Este *mexicano*, en cuanto a lo cultural, fue suficiente para legitimar al régimen y unir clases, aunque no es una afirmación definitiva, ni se dio de forma inmediata. Las tendencias autoritarias y una nueva concentración del poder generaron nuevas rupturas con la Iglesia y las clases medias en la presidencia de Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas. De 1924 a 1934, destacó la intolerancia a la oposición, las políticas de hostigamiento y marginación social para lograr la continuidad del Estado Revolucionario; y de 1934 a 1940, las reformas educativas, agrarias y políticas comunistas fueron factores detonantes (Loaeza, 1988).

1.4 El Arte En El Estado Posrevolucionario

Una vez perfilada la estrategia de legitimación del Estado emanado de la Revolución, así como los canales por los que distribuyó el discurso nacionalista, es preciso ahondar en uno de esos canales: la pintura. Para diversos historiadores, entre ellos Peter Burke (2005), las imágenes reflejan el contexto de quienes lo enuncian y puede ser usado como un elemento discursivo en ejercicio del poder y la dominación: “la idea de recepción es importante para

entender el arte, porque ahí está presente [un] mensaje, este depende de su autor y su pensamiento, su filiación y podemos establecer en esa relación al arte y al poder” (Cortez, 2003, p. 107).

Para entender esta relación entre arte y poder en Puebla, es necesario conocer las corrientes pictóricas y de pensamiento que se desarrollaron a nivel local y nacional, sin separarlas de la tensión política entre los dos ámbitos de gobierno. Desde la capital del país, la construcción de identidad nacional durante los años veinte, a través de una política pública centralista y homogeneizante (Acevedo & García, 2011), generó diversas corrientes simultáneas que repercutieron en la cultura en ambas ciudades durante décadas posteriores.

Previo al arte nacionalista revolucionario de 1920, en el siglo XIX se puede hablar de un nacionalismo neoclásico conservador, adaptativo de corrientes europeas (del Conde, 2003). Es decir que, las imágenes retomaban el catolicismo del periodo colonial y eran expuestas mayormente dentro de templos religiosos; y desde el ambiente académico, el arte se desarrolló *a la europea*, plasmando desde el clasismo y el racismo, “[viendo] en la raza indígena algo concluido [...] a la que emblematizan los mendigos en las calles de la gran ciudad y los seres de la miseria extrema en los pueblos” (Monsiváis, 2010, p. 92).

Dentro de la dinámica liberalista, positivista y progresista del siglo XIX, Carlos Monsiváis (2010) toma al Ateneo de la Juventud como referencia del proyecto cultural porfirista conformado por intelectuales —en su mayoría burgueses— de corte humanista, tradicionalistas, que buscan reivindicar la dimensión estética del pasado a través del rigor académico y el regreso a los clásicos griegos. También señala un ambiente apoteósico, esotérico- cristiano, aunque a favor de los planteamientos del Estado laico que postulaba Gabino Barreda en cuanto a la educación y tradición cultural para la construcción de nación.

Iniciado el movimiento revolucionario, la producción artística y cultural tuvo un estancamiento debido a la inestabilidad política y social. Sin embargo, en la Academia de San Carlos se pugnaba por un cambio en los paradigmas estéticos a la par de los cambios sociales que impulsaba la Revolución, sin ser consecuencia de ellos. Los huelguistas de San Carlos, señala Teresa del Conde (2003), no estaban interesados en el movimiento de 1910, pues sus postulados no tuvieron eco en la institución; lo que buscaban era una modernización en los métodos de enseñanza para acercarse a las vanguardias europeas.

El ambiente conservador y cerrado, descrito anteriormente, donde el discurso académico, religioso y de clase que guiaba la producción artística de la época, ya no tenía cabida. Dentro de las conquistas de la huelga en San Carlos, destaca la creación de las Escuelas al Aire Libre, donde se puso en contacto a los pintores con su entorno para generar formas propias, en lugar de generar réplicas de pinturas europeas como se venía haciendo, dando paso a los lienzos que plasmaban a todas las clases sociales con una estética modernista.

Es derivado de este contexto que, en la década de los 20 surge una reinterpretación de la historia y sociedad mexicana, exponiendo dentro y fuera del país un arte pedagógico, influenciado por el discurso nacionalista y, en una primera etapa, enfocado a las clases sociales populares y que persistiría como representación plástica durante cuarenta años. De esta forma, la política cultural de Vasconcelos tomaba forma, usando como canales de difusión la enseñanza y creación de las artes plásticas.

1.4.1 El arte oficial

Durante la gestión de Álvaro Obregón, se inició con un proyecto de nacionalismo cultural basado en la Constitución de 1917 y el (re)planteamiento de la *mexicanidad* surgida de la Revolución. Evidentemente, los cambios sociales, políticos y culturales no se dieron de forma inmediata, sobre todo en lo tocante a la modificación de las dinámicas arraigadas por décadas;

por lo que en los cuatro años que Obregón estuvo en la presidencia, se sentaron las bases para la resignificación del nacionalismo del siglo XIX para su posterior uso en el discurso oficial del grupo sonoreense.

La nueva imagen del mexicano revolucionario modificaba la idea decimonónica construida por los ateneístas en cuanto a la unidad nacional en torno a elementos muy concretos, como los espacios de creación y exhibición artística, dejando atrás la representación y exhibición del arte como un objeto sagrado, virando hacia lo social con una ideología política de por medio. Sin embargo, coincidía con la búsqueda del progreso y el uso de la cultura como elemento aglutinante para la unificación nacional y destacando el heroísmo de quienes han construido la patria.

Ambos discursos fueron construcciones e interpretaciones de *la realidad* desde el orden social establecido, donde la construcción del discurso legítimo dominante o mayoritario, no solo generó conocimiento sobre la sociedad, sino que pudo reforzar o modificar las prácticas de esta a través de la reconstrucción discursiva de los acontecimientos y los sujetos (Martín Rojo, 1997). Para ejemplificar, Roger Bartra (2005) explica que el *alma nacional* proviene de corrientes filosóficas y grupos generacionales que con el tiempo manipulan el discurso y puntos de referencia de la identidad de un pueblo.

Siguiendo la idea principal de Bartra, y tomando como primer punto de referencia en la Colonia, la imposición de lo civilizado sobre *lo salvaje*, presentaba a los indios como pasivos y sumisos. Posteriormente, se vio al campesino atormentado por el paso del tiempo, sin poder volver al estado *puro* del que fue arrancado, víctima de la modernidad en la que no encaja. De esta forma, melancólico, agachado e impotente, quienes crearon el discurso vieron levantarse a ese *otro* —al campesino, el indio, el obrero— contra un régimen que le oprimía; y se apoyaron de ese impulso para alcanzar cambios que les beneficiaran.

Así, a partir de 1920 se construyeron los cimientos del nacionalismo revolucionario impulsando al arte como elemento discursivo que dotaba de legitimidad al régimen posrevolucionario de los sonorenses, de la misma forma en que los ritos dotan de ideología a las imágenes religiosas. Esta estrategia se llevó a cabo durante el proceso de conquista, destruyendo imágenes e imponiendo las propias de la religión católica, volviéndose instrumentos utilitarios para determinar las conductas grupales, adoctrinar y dominar (Cortez, 2009). De forma similar, en el periodo posrevolucionario, se usaron pinturas murales en edificios públicos, con temas sociales o revolucionarios.

Las características principales de la Escuela Mexicana de Pintura, por lo menos de forma muy evidente hasta 1924, fueron la implantación de conciencia y valores nacionalistas en las masas. Con un enfoque indigenista, Esther Acevedo y Pilar García (2011) describen ese arte como carente de contenido social y como elemento decorativo modernista que permitió una transición entre el periodo porfiriano y la posrevolución. En ese sentido, del Conde (2003) destaca formas costumbristas, representativas y de fácil identificación que permitían transmitir el mensaje de unidad posrevolucionaria.

Del Conde afirma la inexistencia de una *escuela* como tal, más bien una “convergencia de de propósitos, rasgos iconográficos y estilísticos, con parámetros sígnicos y/u ornamentales constantes detectables” (ídem, p. 45), a las que se refiere como *constantes detectables*. En ellas, no se contaba con una ideología definida en el arte mural, sino la intención de unificación cultural y estética que sirviera a la consolidación de una identidad a partir del movimiento revolucionario para contrarrestar el fraccionamiento político y social.

Así, la política cultural nacionalista obregonista, que consideraba como campo de acción bibliotecas, escuelas y las bellas artes con un viraje de lo privado a lo público, fue institucionalizando el movimiento muralista. Esta situación aglutinó a diversos artistas que de no trabajar para el Estado, la alternativa era una academia atrasada y de un ambiente monótono

que producía para privados; en cuyo caso la posibilidad de llevar al extranjero este *arte mexicano* era casi nula. Además, el Estado se presentaba como un comitente seguro.

Así, el nacionalismo sirvió de instrumento ideológico cultural a aquellos que pretendían sacar adelante al país, legitimando el proceso y otorgándole una supuesta influencia en la organización social; por tanto, cumplió una función vital en lo que se consideró el paso de la barbarie revolucionaria a la reconstrucción posrevolucionaria (Acevedo & García, 2011, p. 28).

Mediante *lugares comunes*, estereotipos y generalizaciones, la élite revolucionaria vencedora accedía a la historia de México dando por terminado el pasado bárbaro — representado por el indio— para construir la modernidad (Bartra, 2005). Estos elementos se caracterizaron la primera del muralismo debido a que, tanto José Vasconcelos, como las figuras que se encargaron de impulsar el arte mural como expresión cultural legítima del Estado posrevolucionario —Diego Rivera, Roberto Montenegro, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, Saturnino Herran, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Jorge Enciso, por mencionar algunos— se formaron y pertenecieron al Ateneo.

La influencia de este grupo cultural se puede apreciar en la idea de Vasconcelos sobre la cultura como equivalente del espíritu, por lo que las imágenes debían contener una *estética bárbara*, dramática, símbolos y mitos heroicos enunciados desde la prehispanidad. Desde esta concepción, la *reconciliación* que se buscaba con el indio se dio de manera paternalista, redundante y aglutinante, uniformando la diversidad social indígena bajo un poder único y central donde los individuos fuesen iguales no solo jurídicamente, sino culturalmente.

Con esta democratización del arte, usando los edificios públicos como nuevos *templos* artísticos, se inició el “Renacimiento Mexicano”⁵. Una plástica laica — en su mayoría— que plasmaba una realidad distinta a la concebida en el siglo XIX por los sectores más conservadores del país. La propuesta muralista se fue transformando con la creación del Sindicato de Obreros, Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) en 1922, la salida de José Vasconcelos de la Secretaría de Educación Pública en 1924, la internacionalización y sacralización del movimiento en la década de los 30, dando paso al neomuralismo de la década de los 60.

Algunos de los puntos de ruptura discursiva en el muralismo corresponden a la transformación ideológica discursiva, los elementos estéticos que fueron distinguiéndolo, su carácter polifacético y la polémica de algunos de sus integrantes. De ello dan cuenta los conflictos que llegaron a tener las figuras del muralismo con miembros de otros movimientos plásticos, debido una tendencia que Monsivais (2011) señala como *chovinista* dentro del muralismo, derivado del entusiasmo por la política cultural de la recién conformada Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Algunos muralistas referenciaron la *prolet-kult*⁶ soviética, pues dentro del SOTPE sus integrantes se acercaron al marxismo y definieron el movimiento artístico como de izquierda; usando la estética indígena como eje rector y sus vínculos socio políticos se fueron haciendo más evidentes. Este cambio discursivo para consolidar una identidad de cara al extranjero se basaba en la Revolución, permitiendo que los murales fueran usados como propaganda nacionalista por el Estado (Acevedo & García, 2011).

⁵ Término acuñado por Jean Charlot, quien lo ajusta al contexto, ya que los murales italianos del prerrenacimiento y Renacimiento temprano, así como los del manierismo y el barroco “sirvieron para educar en la religión a los iletrados, ganando adeptos al papado, [enalteciendo] la conciencia cívica de los gobernantes y gobernados” (del Conde, 2003)

⁶ *Proletarsaya kultura* (cultura proletaria) movimiento fundado por Aleksánder Aleksándrovich Malinovski (o Aleksánder Bogdánov) en la unión soviética para becar estudiantes y fomentar la lectura, escritura y producción de arte, de febrero de 1917 a 1923 (Ramis). Esto como parte del programa propagandístico del Partido Social Demócrata para desarrollar una nueva cultura socialista proletaria a partir de las ideas de izquierda- marxistas de los bolcheviques (Gare, 1994)

Del Conde (2003) encontró similitudes con el panorama soviético donde “la escultura encontró patrones prototípicos que [...] cancelaron la probabilidad de experimentación” (p. 71). Esta heroificación *art-decó* de los próceres nacionales en la escultura mexicana fue, también, patrocinada por el Estado. De igual forma, las Escuelas de Pintura al Aire Libre, con la incorporación del Método Best Maugard⁷, funcionaron como elementos de cohesión social y para transmitir los nuevos valores sustentados en la raza en los años treinta.

1.4.2 *Las disidencias del arte oficial*

Durante los años veinte, el muralismo como forma de expresión oficial coexistió con otras corrientes artísticas que también buscaban plasmar la identidad mexicana desde distintos enfoques. El nacionalismo cultural de esta década mantenía la idea de que el arte debía ser un impulso moral y político para la sociedad (Monsiváis, 2010). Esto generó un conflicto con sectores que, en su añoranza y romantización del pasado, basaron en *esencias perdurables* o características inmutables la identidad mexicana. Como consecuencia, se generaron nuevas fragmentaciones dentro y fuera del grupo de muralistas.

En esta preocupación por definir una estética nacional surgieron movimientos como el Estridentismo de Manuel Maples Arce, vigente de 1921 a 1927, que a través de la asimilación de los postulados del dadaísmo, el expresionismo alemán, el futurismo de Filippo Tommaso Marinetti y el ultraísmo de Guillermo de la Torre. Se confrontó la idea de hegemonía y del arte

⁷ Este método de dibujo fue diseñado en 1918 por Adolfo Best Maugard, quien establecía siete rasgos del arte mexicano (líneas espirales de izquierda a derecha, ondulada, en zig-zag, recta, el círculo, medio círculo y la forma tipo S). Fue usado en la enseñanza de las bases de una creación plástica nacionalista (Velázquez, 2016, p. 291) desde la niñez. Ya que coincidía con las ideas ateneístas del “aspecto decorativo del arte popular como síntesis del alma nacional” (Acevedo & García, 2011, p. 71), Vasconcelos, desde la SEP, mandó a hacer un tiraje de mil 500 ejemplares en 1923 del Método de dibujo, Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano, para contribuir a su propuesta pedagógica nacionalista. El manual fue retomado por pintores como Tamayo, Ángel, Castellanos, Lazo y Rodríguez Lozano durante un breve periodo, así como por Contemporáneos, validando la forma cosmopolita en que Best Maugard reinterpretaba las formas espontáneas y primitivas del arte popular mexicano. De igual forma, Acevedo y García destacan la forma en que el autor del método firmaba sus piezas, pues remiten al trabajo de los baúles de Olinalá.

popular que regía al muralismo, transformando la percepción de la posrevolución y experimentado en soportes distintos a los que establecía la Escuela Mexicana de Pintura (Klich, 2016):

IV. Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro Diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, [...] junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las blusas azules de los obreros explosivos [...] toda esta belleza del siglo, tan fuertemente intuida por Emilio Verhaeren, tan sinceramente amada por Nicolás Beauduin, y tan ampliamente dignificada y comprometida por todos los artistas de vanguardia. Al fin, los tranvías, han sido redimidos del dicitario de prosaicos, en que prestigiosamente los había valorizado la burguesía con hijas casaderas por tantos años de retardarismo sucesivo e intransigencia melancólica, de archivos cronológicos (Maples Arce, 1921).

La propuesta de Maples Arce para delimitar estéticamente los elementos del arte mexicano implicaba que la expresión propia no debía basarse en derivaciones de vanguardias europeas. Desde su manifiesto, hablaba de “no reintegrar valores, sino crearlos totalmente [para] combatir la “nada oficial de libros, exposiciones y teatro”. Es decir que, los estridentistas intentaban crear una fuerza opuesta al “conservantismo solidario de una colectividad anquilosada” (idem); criticaban el mecenazgo estatal.

Sin embargo, formaban parte del modelo que criticaba, pues desde Xalapa, Maples Arce mantuvo vivo el movimiento estridentista bajo el gobierno de Heriberto Jara. Esta contradicción no es única del estridentismo, pues en la diversidad de discursos de los círculos culturales de

este periodo, el objetivo común era encontrar una estética propia que reflejase la identidad mexicana y fuese reconocida internacionalmente.

En ese sentido, los Contemporáneos tampoco estaban de acuerdo con el arte mensaje de los muralistas, aunque formaban parte de la misma práctica nacionalista “pero en sordina” (del Conde, 2003). Autodenominados el *grupo sin grupo* por Xavier Villaurrutia, de 1920 a 1932 sus integrantes se emplearon en la burocracia como traductores de textos, ilustradores de revistas, escenógrafos, pintores de pequeño formato y publicaron en revistas y periódicos con escritos de glorificación al pasado, desarraigo a la Patria⁸ y rechazo a la creación nacionalista colectiva (Monsiváis, 2010).

Ambas tendencias se enfrentaron públicamente al muralismo por no aceptar el individualismo en la producción cultural, así como mitificar la contienda revolucionaria, sus participantes y logros. Su desarrollo fue paralelo y representaron sectores de la sociedad que no tenían cabida en la exaltación indigenista del muralismo: el lenguaje visual estridentista representaba la vertiginosidad de las ciudades con una estética vanguardista europea, actuando como un movimiento localista.

Por parte de los contemporáneos, se intentaba visibilizar a las mujeres modernas y la homosexualidad de algunos de sus integrantes, puesto que en la retórica muralista se plasmaba una masculinidad convencional. Así, aquellos que no se insertaron al muralismo, buscaron su espacio en tendencias europeas para acercarse a representaciones vanguardistas de la época. Estas disidencias plasmaron *la patria íntima*, localismos y formas de arte privado, la pintura de caballete, tan criticada por los miembros del SOTPE.

⁸ En el sentido que Enrique Florescano (2002) se refiere a la nueva interpretación del Estado- nación y sus postulados de “patriotismo, defensa de la integridad de la nación y el culto a los principios de la República y a sus héroes fundamentales”, donde la Patria ya no es el lugar de origen, sino el territorio que comprende el país; una comunidad imaginada (pp. 9-11)

Estas representaciones también se debieron al rechazo de representaciones de gran formato impulsadas por el Estado por los sectores más conservadores, pues cuestionaban el *buen gusto* de estas (en Monsiváis, 2010) y la alternativa europea era una opción aceptable. “Al trasladarse al arte la niña indígena de ojos inmensos, avisa el proceso histórico y étnico en el que la revelación de la hermosura podría ser el principio de la marginalidad” (ídem, p. 98).

En ese contexto cultural poco redituable, con pocas galerías y pocas instituciones de profesionalización acorde a las tendencias actuales, que las principales figuras del *renacimiento* cultural fueran portavoces del Estado posrevolucionario, era una gran oportunidad de desarrollo para los artistas en México. Posteriormente, las imágenes emanadas se convirtieron en emblema cultural de México ante el mundo y fueron usadas como propaganda ideológica para la institucionalización de los postulados revolucionarios.

Desde el surgimiento de las *Misiones culturales* como parte de las estrategias de la Secretaría de Educación Pública, se dio paso a la posterior creación de instituciones como el Fondo de Cultura Económica (1934), el Seminario de la Cultura Mexicana (1942), el Colegio Nacional (1943) y el Instituto Nacional Indigenista (1948) (Rodríguez Barba, 2008), que fueron regulando y guiando la producción artística en los años posteriores. Sin embargo, estas instituciones aumentaron el hermetismo artístico de los grupos culturales.

Como consecuencia, se presentó lo que Teresa del Conde (2003) denominó como *década de la asfixia* en 1940 —cuya duración es más bien de veinte años—, pues el arte seguía comprometido con la transmisión del mensaje nacionalista controlado por el Estado. Esto se explica con la correlación que establece Luisa Martín Rojo (1997) en cuanto a que la regulación de la producción discursiva permite, a través de grupos dominantes —en este caso el de la clase revolucionaria vencedora—, el establecimiento de las bases para la legitimación social y de poder.

Dicha regulación ejercía presión y coaccionaba la *voluntad de verdad*, dándole a esas instituciones la capacidad de instituir, ordenar y organizar la interpretación de la *realidad*; lo que Michel Foucault (1970) establece como soporte institucional. En el caso del Estado mexicano, las instituciones incorporaron valores, opiniones e ideologías para vincular individuos socialmente, al tiempo que prohibía ciertas enunciaciones que amenazaban la estabilidad social lograda. El costo de esta política fue la constricción artística, afirmada por del Conde, y el surgimiento de nuevas corrientes y espacios para la producción de otros discursos.

De esto da cuenta Ramón López Velarde (en Monsiváis, 2010), al describir que en la escena cultural del país de entre 1920- 1950, quienes no pertenecían al arte oficial, se inclinaron por tendencias europeas como el surrealismo, pero no se dejaba de lado el nacionalismo. Algunos de ellos eran intelectuales y artistas europeos que buscaron refugio de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil española, que no fueron excluidos totalmente, pero tampoco fueron considerados por la política nacionalista *hacia adentro* que se manejaba.

A pesar de que los nuevos movimientos y los artistas disidentes criticaron la politización de la producción artística, el muralismo se convirtió en el *nuevo arte académico* y la máxima expresión cultural nacional, que llevó a la inclusión de artistas consagrados en puestos públicos. Debido a sus características, el movimiento mural poseía gran capacidad de adaptación y pudo transitar del Maximato al cardenismo, donde encontró las líneas políticas que reivindicaban la ideología revolucionaria y permitió a los artistas más radicales plasmar problemas sociales, como la explotación obrera.

Es en este contexto social precario e inestable que nació Fernando Rodríguez Lago, el 14 de febrero de 1930, en el seno de una familia humilde. Hijo de una madre oaxaqueña y un padre originario de San Martín Texmelucan, su infancia se desarrolló en los márgenes de violencia social y la legitimación de una nueva clase política que, entre otras cosas, uso a la

educación y la cultura para tales fines. De igual forma, destaca la construcción de una identidad desde la capital del país, que no tuvo el mismo impacto en ciudades como Puebla.

La dinámica social de la capital poblana aún se encontraba muy influenciada por un modelo racista y clasista, que no sólo aplicó de forma discrecional de las reformas revolucionarias, sino que se encontraba totalmente influenciada por la religión en la toma de decisiones políticas. Ambos factores contribuyeron en la producción cultural y formación identitaria de Puebla durante la segunda mitad del siglo XX, abordada principalmente desde la Academia de Bellas Artes y los grupos culturales que emergieron durante el avilacamachismo; como se verá en el capítulo segundo.

Capítulo II

Formación Artística De Fernando

Posterior al levantamiento armado de 1910, el país se vio envuelto en una guerra civil ante la imposibilidad de implementar un nuevo gobierno (Katz & Lomnitz, 2011), razón por la cual se puede estipular que la Revolución Mexicana dura hasta 1940. Con la entrada del Grupo Sonora se inició un proceso de estabilización que se concretó con la toma de posesión de Lázaro Cárdenas, cuya entrada en la vida política del país significó la implementación de tendencias sociopolíticas que no fueron bien recibidas por todos los sectores poblacionales.

A partir de esa premisa, en este apartado se abordarán las estrategias de Maximino Ávila Camacho para estabilizar el estado de Puebla como enviado de Cárdenas; y, posteriormente, las políticas con las que fue alejando el reformismo cardenista que le permitieron consolidar un cacicazgo en la región (Pansterns, 1998). Parte de las repercusiones sociales que tuvo el avilacamachismo en Puebla fue el favorecimiento de los intereses del sector privado, la Iglesia y la clase política, cuyo espacio de convivencia serían los clubes al estilo porfirista. De ellos derivó un auge en la creación de organizaciones culturales durante los años cuarenta.

En ese sentido, este capítulo también busca evidenciar cómo el surgimiento de nuevas corrientes de pensamiento, que influenciaron la creación artística a nivel internacional, permeó en las tendencias artísticas que se desarrollaron en la Ciudad de México y en Puebla. Al mismo tiempo, inserto en este panorama, Fernando Rodríguez Lago inició su labor artística dentro de las organizaciones culturales de la época y en individual, destacando en los dos ámbitos, pero abrazando el último.

2.1 Los Primeros Años: Acercamientos Al Sector Empresarial

Al mismo tiempo que lo identitario y cultural se discutía desde distintos frentes en la capital del país, se desarrolló la infancia y primeros años de adolescencia de Fernando Rodríguez Lago.

A pesar de ser una familia de origen humilde, el padre de Fernando se involucró en la política por la relación que estableció con Gonzalo Bautista Castillo. Incluso, ese personaje fue su padrino de bodas “Es lo que me dijo Fer. [...] Eran relaciones, tú podías ser una persona normal, pero tenías un conocido político que, pues igual y te echaba la mano, se hacen esas alianzas medias ingenuas” (Ibarra L. , 2022). A pesar de ello, el padre de Fernando no consiguió un puesto dentro del gobierno estatal.

Desafortunadamente, el padre de familia falleció en 1943, dejando a la familia de seis — Fernando, Marco, Samuel, Gustavo, Luz María y su esposa— sin ingreso económico estable. Por este motivo, el joven Fernando tuvo que ayudar en la manutención de su familia, por ser el hijo mayor, con la realización de corbatas de seda hechas por su madre, costurera de oficio, y pintadas por él. Desde joven, quienes le rodeaban identificaron que la pintura le era algo natural: “en el kínder, la maestra mezcló colores y eso le fascinó, a partir de ese momento comenzó a desarrollar su habilidad latente” (Ibarra L. R., 2017) .

La muerte de su padre trajo consigo cambios en la dinámica familiar, la abuela de Fernando decidió llevar a Luz María a San Martín, con el fin de ayudar económicamente a la familia; quedándose en Puebla Marco, Samuel, Gustavo, él y su madre. A pesar de que las corbatas que hacía son su madre se vendían, sólo las compraban personas de cierto estrato social, por el costo de la prenda: “por ahí, algún joven que fue director de la Casa de Cultura hace veinte años, el papá tenía una corbata de seda de Fernando, o sea, los señores que más o menos podían le compraban corbatas de seda con toreros pintados” (Ibarra L. R., 2017),

Debido a que el ingreso económico que representaban estos productos no era suficiente, Fernando también pintaba anuncios publicitarios a los empresarios que se lo pedían, todo con el fin de ayudar a la manutención de su familia. La familia Rodríguez Lago no era un caso excepcional en la Puebla de los años treinta y cuarenta. Pues a pesar de que en a partir de 1930

se sentaron las bases para el *milagro mexicano*, el proceso no fue uniforme y Puebla registró un rezago a nivel nacional a raíz debido a la incapacidad de la burguesía local para diversificar la producción de bienes de consumo, que se vio acompañado de un rezago agrícola (Pansters, 1998).

En este periodo, también se vivió la transición política nacional del Maximato al cardenismo, mientras que en Puebla se sentaban las bases del centro del avilacamachismo. A raíz de la constante disputa por las políticas centralistas, los poblanos continuaron la búsqueda por el respeto de su autonomía casi a cualquier costo. La posibilidad de que aquellos que no pertenecían a las élites o las zonas urbanas, se hicieran con poder— un miedo generalizado y referido ya anteriormente por Womack (2018)— llevó a la formación de grupos políticos y el fortalecimiento de sectores sociales que acapararon los puestos de decisión en Puebla.

El comportamiento antes referido, es perfectamente identificable durante el periodo que comprendió la gubernatura de Maximino Ávila Camacho, pues estuvo estrechamente ligado a la consolidación de esferas políticas que perduran hasta la actualidad en el estado. Si bien, la familia Ávila Camacho era de Teziutlán, el acercamiento a la política de Maximino fue gracias a la relación de lealtad y apoyo que Manuel, su hermano, tenía con Lázaro Cárdenas durante la presidencia de Abelardo L. Rodríguez y, posteriormente, en su propia gestión.

Al ganar la presidencia, Cárdenas nombró a Maximino como Jefe de Operaciones en la 19 Zona Militar para vigilar al gobernador Mijares Palencia y reducir su poder político en Puebla. Esta necesidad de centralismo y consolidación de la figura de Cárdenas como Primer Mandatario, se debe a la influencia que aún tenía Calles en la política nacional. Por este motivo, al asumir la presidencia, Cárdenas se rodeó de personas leales a su persona, desplazó a los callistas restantes, generó los mecanismos para tener control directo de los gobernadores y consolidó el poder en la figura del presidente (Valencia Castrejón, 1996).

Como enviado cardenista, Maximino inició la creación de grupos paramilitares a partir de la reestructuración de la organización militar en el estado y mediante relaciones con los caciques locales, creando guardias blancas que le respondían únicamente a él (Pansters, 1998). Además, generó alianzas políticas con organizaciones de masas y económicas, tales como la Unión Social Campesina del Estado de Puebla, el empresario William O. Jenkins y la Confederación Regional Obrera Mexicana (Valencia Castrejón, 1996). Apoyado en estas organizaciones, y utilizando violencia e intimidación, ganó las elecciones de 1936 para gobernador de Puebla.

Durante su gubernatura, Maximino y el grupo político que consolidó a su alrededor utilizaron las estructuras institucionales para afianzar su poder, complementándolo con relaciones personalistas (Valencia Castrejón, 1996; y LaFrance, 2010). Sin embargo, a pesar de la centralización del poder político de Cárdenas, Maximino tuvo libertad de acción política gracias a la relación de su hermano con el presidente; esto se debe a que el cardenismo aglutinaba diversas tendencias sociopolíticas.

Así, aunque Maximino se declaraba cardenista, su actuar fue cada vez más abierto en oposición al presidente (Valencia Castrejón, 1996): desestimaba la existencia de discursos opuestos al suyo, negaba la presencia de conflictos de clases e impulsaba políticas anticomunistas. Además, este grupo político se enfocó en fortalecer los intereses capitalistas, oponerse al ascenso de las organizaciones de masas, tutelar y corporativizar el Estado. Esta homogeneización y subordinación de la política poblana permitió consolidar un cacicazgo autoritario, donde la alianza entre un reducido grupo político, la burguesía regional y la Iglesia predominó sobre los intereses del pueblo (Pansters, 1998).

La estrategia que Maximino utilizó para controlar el estado fue nombrar a personas leales y cercanas a él en puestos clave en el gobierno y el Partido Nacional Revolucionario. Además, reforzó sus redes de alianzas políticas con la burguesía, el clero y la prensa local, que resonaron

con el discurso de ser "auténticos revolucionarios" que restaurarían los valores morales de Puebla y estimularían un nuevo desarrollo económico (Pansters, 1998, p. 141). De esta manera, logró legitimar su autoritarismo y colocar a siete gobernadores y dos presidentes de la república afiliados al grupo avilacamachista en el poder.

Mientras el avilacamachismo se asentaba, a la entrada de la década de 1940, el joven Fernando conoció a una familia poseedora de la *Nueva Fábrica Imperial*; los Rivero Pastor. Esta familia le dio trabajo como pintor de etiquetas para los envases de un producto similar al refresco de cola actual, en la fábrica de Neo Ferro Fosfatado que perteneció al empresario José Rivero Carvallo. La publicidad y elaboración de etiquetas fue comisionada a maestro de la Academia de Bellas Artes, donde Fernando participó para decoración sencilla para las bebidas "hacía el diseño de las etiquetas, muy de los años cuarenta, eran casi con papel de estraza, muy sencillas" (Ibarra L. R., 2017).

En este primer trabajo de Fernando para un miembro del sector empresarial, podemos ver ejemplificada la dinámica de las redes de comunicación y producción determinadas por las relaciones sociales, económicas y culturales (Castells, 1983) emanadas del avilacamachismo. La producción artística desde una institución *pública* para el sector privado, privilegiado por Maximino y su grupo bajo el argumento de fomentar la industrialización y el crecimiento económico (Valencia Castrejón, 1996; y Pansters, 1998). Esta dinámica repetiría en el futuro con las agrupaciones culturales, de las cuales se hablará posteriormente y a las que Fernando perteneció.

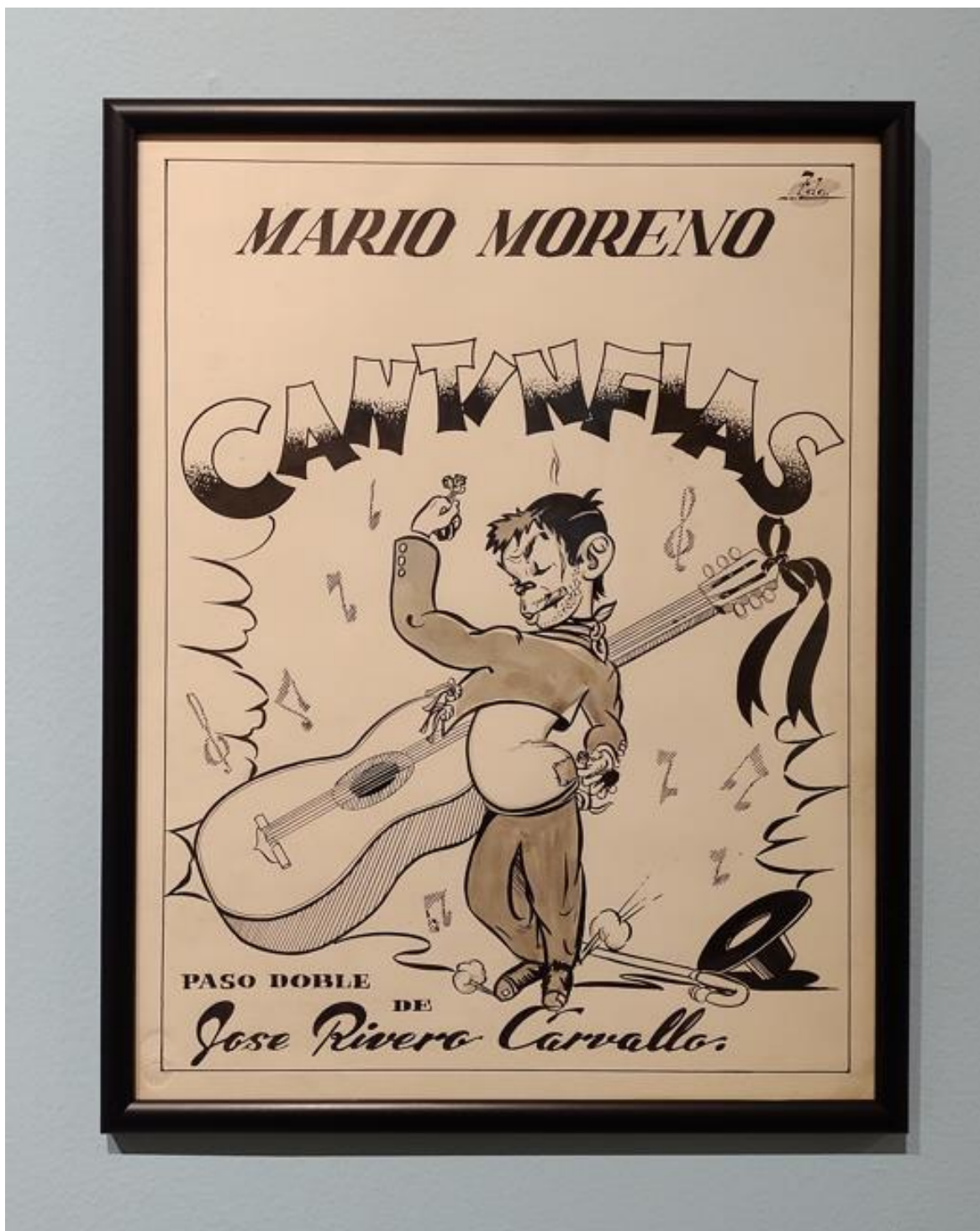


Ilustración 1: Ilustración de Mario Moreno "Cantinflas" para José Rivero Carvallos, Fernando Rodríguez Lago. Tinta sobre papel, 1940. Nota. Reproducido de Colección Privada de Aldo Roberto Rivero Pastor, exhibida en Destapando la botella de los tiempos. En Museo San Pedro de Arte, Puebla, México.



Ilustración 2: Ilustración de Jesús Córdoba para José Rivero Carvallos, Fernando Rodríguez Lago. Tinta sobre papel, 1940. Nota. Reproducido de Colección Privada de Aldo Roberto Rivero Pastor, exhibida en Destapando la botella de los tiempos. En Museo San Pedro de Arte, Puebla, México.

2.2 El Rezago Cultural En Puebla

Cuando Fernando terminó de estudiar la primaria, en 1944, inició sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Puebla. Al año siguiente le fue necesario alternar sus estudios con un trabajo en la orfebrería que pertenecía a los hermanos Martínez. Poco a poco, se iba reconociendo el talento plasmado en sus trabajos, incluso los más pequeños, por lo que fue recomendado para estudiar en la Ciudad de México, como todos aquellos jóvenes artistas que querían continuar con sus estudios o actualizarse en las técnicas de vanguardia.

La importancia de la Academia de Bellas Artes de Puebla se debe a la relevancia que tuvo durante el siglo XIX y la primera década del siglo XX, ya que era la única forma de acceder al estudio de las artes en Puebla, dado que no todo el mundo podía costear los estudios en la Academia de San Carlos, ubicada en la Ciudad de México. A pesar de no encontrarse en la capital del país, el renombre de sus egresados la convirtió en un lugar de referencia. Entre los artistas formados en esta institución destacan Agustín Arrieta, José Antonio y Cayetano Padilla, Bernardo Olivares, Calixto Carreón, Francisco Morales, Faustino Salazar, Desiderio H. Xochitiotzin y Salvador Guevara, por mencionar algunos (Morales Pérez, 2003).

Esta institución de enseñanza fue fundada en 1813 por el establecimiento de la Real Junta de caridad y sociedad patriótica para la buena educación de la juventud de la Ciudad de Puebla de los Ángeles un año antes. Contando con la “erección gubernativa de [...] veinte y cinco Socios, trece Eclesiásticos y doce Seculares” (JuntCaridArchiv), donde se enseñaba a leer y escribir a 297 alumnos. Un año después, se abrió la Escuela de dibujo, además de contar con enseñanza de escultura, maquinaria y agricultura y artes.

El auge de esta institución se dio en la primera mitad del siglo XIX. Su primera ubicación fue en la Casa de las Bóvedas, luego se trasladó al Colegio Carolino y, finalmente, se convertiría en el Instituto de Artes Visuales del Estado de Puebla. La fuente principal de sus ingresos eran

las donaciones de familias acaudaladas de la ciudad, como se puede ver por los integrantes de la Junta de Caridad y sociedad patriótica, y del sector eclesiástico. La enseñanza de esta institución, por lo menos hasta finales del siglo XX, se basó en la reproducción de grabados, láminas y yesos europeos— en su mayoría franceses, italianos y holandeses— (Morales Pérez, 2003).

Fue a principios de 1920 que se dieron los primeros cuestionamientos sobre la pertinencia y actualidad de las materias que se impartían en la Academia, pues el nacionalismo plasmado en las pinturas costumbristas del siglo XIX, ya no coincidían con el panorama social posrevolucionario. Además de que, al estar controlada por el Estado (Moreno Álvarez, 2016), existía una limitación a la libertad discursiva de las producciones y en cuanto a apoyo económico para la actualización docente y el desarrollo de los jóvenes artistas.

Por lo anterior, se puede hablar de un atraso en la producción emanada de esta institución, evidenciado por la investigación de Angélica Olea Prieto (2018) en la biografía de Ernesto Tamariz Galicia (1904- 1988). La historiadora explica que Tamariz ingresó a la Academia en 1918, para posteriormente abandonarla e ingresar a la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1923 con el fin de “contrarrestar el atraso de los movimientos artísticos poblanos” (ídem, págs. 21-25). Sin embargo, de los testimonios que mejor ejemplifican este atraso fue el plasmado por Manuel Toussaint y Fernando Leal.

En 1922, Toussaint publicó en la revista *México Moderno* que “[era] imprescindible desaparecer las Academias de Bellas Artes y sustituirlas por talleres, ya que la enseñanza metodológica dentro de ellas había caducado” (Flores Montaña, 2006). Esto se da un año después de la aparición del manifiesto de David Alfaro Siqueiros, quien hace un llamado al abandono de las figuras y líneas clásicas de representación “[alejarse] del perfeccionamiento del color y la línea para experimenta un segundo nivel en la pintura: el dominio de volúmenes en el espacio” (Tibol en Flores Montaña, 2006, p. 25).

Ambas declaraciones contrariaban las mayores virtudes y fortalezas de la Academia de Bellas Artes de Puebla: la metodología con la que se enseñaba y la reproducción de las obras europeas clásicas. Retomando la publicación de Siqueiros, sumada a la política nacionalista unificadora de Obregón y los ideales de la revolución aún presentes, se dio paso a la creación del Sindicato de Trabajadores, Obreros, Pintores y Escultores, así como la fundación de *El Machete* en 1924 (Tibol, 1994), los cuales organizaron y promovieron el programa muralista del gobierno mexicano.

Ante la consolidación del muralismo como representación artística oficial desde el inicio de la década de los veinte, las incursiones y discusiones de sus miembros en la política nacional y cultural; resulta de interés el tiempo que tardó en instaurarse la Pintura al Aire Libre en Puebla y la poca representación muralista en la ciudad, teniendo en cuenta la vinculación que en ese momento existía con la Academia de San Carlos (Martínez Sánchez, 2005) y la subordinación que la capital esperaba de los estados en cuando a las políticas revolucionarias.

El atraso mencionado también se puede constatar en la cita de un discurso de 1928, emitido por uno de los primeros muralistas Fernando Leal (1896-1964) durante la inauguración de una exposición de la Academia de Bellas Artes de Puebla. En él, señala lo que de otros autores ya se han recopilado “no había creación, pero sí perfeccionaban la técnica” (Flores Montaña, 2006, pág. 38). La visita de Leal dio pie a la discusión de estudiantes y docentes de la Academia, como José R Fuentes — directivo de la institución—, en cuanto a la actualización de la currícula integrando clases de Pintura al Aire Libre en la década de los 30.

Por todos estos motivos, no es de extrañar que Fernando tomara una beca que se le ofreció para continuar sus estudios en la Academia de San Carlos, ya que el ambiente poblano no estaba permitiendo el desarrollo integral de sus artistas, pues las tendencias constriñentes empezaban a generar un ambiente de obsolescencia y cerrazón que no solo conllevaría a la

desaparición de la Academia, sino a la formación de grupos culturales que terminarían por encasillar el arte de la ciudad.

A los 15 años, gracias a la beca para continuar sus estudios, Fernando emigró a la Ciudad de México, donde permaneció durante cinco años y después de haber sido uno de los ayudantes de Diego Rivera en la realización del mural del Hotel del Prado en México, llamado "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central":

Diego Rivera, a todos los muchachos jóvenes, de entre 15, 16 años les pedía que lo ayudaran, sí, pero a cargar bultos. Para nada a pintar, *tráeme este bulto o hazme esto*. Llegó a ir a casa de Frida y Diego. [Después] se enojaba de las películas que hicieron, decía *ellos no eran así, no es cierto, puro cuento*, de lo que hicieron de las películas (Ibarra L. R., 2017).

A pesar de no haber pintado para Rivera, fue de él de quien aprendió la pintura al fresco y, gracias a su influencia, adoptaría la veta muralista que posteriormente sería una de las muchas las técnicas que se le reconocerían al pintor poblano. Durante este periodo, Fernando vivió en la colonia Morelos, con un tío suyo, dueño de una fábrica de colchas en la colonia Morelos. La dinámica social de la capital, y sobre todo de la colonia donde vivió, quedaría marcada en la memoria del pintor como "dura y de ambiente pesado" (Ibarra L. R., 2017), ambiente que distaba de la dinámica social poblana.

Durante su estancia en la Ciudad de México, de la mano de uno de su hermano Gustavo, Fernando también hizo *Cine Minuto*, en Chapultepec. Además, ambos hermanos fueron de los primeros en dibujar a los personajes de la compañía de cereales *Kellog's*: Tigre Toño, Pin Pan Pun y Melvin. También, pintó telones y escenografías al lado de Jesús Martínez Rentería "Palillo" (Ibarra L. R., 2017), todo en busca de ganar suficiente dinero para el sustento de su familia. Sin

embargo, a pesar de tener trabajos y la oportunidad de desarrollarse en la capital del país, Fernando regresó a Puebla en 1950.

Ya familiarizado con las tendencias artísticas de la capital y de Puebla, Fernando no fue ajeno a la Pintura al Aire Libre, impulsada por los hermanos Márquez, ni a las temáticas del Barrio del Artista. Según su hija, Josefina Rodríguez González (2022), después de su estancia con Rivera, Fernando "se desbocó maravillosamente". Debido al enorme contraste en las tendencias, Fernando se inclinó por las mismas tendencias que se impulsaban en Puebla desde los años veinte: el neoclásico, barroco, romántico, la referencia a la cotidianeidad y las temáticas religiosas; características heredadas del positivismo del siglo XIX (Martínez Sánchez, 2005).

Cabe aclarar que lo anterior no resta calidad a la producción artística elaborada en esos años por los pintores poblanos, más bien, reafirma el atraso en las corrientes que dominaban la escena cultural en la capital. Tal es el caso de las Escuelas al Aire Libre en la Ciudad de México y en Puebla, las primeras iniciaron en 1913 en el barrio de Santa Anita, como resultado de las protestas en la Academia de San Carlos dos años antes (MUNAL, Escuela de Pintura al Aire Libre. Episodios dramáticos del arte en México, 2014), donde Teresa del Conde (2003) señala una convergencia entre modernismo y populismo para reactivar el arte pausado por el movimiento armado de 1910.

Estas escuelas se insertaron en la política cultural de Vasconcelos y sus Misiones Culturales que, con la entrada del callismo, adaptaron sus expresiones al discurso ideológico, de veta más populista, bajo la dirección de Manuel Puig Casauranc. Así:

Debido al lugar que el gobierno de Obregón brindó a la educación artística, se implanto el método Best Maugard y, de manera simultánea, se apoyó a las Escuelas de Pintura al Aire Libre como un elemento de cohesión social y como canales de transmisión

de nuevos valores plásticos sustentados en el concepto de raza (Acevedo & García, 2011, pág. 73).

Es decir que, las escuelas tenían detrás la política cultural de poner a los alumnos — desde las más tempranas edades— en contacto con la naturaleza para despertar el gusto por las *bellezas mexicanas* y pudieran plasmar aquello *genuinamente nacional* con base en el impresionismo (ídem), aunque las representaciones hayan sido, principalmente en la década de 1910, conventuales. Ya para la década de los 20 empezaron a plasmarse personajes populares y costumbres locales, además de retomarse el hispanismo y reivindicar el arte colonial, veta impulsada por ateneístas dentro de la escuela.

En Puebla, las tesis de Mayeli Flores Montaña (2006) y Alma Guadalupe Martínez Sánchez (2005), refieren la instrucción de esta corriente con la creación de la materia de Pintura al Aire Libre en la Academia de Bellas Artes de Puebla entre 1930 y 1932. Casi diez años después de la crítica de Toussaint y cuatro años después de los señalamientos de Leal en la Academia de Bellas Artes de Puebla. Al respecto, Manuel Alejandro Moreno Álvarez (2016) asevera que, a pesar de estas críticas, no se cambiaron las preocupaciones estéticas o los tópicos, generando producciones académicas “barrocas, dóciles y complacientes” (p. 22).

Flores, Martínez y Moreno, concuerdan en un atraso temático de treinta años en comparación con la capital del país, que atribuyen a la moralidad y conservadurismo de la sociedad poblana, así como el control estatal de las instituciones de educación. Sobre ello, Martínez elabora un poco más al retratar, desde los espacios y dinámicas de asociación socioculturales poblanas de los años 30 y 40, el desarrollo de la mayor parte de los discursos intelectuales en torno a la identidad, la moralidad y el arte.

De estos grupos, Martínez destaca una dinámica apoteótico —incluso en la producción historiográfica—, local, oligárquico, moralista e integrados por escritores, periodistas, artistas y

empresarios de clase media- alta. (2005, págs. 72-76). Por lo que, la implementación de la Pintura al Aire Libre, dentro de la Academia de Bellas Artes de Puebla, no significó lo mismo en la Ciudad de México que en la Angelópolis. Su principal diferencia fue la representación fuera de las aulas, basados en el concepto de raza que el Estado revolucionario enaltecía.

En Puebla, la materia impartida en la Academia de Bellas Artes consistía en representaciones de los barrios de la ciudad, a partir de excursiones académicas; llevando a la romantización y folklorización de las imágenes que se produjeron. Fue tal el apoyo por parte del Estado avilacamachista a las representaciones que se realizaban, que se desalojó un barrio entero para la instalación de talleres de pintura que, posteriormente, se convirtieron en el núcleo pictórico- turístico de lo *realmente poblano* (Flores Montaña, 2006).

Por ello, es posible inferir que, las expresiones costumbristas o al aire libre — que dominaban la escena poblana— pudieron o no gustar Fernando, debido a que era lo que más le solicitaban sus comitentes y, por tanto, lo que más pintaba. Lo que sí es posible aseverar es que el ambiente de los grupos culturales emergentes no fue del agrado del pintor, que “se fue por la libre” (Ibarra L. R., 2017), separándose en años posteriores de trabajos grupales y así se mantuvo hasta el fin de su carrera, a excepción de colaboraciones con sus hijos.

2.3 Fuera De La Academia, El Hermetismo De Las Organizaciones Culturales

Para entender la dinámica cultural de la segunda mitad del siglo XX en Puebla, es imperativo revisar el surgimiento de la Unión de Artes Plásticas que representa una de las organizaciones culturales de mayor importancia, pues su revisión permite una mejor comprensión de los intereses, tendencias e ideología cultural de la época. De igual forma, esta organización permite evidenciar el ambiente político y social en el que se desarrollaron sus miembros, por ende, del comportamiento de los artistas de la época.

Las preocupaciones culturales que se presentaron en los años veinte, con la visita de Leal y el *arte oficial*, no fueron tomadas en cuenta debido a que no se ajustaban a la moralidad de la sociedad poblana, como señalan diversos investigadores. Mientras en la capital del país la política nacional tenía una marcada línea anti-hispanista, en Puebla la política cultural de creación y difusión de 1930 a 1960, aunque buscaba innovación de pensamiento, derivaba del conservadurismo y autoritarismo avilacamachista. Gracias a las alianzas formadas por este régimen político, el Estado poblano fomentó la recuperación de instituciones de arte coloniales, el reposicionamiento de muchas familias burguesas⁹ y la influencia del clero en la toma de decisiones.

Con ello, la unidad nacional que se impulsaba desde la capital del país, en Puebla fue entendida como un nacionalismo conservador, en defensa a la tradición, la familia y la propiedad privada (Márquez Carrillo, 2016). A raíz de esta postura, la cultura en la entidad se basaba en la recuperación histórica de la identidad poblana y la modificación de ciertos aspectos para definir el rumbo que se seguiría para asegurar paz y prosperidad económica en Puebla durante la segunda mitad del siglo XX. Con base en lo anterior, es posible explicar la reivindicación de temáticas de mediados del siglo XIX, el impulso museístico para recuperar las formas de vida colonial y religiosa, así como la difusión de exposiciones basadas en el lujo de las clases propietarias¹⁰.

Por ello, es de suma importancia destacar que esta política no fue un cambio instaurado por el avilacamachismo, sino la legitimación de una ideología conservadora y capitalista. Esta

⁹Según Pablo Rodríguez (1977) la burguesía en México se formó a partir del siglo XVIII, cuando comenzó a surgir una clase social de comerciantes y empresarios que controlaban la producción y distribución de bienes en las principales ciudades del país. En Puebla, esta clase social comenzó a surgir a partir del siglo XVII, cuando la ciudad se convirtió en uno de los principales centros comerciales y productivos de Nueva España, de acuerdo con Rafael Moreno (1998).

¹⁰ Evidenciado por la fundación del Museo Casa del Alfeñique en 1926, el Museo de Arte Religioso-Santa Mónica en 1934, la apertura del Fuerte de Loreto como museo en 1930 (que en su discurso no incluía la historia liberal del país), y la colección que permitió la apertura del Museo José Luis Bello y González en 1944. (Márquez Carrillo, 2016)

línea discursiva nace a partir de la necesidad de conservar las representaciones que los poblanos tenían de sí como parte de su identidad ante las políticas homogeneizantes del centro del país que, ya para cardenismo, impulsaban modelos de igualdad social, laicismo y estaban fuertemente influenciadas por el socialismo.

Desde la política autoritaria y paternalista del gobierno carrancista, se generó un palpable recelo en las autoridades locales conforme a la disminución de la autonomía poblana; además, el secularismo liberal que impulsaba propició ataques a la Iglesia y a la clase burguesa — principalmente españoles— por parte de los gobernadores impuestos. Aunado a ello, las zonas rurales aún estaban en control de los revolucionarios más radicales, como Zapata, por lo que los ideales de igualdad y ejercicio de la libertad en los que se basaba la Revolución hicieron que las élites poblanas, aquellos grupos que habían sido privilegiados por tantos años, vieran en peligro sus intereses a manos de las hordas de campesinos.

A la llegada del Grupo Sonora al poder, se dieron indicios de estabilidad y un posible ejercicio de autonomía por parte de las autoridades poblanas. Sin embargo, esta perspectiva pronto se desmoronó debido a la constante intervención del centro en materia política, otorgando o retirando su apoyo a los gobernadores en la aplicación de reformas. Esto se logró mediante la represión e imposición en temas agraristas, de derechos obreros y en cuanto al nacionalismo homogeneizante, elementos indispensable para la institucionalización de la Revolución.

Después de la última intervención del centro para colocar a José Mijares Palencia en la gubernatura, la entrada de Maximino Ávila Camacho en la política de Puebla consolidó la estabilidad regional lograda en el Maximato. Dicha estabilidad se logró a costa de las estructuras democráticas que fueron reemplazadas por un cacicazgo burocrático “gobernado por sí mismo y por sus hombres” (Valencia Castrejón, 1996, pág. 135), que, a pesar de sus roces con el gobierno cardenista, seguía siendo parte del proyecto de nación.

A través del autoritarismo y control social, el avilacamachismo permitió el florecimiento de asociaciones culturales, religiosas y empresariales, las cuales le legitimaron y permitieron la implantación de una ideología regionalista, conservadora y despolitizante. Entre las relaciones que ejemplifican lo anterior, se encuentra la establecida por Maximino con empresarios y burgueses como William O. Jenkins¹¹, Manuel Espinoza Yglesias¹² y Gabriel Alarcón Chargoy¹³, entre otros; caciques, líderes ejidales, propietarios de grandes extensiones de tierras y organizaciones como la Unión Social Campesina del Estado de Puebla (USCEP), así como líderes sindicales y organizaciones obreras como la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM).

Maximino estableció lazos de cooperación con familias de clase alta, protegiendo sus intereses y apoyando organizaciones¹⁴ e instituciones que mantenían su identidad étnica. En este contexto, surgieron clubes sociales exclusivos para familias de la burguesía y la élite política, que a su vez fungieron como plataformas de ascenso social, especialmente en los años cuarenta y cincuenta. Debido a que la dinámica de estos clubes era principalmente masculina, las

¹¹ Propietario de más de 123 000 hectáreas, donde se encontraba un ingenio azucarero, e integró un complejo de haciendas azucareras y fábricas de alcohol con Espinosa Yglesias y Alarcón Chargoy. Abrió la Fundación Mary Street Jenkins que se presume fue para evasión de impuestos y, en 1963. Espinosa Yglesias toma la presidencia que valía 500 millones de pesos (Pansters, 1998)

¹² “En 1979 estableció la Fundación Amparo, de allí se deriva la Fundación Espinosa Rugarcía, que a su vez fundó el Centro de Estudios Espinosa Yglesias. Como presidente de ambas fundaciones, que en su tiempo fueron las que manejaban más recursos económicos del país, don Manuel promovió el desarrollo de instituciones educativas, de asistencia social, de salud, de rescate cultural y del desarrollo de miles de jóvenes como becarios.”. Su hija, Ángeles, instituyó el Museo Amparo a través de la Fundación Amparo (Museo Amparo, s.f.)

¹³ “Fue empleado de confianza de Jenkins, con quien fundó la Cadena de Oro, la empresa con más salas de exhibición cinematográfica en Latinoamérica, misma que vendió parcialmente al Estado en 1960. Creó empresas en el ramo turístico y fundó en la capital del país el diario El Heraldo de México. Fue condecorado en 1979 con la gran cruz al mérito del gobierno español.” (Mussachio, 1999, pág. 94)

¹⁴ Para 1930, Puebla contaba con una economía predominantemente agrícola y destacó a nivel nacional por su potencial industrial sobre todo en el rubro textil. La industria estaba reducida a 20 empresas medianas y grandes que pertenecían a familias españolas que Pansters (1998) describe como “un grupo cerrado, con tendencias oligárquicas y centrado en la familia” (pág. 127), dominando los ámbitos económico, social y cultural. En 1926 se funda la Cámara de Comercio Libanés, que marca el desplazamiento de los grupos españoles entre 1958 y 1932, con la entrada del capital libanés en la industria textil poblana, y consolidando su expansión durante la Segunda Guerra Mundial (ídem).

agrupaciones católicas brindaron un espacio de acción a mujeres y jóvenes que no tenían cabida en las discusiones desarrolladas en los clubes¹⁵.

Aunque estas agrupaciones tenían como objetivo generar estabilidad en las élites, mejorar o conservar el estatus social, llevar a cabo actos de altruismo y mantener espacios de socialización cerrados, se caracterizaron por el lucimiento personal de sus integrantes y las discusiones culturales que favorecieron la formación de nuevos espacios en los que participaban las esposas, hijos e hijas, o incluso escritores, periodistas y empresarios. Esto condujo a la creación de agrupaciones de tendencia oligárquica, según identificó Martínez Sánchez (2005).

A partir de lo expuesto, se puede comprender cómo la estabilidad sociopolítica durante la gubernatura de Maximino permitió la creación de élites culturales que estuvieron legitimadas por el Estado, en agrupaciones que reforzaron su sentido de lealtad hacia el mismo Estado (Martínez Sánchez, 2005, pág. 91). En otras palabras, el gobernador adoptó el papel de mecenas para una mutua legitimación, manteniendo el control ideológico y consolidando las relaciones de cooperación con la Iglesia y la burguesía poblana.

Según Liliana, la segunda esposa de Fernando, su marido no se adhirió a grupos culturales debido a que algunos artistas de esos círculos expresaron que las técnicas que empleaba en algunas de sus obras eran de artesano y no de artista (2017). Esta postura es confirmada por su hija, Josefina, quien señala que Fernando utilizó su experiencia al interactuar con estas agrupaciones para aconsejarla sobre cómo manejarse dentro de los grupos de artistas en la ciudad de Puebla.

¹⁵ Como la Unión de Damas Católicas, Asociación Católica de la Juventud Mexicana, Asociación Cultural para un Mundo mejor, Caballeros de Colón, por mencionar algunas.

2.3.1 La Unión De Artes Plásticas, Organización De Organizaciones

La creación de agrupaciones culturales, como la Unión de Artes Plásticas, durante el avilacamachismo no fue un suceso aislado, sino que se enmarcó en las políticas culturales y alianzas que buscaban establecer un mayor control sobre la sociedad y la política de Puebla. Además, la creación de esta asociación debe considerarse dentro del contexto de declive de la Academia de Bellas Artes de Puebla al dejar de ser el *semillero artístico* que era en el siglo XIX, por no adoptar las nuevas tendencias estético- pedagógicas que imperaban en la capital, ni contar con los recursos necesarios para mantenerse como institución.

La importancia de la Unión de Artes Plásticas radica en su establecimiento en un antiguo barrio de la ciudad, lo que implicó el desalojo de los habitantes originales, gracias al apoyo del gobierno de Gonzalo Bautista y el sector empresarial¹⁶. Además, la Unión construyó un discurso que exaltaba un arte poblano que no seguía las corrientes estéticas del nacionalismo en la capital durante la década de los cuarenta. De esta manera, la Unión demuestra una organización gremial que se desarrolló bajo las políticas corporativistas de la época.

Una de las características más destacables de la Unión de Artes Plásticas es la adopción de tendencias estéticas conservadoras propias del contexto poblano, lo cual se logró mediante la inclusión del discurso de mestizaje y la Revolución, y la omisión del socialismo que los muralistas proponían como arte nacional. Sin embargo, debido a conflictos personales, la organización se dividió internamente y, ante el aumento de miembros, se tomó la decisión de crear dependencias culturales que respondieran a la Junta Directiva de la Unión. Así, surgieron cinco pequeñas agrupaciones: Espíritu de Puebla, Plástica Poblana, Grupo Literario “Ramón

¹⁶ Durante la primera exposición de la Unión de Artes Plásticas, Martínez Sánchez (2005) refiere la ayuda económica del empresario Luis Bota Villá —que sería esposo de Julieta Sarmiento— y la exención en el pago de impuestos por parte del gobierno (p. 146-148)

López Velarde”, Sociedad Amigos de la Guitarra y Peña, y Amigos del Arte (Flores Montaña, 2006).

La creación de tres organizaciones culturales durante el avilacamachismo —la Unión de Artes Plásticas, el Ateneo Poblano y la Bohemia Poblana— evidencian la implementación de políticas culturales que buscaban controlar la sociedad y la política de Puebla. El Ateneo Poblano, iniciador de la vida cultural en Puebla en 1940, tenía fuertes tendencias moralistas y localistas, mientras que la Bohemia Poblana, creada en 1942, tenía como objetivo la reinterpretación de la historia local. Estas organizaciones llevaron a cabo reuniones selectas, contando con miembros de familias de clase media y alta, y con una constante colaboración de miembros del clero en sus eventos o publicaciones (Martínez Sánchez, 2005).

Con relación a la Bohemia Poblana, Pablo Acuahuitl resalta la conexión entre la construcción de la imagen de Puebla, a través de la exaltación de su historia heroica, y el papel que tuvieron en cuanto a la validación de los temas apropiados o no para ser abordados en el ámbito cultural. Él vincula esto con la concepción que los miembros de la bohemia tenían acerca de la cultura como un instrumento para solucionar los problemas sociales, donde los valores y la moral debían ser una parte fundamental del discurso presentado ante la sociedad (2003, págs. 73-101).

Otras organizaciones culturales locales que iniciaron labores a mediados de siglo fueron la Unión Municipal de Artes Intelectuales, Primer Núcleo de Grabadores de Puebla, el Grupo Muralistas Poblanos y Grupo Cauce, por mencionar algunos (Acuahuitl Asomoza, 2003). Estas organizaciones contribuyeron al *arbitraje* y *tráfico* de la cultura¹⁷ en la capital poblana, con el

¹⁷ Motes que Enrique Cordero y Torres y Othón Lara se habrían de poner, uno al otro, durante las confrontaciones entre la Bohemia Poblana y el Grupo Cauce (Acuahuitl Asomoza, 2003, págs. 63-70)

propósito de legitimar el régimen autoritario y anticomunista de Maximino Ávila Camacho, que apostaba por el tutelaje y corporativismo.

Además, el avilacamachismo hacía referencia a los preceptos católicos de armonía, reconciliación y unidad (Pansterns, 1998) como medio para asegurar no solo el control sociopolítico por parte del grupo avilacamachista, sino también la continuidad de los privilegios, el estatus y los valores de las élites económicas en Puebla. Estas élites, cuyo poder e influencia en la mayoría de los casos se remontaba a la época colonial, buscaban mantenerse vigentes frente a las generalizaciones culturales y revolucionarias impulsadas hasta el final del cardenismo.

2.4 El Primer Mural, El Primer Taller Y La Plástica Poblana

Al mismo tiempo que surgía la Plástica Poblana como organización dependiente de la Unión de Artes Plásticas, Fernando regresaba de su estancia en la Ciudad de México, se integraba a esta agrupación y montaba su primer estudio de arte. Según Flores Montaña (2006), la Plástica contaba con alrededor de 34 miembros enlistados, jóvenes artistas que generaron un movimiento de notable reconocimiento dentro de las artes poblanas.

Los miembros de esta organización procuraron promover la pintura con temáticas nacionalistas y regionalistas, al mismo tiempo que buscaban un acercamiento a las tendencias de la capital. Encabezados por Ángel Márquez, docente y egresado de la Academia de Bellas Artes, la Plástica tuvo sus primeras dos exposiciones en 1951, en el Pasaje de Ayuntamiento, donde Francisco Zenteno describe el contexto cultural poblano, y mexicano, como:

“[un espacio al que] solamente van asociados unos cuantos nombres verdaderamente gloriosos, siendo así que la gran mayoría de nuestros pintores quedan excluidos de este movimiento y relegado a un lugar sin importancia. ¿Será que las grandes figuras han absorbido forzosamente toda la atención, dejando en la oscuridad

del medio a los que no han llegado todavía, y que por estas causas no tendrán la oportunidad de figurar? ¿Será que realmente nuestro medio es tan exiguo que no puede dar mayor cantidad de buenos artistas? [...] (cit. Discurso que encabeza la invitación de la primera exposición. Fondo Documental de Josefina González Mejía en Flores Montaña, 2006).

Como miembro de la Plástica Poblana, Fernando expuso en colectivo en 1953, donde destacó con la pieza *La ilusión*, de la cual no existe registro fotográfico ni descripción por parte de alguna fuente cercana al artista. En esta exposición, Flores Montaña destaca que la Unión intercedió en favor del espacio con el gobernador Rafael Ávila Camacho para la muestra de más de 50 piezas, entre esculturas y pinturas. También hace hincapié en la constancia en las temáticas regionalistas, reinterpretativas de la mexicanidad, costumbristas y religiosas.

El papel que la prensa desempeñó durante el avilacamachismo también influyó en la aceptación de organizaciones culturales. Para la prensa, la Plástica era un grupo “libre de prejuicios y con anhelo de conseguir humildes pero gloriosos triunfos” (ídem, p. 67). A pesar de la aceptación que también demostró Cordero y Torres, percibido como autoridad cultural, con las buenas reseñas que dio a la organización, los artistas se fueron separando de la Plástica debido al compromiso de cada uno de ellos con su expresión individual. “Unos pudieron despegar, otros se quedaron a su nivel y otros, decía mucho [Fernando]: *mira cómo es de generosa la vida, que a muchos se nos permite vivir de la pintura*” (Ibarra L. R., 2018).

En 1955, Fernando regresó a la Ciudad de México para ampliar las técnicas muralistas y contemporáneas que dominaba mientras pertenecía a la Plástica Poblana. Ingresó al Instituto Politécnico Nacional para estudiar Técnicas Pictóricas Modernas, para posteriormente proyectar su primer trabajo mural policromado de mosaico italiano. Con el manejo de esta técnica, elaboró una pieza de 25 metros cuadrados bajo el tema Potencia industrial, para la empresa Tonsil

Internacional en 1958 (Ibarra L. R., 2017). Con estas obras, el artista comenzó a realizar obras de gran formato y abrió camino en solitario.

El gran manejo que Fernando tenía de la técnica de mosaico italiano le permitió realizar más trabajos de gran formato durante la siguiente década, la más fructífera en cuanto a trabajo mural en la capital poblana. Según Moreno Álvarez (2016), aunque el muralismo en Puebla se abordó de forma tardía, los pintores no se alejaron de las temáticas y tendencias de los trabajos en la capital. En las investigaciones realizadas sobre el muralismo en la entidad, destacan los trabajos de Faustino Salazar, Desiderio Hernández, Fernando Ramírez Osorio y el propio Fernando Rodríguez Lago, pero hasta mediados de siglo.

Es decir, mientras que en Puebla apenas se iniciaban los primeros trabajos murales por parte de los artistas emanados de la Unión de Artes Plásticas, las investigaciones de diversos autores apuntan a que en la Ciudad de México durante las décadas de los cincuenta y sesenta, los pintores ya se habían desprendido de representaciones populares y los actores políticos habían perdido el interés por mostrar y apoyar este tipo de representaciones nacionalistas en el extranjero (del Conde, 2003).

Esto se debió a que, durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho y la entrada de la *derecha oficial* (Valencia Castrejón, 1996), la línea política nacional se hizo más conservadora. Bajo la premisa de que México se unía al movimiento antifascista a nivel internacional, se rechazó la ideología socialista, se retiró el apoyo al arte popular como representación identitaria mexicana y las prioridades de inversión cambiaron. Se empezaron a sentar las bases para el posterior desarrollo estabilizador, que también impactó de forma positiva en la producción plástica en la década de los cuarenta.

Otro factor por el que se constriñó el ambiente artístico fue que los artistas seguían careciendo de espacios, textos especializados y oportunidades que les permitieran una

formación completa. Además, durante los cincuenta, las perspectivas de representación artística cambiaron, pues aquellos artistas nacidos en la década de 1930 no vivieron la Revolución ni el periodo posterior de inestabilidad. Por lo tanto, se alejaron del arte popular y enfrentaron cambios sociales, como “[el] añadido de las mujeres[...], de creyentes en formas “heterodoxas”, de jóvenes a la deriva, de homosexuales, de marginados que desafían e interiorizan sin quererlo el mismo racismo o el clasismo que los aflijen” (Monsiváis, 2010, pág. 366).

Los espacios culturales, aunque continuaron siendo limitados y con poco auge y público, fueron creciendo paulatinamente con la fundación de galerías y la posibilidad de que los jóvenes pudieran viajar de nuevo a Europa para estudiar las nuevas tendencias, que adaptaron al “nacionalismo triunfante”¹⁸ como expresión de soberanía. Además, la nueva política nacional y cultural se enfocó en el internacionalismo, que buscaba establecer vínculos con artistas y movimientos artísticos de otros países, promoviendo una versión simplista y estereotipada de la cultura mexicana y reduciendo el arte a una herramienta de propaganda política para cooptar a artistas y controlar su producción artística (Garduño Andrade, 2008).

Este camino impulsó la búsqueda de un estilo personal en lugar de uno grupal, lo que permitió exposiciones de artistas extranjeros en México sin romper con el nacionalismo de los años anteriores, y se tomó distancia de las principales figuras y escuelas que se habían formado alrededor del muralismo (del Conde, 2003). Esto contribuyó a que nuevos espacios, como la Universidad Nacional, desarrollaran un discurso propio alejado del nacionalismo y la censura al trasladar las facultades del ambiente colonial del centro de la ciudad a las nuevas instalaciones de Ciudad Universitaria (Monsiváis, 2010).

¹⁸ Término de Carmona Dávila (2014) a, quien explica que México pasó de la difusión de un nacionalismo defensivo, basado en un Estado promotor de desarrollo socio-económico y tutelar de las clases más desprotegidas, a la resistencia de amenazas y presiones internacionales. Dando paso a la expresión de soberanía y nacionalismo con la expropiación petrolera en 1938, como triunfo final de la Revolución.

En la segunda mitad del siglo XX, las juventudes mexicanas empezaron a cuestionar el discurso oficial, y las instituciones iban perdiendo credibilidad (Debroise, 1987) debido a la corrupción y autoritarismo de los gobiernos anteriores. El arte empezó a tener un público fijo, y la aparición de críticas y reseñas en suplementos y revistas culturales resultó en el inicio de la profesionalización del campo que tanto se había buscado en décadas anteriores, permitiendo una separación de la religión y del ámbito político. En este sentido, Monsiváis (2010) describe a la juventud mexicana como “políticamente [...] de izquierda y no partidista, no se interesan el arte público (ya concentrado en la escultura) y el arte comprometido deja de ser la idea rectora” (pág. 391).

Posteriormente, la década de los sesenta permitió el desarrollo del arte abstracto, aunque sus exponentes no fueron comprendidos política o artísticamente debido a los movimientos plásticos de corte realista, costumbrista y nacionalista: “algunos consideran a los pintores abstractos contrarrevolucionarios por el solo hecho de carecer de mensaje [...] mantienen frente a la tradición una distancia crítica no exenta de respeto admirativo [...] lo suyo es la obra individual” (Monsiváis, 2010, pág. 392) Esta tendencia seguiría vigente hasta los últimos años de 1970, sin apoyos institucionales y con un mercado restringido por los espacios oficiales abiertos por y para las expresiones nacionalistas que el Estado apoyaba.

Este cambio social, conocido como la *Generación de la Ruptura*, buscaba formas propias de expresión, pues entendía el lenguaje usado en las capitales culturales y contrastaba, nuevamente, con los muralistas de la tercera y cuarta generación. Las y los artistas de las últimas generaciones de la Escuela Mexicana de Pintura trabajaron en la abstracción y, aunque tenían más libertad de expresión, se mantuvieron dentro de la línea discursiva institucional, como lo muestran los murales *contemporáneos* que se solicitaron para integrar el discurso del Museo Nacional de Antropología e Historia (Acevedo & García, 2011).

De esta forma, el espacio físico de la Ciudad de Puebla y la Ciudad de México influyeron en la configuración de experiencias y subjetividades propias en las formas de comunicación y expresiones culturales en cada una, tal como lo establece Castells (1983). Esto se evidencia en las decisiones de Fernando durante su estancia en la capital del país, donde tuvo la oportunidad de salir del entorno limitado de la Academia de Bellas Artes de Puebla y ser elegido para distintos proyectos que reconocían su capacidad artística. Sin embargo, Fernando no logró adaptarse a la vida cultural de la capital y tuvo que reintegrarse a un entorno dominado por grupos surgidos de las familias burguesas poblanas.

En su libro "La producción del espacio" (1974), Henri Lefebvre sostiene que la ciudad es una construcción social que resulta de la interacción de la sociedad con el espacio, y que la forma en que se produce y se organiza el espacio refleja la estructura y las relaciones de poder en una sociedad. Por ello, los grupos culturales que surgieron del periodo avilacamachista en Puebla reflejan la estructura conservadora de dicha sociedad y reproducen el discurso localista, anticomunista y corporativista de Maximino y su grupo político.

Sin embargo, el alcance de estos grupos culturales no se limita a la producción de los años cuarenta y cincuenta, sino que se extiende incluso después del fin del avilacamachismo. Este es un aspecto que se aborda en el siguiente capítulo de la investigación, ya que a través del análisis de la producción artística de Fernando de 1960 a 1980 es posible identificar el control que el grupo político tuvo sobre la producción artística de la ciudad.

Capítulo III

Consolidación Artística De Fernando En Una Sociedad Conservadora Y Cambiante

Con una sólida trayectoria artística y el reconocimiento de quienes ostentaban el poder, Fernando pudo dedicarse de lleno a la creación artística y vivir de ella. Sin embargo, también es importante tomar en cuenta que, dentro de una sociedad convulsa, con demandas sociales de gran relevancia, la temática de las obras que Fernando realizó durante la segunda mitad del siglo XX no reflejó estos conflictos. Más bien, existe una constante en temática y sus comitentes, la Iglesia, el Estado y los empresarios.

En este apartado, se parte de la premisa de que durante la década de los sesenta hubo una crisis política, social y cultural debido al autoritarismo del régimen político, al agotamiento del modelo de desarrollo económico, a las desigualdades sociales y al descontento popular. Estos problemas fueron abordados de manera muy distinta en Puebla y en la capital del país, lo que resultó en representaciones culturales no solo diferentes, sino incluso opuestas. Esta situación confirmó el atraso y control del discurso identitario por parte de los grupos sociales más importantes en la Angelópolis.

3.1 Cambios Sociales En Puebla

Los cambios sociales en Puebla, a diferencia de los estéticos, no estaban tan desfasados en temporalidad con los de la capital. Durante el gobierno de Adolfo López Mateos, se enfrentaba a constantes protestas sindicales, urbanas y rurales, en torno a la participación de los trabajadores en la administración de las empresas estatales. En 1959, el presidente quiso dar por terminadas las manifestaciones con una violenta represión a los ferrocarrileros. Debido a esto, López Mateos se vio en la necesidad de crear un espacio limitado de acción para los opositores al partido oficial, conocido como “democracia dirigida” (Paoli en Pansterns, 1998).

Esta estrategia permitió que, en Puebla, los universitarios hicieran uso de la coyuntura para hacer valer la autonomía conseguida en 1956. Sin embargo, a pesar de contar con autonomía, los gobernadores seguían teniendo injerencia en la estructura, planes académicos y planta docente, lo que hacía que la Universidad fuera una institución más del Estado y que dependiera económicamente de la voluntad del gobernador. Además, el clero mantenía una fuerte presencia en la planta docente de la universidad, lo que afectaba la currícula con métodos y moral católica.

Durante el mandato de Maximino, tanto el gobernador como el clero tenían un gran control dentro de la universidad. Una muestra de esto fue el apoyo que brindó Maximino para que Manuel L. Márquez, integrante de las *Camisas Doradas*¹⁹, fuera nombrado rector en 1937. Desde este lugar de autoridad, Márquez apoyó y legitimó la política anticomunista del gobernador. Según se ha documentado, este organismo clandestino estaba ligado al Estado callista y a organizaciones patronales (Pérez Montfort, 1986), utilizaba conductas violentas y de intimidación para garantizar el control de la universidad y evitar posibles levantamientos.

La intromisión de este grupo represivo y autoritario dentro y fuera de las aulas representó una afrenta para los grupos estudiantiles, en su mayoría de izquierda. Según Pablo González Casanova (2006), las distintas movilizaciones estudiantiles en Puebla fueron lideradas por estudiantes de la Universidad Autónoma de Puebla y el Instituto Tecnológico de Puebla, quienes se pronunciaban contra la corrupción y la represión en el sistema educativo y las instituciones gubernamentales. Los estudiantes exigieron una educación de calidad, el derecho a la libertad de expresión y el fin de la violencia en su contra.

¹⁹ Organización influenciada por el nazismo, llamada Acción Revolucionaria Mexicanista, también conocida como *Camisas Doradas*, que estuvo activa de 1933 hasta 1945. Su labor fue clandestina desde 1936 y se caracterizó por estar integrado por derechistas seculares, influenciados por las Camisas Negras y Pardas en Europa; fueron principalmente anticomunistas y contaban con una semi formación militar (Pérez Montfort, 1986)

Otro de los factores que influyeron en los cambios sociales de esta década fue la pérdida de fuerza del grupo avilacamachista. En primer lugar, debido a la muerte del hijo predilecto de Puebla; en segundo lugar, porque la influencia de los Ávila Camacho empezaba a representar una amenaza para la política de Adolfo López Mateos. Esto repercutió en el poder que ejercieron los gobernadores de 1957 a 1973, quienes, ante los conflictos del sector empresarial y los obreros, las demandas sindicales, clericales y estudiantiles, aplicaron medidas violentas y/o impopulares, lo que propició la intervención del centro.

De los conflictos sociales en Puebla, los que más polarizaron a la sociedad durante al menos diez años y tuvieron consecuencias importantes para el panorama político posterior fueron los que el Estado, la burguesía y el clero mantuvieron con la Universidad. La destitución de tres gobernadores, el posicionamiento de la universidad como un contrapeso al gobierno estatal y la puesta en evidencia de una relación aún más compacta entre lo que Alejandro Manjarrez (1999) llama *el papel moneda, el olor a incienso* y el Estado, son algunas de las consecuencias más significativas de estos conflictos.

La relación entre estos tres actores inició con el control de la educación por parte de la Iglesia desde mucho antes, una dinámica que se fue transformando poco a poco gracias a las alianzas que la burguesía fue realizando con la inclusión de miembros de sus familias en las actividades católicas y la vida clerical. A partir del mandato de Maximino, la Iglesia recuperó el poco terreno perdido durante la Reforma y volvió a dominar la educación desde un enfoque de paulatino adiestramiento de cuadros para la vigilancia y defensa de los intereses de la burguesía (C. Manjarrez, 1999, págs. 84-88).

Aunado a lo anterior, las reformas a la electricidad, el control a las importaciones e inversiones, la ampliación de la seguridad social, el acceso a la vivienda y las modificaciones a las políticas educativas implementadas por el gobierno federal fueron vistas por ciertos sectores de la sociedad como socializantes, lo que provocó reacciones cada vez más radicales por parte

del ala conservadora a nivel local y nacional. Las reacciones de estos sectores de la sociedad se manifestaron de manera particularmente fuerte en Puebla.

A la ruptura entre el entonces gobernador Fausto M. Ortega y el grupo avilacamachista por pactar con López Mateos para disminuir la influencia del cacicazgo que se mantenía en la entidad (Pansterns, 1998), se sumó el factor de que los grupos católicos más radicales como el arzobispo Octaviano Márquez y Toriz y el Frente Universitario Anticomunista (FUA), se involucraron en el conflicto estudiantil. Esto resultó en una crisis social que se mantuvo latente hasta los años setenta y que provocó una fractura, tanto en el ámbito educativo como en el social.

A pesar de que, en la disputa universitaria, tanto para Manjarrez como para Pansterns, perdieron los partidarios de la derecha, éstos no se retiraron de la contienda por acceder al poder para defender sus intereses, sino que bajo la demanda de una educación “que [responda] a las justas aspiraciones de los ciudadanos de Puebla” (C. Manjarrez, 1999, pág. 156), fundaron la Universidad Popular del Estado de Puebla (UPAEP) en 1973. Sin embargo, los conflictos sociales no serían los únicos que impulsarían cambios en las dinámicas sociales.

El autoritarismo ejercido por los gobiernos de la derecha oficial y la violenta represión a las demandas sociales de 1961 permeó en el desarrollo de los espacios culturales. Esta crisis social presentó una nueva posibilidad de cambio en las dinámicas de creación artística, con mayor libertad discursiva y menor injerencia por parte de la burguesía y el clero. Por lo tanto, los artistas jóvenes buscaron espacios alternativos para desarrollar piezas que no fueran censuradas por el Estado y permitieran una discusión más centrada en las tendencias internacionales y la estética, en lugar de la política.

Desde la construcción de acontecimientos, relaciones sociales y sujetos a través del discurso posrevolucionario, que ha sido permeado por la “noción de oposición, otorgada por las clases dominantes de manera desigual” (Martín Rojo, 1997, p. 8), se permitió una regulación y

restricción en la producción de estos. Roger Bartra (2005) aborda dicha *noción de oposición* y la regulación del discurso a partir de la extracción de rasgos de la cultura popular que, distorsionados por las clases dominantes, se presentan como cultura nacional.

De esta forma, convertidos en estereotipos que influyen en la forma que las clases no hegemónicas se perciben a sí mismas, nuevo mito del mexicano se desarrolló paralelamente al hombre inmerso en la Revolución a partir de 1968. Las dos cosmogonías que surgieron a partir de esta ruptura, propuestas por Mircea Eliade y retomadas por Barta, son la de un hombre arcaico —basado en el estereotipo del indio agachado— y la del mexicano moderno emotivo que ha pasado por la guerra, pero la sociedad capitalista industrial convierte esa emotividad en desprecio y resentimiento (pp.151-153).

En este nuevo nacionalismo creado por las clases dominantes, se propició que las nuevas formas culturales tuvieran como base valores urbanos, los cuales cambiaban las nociones de buen gusto de forma rápida, así como influencias extranjeras y límites morales más laxos. Al mismo tiempo, esta coyuntura concedió al sector privado y a las instituciones educativas la oportunidad de generar las condiciones para una *liberación* en la temática, las técnicas y los formatos de los artistas.

Un ejemplo de esta liberación fue la apertura de los Salones ESSO, cuyo objetivo era impulsar a las jóvenes pintoras y escultoras de toda Latinoamérica mediante el reconocimiento internacional. Estos espacios generaron confrontaciones entre jóvenes artistas y los autodenominados herederos de la Escuela Mexicana de Pintura, lo que dejó al descubierto la dinámica hermética y encasillada del arte mexicano en la época (del Conde, 2003). Ante esta postura crítica y de rechazo a la hegemonía cultural que pretendía el Estado mexicano, se gestó la Generación de la Ruptura.

Si bien se ha abordado la *ruptura* como una discontinuidad en la pintura mexicana, la historiadora del arte Ana María Torres (2004) se refiere más bien a una inclinación por parte de los artistas mexicanos a experimentar con formas abstractas y figurativas, incluso por parte de los muralistas más consagrados. Estas nociones dominaron la escena cultural a finales de los sesenta y setenta, y tomaron mayor fuerza en los ochenta, como lo evidencia la *literatura de la onda* y la *contracultura*, que fueron reconocidos —mas no aceptados— por el Estado durante 1970 (Monsiváis, 2010).

Además del auge fotográfico y la reactivación de la gráfica— sobre todo a partir de 1968—, esta década se caracterizó por la formación de grupos de trabajo colectivo para “fomentar la intensificación de la conciencia cívica mediante métodos poco convencionales, con objeto de mantener un estado alerta ante el autoritarismo exacerbado y la censura” (del Conde, 2003, pág. 135). De los 45 grupos de trabajo colectivo documentados para 1979, destacan Gráfica del 68, Grupo Mira, Grupo Sauna y la Ruta de la amistad, en cuyos trabajos destaca el manejo de un lenguaje deconstructivista, abstracto y transvanguardista, apropiándose de las imágenes de la cultura popular en su contexto inmediato (ídem pp. 148-159).

3.2 Consolidación Como Artista

Mientras la crisis social a la que se hizo referencia previamente avanzaba en la sociedad poblana, Fernando inició una nueva etapa en su vida al casarse con Josefina González Mejía (1926-2020) en octubre de 1960. Josefina también era egresada de la Academia de Bellas Artes de Puebla y le gustaba el diseño, la teoría del color y la pintura al óleo. El trabajo principal de Josefina fue de naturaleza religiosa, como se puede apreciar en las obras que realizó para la Iglesia del Perpetuo Socorro (González, 2022). Del matrimonio nacieron cinco hijos: Laura, María Josefina, Gabriela, Fernando y Roberto.

Al mismo tiempo que Fernando fundaba su familia con Josefina, su carrera como artista plástico despegaba y comenzó un periodo de veinte años que sería el más productivo de su

carrera. Durante este tiempo, Fernando pintó obras monumentales por encargo y para colecciones privadas. En 1961, creó su segundo mural de mosaico italiano para el frontispicio del Sindicato de Estibadores y Jornaleros del puerto de Veracruz, como parte de las celebraciones por el cincuentenario de la asociación. Dos años más tarde, trabajó como profesor en el Instituto de Artes Plásticas de Puebla por un breve período.

En 1963, Fernando se destacó por la creación de otro mural de mosaico italiano en el Edificio Bárcenas —ubicado en la avenida Juárez esquina con la calle 15 sur— titulado *El agro, la banca y la industria*. Durante la mitad de la década, realizó una de las obras monumentales que lo consagrarían en el ámbito artístico poblano como artista de gran formato: el mural en mosaico italiano para el Sindicato del IMSS, bajo el tema *Historia de la Medicina en México*. Este proyecto requirió que el joven artista persuadiera a Alfredo Toxqui Fernández de Lara, quien en ese momento era el director del sindicato. A pesar del sin número de antesalas y presentaciones de bocetos que Fernando entregó, no fue hasta 1965 que recibió una respuesta favorable (Ibarra L. R., 2017).



Ilustración 5: El agro, la banca y la industria, Fernando Rodríguez Lago. Mosaico italiano, 1963. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023. Reproducido con permiso del autor

Un año más tarde, participó en una de las exposiciones a nivel nacional que hasta la fecha tiene gran relevancia por su temática. A pesar de que el catálogo nunca se publicó, Fernando fue uno de los expositores²⁰ en lo que Jorge Alberto Manrique (2001) llamó el acta de defunción de la escuela mural mexicana. *Confrontación 66 para las nuevas generaciones* fue la exposición que mejor sintetizó el ambiente de mediados de los sesenta, según Del Conde (2003). Contó con piezas neoexpresionistas, postrománticas, geométricas, abstractas, combinatorias, surrealistas, de realismo mágico, fetichistas y figurativas.

Esta exposición permitió que muchos de los artistas se alejaran definitivamente de las restricciones que implicaba el nacionalismo revolucionario, que influyó en la creación artística durante 50 años. Al ocupar todas las salas del Palacio de Bellas Artes, esta exposición reafirmó la idea de una liberación de la forma y el pensamiento gestada en el Salón ESSO de 1965. Ambos acontecimientos reafirman el estancamiento cultural que existía en Puebla, pues localmente no se buscaba un acercamiento a las corrientes expuestas y pocos fueron los artistas poblanos convocados, ya que sus líneas expresivas seguían tendiendo al costumbrismo y la religiosidad.

3.2.1 Su Aporte Al Arte Mexicano: Laca Peribana Y Paligrafía

Posterior a la exposición en Bellas Artes, en 1967 Fernando se dedicó por un breve periodo a aprender sobre la laca peribana, técnica que él consideraba *su aporte* al arte mexicano. Inspirado por el arte prehispánico, decidió hacer un viaje a una huatapera en Uruapan, Michoacán, donde se trabajaba esta técnica de origen indígena:

Esta consiste en que se hace el dibujo y con la palma de la mano se va incrustando esta laca especial, que se obtiene de la grasa de un gusanito que se llama aje (axe, en náhuatl); estos gusanitos de aje se hierven y sacan una capa de grasa que se queda

²⁰ De acuerdo con el testimonio de Liliana Ibarra (2018)

arriba. Esta [grasa] se guarda en hoja de maíz, el totomoxtle, y luego por goteo, se pone cerca del fuego, y por goteo se va formando un aceitito que se mezcla con pinturas de origen natural, pueden ser vegetal o mineral, se unen y esa laca es la que todavía se trabaja en Uruapan, Michoacán, en Olinalá, Guerrero y otros lados de Guerrero y en Chiapa de Corzo. Pero la aplicación de esa laca es de origen prehispánico y, fuera sobre madera o xicalpextle, con flores, son mucho de Michoacán y de Oaxaca. Se aplican capas de grasa con la palma de la mano, se hacen los dibujos y se aplica la laca (Ibarra L. , 2022).

Con esta técnica, Fernando creó alrededor de cien piezas para decorar las habitaciones del Hotel Gilfer en el mismo año. Sin embargo, en una visita posterior al hotel, el personal no tenía registro ni exhibía ninguna de las obras. En ese mismo año, el artista realizó un mural de 30 metros cuadrados en el sanatorio Santa María— ubicado en la avenida 38 poniente 1304— con el tema *Gastroenterología*. También llevó a cabo un mural de 17 metros cuadrados en técnica mixta para la sucursal de General Motors en la Avenida Juárez, titulado *Historia del automóvil*.

Al año siguiente, en 1968, Fernando se dedicó a la creación de cuatro obras de caballete y un mural para el Hotel Mesón del Ángel —ubicado en el boulevard Hermanos Serdán, número 807—. Las obras que le fueron encargadas tenían temática barroca, siendo la primera vez que el pintor poblano hizo uso de ellas para obras de encargo. Estas obras tenían una temática barroca, lo que marcó la primera vez que el artista poblano utilizó este estilo para trabajos de encargo. Fernando continuaría haciendo este tipo de comisiones hasta unos años antes de su fallecimiento.

El que Fernando no abandonara este tipo de reproducciones se debe a la constante solicitud de este tipo de obras, porque era lo que la gente solicitaba: “también hizo reproducciones de arte sacro antiguo, sobre todo un grupo muy particular de gente poblana podría ser religiosa

o no. Haz de cuenta, gente que no necesariamente tenía mucha lana, había de todo” (Ibarra L. , 2022). Contrario a sus expresiones menos convencionales de parvismo, laca peribana y paligrafía, no eran tan solicitadas por la escena poblana. Nuevamente, la Ciudad de Puebla, como espacio social²¹, determinó la forma en que se concebía lo que era arte digno de ser comprado y admirado y lo que no.

Siguiendo esta tendencia, en 1969 Fernando realizó una obra mural para el Club de Leones de Puebla, titulada *Sociabilidad*. Ese mismo año, también realizó una escultura en madera estofada de la virgen de Ocotlán, para el templo del mismo nombre ubicado en la calle 32 norte, número 1405. De igual forma, realizó la escultura de un Cristo moderno en madera, que cuenta con grabados en plata. Si bien, la pintura fue una de sus principales expresiones, Fernando también elaboró esculturas de este tipo, sobre todo para templos religiosos.

A lo largo de 1960 las comisiones de obras fueron lo que mantuvieron a Fernando solvente y activo. De entre sus creaciones destaca la pieza de laca peribana para la compañía Hylsa S.A., titulada *El nacimiento del sol*. La compañía también realizó la compra de una colección de obras de caballete del pintor, de las cuales se desconoce el nombre, temática y estado actuales. A finales de 1969 Fernando inició los trabajos del mural de la bóveda de la una de las capillas de la Iglesia del Carmen. Con sólo un ayudante y bocetos a tamaño real, realizó el mural *La transverberación de Santa Teresa*.

Dentro de la bóveda de la Iglesia del Carmen plasmó al fresco, con pigmentos de origen mineral y una paleta de colores vivos, escenas de la vida de Santa Teresa y su oración *nada te turbe, nada te espante, todo se pasa, Dios no se muda...* Con esta pieza, Fernando se ganó el

²¹ Lefebvre sostiene que la ciudad es una construcción social que es el resultado de la interacción de la sociedad con el espacio, y que la forma en que se produce y se organiza el espacio refleja la estructura y las relaciones de poder en una sociedad. En este sentido, argumenta que la ciudad es más que una mera colección de edificios y estructuras, sino que es una entidad viva que tiene una influencia significativa en la vida cotidiana de las personas. (Lefebvre, 1974)

reconocimiento de las autoridades eclesiásticas poblanas, siendo “uno de los mejores artistas pictóricos del arte sacro moderno, todo mientras escuchaba el Concierto de Aranjuez” (Ibarra L. R., 2017) y de la mano de su hija y su esposa, Josefina:

La primera vez que tuve oportunidad de pintar en un andamiaje, fue ahí, muy chiquita de edad. Calculo que tenía yo unos seis o siete años. Pero yo era muy changuita con el andamio [...]y se empezaron a poner nerviosos mi papá y mi mamá. Aunque éramos cinco hermanos, a mí me gustaba pegarme con mi papá, entonces él dijo "la voy a subir conmigo". Me subió, me amarró al andamiaje y me dijo “¿quieres pintar?”. Y me acuerdo de que me dio una preparación de temple para el fresco hecha en color rojo granate, que él mismo molió. Me dio una brocha y me dijo “rellena este pedazo”. Y le dije “ay papito, no lo vaya yo a echar a perder”. y me dijo mi papá “hija, ¿qué crees?, en el muralismo mordida de mula, en la altura, es moldura. (González, 2022)



Ilustración 6: Transverberación de Santa Teresa, Fernando Rodríguez Lago. Fresco sobre muro, 1969. Nota. Reproducción de Paulina Edith Islas Jiménez, 2022.

3.3 Trabajos Para Las Élités

Al iniciar de la década de los setenta, el sociedad poblana aún se convulsionaba de por los enfrentamientos entre los estudiantes, el Estado y el sector empresarial; y en el ámbito nacional, las autoridades trataban de desviar la atención de una masacre estudiantil con las olimpiadas de 1968. En Puebla el inicio de un nuevo conflicto al interior de la universidad entre el *Bloque Ciudad Universitaria* y los *Carolinos*; los primeros apoyados por el sector empresarial más conservador²², y los segundos por el Partido Comunista de México, llevaron a la militarización de la ciudad.

En esta nueva confrontación, la prensa local jugó un papel de suma importancia en lo que Pansterns (1998) denomina *pánico moral*, que tuvo una duración de 15 años. Es decir, una amenaza simbólica —representada por el comunismo—, que se dio en medio de una crisis política y donde los medios de comunicación dieron significado a lo que acontecía, permeando en la opinión pública que se daba respecto a estos evento. Basado en el libro de Stuart Hall de 1978, Pansterns señala tres momentos decisivos para el desencadenamiento del pánico moral en Puebla.

El primero se da de 1971 a 1973, que el autor denomina como de pánicos aislados o limitados, donde la prensa poblana reportó un incremento en el abuso de sustancias nocivas, la criminalidad, violencia y consumo de pornografía. Así, la Junta de Mejoramiento Moral Cívico y Material²³, la Coalición de Acción Moralizadora y la Unión de Padres de Familia, vieron estos

²² Conformado por el Comité de Coordinación Permanente de la Ciudadanía de Puebla, integrado por siete cámaras empresariales, cuatro asociaciones patronales y dos colegios profesionales de la universidad.

²³ Fundada en 1927, con la primera intención de apoyar al gobierno municipal en la pavimentación de calles. Estuvo conformada por el presidente del centro Industrial Mexicano, el presidente del Sindicato de Comerciantes e Industriales del Estado, William O. Jenkins, como cónsul estadounidense, Carlos Mastretta, como cónsul italiano, Guillermo Herdaker, como vicecónsul británico, Miguel Abed, que representaba a los empresarios sirio libaneses y Rodolfo Shottelieus, como cónsul alemán.

problemas como un síntoma del comunismo y deterioro social, presionando a las autoridades estatales para que actuaran al respecto.

En un segundo momento de pánico generalizado, con presión del arzobispo Márquez y Toriz, el Estado usó la fuerza de su aparato represivo para enfrentar esta *amenaza* que veían encarnada en la Universidad, bajo el pretexto de aplicar la ley y el orden. Por ello, Gonzalo Bautista O'Farril intentó *frenar la inercia política* del movimiento estudiantil mediante la violencia y ante la falta de apoyo del gobierno federal tanto a los grupos empresariales, como a la universidad, el movimiento se fue *moderando* (C. Manjarrez, 1999, págs. 153-156).

De este segundo momento, la principal repercusión fue la fundación de la UPAEP en 1973, marcando el inicio del fin del conflicto. De manera posterior, la llegada de Blumenkron y de Fernández de Lara, con políticas mediadoras entre la derecha empresarial y los militantes de la izquierda en Puebla, sentó las bases para que la figura del gobernador saliera del formato avilacamachista, pudiéndose alinear con la línea política del presidente de la República. Es con estos eventos que la influencia avilacamachista dejaría de dominar la política en Puebla, aunque el modelo y relaciones que del cacicazgo emanaron perduraron por varias décadas posteriores.

En la investigación de Moreno Álvarez, cuyas entrevistas pintan un interesante panorama poblano, Alfonso Vélez Pliego señala movimientos artísticos discrepantes, falta de galerías o espacios de exhibición fuera del Barrio del Artista. Además, con el fin de mantener la gobernabilidad en la entidad, el partido oficial negoció con los sectores conservadores, permitiendo la censura a todo lo que representada un atentado a su moral. Así, Moreno habla de un sistema normalizador represivo que únicamente permite que se plasmen discursos admisibles dentro de una política cultural establecida (2016, págs. 26-32).

Durante este periodo de fragmentación, Fernando mantuvo el mismo nivel de demanda de obra que en la década anterior y por los mismos sectores. En 1970 asistió al Instituto Nacional

de Bellas Artes para tomar un curso intensivo de grabado con los maestros Mariano Paredes y Amador Lugo, artistas ampliamente reconocidos por sus trabajos de grabado, muralismo y su pertenencia al Salón de la Plástica Mexicana (INBAL, 2021) (SIC México; Red Nacional de Información Cultural, 2021).

Posterior a su estancia en el INBA, Fernando regresó a Puebla y llevó a cabo un mural de 70 metros cuadrados en el Club Alpha 3, de la Fundación Jenkins, titulado *Motivos*. La pieza consiste en dos paños al exterior, con materiales modernos. Este mural marcó una temporada de mayor acercamiento al sector empresarial y al gobierno, tanto a nivel local como federal. Cabe destacar que este acercamiento entre Fernando y ambos sectores no fue nuevo, pero sí se intensificó durante esta década.

De la misma forma que para la Fundación Jenkins, Fernando realizó dos trabajos para el Centro Mexicano Libanés de Puebla, el primero fue un mural tipo escultórico en madera, donde se puede apreciar el tallado de un barco. La segunda obra que realizó para esta organización fue una pieza en terciopelo dividida en secciones, que se proyectó para ser exhibida en el comedor del Centro Libanés. También, antes de finalizar el año, Fernando colaboró con algunos arquitectos y dio ideas para la realización del Hotel Mesón del Ángel, donde se conserva un bodegón de quesos elaborado por el artista poblano.

Josefina González, hija de Fernando, relata que su padre se inspiraba en las artesanías mexicanas e inventaba nuevas técnicas a partir de la familiarización con ellas. Este interés le permitiría diversificar, no solo sus técnicas, sino el mercado donde podía vender sus obras. Por ello, en 1973 Fernando asistió junto con su esposa, Josefina, a Tlaxcala y Cuetzalan a aprender

a tejer tapices de alto²⁴ y bajo lizo²⁵ “fuimos a Tlaxcala con un maestro que se llamaba Isidro Muñoz Acoltzi” (González, 2022). Sin embargo, este camino de experimentación y formación también le traería la denominación de artesano por parte de sus contemporáneos.

Al mismo tiempo, entre los años de 1973 y 1974, Fernando se enfocó a la realización de obras por encargo de coleccionistas privados, así como para lugares públicos como el Restaurante L'Étolie y el Restaurante Lydias en el Estado de México; la Compañía Xerox, en Puebla y el Centro Chula Vista en Cuernavaca, Morelos. La temática y técnicas de las obras realizadas varían y, por desgracia, no se cuenta con registro fotográfico de ellas.

Durante su mandato, Luis Echeverría retomaría el proyecto de las Casas de la Cultura con motivo del *Año Internacional de la Educación*, propuesto por la ONU. En su continuación por López Portillo, las Casas de la Cultura fueron “estructuras burocráticas [con] beneficios corporativistas y clientelares” (Moreno Álvarez, 2016) claramente dominados por el partido oficial. En Puebla, al interior de esta institución se dio el mismo fenómeno que se dio en el Barrio del Artista, se propició el aglutinamiento de discursos costumbristas, desactualizados, llenos de simbolismos localistas.

Así, la Casa de Cultura en Puebla fue incapaz de responder a la necesidad de artistas jóvenes que buscaban exponer piezas contemporáneas, pues el proceso burocrático evidenciaba el simulado interés por actualizar las expresiones artísticas. De un recuento de

²⁴ “Técnica textil empleada, principalmente, en la fabricación de tapices en la que la urdimbre (y, consecuentemente, el telar) está dispuesta en posición vertical. La trama, que cubre totalmente los hilos de la urdimbre, es discontinua (no recorre todo el ancho del tejido) y, al intercalar hebras de distintos colores durante el proceso del tejido, se crea una variedad de diseños y efectos cromáticos.” (Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España, 2022)

²⁵ “Técnica textil empleada, principalmente, en la fabricación de tapices en la que la urdimbre (y, consecuentemente, el telar) está dispuesta en posición horizontal.” (Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España, 2022)

alrededor de cien artistas durante los años 70, Montserrat Galí (2009) señala que las oportunidades de crecimiento fueron disminuyendo debido a que:

[...]el arte contemporáneo de la Puebla de los Ángeles vivía agazapado: no sabemos si por falta de vitalidad o por no contar con el apoyo institucional y social necesario. Se trataba con toda probabilidad de una combinación de ambas cosas, pero también de falta de identidad, ocasionada en gran medida por la nula recepción que le dispensaba su entorno social: los artistas poblanos parecían no tener público, eran artistas sin interlocutores (Montserrat Galí en (Moreno Álvarez, 2016).

En el caso de la Casa de la Cultura en Puebla, poco después de su fundación, la institución albergó al artista del tapiz Franz Riedl, con quién Fernando siguió diversificando las técnicas que ya manejaba en cuanto a textiles. Reivindicado por Pedro Preux, los textiles en México durante esa época fueron nuevamente apreciados en una ola global que venía desde 1960 (Tibol, Del tapíz: Proceso, 1979), por ello Fernando realizó trabajos de alto y bajo liso, así como gobelinos²⁶, que dejaría a principios de los noventa.

De nueva cuenta, en 1974 Fernando tuvo la oportunidad de aprender otra de las técnicas que manejaría de forma magistral, el vitral estilo persa. Derivado de los conflictos en Irán al inicio de la década, algunos de sus pobladores se refugiaron en México. Una pareja en especial, Yamal y Sima, llegaron a la capital poblana:

No sé cómo se conocieron, ellos le enseñaron a hacer el vitral estilo persa. Que el vitral persa, se hornea. Fer creó una técnica menos complicada donde este no se hornea, lleva

²⁶ Tipo de tapiz realizado en Los Gobelinos, Beauvais y Savonnerie, provincias francesas designadas por Enrique IV (Ministerio de asuntos exteriores y europeos. República de Francia, 2011)

pintura que se queda fija y la protege otro vidrio. Fer le llamaba vitral empalmado (Ibarra L. R., 2018).

Al año siguiente, en 1975, Fernando realizó, con la técnica aprendida en el Politécnico Nacional, un mural de mosaico italiano en Agua Dulce, en Veracruz. Es durante este periodo, de intenso trabajo y constante movimiento, que su nombre fue bastante conocido en la función pública del estado y el municipio de Puebla. Estableció relaciones muy cercanas con el gobernador Alfredo Toxqui Fernández de Lara y el secretario de Cultura, Pedro Ángel Palou Pérez, “gente valiosa que de alguna forma lo contacto” (Ibarra L. R., 2018).

De esta relación, Fernando tuvo la oportunidad de realizar obras para directivos de la Volkswagen a partir de 1976, algunas de ellas fueron enviadas a Alemania, llegando incluso a manos del presidente Walter Schell. Algunas de las piezas, recuerda su hija Josefina, fueron gobelinos: “porque ellos valoran muchísimo el arte de ese tipo” (2022); otras fueron pinturas de 60 x 60 centímetros cuadrados, encargos especiales por parte de Alfredo Toxqui Fernández de Lara, Guillermo Jiménez Morales y Volkswagen, hasta 1987.

Además de las piezas enviadas a la empresa automotriz y a Alemania, en muchas ocasiones realizó copias de bodegones de Arrieta o letras capitulares en vitela de Lagarto — también reproducciones— para las mismas personas. El aumento en la demanda permitió que, en 1976, Fernando inaugura su primera galería, “El Jaguar”, ubicada en la zona Dorada de la Ciudad. En este establecimiento, participaban los hijos del pintor ayudando en la venta de obras— como gobelinos, tapices de alto y bajo lizo, laca peribana, paligrafía—, aunque también ayudaban su padre en la elaboración de piezas. Es también en este periodo, que Fernando exploró el arte parvo, sumándolo a las expresiones que le caracterizaron:

Era hermoso, porque haz de cuenta que pintaba su arte, que él le llamó arte parvo. Yo me inspiré muchísimo en el arte parvo de mi papá. entonces, cuando tú le preguntabas a

mi padre, Fernando Rodríguez Lago, "oye, ¿tú que corriente eres?", él decía "yo soy parvista" [...] su corazón de niño, pintando como adulto (González, 2022).

Gracias a la capacidad adaptativa de Fernando, perfeccionó y adaptó las técnicas aprendidas para la elaboración de piezas bajo comisión, presentándose en 1979 y 1980 la oportunidad de crear un vitral para el entonces presidente José López Portillo, así como una pieza para el que sería gobernador del estado, Guillermo Jiménez Morales. La elaboración de estas piezas ya era una constante en la vida del artista, por lo que realizó otra pieza con la misma técnica para el Centro Religioso de las Madres Oblatas, en Puebla, y otra más en el Templo de la concordia en Orizaba, Veracruz, ambos trabajos en 1981.

El éxito de sus obras entre las autoridades gubernamentales, lo llevó a crear otro conjunto de obras con la técnica de paligrafía²⁷, que consistía en la impresión con estenciles para que el fondo quedara *craquelado* "es papel, pero queda [...] como la pintura mural prehispánica" (Ibarra L. , 2022). Estas piezas fueron realizadas bajo el encargo de López Portillo; y, por recomendación, elaboró otras piezas con la temática *Morelos*, para Miguel de la Madrid Hurtado. Fue tal el aprecio de las obras de Fernando por López Portillo, que Liliana recuerda que su esposo participó en una exposición en mayo de 1982 en Casa Puebla, donde el entonces presidente le felicitó de forma personal.

Al cambio de la década, la estabilidad política conseguida por Blumenkron y Toxqui se vio reflejada en el mandato de Jiménez Morales y, en lo que Manjarrez describe como burocratización de la Universidad, pues se tomó una postura más conciliadora respecto al Estado, aunque seguían apoyando demandas sociales. En cuanto al sector empresarial conservador, este se dedicó a fortalecer la nueva institución de educación universitaria a su

²⁷ Anexo fotográfico 20.

cargo, sin dejar de lado campañas moralizantes que siguieron repercutiendo en algunos sectores de la sociedad poblana.

3.3.1 *El Postmodernismo Mexicano*

De entre 1983 y 1985, el trabajo que realizó Fernando se enfocó, principalmente, en piezas de orden religioso. Para la Capilla de la Casa de la Oración, elaboró un Cristo resucitado en vitral; una pieza en vitral empalmado para las Madres Oblatas; y tres piezas más en Veracruz. De estas últimas, dos fueron en Orizaba: un vitral para el Templo de Ixtaczoquitlán y en la Parroquia de San Miguel; la última fue en Córdoba, un mural en mosaico italiano para el Templo de San José²⁸.

Derivado de su manejo de la laca peribana, Lago tuvo la oportunidad de ser convocado en 1986 por las autoridades estatales para participar en la exposición *Los Clásicos de Puebla*, en el Museo Regional ubicado en el cerro del Loreto y Guadalupe. Sus obras fueron expuestas al lado de las obras de Miguel Cabrera, uno de los máximos representantes del arte colonial poblano, y de Diego Rivera:

Todavía yo no lo conocía, pero él me contó eso y que él exhibió su obra y, también, en otra sección la de Miguel Cabrera. Entonces, fíjate, muy contrastante. Porque él estaba con su laca, con todo eso y también con sus expresiones, de las cuales tenía interés en los años ochenta, la laca peribana y la paligrafía y tengo que ver si hay registro de eso. Y hay un tríptico por ahí, que yo tendía que buscarte, en donde quien opina sobre su obra es el arqueólogo Merlo. Lo estimaba, le compró obra incluso (Ibarra L. R., 2017).

Es preciso destacar que, mientras en la ciudad de Puebla se continuaba trabajando el arte religioso y los temas costumbristas desde la década de los veinte, en la capital del país se

²⁸ Anexo fotográfico 22.

desarrollaba un movimiento que distaba de las líneas morales de las buenas familias poblanas. Los artistas jóvenes impulsaron el conceptualismo en México, no bajo los parámetros internacionales, sino desde expresiones alternativas que tomaron como base las propuestas contraculturales enunciadas desde la colectividad.

Este fenómeno conceptualista, se da como respuesta a la necesidad de crear nuevas rutas expresivas en las artes plásticas. Manuel Marín puntualiza la existencia de cuatro momentos del arte conceptual en México —no son consecuentes entre sí—, desde Matías Goeritz, hasta su consolidación con las propuestas visuales de los grupos de trabajo colectivo de los setenta. Esta década marca el fin generaciones de artistas, la Generación de la Ruptura²⁹ sería la última en destacarse como tal (del Conde, 2003).

En su lectura de los ochenta, Monsiváis (2010) afirma que las que eran las *ciudades* consagradas como Londres, Nueva York o París, siguen funcionando como mercados de arte, moda y difusión de prestigio, destacando la importancia de que las y los artistas contaran con conocimiento detallado de la escena internacional. Por su parte, Arturo Rodríguez Döring (2009) destaca que el neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana retornaron al dibujo y la pintura, como máxima expresión, desde finales de la década anterior, que en México fomentó la creación de escuelas localistas. gracias al apoyo institucional que aún gozaba el arte nacionalista.

Con el retorno a la pintura, se desarrolló el figurativismo en México, altamente apreciado y cotizado, a partir de la ruptura que generó el arte conceptual de los setenta. En el norte del país, se registró un interés e inversión en museos, galerías y colecciones privadas por parte de la burguesía industrial, debido a la influencia estadounidense. Esta no fue la única influencia por

²⁹ Activos de 1950 a 1970 (Monsiváis, 2010) "Ruptura" como concepto fue acuñado por Octavio Paz en el artículo *Tamayo en la pintura mexicana*, para describir a pintores –Tamayo, Lazo, Orozco Romero, María Izquierdo, – "este nuevo grupo tenía en común el deseo de encontrar una nueva universalidad plástica sin ideología y sin negar el legado de sus predecesores [...]" (Torres, 2004).

parte del extranjero, pues con el fin de la década también terminaba la modernidad en los países más avanzados, abriendo paso a la *posmodernidad*⁶⁰.

Según Oliver Debroise (1987), el arte postmodernista desarrollado a partir de esta corriente de pensamiento “[evidencia] el mundo de las apariencias mediatizadas” (p. 58), que desacreditaba los sistemas ideológicos existentes —mediante una crisis de valores que juega con los mismos—, con un mercado de difusión que desbordó al museo y la galería. Sin embargo, el autor se cuestiona la pertinencia de hablar de postmodernismo en una sociedad de economía dependiente, como la mexicana; más bien, Debroise apunta a la creación desde un desencanto generalizado de las sociedades *avanzadas* y la “institucionalización neoacadémica de las vanguardias” (idem, p. 27), fomentando una revalidación de los objetos contraculturales, que en los sesenta dio paso al *arte pop*, y en los ochenta es retomado como arte *kitsch*³¹ y arte *schlock*³².

Con la "pintura experimental y abstracta que rechazaba los contenidos ideológicos y se concentraba en lo puramente pictórico" (Torres, 2004), la temática nacionalista quedó excluida, aparentemente. La *contracultura*, el uso del lenguaje barrial, elementos cotidianos y motivos populares religiosos, arquitectónicos, musicales, entre otros, fueron abordados y reinterpretados, “como un fenómeno socio estético tipificante de las clases medias en ascenso, y en su necesidad

³⁰ "El término *postmodernismo* no tiene una definición clara. Según Ramones Sarrió (2004) la tesis principal de unos de sus principales pioneros, Jean-François Lyotard (1924- 1998), fue la "crisis de la legitimidad que dimana del profundo escepticismo posmoderno acerca de la verdad" (p. 92). En general, una postura postmoderna es una reacción a la modernidad en la cual se desconfía y se desacredita cualquier conocimiento o postura en particular (Harvey, 1998)." (Rodríguez Zambrano, 2020)

³¹ "Todo aquello de “mal gusto” que, después de sutiles reinterpretaciones [...] se vuelve estéticamente afortunado y, por ende, de “buen gusto”" (Alavez Castellanos, 2014, pág. 33). También, "[es aquello que se sitúa] en la frontera de lo cursi [...] como un fenómeno sociocultural" (Salazar del Alcazar, 1982, pág. 77). El término, de acuerdo con Friedrich Kluge y Alfred Götzte, data de cerca de 1870 cuando turistas estadounidenses buscaban bosquejos (sketch) y obras de arte baratas en Múnich; también puede significar recoger barro de la calle o modificar muebles para hacerlos parecer antiguos, mercancía barata o el vender a bajo costo. Es, de igual forma, una forma expresar juicios de desvalor estético y ético, que modifica el estatus social a través de la cultura de los objetos; sin embargo "no hay objetos, situaciones o actitudes kitsch en sí mismas, sino que la relación que el hombre entabla con ellas la convierte en kitsch" (Salazar del Alcazar, 1983, pág. 114)

³² Elementos u obras de arte baratas o de baja calidad (Cambridge Dictionary, 2022)

de elaboración de representaciones imaginarias bajo la cultura del capitalismo emergente” (Salazar del Alcazar, 1983, pág. 114).

Es decir que los elementos populares y culturales que se asociaron con representaciones nacionalistas del mexicano fueron retomados y usados de forma crítica o, incluso, burlona debido a que la modernidad ya no era el canon artístico dentro de los canales de difusión que consumían los artistas mexicanos de los años ochenta. Bartra (2005) afirma que el mexicano moderno quedó reducido a una caricatura “el alma mexicana —tan trabajosamente construida desde el soplo indígena, originario, tan cuidadosamente esculpida con el cincel de la melancolía y la poderosamente templada con la emotividad del mestizaje— se desmorona” (pág. 184).

La iconografía de la que se nutrió el *arte neomexicano* fue motivo de disputa, pues si bien espacios como el Museo de Arte Moderno (MAM), fundado en 1964, los salones anuales, las bienales y trienales, realizadas de forma regular, propiciaron un ambiente de basta producción artística nacional por más de dos décadas, también fueron objeto de censura y dieron paso a nuevas vías de apoyo al arte por parte del Estado. Por ejemplo, se creaban “Bienales Guadalupanas”, exposiciones con temas como “Grito de Independencia”, sin embargo “[en] 1986 el gobierno cerró el MAM y su director, Jorge Alberto Manrique, fue obligado a renunciar debido a que el artista multidisciplinario Rolando de la Rosa presentó una bandera mexicana debajo de un par de botas texanas y una Virgen de Guadalupe con el rostro de Marilyn Monroe” (Rodríguez Döring, 2009).

En Puebla se dio un fenómeno similar que la tesis de maestría de Moreno Álvarez permite apreciar en dos momentos. El primero es posicionado a finales de los setenta y principios de los ochenta, donde coincide el impulso a la producción artística con festivales y exposiciones atravesados por temas religiosos o costumbristas. Moreno destaca el Festival Internacional de Puebla, la categoría Cristo en el arte dentro del festival, y la realización de una exposición

colectiva en la Casa de la Cultura de Puebla durante y con motivo de la Semana Santa (2016, págs. 48-51).

En un segundo momento, a finales de 1980, la UAP era percibida como introductora del crecimiento y diversificación, la UDLAP y el Instituto de Artes Visuales del Estado como centros de difusión y promoción artística. Esta última institución, durante la dirección de Fernando Ramírez Osorio, expuso las piezas *Quina*³³ y *Madona*³⁴, consideradas por la Unión Estatal de Padres de Familia como *transgresoras* en el ámbito cultural, político y religioso. Las obras realizadas por Raquel Olvera y Ángeles Perelló, fueron relacionadas con el conflicto que se había suscitado en la exposición de Rolando de la Rosa.

Aunque existen similitudes en cuanto a la intromisión de los grupos más conservadores y en la renuncia de Ramírez Osorio al cargo de director del Instituto, derivado del altercado; las piezas poblanas fueron quemadas, las artistas amenazadas de muerte —presuntamente por el gobierno de Piña Olaya³⁵— y se les prohibió asistir a clases dentro de la institución. Esta respuesta permite inferir que las juventudes de la década de los 80, en Puebla, sí buscaban un acercamiento con las tendencias de la Ciudad de México, sin embargo, la falta de espacios que permitieran la especialización, el clientelismo de los grupos culturales y el control moral de la sociedad poblana, dificultaron el acceso.

³³ “[...]se trataba de un dibujo en camafeo hecho con lápices comté que representaba un Jesús con suave gesto, con imagen duplicada de cabeza, como la reina de las barajas inglesas. Representaba la parte femenina de Jesús, la parte suave, no la atormentada. Pero no creo que nadie la haya entendido” (Raquel Olvera en Moreno Álvarez, 2016)

³⁴ “[...]que representaba una mujer desnuda y atrás de ella la imagen de una virgen” (Moreno Álvarez, 2016, pág. 59). Aunque, en la entrevista a Raquel Olvera, la artista también refiere que “Perelló presentó una serie de dibujos a color denominada Todas vírgenes y cada una especificada con un oficio: La virgen secretaria, La virgen enfermera, etc., cada una de ellas estaba desnuda y tenía cosidos los labios de la vulva. No recuerdo cuántas eran, probablemente un poco más de una decena” (Raquel Olvera en Moreno Álvarez, 2016)

³⁵ Ídem

Del mismo texto que Moreno Álvarez retoma a Montserrat Galí, *Imposible detener: muestra de tres décadas de pintores en Puebla* (2009), Mariano Morales Corona afirma que, de los artistas que componen el catálogo que conforma el libro, para 1990 en Puebla no había los suficientes elementos para hablar de una *escuela*, más bien los artistas poblanos habían coincidido históricamente. A esto se suma la observación de Galí respecto a que de los artistas activos de entre 1950 y 1970 *quedaron presos* de estilos tradicionales y figurativos, pocos fueron los que migraron a expresiones contemporáneas.

3.4 Las Últimas Obras De Gran Formato

En 1990, Fernando continuó realizando trabajos de tipo religioso, como el vitral que se encuentra el en Convento de Santa María Magdalena, en San Martín Texmelucan. Además, realizó su primera obra en computadora para el licenciado Ramón Planel, titulada *Las tres gracias*. Por parte de las obras a comitentes privados, se encuentra una en Huejotzingo, y en 1991 realiza una obra mural con motivo de las bodas de oro de la familia Rauch. Ese mismo año, también realizó un mural de papel amate para Manuel Cabañas Naude, en el que plasma una visión de Cuetzalan. Este mural se encuentra exhibido en el Hotel Posada San Pedro³⁶.

Ese mismo año, se colocó e inauguró otro mural para la empresa Spersa, titulado *Guerras Floridas*, a petición del su propietario Julián Abed. Asimismo, hizo una escultura de bronce de 1.80 metros para la población de Xochitlán de Vicente Suárez en honor al cadete defensor del Castillo de Chapultepec con el mismo nombre. También en la Cofradía del Buen Vino, en la Colonia Guerrero, hizo un mural en terciopelo sobre de la vendimia de la uva:

De un cuadro europeo, hizo una copia. Pero ya se murió el dueño de lo que era la Cofradía del Buen Vino, ahí en la colonia Guerrero, por el puente de México y no sé qué es de ese

³⁶ Anexo fotográfico 23.

mural. Supe, porque mi marido asesoró a unos pintores para que lo fueran a restaurar y lo fueron a restaurar hace como 15 años [2002, aproximadamente] (Ibarra L. R., 2017).

Del trabajo de taller, su equipo estuvo conformado por distintas personas, sin embargo, su hermano Gustavo fue de las personas que más tiempo estuvieron apoyándolo, junto con un joven llamado Marcelo. De los trabajos realizados en taller, durante 1992, Fernando y su equipo se enfocaron a la realización de la colección *Los amigos del hombre*, que estaba destinada a exponerse en Miami, Florida. “Pero fue cuando pasó lo del huracán, muy fuerte, Andrew. Que todo se inundó y pues ya no se llevaron las piezas” (Ibarra L. , 2022) Las piezas fueron realizadas en laca peribana y paligrafía, “están hechos así, como en cajita, para que fueran uno sobre otro” (ídem), y aunque no se expusieron en Miami, sí tuvieron un espacio en la Galería Pipioli³⁷ ese año.

Yo lo conocí en el '92, tuvo estudio en Analco. Después se pasó a la 2 poniente, en la calle de Woolwoth, ahí en una casa de departamentos. Adentro, rentó un departamento con de estas recámaras muy grandes y ahí puso, de hecho, estos muebles y varias cosas eran de su estudio. Luego, primero tuvo en la 3 oriente y 12 o 10 sur, ahí por Analco en una esquina que ahora es una escuela de psicología o no sé qué; luego el de la 2 poniente y luego, en '93 se adquirió esta propiedad. Dos recámaras y el cuarto de lavado y planchado de este departamento, se quitaron los muros, los clósets de las recámaras y ahí tuvo sus mesas de luz, porque ahí pintaba el vitral. Hacía el dibujo, prendía las luces y ponía el vidrio graneado, del como de baño, y del lado liso era donde pintaba. El preparaba todo, todo, preparaba hasta la pasta para, digamos, duyar todos los contornos y la pintaba las piezas (Ibarra L. R., 2017).

³⁷ Propiedad de la familia González Riviero (Ibarra L. R., 2017)



Ilustración 7: Los amigos del hombre, Fernando Rodríguez Lago. Laca peribana sobre madera, 1991. Nota.
Reproducción de Paulina Edith Islas Jiménez, 2019.

En 1993 inicia un vitral que se concluiría hasta el 2004 para el Seminario Mayor Palafoxiano, encargado por el monseñor Rosendo Huesca y Pacheco. El clérigo recibió en Puebla al papa Juan Pablo II durante la primera visita del jerarca católico a América, por ese motivo, en 1979, Fernando realizó un bosquejo para el Seminario, sin embargo, no fue aprobado por Huesca ese año. Fue hasta 1992 que Huesca accedió a que se realizara el mural, pues la pieza ya la había presentado Fernando con anterioridad, al acercarse el aniversario de los 450 años de la fe.

Y era muy persistente mi esposo, tuvo eso, que era persistente. Llegaba y presentaba y “miren es esto, es que se va a ver muy bien”, pobre. Porque me tocó ver y me tocó vivir. Porque hizo otras cosas pequeñas en otras iglesias (Ibarra L. R., 2017)

Cuando aprobaron la realización del mural, Fernando decidió hacer un vitral de 35 metros cuadrados en la capilla, donde se puede leer en letras grandes *los Quinto centenario de la fe 1492- 1992*, donde se puede apreciar la protección divina de los siete arcángeles sobre la Ciudad de Puebla³⁸. En 2004, le sería nuevamente comisionado otro vitral para el Seminario, ahora bajo el título *Los sacramentos de la iglesia católica*.

³⁸ Revisar Anexo 1: Análisis iconográfico de *Quinto centenario de la fe*.

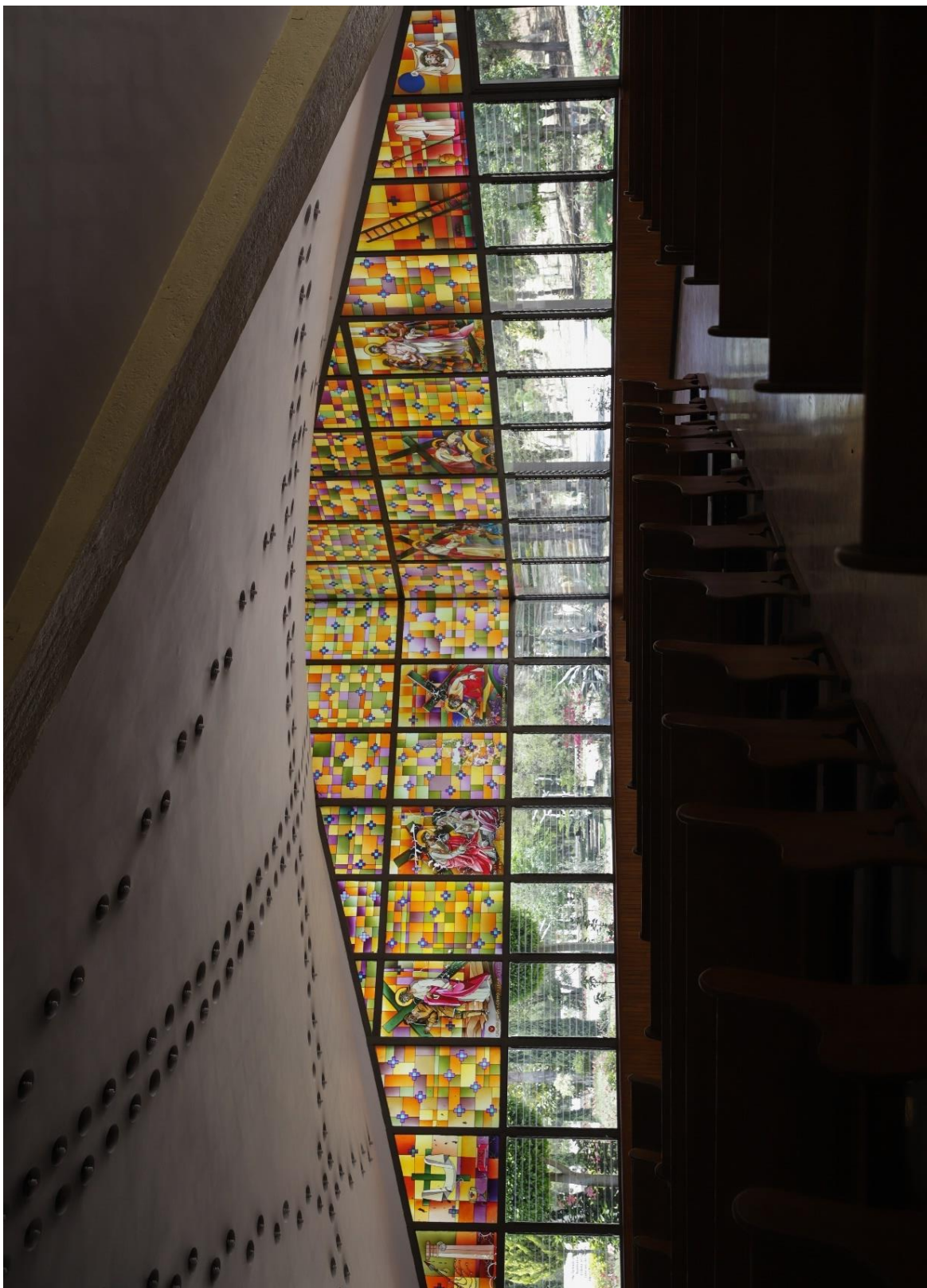


Ilustración 8: Sacramentos de la iglesia católica, Fernando Rodríguez Lago y Roberto Rodríguez Lago. Vitral empalmado, 2004. Nota. Reproducción de *Viacrucis* de Daniel Casas, 2023. Reproducido con permiso del autor

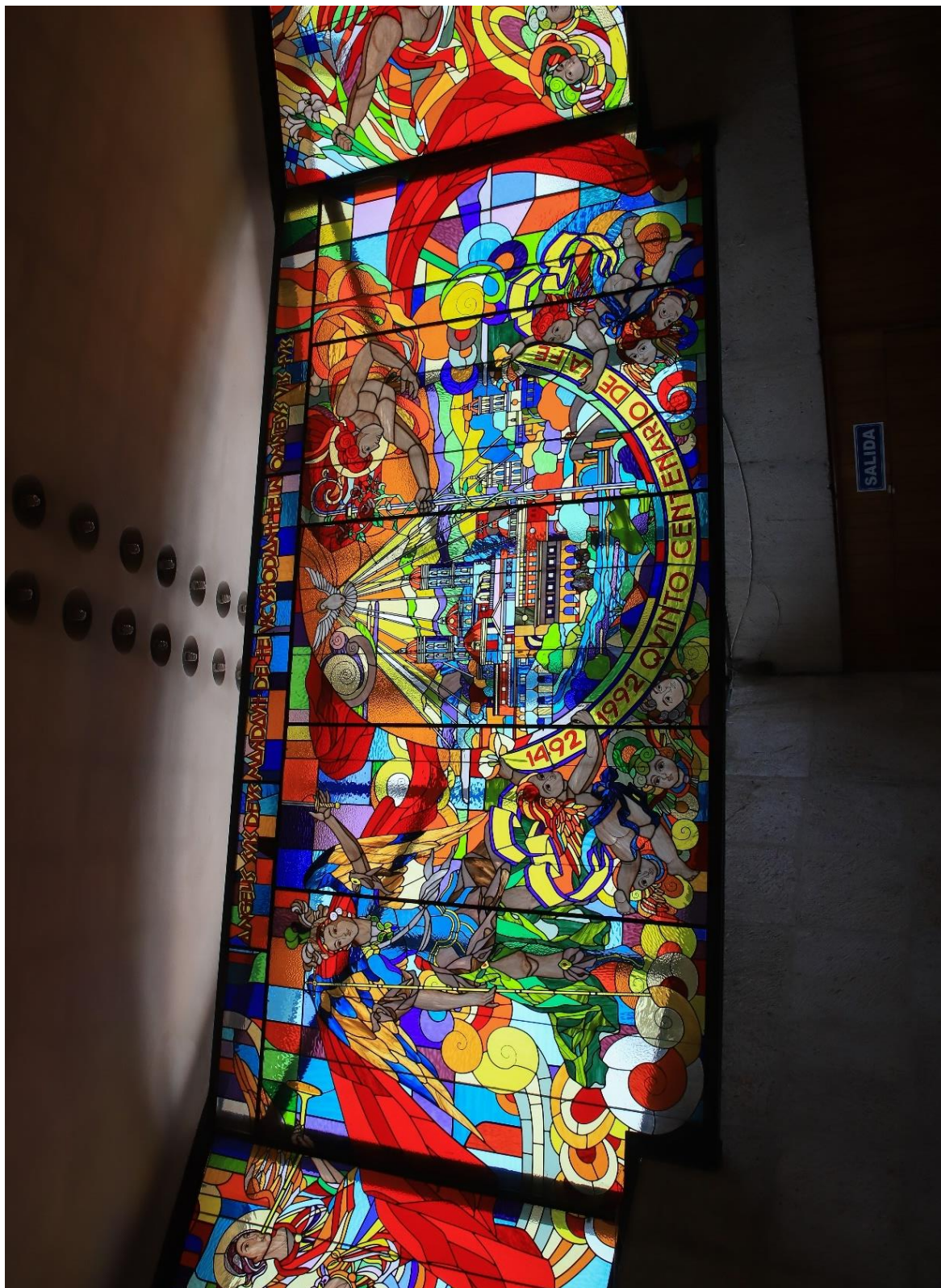


Ilustración 9 Quinto centenario de la fe, diseño original de Fernando Rodríguez Lago, reproducción por Vitrales los cuatro elementos en 2022. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023. Reproducido con permiso del autor,

Poco después, en la escuela de teatro del maestro Manuel Reigadas Huergo llamada *Espacio 1900*³⁹, se realizó otro vitral tipo persa titulado *El Teatro*, que cuenta con focos alrededor de la pieza. De igual forma, en 1993, Fernando volvió a exponer de forma colectiva tres ocasiones, una de ellas en el edificio del Heraldo de Puebla, ubicado en la 8 oriente: “tenía galerías el Heraldo, hace como 25 años [...] tenía una casona restaurada [...] por la escuela de música, y ahí exhibieron varios Contemporáneos y Fer, con dos o tres cuadros. Pero no sé si haya registro fotográfico, yo no me acuerdo” (Ibarra L. R., 2017).

Ya para 1995, inició el trabajo de una escultura de San Vicente de Paul, en bronce, de 1.75 metros de altura para los jardines del Seminario Vicentino, en Xochimanca, Estado de México⁴⁰. De igual forma, realizó un vitral de la Virgen de Guadalupe para la Ermita de Ocotlán, en la Colonia Maestro Federal; y uno más para las Madres Concepcionistas, en 1996, “en la Capilla les hizo Pentecostés y la vida de Santo Domingo recibiendo a la Virgen del Rosario” (Ibarra L. , 2022).

En cuanto a las reproducciones que realizaba, Liliana recuerda la realización de una Purísima Concepción, copia de Miguel Cabrera, que puso en el descanso de la escalera de un arquitecto poblano, alrededor de 1997. Asimismo, realizaba arcángeles que mucha gente le pedía, como el licenciado Planel, a quien le hizo varias obras. Este tipo de piezas estaban hechas sobre terciopelo a la manera de Rafael Morante, influenciado por el barroco. “Y pues todo esto se vendía a lo largo del tiempo, lo conocí en 92 y ya tenía en su taller de estos para entregar. A veces hizo también en lino, para el señor Yitani” (Ibarra L. , 2022).

También, destaca la inquietud creativa de Fernando, quien no se interesaba únicamente la pintura de caballete —en diversos soportes—, el muralismo —al fresco y mosaico italiano—,

³⁹ Anexo fotográfico 33.

⁴⁰ Anexo fotográfico 36.

la escultura —madera estofada y a la cera perdida—, el diseño arquitectónico y de muebles. También, diseñó muñecos para títeres, que recuerdan sus primeros trabajos para Kellogg's: "hice un cuento que se llamaba "Xóchitl, Tonatiuh y sus animalitos" para un recorrido de un museo en el que trabajé, los títeres de manopla los diseñó mi marido en 1997" (Ibarra L. , 2022).

3.4.1 Los Últimos Años

En 2001, el secretario de Obras Públicas del gobierno municipal contactó a Fernando "lo fueron a ver a su estudio que estaba en Juan de Palafox, arriba del café Zaranda" (Ibarra L. , 2022) En ese taller bosquejó el mural *La fundación de Puebla*. Liliana lo recuerda de la siguiente forma:

Lo hizo en pequeño, se los presentó, lo aprobaron y entonces pintó a los ingenieros, tuvo que ver Sergio Vergara del INAH, este arquitecto, y fue una trifulca porque hubo que presentar papeles, no sabían cómo meterlo, tuvimos que pagar un seguro de tres mil y tantos pesos, para que se aceptara que se hiciera el trabajo e iba a cumplirlo en el tiempo estipulado [...] Dijeron Rodríguez Lago. [...] No hubo concurso, ellos lo buscaron, dijeron Rodríguez Lago, por el prestigio que tiene. No los conocía mi marido, nada más conocía a Sergio Vergara, no conocía a los demás (idem).



Ilustración 10: La fundación de Puebla, Fernando Rodríguez Lago. Fresco sobre muro, 2001. Nota. Reproducido de La fundación de Puebla, de Paulina Edith Islas Jiménez, 2020.

Para la elaboración de este mural, Fernando investigó sobre la fundación de Puebla, lo referente a la Primera y Segunda Audiencia. Plasmó en la parte inferior pictogramas en náhuatl de los principales asentamientos indígenas durante la conquista, como Huejotzingo y Cholula. En este mural colaboraron el maestro Bulmaro Escobar y su hermano Gustavo. En ella se pueden observar distintos elementos de la historia de Puebla: los pueblos originarios que habitaban el Valle, el sueño de Garcés, la fundación de la ciudad, elementos típicos de Puebla y la reconstrucción que existió por el sismo de 1999. Aparte de los paisajes más representativos de la ciudad, como lo son la vista de los volcanes, el edificio del Ayuntamiento y la Catedral de Puebla, Fernando plasma de forma contundente la religiosidad de la sociedad poblana, no solo con las escenas de la fundación, sino al plasmar al patrono de la ciudad San Miguel Arcángel, figura que se encuentra en diversos recintos de la capital.

El mural, de abajo hacia arriba, inicia con una cenefa de seis glifos nahuas y un dibujo central con serpientes azules, que refiere al nombre de la ciudad antes de la llegada de los españoles: Valle de Cuetlaxcuapan, lugar donde cambian de piel las serpientes. En la franja principal, en la esquina inferior izquierda se pueden observar dos infantes, una niña, posiblemente española, que parece contar la historia de la ciudad a un varón indígena, que sostiene un lienzo o una laja de piedra. Atrás de ellos, se encuentran indígenas que parecen ser guiados a la siguiente escena.

Casi al centro del mural, se encuentran indígenas, frailes y funcionarios españoles que hacen referencia a la traza geométrica de la ciudad. Al centro de la pieza, se encuentra una mujer ataviada con indumentaria española, sosteniendo una llave que parece ofrecer a los personajes de la escena anterior. Enmarcándola, se puede observar a fray Julián Garcés, la reina Isabel de Portugal, Juan de Salmerón y fray Toribio de Benavente, personajes fundamentales en la historia de la fundación de Puebla.

Después, se puede observar una cascada y alimentos que son alcanzados por una mujer de rebozo. A sus espaldas, se encuentra una familia que parece hacer referencia al mestizaje que existió durante el periodo colonial. En la esquina inferior derecha, es posible observar a trabajadores con vestimenta que hacen alusión a distintos momentos de la construcción de ciudad. Estos trabajadores están parados sobre elementos arquitectónicos característicos de los edificios poblanos. Desde esta esquina, Fernando se pintó a sí mismo, viendo con orgullo la labor de dichos personajes.

Superior a los trabajadores, se puede ver a seis personas con cascos que representan a funcionarios como Javier García Ramírez y Mario Marín Torres, ex gobernador del estado, quienes fueron removidos del mural original por Josefina González⁴¹, hija del pintor, y colocaron a dos mujeres en su lugar. Esto debido a los actos de represión a la periodista Lydia Cacho, quien lo posicionó como partícipe de una red de trata de menores con fines sexuales⁴², y actos de enriquecimiento ilícito. Diversos periódicos cubrieron el anuncio de esta modificación al mural, donde Fernando aseveró que había advertido al exgobernador “si se porta mal... lo puedo borrar” (El Universal, 2013; Proceso, 2013; La silla rota, 2013).

Posteriormente, en 2004 “el Maestro Moisés Carrasco, que era del PRI en tiempos de Melquiades Morales, le solicitó a Fernando que creara un vitral en el patio del Congreso” (Ibarra L. , 2022), quien aceptó e inició su última obra de gran formato en el vestíbulo del Congreso del Estado de Puebla. El vitral tipo persa y el marco lo hizo con ayuda de su hijo Roberto; la pieza es la bandera de México y el escudo de del Estado de Puebla.

Fue así como momentos en que se dieron las circunstancias. No porque Fer fuera del PRI o porque los buscara, no, siempre fue muy ajeno a todo eso (la política) él quiso solo, por la libre. [...] Fer nunca salió, todo lo hizo aquí, nunca salió. Y no le gustaba, era muy de

⁴¹ Anexo fotográfico 38, 39 y 43.

⁴² (Infobae, 2021)

México, [...] lo que solíamos hacer era visitar ciudades coloniales, museos. Cuando yo tenía vacaciones coincidía. Nos visitamos como cinco ciudades coloniales. [...] estuvimos en Morelia, las ciudades chiquitas Pátzcuaro, Uruapan. éramos muy choluleros, nos encantaba ir a comer al mercado. A Fer no lo sacabas de aquí. Él, Puebla, siempre (Ibarra L. R., 2018).

Terminado el vitral del Congreso del Estado, el trabajo empezó a disminuir para Fernando. De realizar obras de gran formato y constantes comisiones por parte de gobernadores, ya solamente hacía obra de caballete y cosas pequeñas “hacía 4-5 cuadros por año y los vendía y se los iban pagando como podía la gente. Fer no [tuvo] entradas fijas seguras de 2007 a 2017 (año de su muerte)” (Ibarra L. , 2022).

En 2009 todavía realizó para Fernando García Limón, del Museo del Automóvil, un retrato de Monseñor Huesca, sin embargo, la salud emocional del pintor decayó de forma importante⁴³. El último trabajo que hizo fue 2014, antes de que su salud física empezara a decaer; realizó un arcángel San Miguel en terciopelo, en compañía de su hija Josefina. “Fue lo último. que hizo en 2014, después ya no. Veía sus cosas y hacía bocetos, pero ya no pintó. Decía yo: *ay, te compro tus pinturas, vamos a lumen*. Pero no, ya no se levantó” (Ibarra L. R., 2017).

⁴³ Anexo fotográfico 54.



Ilustración 11: Bandera de México, Fernando Rodríguez Lago. Vitrail empalmado, 2004. Nota. Reproducción de Bandera de México, de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor

En 2015, los problemas de salud de Fernando eran de gravedad y requirió intervención quirúrgica. “Estaba aquí en la casa, convaleció bien, subió de peso. Ya si me descuidaba, era muy comelón de galletas” (Ibarra L. , 2022). En 2016 su recuperación auguraba más años en compañía de su esposa, sin embargo, al año siguiente, los problemas de movilidad derivados de su avanzada edad le provocaron una caída que fracturó su cadera el 11 de junio. Una semana después inició con problemas en el tracto digestivo lo mantuvieron en cama.

El cinco de agosto de 2017, Fernando entro en coma en su departamento por un mes; su fallecimiento se dio de forma natural el 5 de septiembre. Fernando Rodríguez Lago falleció a los 87 años, en compañía de su esposa, Liliana, quien le recuerda con enorme cariño y admiración, como persona y como artista:

En esta mesita sencilla, se sentaba con sus libros de arte y yo con mis cosas de área, yo estudié literatura, nos la pasábamos comentando y viendo libros aquí. Fue bonito. [...] pero bueno, pues ya. Ya Dios lo recogió y está bien [...] ya necesitaba descansar (Ibarra L. R., 2017).

A su muerte, pocos periódicos dedicaron una nota u obituario, Paula Carrizosa en la Jornada de Oriente y Moisés Ramos Rodríguez en Milenio. Su nombre, incluso en vida, aparece pocas ocasiones en publicaciones especializadas cuando se habla del arte poblano, dejándolo a la sombra. Este fenómeno lleva a preguntarse las condiciones que como artista se deben cumplir para ser reconocido dentro de la escena cultural en Puebla, ya que los murales que dieron reconocimiento momentáneo a Fernando, se mantienen a la vista, pero son omitidos en la cotidianeidad y las autoridades dejan que se degraden con el tiempo.

Conclusiones

La vida de Fernando estuvo marcada por eventos sociopolíticos de gran relevancia en el contexto poblano de la segunda mitad del siglo XX, como lo fue el inicio y fin del cacicazgo avilacamachista. Este fenómeno estableció las pautas para la consolidación de diferentes actores sociales como los principales tomadores de decisiones en la política del estado; además, durante sus momentos de crisis, generó movimientos sociales que no solo polarizaron a la sociedad, sino que proyectaron la posibilidad de creación a nuevos espacios que en un principio fueron usados, pero que posteriormente fueron perdiendo fuerza y relevancia conforme la crisis iba perdiendo impulso.

La obra que Fernando elaboró, así como lo que él consideraba su aporte al arte mexicano, fue inspirada en su contexto inmediato, en la popularidad o tendencia del momento; pero también buscó incursionar en técnicas no tan populares, como lo eran el mosaico italiano en murales, el vitral tipo persa para piezas monumentales, la paligrafía y la incorporación de la técnica *artesanal* de la laca peribana a obras de tipo *artístico*. Ésta última, que suele presentar una distinción entre el arte y la artesanía, implicando una superioridad técnica y performativa de la primera, le valió un cierto rechazo por parte de los grupos creadores poblanos, como lo refiere su esposa. Además, en palabras de su hija y de su esposa, Fernando se consideraba *parvista*, una técnica que no tuvo tantas piezas expresivas, pero que pareciera ser su voz artística⁴⁴.

El contexto en el que Fernando se fue desarrollando fue directamente responsable de los vínculos sociales que el artista fue formando a lo largo de su vida. En una primera instancia, con los grupos artísticos en auge durante los años cincuenta; y posteriormente, con los actores políticos, empresariales y clericales de la época, y finalmente. La separación de Fernando de los

⁴⁴ En el texto *La voz del artista: hacia una estética de la presencia*, Barbara Bolt explora la idea de la "voz del artista" como una presencia activa y enérgica en la obra de arte. Argumenta que la voz del artista es una parte fundamental de la experiencia estética, y que se manifiesta en la obra de arte a través de elementos como el estilo, la técnica y la materialidad.

grupos culturales, como es posible apreciar en las entrevistas realizadas a su familia, no necesariamente implicó una separación con los artistas pertenecientes a ellas. Fernando era un ávido consumidor de exhibiciones, libros y, en la medida de sus posibilidades, piezas de otros artistas. Esta práctica también se la inculcó a sus hijos, pues Josefina refiere que su padre la alentó a comprar piezas de otros artistas como forma de apoyo, sin menospreciar el valor artístico de las piezas de tipo *artesanal*.

Como conjunto, las piezas de Fernando se pueden dividir en cuatro grandes categorías: de pequeño formato, gran formato— murales, vitrales y esculturas—, reproducciones y experimentales. Las primeras tres eran por comisión, en su mayoría, y la última, era donde Fernando podía expresar su voz artística tan libremente como la subjetividad de cada individuo le permite. Sin embargo, a pesar de la implicación que supone el tipo de comitente de las obras de pequeño y gran formato y su ubicación, la conservación de estas obras no ha sido una prioridad para quienes las han adquirido. Muchas de las piezas murales se encuentran gravemente deterioradas, destruidas por falta de mantenimiento o desconocimiento del carácter de la obra u ocultadas por los propietarios debido a que poco se sabe de la relevancia de este artista.

A pesar de las implicaciones sociales que tiene el muralismo, debido a su fuerte relación con la Revolución, los movimientos obreros y al social comunismo, en las obras murales de Fernando es más frecuente encontrar temas tradicionales. Además de que, durante su periodo de mayor producción artística, los movimientos También, destaca que, durante su periodo de mayor realización de obras, Puebla se encontraba polarizada por los movimientos sociales de la década de los sesenta y setenta. Este fenómeno, que fue

retomando por los artistas y dieron paso a nuevos movimientos culturales y artísticos, fue poco abordado por los artistas poblanos y Fernando no fue la excepción.

Las dificultades a las que Fernando se enfrentó tienen que ver con un contexto social y cultural de elitismo, prácticas corporativistas y de conservadurismo, elementos que lo llevaron a no desarrollar más su voz artística, encaminándolo a realizar obras de acuerdo con lo que la sociedad poblana y el sector cultural consideraban digno de ser admirado. Esta obstaculización no fue específica de Fernando, al interior de la investigación se evidenciaron otros casos de constricción temática y censura a expresiones artísticas que salían de las normas no escritas de la cultura en Puebla.

Fuentes

Entrevistas a Liliana Reyes Ibarra, realizadas de 2018 a 2022.

Entrevista a María Josefina Rodríguez González, realizada en 2022.

Consulta del archivo fotográfico de Liliana Reyes Ibarra.

Visita a las obras de Fernando Rodríguez Lago en edificios públicos, colecciones privadas y exposiciones museísticas.

Bibliografía

Acevedo, E., & García, P. (2011). Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario. En M. de la Vega Armijo (Coord), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana* (Vol. V, págs. 25-97). México: Secretaría de Relaciones Exteriores.

Acuahuitl Asomoza, J. P. (2003). La conformación de la cultura regional mexicana: El caso del Grupo Bohemia Poblana (1942-1962). *Tesis de maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.

Alavez Castellanos, J. A. (2014). Lo kitsch, lo camp y sus manifestaciones actuales. *Discurso Visual*(33), 73-81.

Ávila Vivar, M. (2016). La inonografía de San Miguel Arcángel en las series angélicas. . *Laboratorio de Arte*, 243- 258.

Bartra, R. (2005). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial.

Bolt, B. (2005). *La voz del artista: hacia una estética de la presencia*. Madrid: Cátedra.

- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- C. Manjarrez, A. (1999). *Puebla, el rostro olvidado*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Cambridge Dictionary. (13 de junio de 2022). *Schlock*. Obtenido de <https://cutt.ly/wKtXpNr>
- Carmona Dávila, D. (2014). México 2013: Los vuelcos de la historia. Del nacionalismo revolucionario al neoliberalismo. *Valenciana*, 7(13), 229-249.
- Carrizosa, P. (07 de Septiembre de 2017). A los 87 años falleció Fernando Rodríguez Lago, máximo exponente del muralismo en Puebla. Puebla. Recuperado el 28 de Agosto de 2018, de <https://cutt.ly/JKtXgkj>
- Castells, M. (1983). *The city and the grassroots: A cross-cultural theory of urban social movements*. University of California Press.
- Castrejón Valencia, S. (1996). *Poder regional y política nacional en México. El gobierno de Maximino Ávila Camacho en Puebla (1937-1941)* (2020 ed.). Ciudad de México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- Contreras Cruz, C., & Cuenya, M. Á. (2012). La fundación de la ciudad: historia de un proyecto social. En C. Coord. Contreras Cruz, & M. Á. Cuenya, *Puebla: historia de una identidad regional* (págs. 29-49). Puebla: Grupo Milenio.
- Cortez, J. (2009). Arte y poder. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*(6), 103-132.
- De Certeau, M. (1978). *La escritura de la historia*. París: Universidad Iberoamericana.
- Debroise, O. (1987). ¿Un postmodernismo en México? *México en el arte*(16), 56-64.

- del Conde, T. (2003). *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México*. Ciudad de México: Plaza y Janés.
- Flores Montaña, M. (2006). Una puesta a la memoria. Pintores y élites artísticas en Puebla, 1941-1954. *Tesis de licenciatura*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Foucault, M. (1970). *El orden del discurso* (1992 ed.). Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Galí, M. (4 de octubre de 2009). La pintura contemporánea en Puebla. *Suplemento Arte y Cultura. Imposible detener 3 décadas de pintura contemporánea en Puebla*, 6-7. Puebla, Puebla: Síntesis.
- Garduño Andrade, A. (2008). El internacionalismo en el arte mexicano de los años cincuenta: Un estudio de sus significados. *Tesis doctoral*. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Gare, A. (1994). Aleksandr Bodganov: Proletkult and conservation. *Capitalism, nature, socialism*, 65-94.
- González Casanova, P. (2006). *La lucha estudiantil en México. Una historia de los movimientos estudiantiles en México. De 1910 a 1976*. Ediciones Era.
- González Estévez, E. (2012). De fervor regio a piedad virreinal. Culto e iconografía de los siete arcángeles. . *Semata: ciencias sociais e humanidades*, 111- 132.
- Hernández, G. (15 de Febrero de 2013). Desaparecerá el "Góber Precioso" de un mural pintado en Puebla. *Proceso*. Obtenido de <https://cutt.ly/64OzycF>
- Hernando González, I. (2009). Los ángeles. *Revista digital de Iconografía Medieval*, 1- 9.
- Hirschberg, J. (1978). La fundación de Puebla de los Ángeles — Mito y realidad. *Historia Mexicana*, 28(2), 185-223.

- INBAL. (22 de octubre de 2015). *Ateneo de la Juventud: una revolución intelectual en las calles del Centro Histórico*. Obtenido de INBAL: <https://cutt.ly/p4Okxvz>
- INBAL. (27 de Abril de 2021). *Amador Lugo, artista del paisaje*. Obtenido de INBAL, Prensa: <https://inba.gob.mx/prensa/15198/amador-lugo-artistadel-paisaje>
- Katz, F., & Lomnitz, C. (2011). *El Porfiriato y la Revolución en la historia de México. Una conversación*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Klich, L. (2016). México estridentista. En M. Fernández Félix, & T. Rub, *Pinta la Revolución. Arte moderno mexicano, 1910-1950* (págs. 301-309). Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Philadelphia Museum of Art.
- Knight, A. (1986). La revolución mexicana: ¿burguesa, nacionalista o simplemente "gran rebelión"? *Cuadernos Políticos*(48), 5-32.
- LaFrance, D. G. (2010). *La Revolución Mexicana en el estado de Puebla, 1910- 1935*. Puebla, México: Ediciones de Educación y Cultura.
- Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Anthropos.
- Loaeza, S. (1988). *Clases medias y política en México: la querrela escolar, 1959-1953*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Manrique, J. A. (2001). *Una visión del arte y la historia. Tomo IV*. Ciudad de México: UNAM.
- Maples Arce, M. (1921). Actual-Nº1. *Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*.
- Márquez Carrillo, J. (2016). Arte, identidad regional y nacionalismo conservador en Puebla, México, 1920- 1960. *Artes La revista*, 15(22), 28-51.

Martín Rojo, L. (1997). El orden social de los discursos. *Discurso*(21-22), 1-37.

Martínez Sánchez, A. G. (2005). "La Unión de Artes Plásticas" del Barrio del Artista. Comunidad localista cultural. *Tesis para obtener el grado de licenciatura*. Puebla.

Ministerio de asuntos exteriores y europeos. República de Francia. (4 de Febrero de 2011). *France diplomatie: La manufactura de los Gobelinos celebra su 400 aniversario*. Obtenido de France diplomatie: <https://cutt.ly/B4OkWJy>

Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España. (2022). *Diccionario de técnicas: Tapiz de alto lizo*. Obtenido de Tesoros del Patrimonio Cultural de España: <https://cutt.ly/h4OkTVJ>

Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España. (2022). *Diccionario de técnicas: Tapiz de bajo lizo*. Obtenido de Tesoros del Patrimonio Cultural de España: <https://cutt.ly/Q4OkOIR>

Monsiváis, C. (2010). *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*. Ciudad de México: El Colegio de México.

Morales Pérez, V. (2003). La Academia de Bellas Artes de Puebla. *Tiempo Universitario*(1). Recuperado el 2022, de <https://cutt.ly/Velia-Morales-Perez>

Moreno Álvarez, M. A. (2016). La nueva escuela de pintura. Crónica del origen del arte contemporáneo en Puebla. *Tesis de maestría- Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*. Obtenido de <https://cutt.ly/OKtCqEa>

Moreno, R. (1998). *La ciudad de Puebla en la época colonial*. El Colegio de México.

MUNAL. (2014). *Escuela de Pintura al Aire Libre. Episodios dramáticos del arte en México*. Obtenido de Museo Nacional de Arte: <https://cutt.ly/O4OkAuD>

Museo Amparo. (s.f.). *Biografías: Museo Amparo*. Obtenido de Museo Amparo: <https://cutt.ly/x4OkFwL>

Mussachio, H. (1999). *Milenios de México* (Vol. I). Ciudad de México: Hoja Casa Editorial, S.L. .

Olea Prieto, A. (2018). *Ernesto Tamaríz Galicia. Protagonista de la escultura conmemorativa*. Puebla: Consejo de la Crónica del Estado de Puebla.

Pansters, W. G. (1998). *Política y poder en Puebla. Formación y ocaso del cacicazgo avilacamachista, 1937-1987*. México: Fondo de Cultura Económica/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Pansters, W. G. (1998). *Política y poder en Puebla. Formación y ocaso del cacicazgo avilacamachista, 1937-1987*. México: Fondo de Cultura Económica/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Pazos-López, Á. (2016). *Base de datos de Iconografía Medieval: Báculo episcopal*. Obtenido de Base de datos de Iconografía Medieval: <https://cutt.ly/f6n7TuP>

Pérez Montfort, R. (1986). Los camisas doradas. *Secuencia. Revista de Historia y ciencias sociales*, 66- 77.

Perpiñá García, C. (2017). Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica. . *Anales de Historia del Arte* , 397- 411.

Pesavento, S. J. (2003). *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica.

Ramis, M. (s.f.). *Cultura Proletaria*. Obtenido de Proyecto IDIS: <http://cutt.ly/gO0qRES>

Ramos Rodríguez, M. (6 de septiembre de 2017). Falleció el pintor Fernando Rodríguez. *Milenio*. Obtenido de <https://cutt.ly/74OzRye>

Rangel, X. (17 de Junio de 2013). Borran imagen de Mario Marín de mural poblano. *El Universal*.

Obtenido de <https://cutt.ly/o4Ozjhh>

Redacción. (22 de Junio de 2013). Borran al 'gober precioso' de mural. *La Silla Rota*. Obtenido

de <https://cutt.ly/i4OI7BM>

Redacción. (17 de Marzo de 2021). Caso Lydia Cacho: la razón por la que Mario Marín podría

llevar su proceso en libertad. *Infobae*. Obtenido de <https://cutt.ly/w43KJtM>

Rodríguez Barba, F. (2008). Por una política cultural de Estado en México. *Casa del tiempo*, I(9),

16-20.

Rodríguez Döring, A. (2009). Símbolos nacionalistas en la pintura posmoderna mexicana.

Discurso Visual(13). Recuperado el 2022, de Discurso Visual: <https://cutt.ly/PKtXRhn>

Rodríguez Peinado, L. (2012). La psicotarsis. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11- 20.

Rodríguez Zambrano, A. D. (2020). Ciencia y corrientes epistemológicas: una breve revisión para

el estudio. *Revista Contribuciones a las Ciencias Sociales*(69). Recuperado el 2022, de

<https://cutt.ly/iKtXYKS>

Rodríguez, P. (1977). *La formación de la burguesía en México*. Siglo XXI Editores.

Salazar del Alcazar, H. (1982). El kitsch erótico. *Debate*(17), 76-77.

Salazar del Alcazar, H. (Octubre de 1982). Kitsch, cultura y sociedad. *U-Tópicos* :

Entornoalovisual(1), 3.

Salazar del Alcazar, H. (Diciembre de 1983). El kitsch sexual : 2 objetos. *Socialismo y*

participación(24), 113-120.

SIC México; Red Nacional de Información Cultural. (18 de Agosto de 2021). *Mariano Paredes*

Limón. Obtenido de Sistema de Información Cultural: <https://cutt.ly/64Ok1qa>

Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo.

Tibol, R. (13 de Enero de 1979). *Del tapíz: Proceso*. Recuperado el 21 de Junio de 2018, de Proceso: <https://cutt.ly/SKtXOfY>

Tibol, R. (1994). *Historia crítica del arte mexicano*. México: Grijalbo.

Torres, A. M. (2004). ¿Ruptura? *Discurso Visual*(1). Recuperado el 2022, de <https://cutt.ly/yKtXDrr>

Valencia Castrejón, S. (1996). *Poder regional y política nacional en México. El gobierno de Maximino Ávila Camacho en Puebla (1937-1941)* (2020 ed.). Ciudad de México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

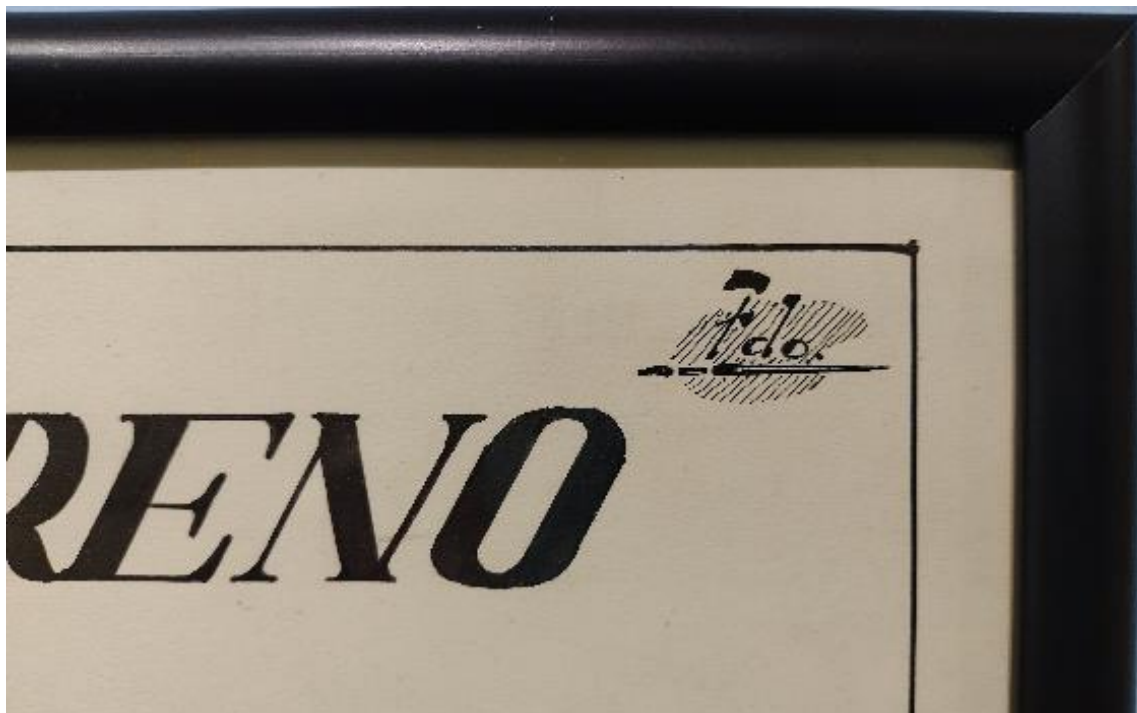
Valencia Castrejón, S. (1996). *Poder regional y política nacional en México. Maximino Ávila Camacho en Puebla 1937- 1941*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

Womack Jr., J. (2018). *Zapata y la Revolución Mexicana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Anexo Fotográfico



Anexo 1: Ilustración de Mario Moreno "Cantinflas" para José Rivero Carrallos, Fernando Rodríguez Lago. Tinta sobre papel, 1945. Nota. Reproducido de Colección Privada de Aldo Roberto Rivero Pastor, exhibida en Destapando la botella de los tiempos. En Museo San Pedro de Arte, Puebla, México.



Anexo 2 Detalle firma de Ilustración de Mario Moreno "Cantinflas" para José Rivero Carvallos, Fernando Rodríguez Lago. Tinta sobre papel, 1945. Nota. Reproducido de Colección Privada de Aldo Roberto Rivero Pastor, exhibida en Destapando la botella de los tiempos. En Museo San Pedro de Arte, Puebla, México.



Anexo 3 Detalle de papel de Ilustración de Mario Moreno "Cantinflas" para José Rivero Carvallos, Fernando Rodríguez Lago. Tinta sobre papel, 1945. Nota. Reproducido de Colección Privada de Aldo Roberto Rivero Pastor, exhibida en Destapando la botella de los tiempos. En Museo San Pedro de Arte, Puebla, México.



Anexo 4: Ilustración de Jesús Córdoba para José Rivero Carvallos, Fernando Rodríguez Lago. Tinta sobre papel, 1940. Nota. Reproducido de Colección Privada de Aldo Roberto Rivero Pastor, exhibida en Destapando la botella de los tiempos. En Museo San Pedro de Arte, Puebla, México.



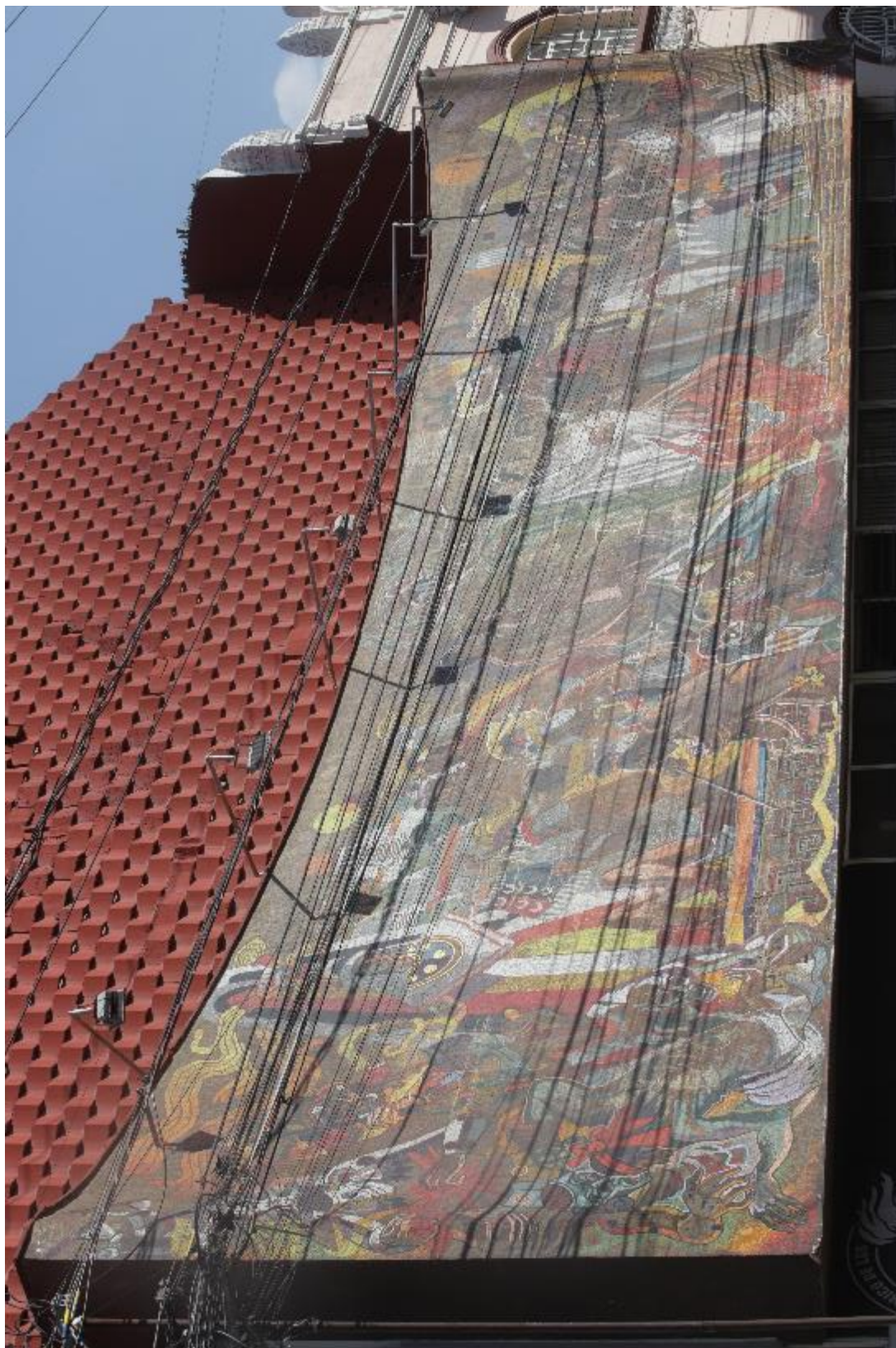
Anexo 5 Detalle firma de Ilustración de Jesús Córdoba para José Rivero Carvallos, Fernando Rodríguez Lago. Tinta sobre papel, 1940. Nota. Reproducido de Colección Privada de Aldo Roberto Rivero Pastor, exhibida en Destapando la botella de los tiempos. En Museo San Pedro de Arte, Puebla, México.



Anexo 6 Detalle papel Ilustración de Jesús Córdoba para José Rivero Carvallos, Fernando Rodríguez Lago. Tinta sobre papel, 1940. Nota. Reproducido de Colección Privada de Aldo Roberto Rivero Pastor, exhibida en Destapando la botella de los tiempos. En Museo San Pedro de Arte, Puebla, México.



Anexo 7 Matilde, Fernando Rodríguez Lago. Óleo sobre bastidor, 1960. Nota: Reproducido de Mutual Art, 2023 (<https://cutt.ly/E6l3mvo>) CC BY 2.0



Anexo 8: Historia de la medicina en México, Fernando Rodríguez Lago. Mosaico italiano, 1965 Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, reproducido con permiso del autor.



Anexo 9 Detalle de *Historia de la medicina en México*, Fernando Rodríguez Lago. Mosaico italiano, 1965 Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, reproducido con permiso del autor.



Anexo 10 Detalle de *Historia de la medicina en México*, Fernando Rodríguez Lago. Mosaico italiano, 1965 Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, reproducido con permiso del autor.



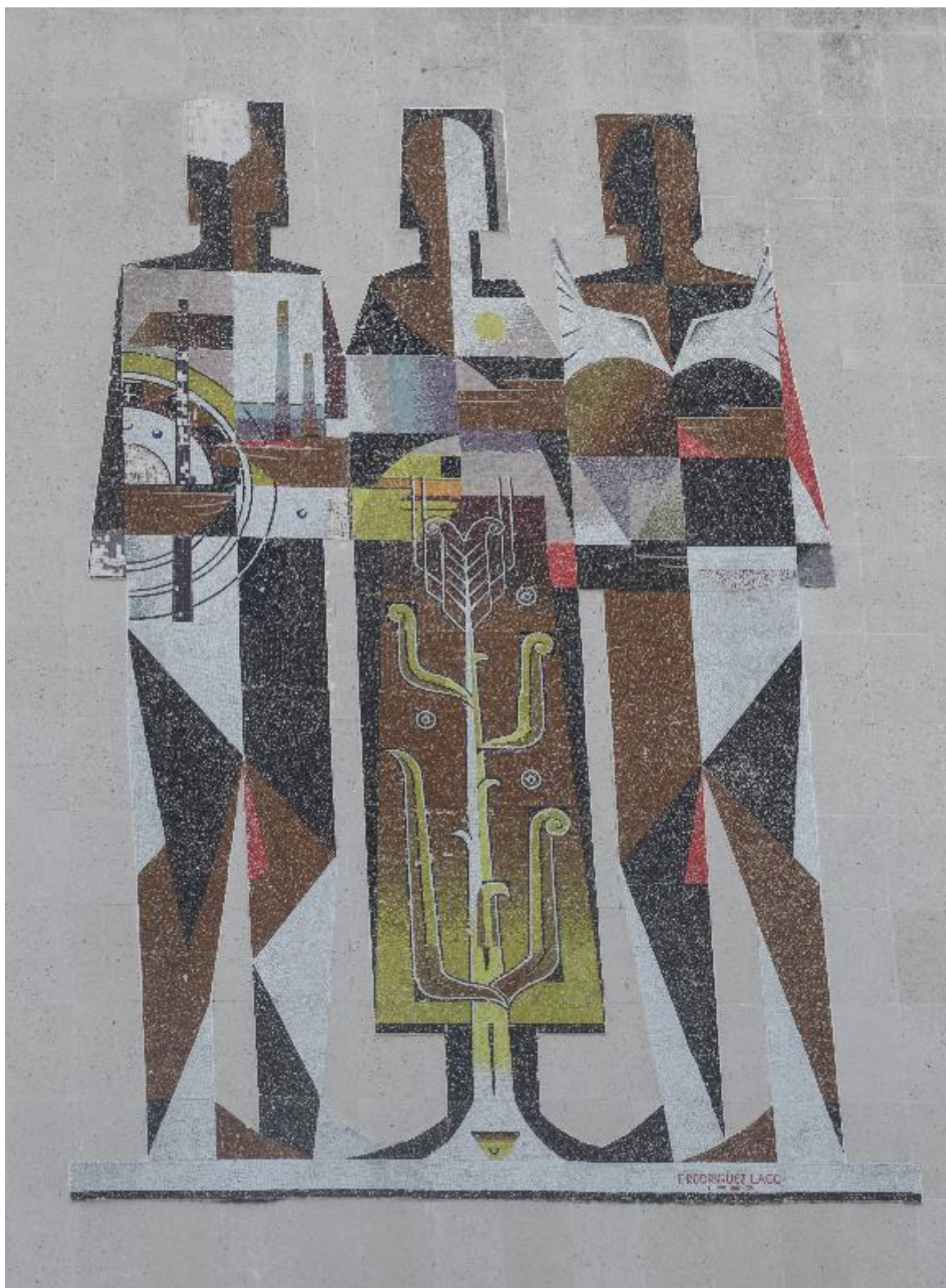
Anexo 11 Detalle Historia de la medicina en México, Fernando Rodríguez Lago. Mosaico italiano, 1965 Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, reproducido con permiso del autor.



Anexo 12 Detalle Historia de la medicina en México, Fernando Rodríguez Lago. Mosaico italiano, 1965 Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, reproducido con permiso del autor.



Anexo 13 Detalle firma de Historia de la medicina en México, Fernando Rodríguez Lago. Mosaico italiano, 1965 Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, reproducido con permiso del autor.



Anexo 14: *El agro, la banca y la industria*, Fernando Rodríguez Lago. Mosaico italiano, 1963. *Vitral empalmado*, 2004.
Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



Anexo 15 Detalle firma de El agro, la banca y la industria, Fernando Rodríguez Lago. Mosaico italiano, 1963. Vitral empalmado, 2004. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



Anexo 16 Perspectiva de El agro, la banca y la industria, Fernando Rodríguez Lago. Mosaico italiano, 1963. Vitral empalmado, 2004. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



Anexo 17: *Transverberación de Santa Teresa*, Fernando Rodríguez Lago, *Fresco sobre muro*, 1969. Nota. Reproducción de Paulina Edith Islas Jiménez, 2020.



Anexo 18 Detalle centro de Transverberación de Santa Teresa, Fernando Rodríguez Lago, Fresco sobre muro, 1969.
Nota. Reproducción de Paulina Edith Islas Jiménez, 2020.



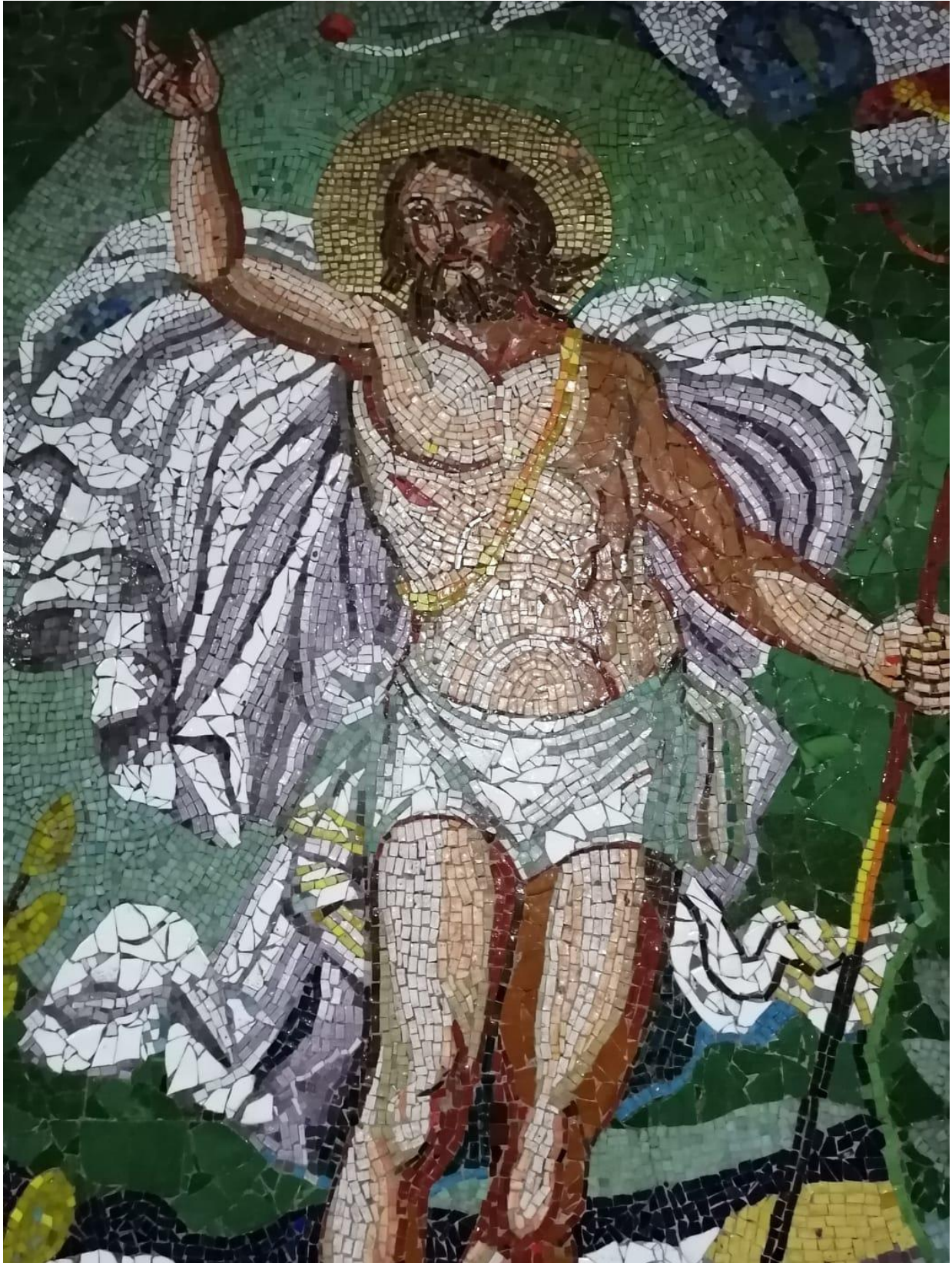
Anexo 19 Detalle oración de Transverberación de Santa Teresa, Fernando Rodríguez Lago, Fresco sobre muro, 1969.
Nota. Reproducción de Paulina Edith Islas Jiménez, 2020.



Anexo 20 Dos lobos, Fernando Rodríguez Lago. Paligrafía, 1984. Nota: Reproducido de Esty INC., 2023. (<https://cutt.ly/L6l8tXi>) CC BY 2.0



Anexo 21 Detalle firma de Dos lobos, Fernando Rodríguez Lago. Paligrafía, 1984. Nota: Reproducido de Esty INC., 2023. (<https://cutt.ly/L6l8tXi>) CC BY 2.0



Anexo 22 Cristo, Fernando Rodríguez Lago, Mosaico italiano, 1985. Nota. Reproducción de Liliana Reyes Ibarra, 2022. Reproducido con permiso del autor.



Anexo 23 Cuetzalan en eclipse, Fernando Rodríguez Lago. Papel amate, 1991. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



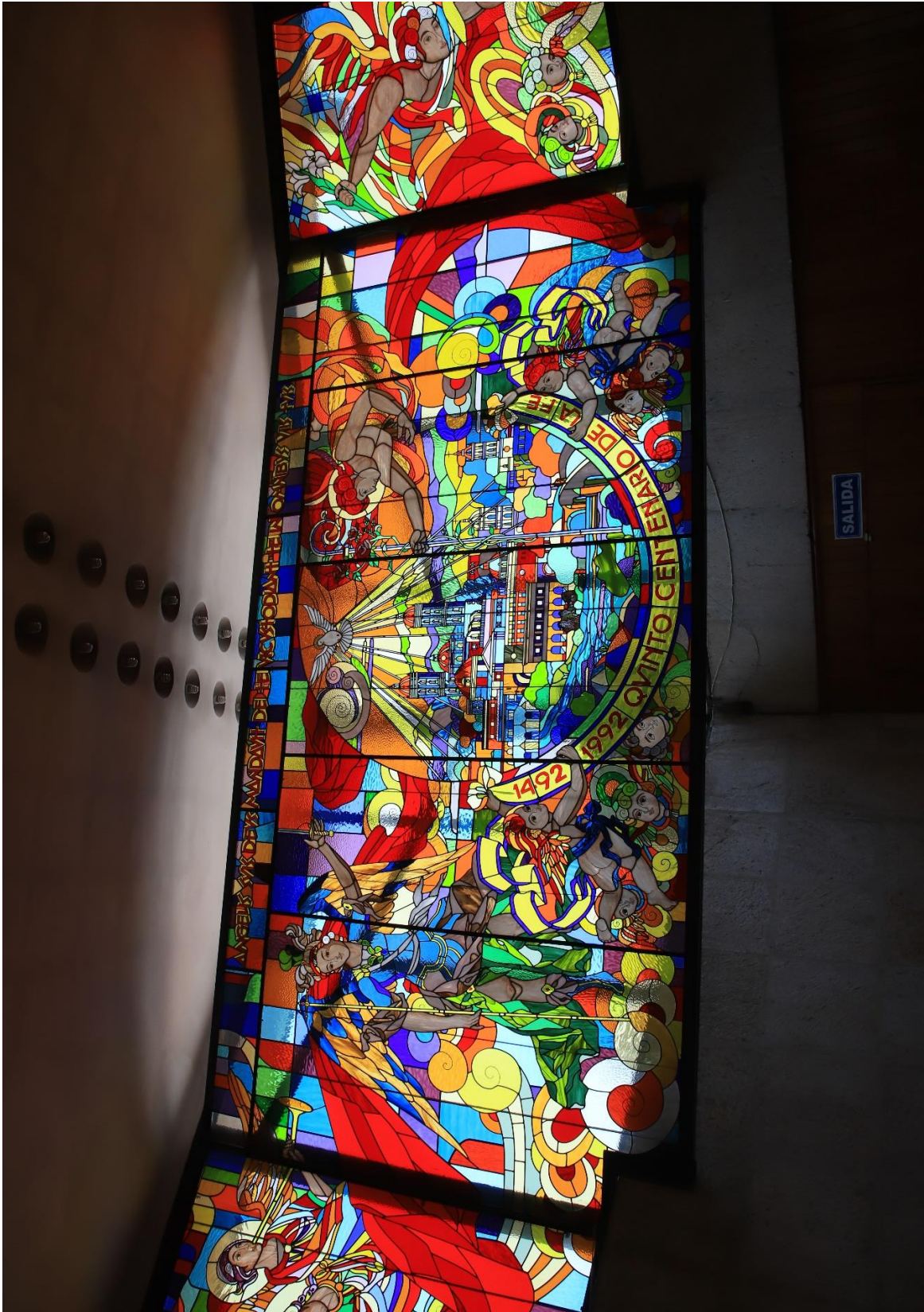
Anexo 24 Placa de Cuetzalan en eclipse, Fernando Rodríguez Lago. Papel amate, 1991. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



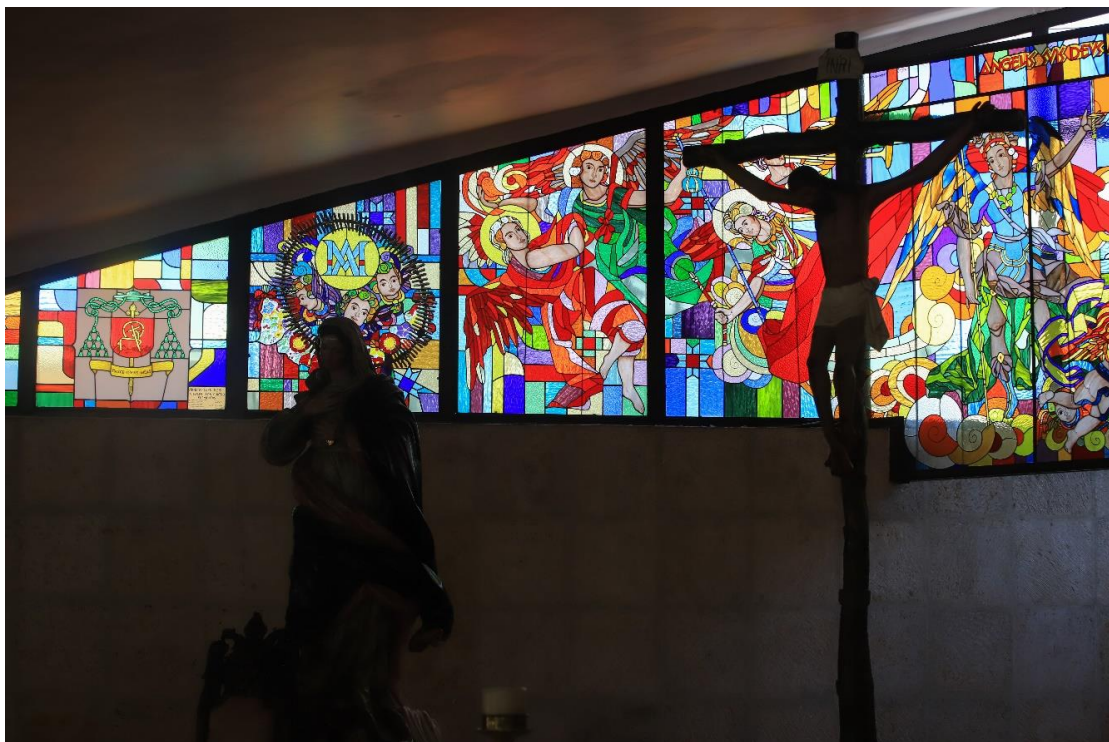
Anexo 25 Detalle de firma Cuetzalan en eclipse, Fernando Rodríguez Lago. Papel amate, 1991. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



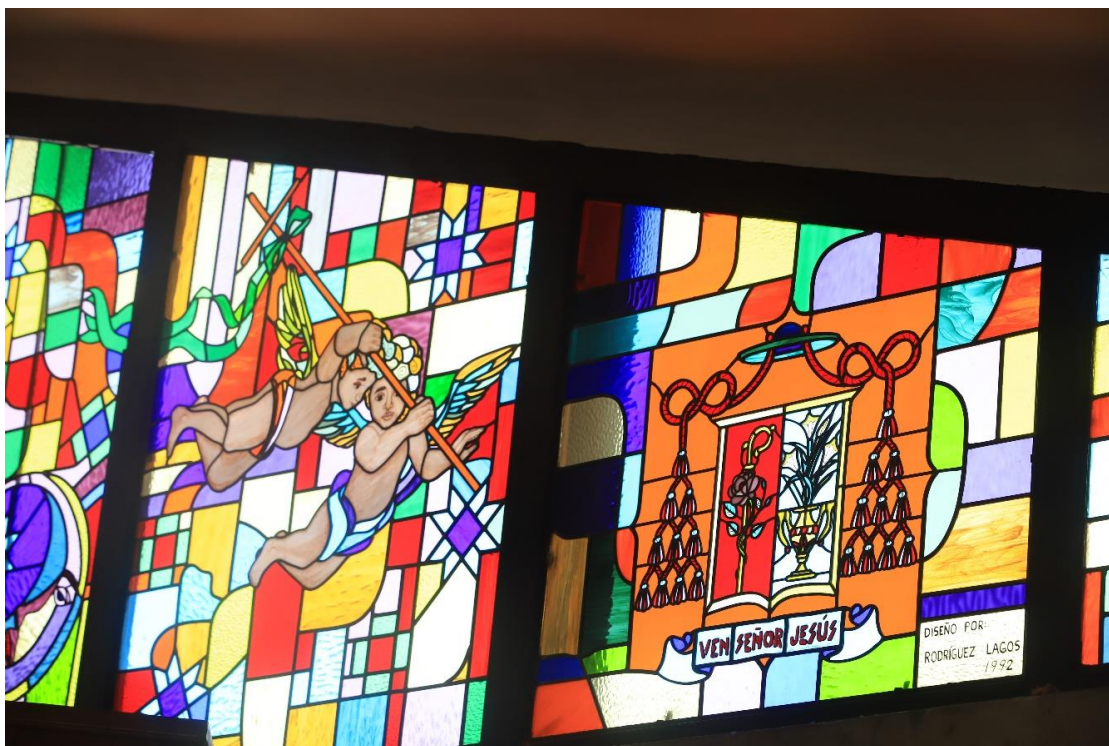
Anexo 26 Los amigos del hombre, Fernando Rodríguez Lago. Laca peribana, 1992. Nota. Reproducido de la colección privada de Liliana Reyes Ibarra por Paulina Edith Islas Jiménez, 2019.



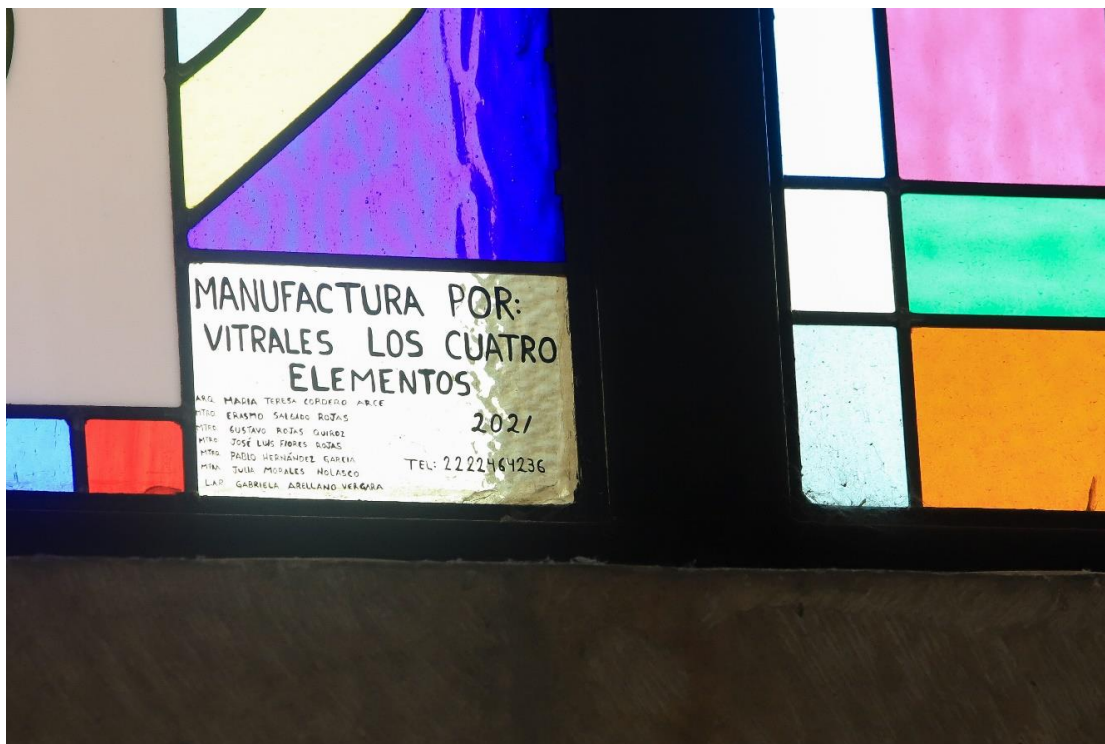
Anexo 27 Quinto centenario de la fe, diseño original de Fernando Rodríguez Lago en 1992. Vitral 2021, de Vitrales los cuatro elementos. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



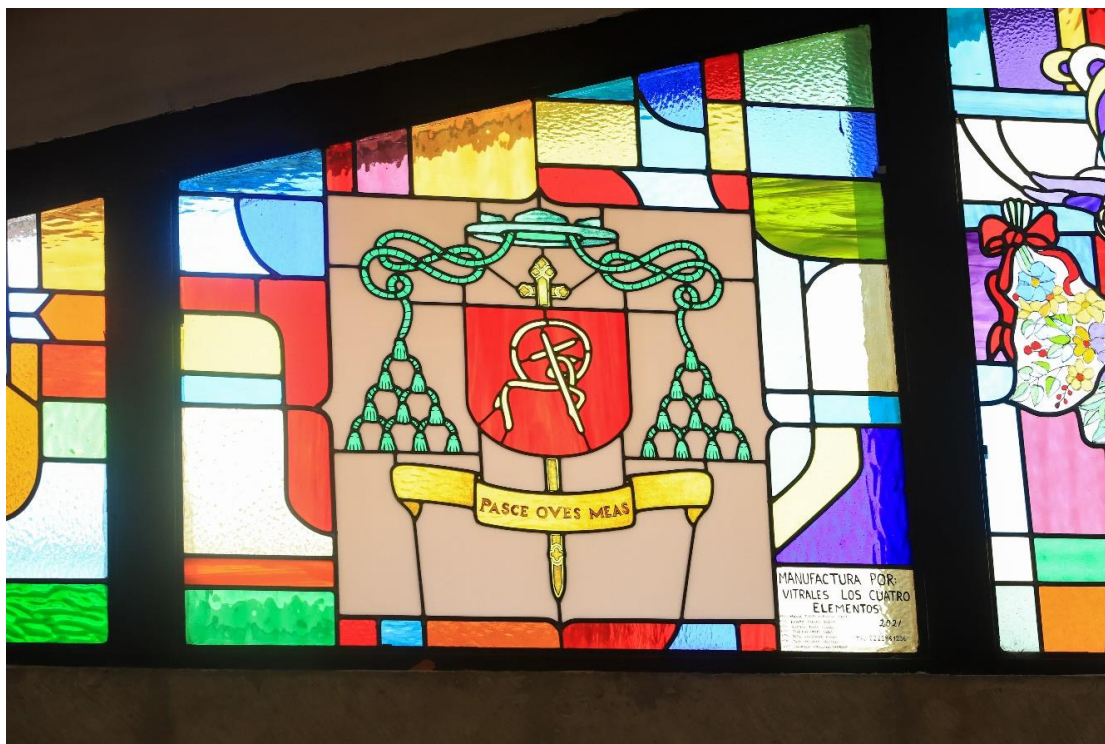
Anexo 28 Detalle lateral izquierdo de Quinto centenario de la fe, diseño original de Fernando Rodríguez Lago en 1992. Vitral 2021, de Vitrales los cuatro elementos. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



Anexo 29 Detalle lateral derecho de Quinto centenario de la fe, diseño original de Fernando Rodríguez Lago en 1992. Vitral 2021, de Vitrales los cuatro elementos. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



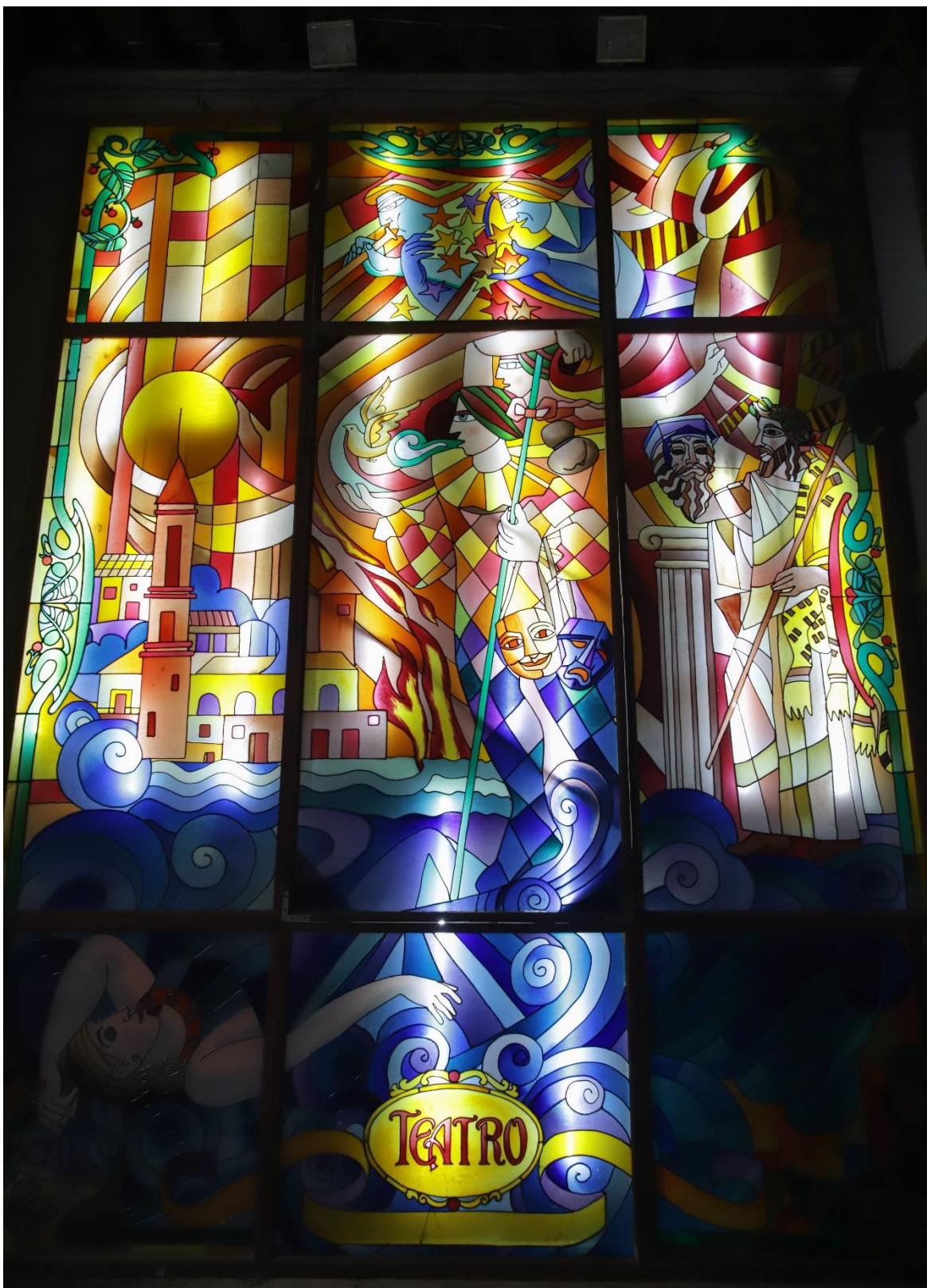
Anexo 30 Detalle intervención de Quinto centenario de la fe, diseño original de Fernando Rodríguez Lago en 1992. Vitral 2021, de Vitrales los cuatro elementos. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



Anexo 31 Detalle escudo agregado en 2021 de Quinto centenario de la fe, diseño original de Fernando Rodríguez Lago en 1992. Vitral 2021, de Vitrales los cuatro elementos. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



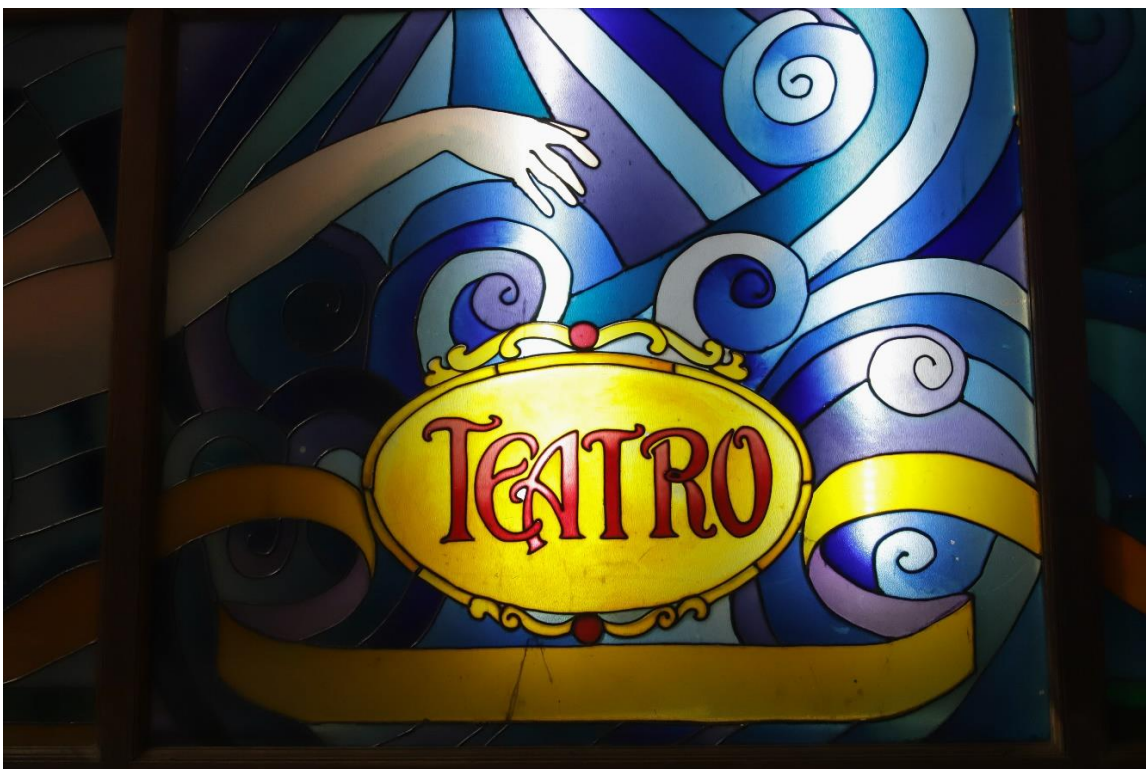
Anexo 32 Detalle escudo y firma reproducida de Quinto centenario de la fe, diseño original de Fernando Rodríguez Lago en 1992. Vitral 2021, de Vitrales los cuatro elementos. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



Anexo 33 El teatro, Fernando Rodríguez Lago. Vitral empalmado, 1993. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



Anexo 34 Detalle superior de *El teatro*, Fernando Rodríguez Lago. Vitral empalmado, 1993. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



Anexo 35 Detalle inferior. *El teatro*, Fernando Rodríguez Lago. Vitral empalmado, 1993. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



Anexo 36 San Vicente de Paul. Fernando Rodríguez Lago. Escultura de bronce vaciado. 1996.. Colección privada Liliana Reyes Ibarra. Reproducida con permiso de la propietaria.



Anexo 37 La fundación de Puebla, Fernando Rodríguez Lago. Fresco sobre muro, 2001. Nota. Reproducción de Paulina Edith Islas Jiménez, 2020.



Anexo 38 Detalle de La fundación de Puebla. Nota. Reproducción de La fundación de Puebla, de Ángel Flores, 2013, Agencia multimedia Es Imagen. Reproducido con permiso del autor.



Anexo 39 Detalle modificación de La fundación de Puebla, Fernando Rodríguez Lago. Fresco sobre muro, 2001. Nota. Reproducción de Paulina Edith Islas Jiménez, 2020.



Anexo 40 Detalle firma de *La fundación de Puebla*, Fernando Rodríguez Lago. Fresco sobre muro, 2001. Nota. Reproducción de Paulina Edith Islas Jiménez, 2020.



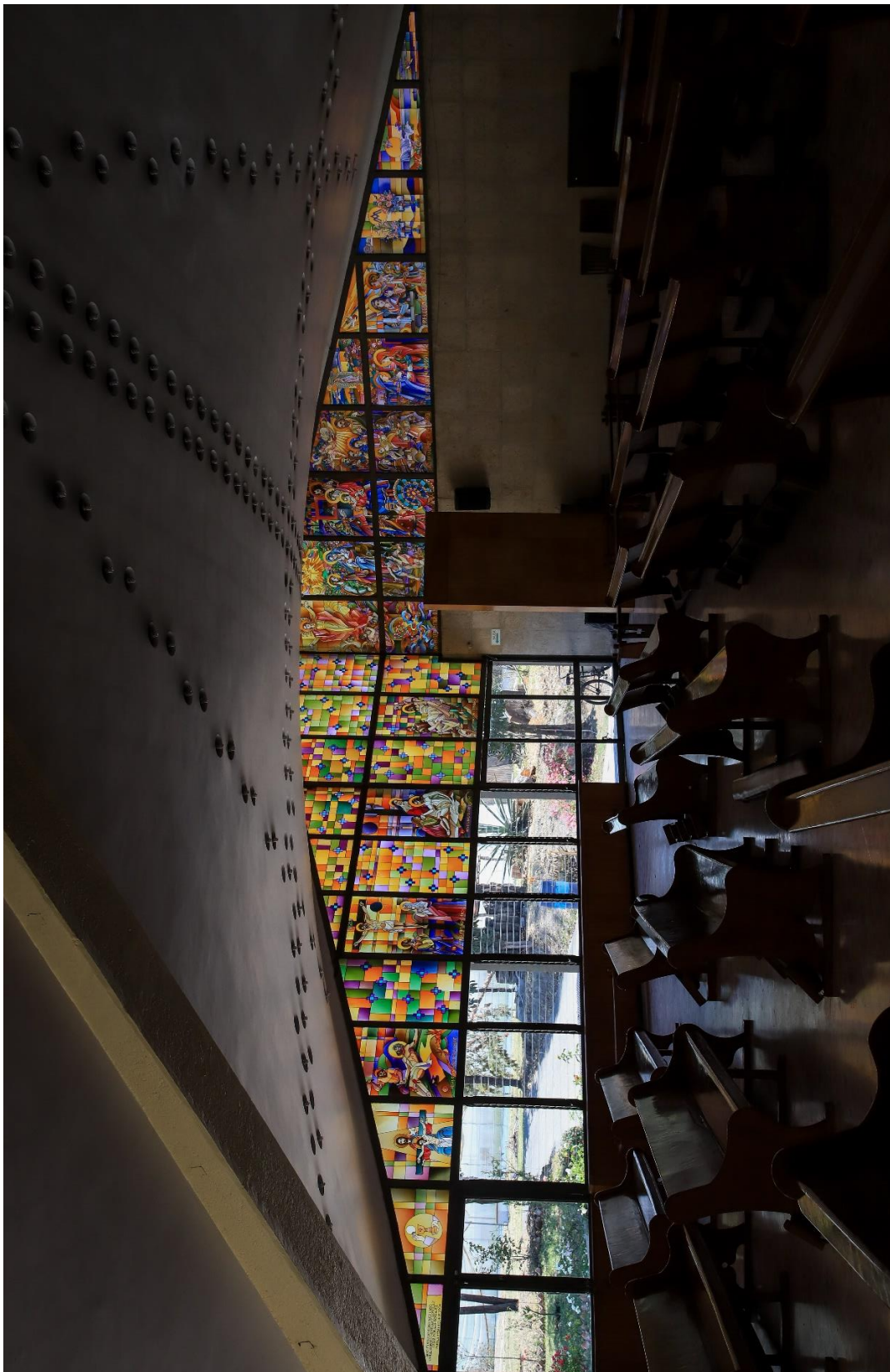
Anexo 41 Fotografía de realización, 2001. Reproducción de la colección privada de Liliana Reyes Ibarra, por Paulina Edith Islas Jiménez, 2022.



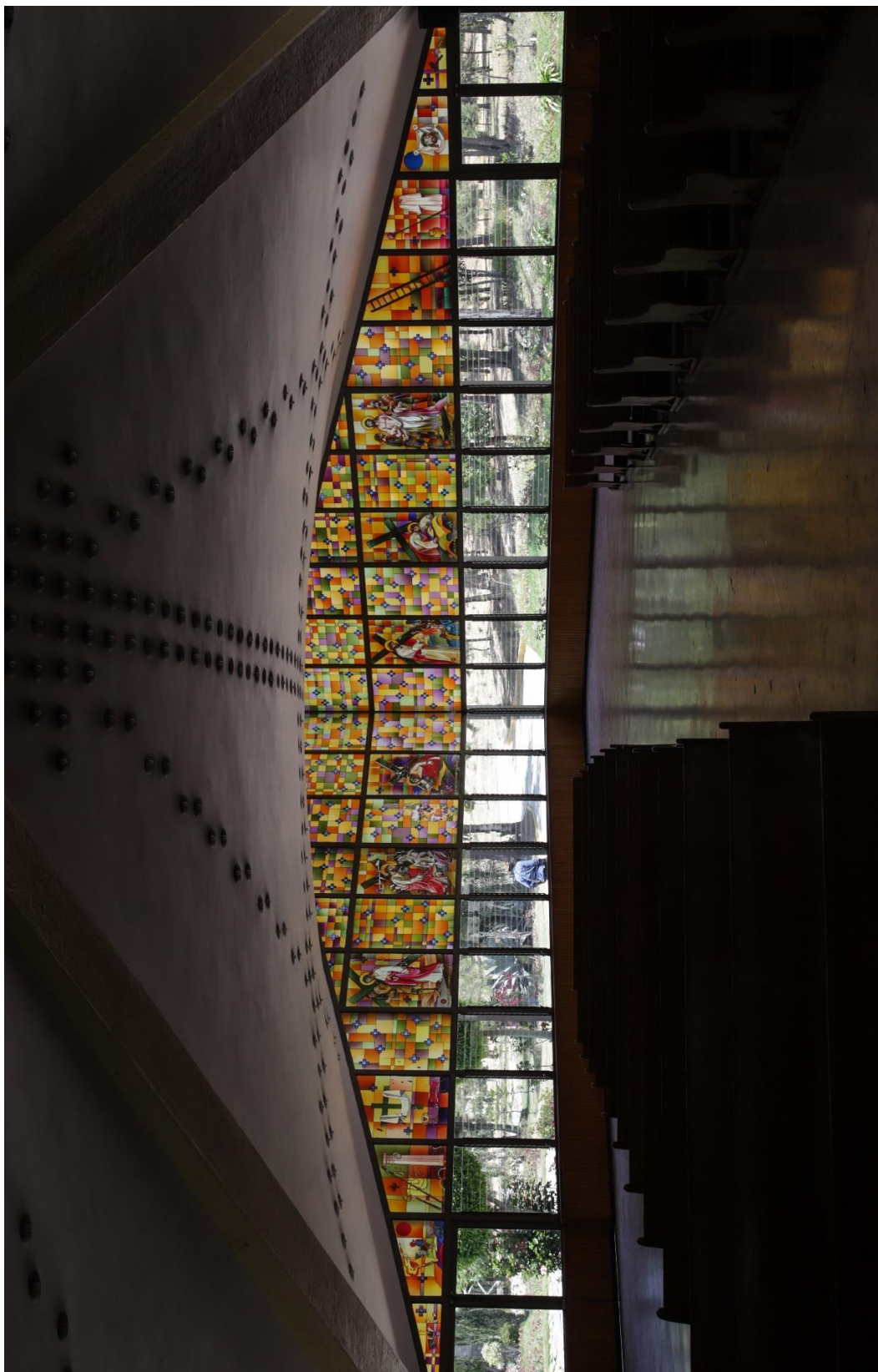
Anexo 42 Detalle ángel de *La fundación de Puebla*, Fernando Rodríguez Lago. Fresco sobre muro, 2001. Nota. Reproducción de Paulina Edith Islas Jiménez, 2020.



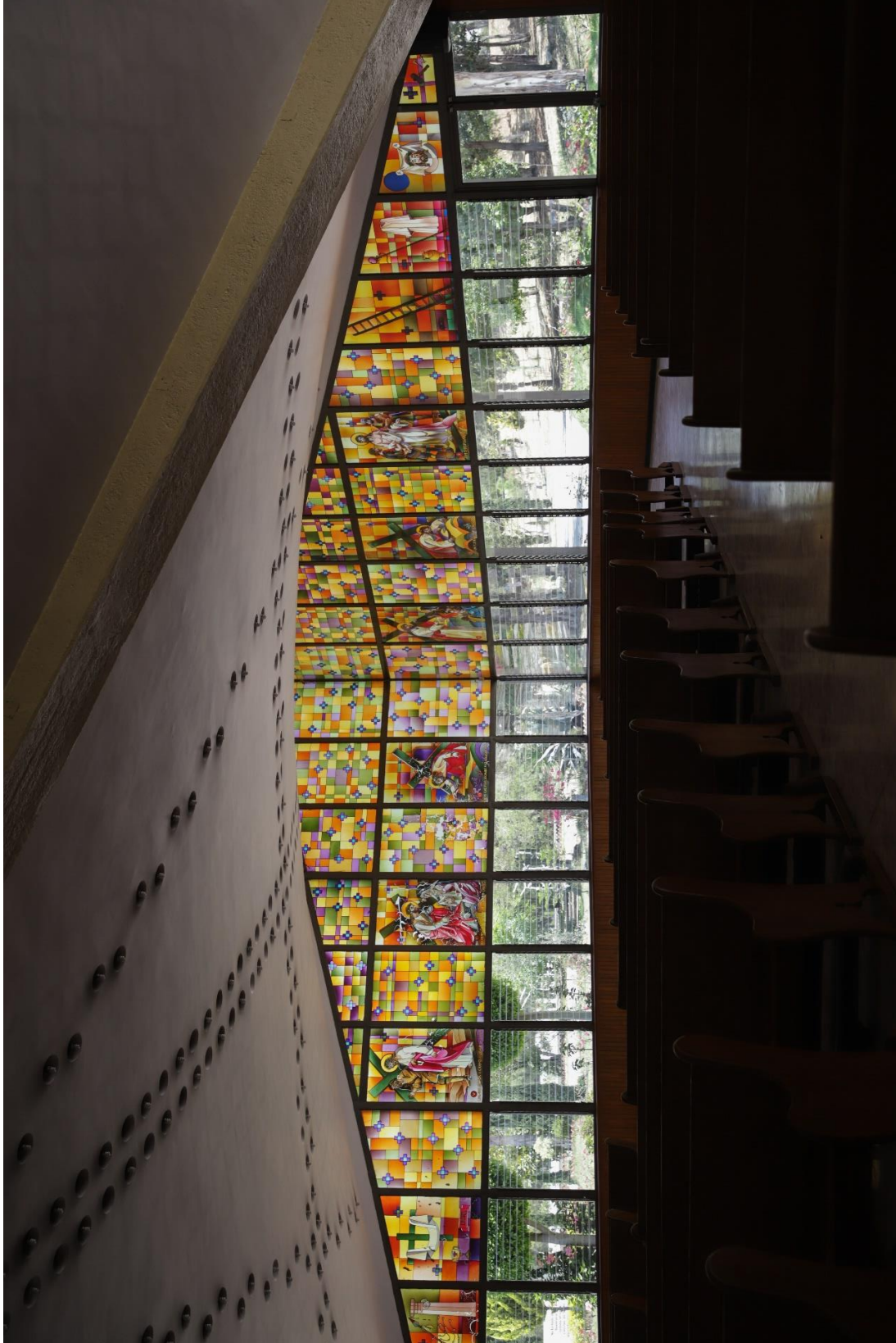
Anexo 43 Detalle de *La fundación de Puebla*. Nota. Reproducción de *La fundación de Puebla*, de Ángel Flores, 2013, Agencia multimedia Es Imagen. Reproducido con permiso del autor.



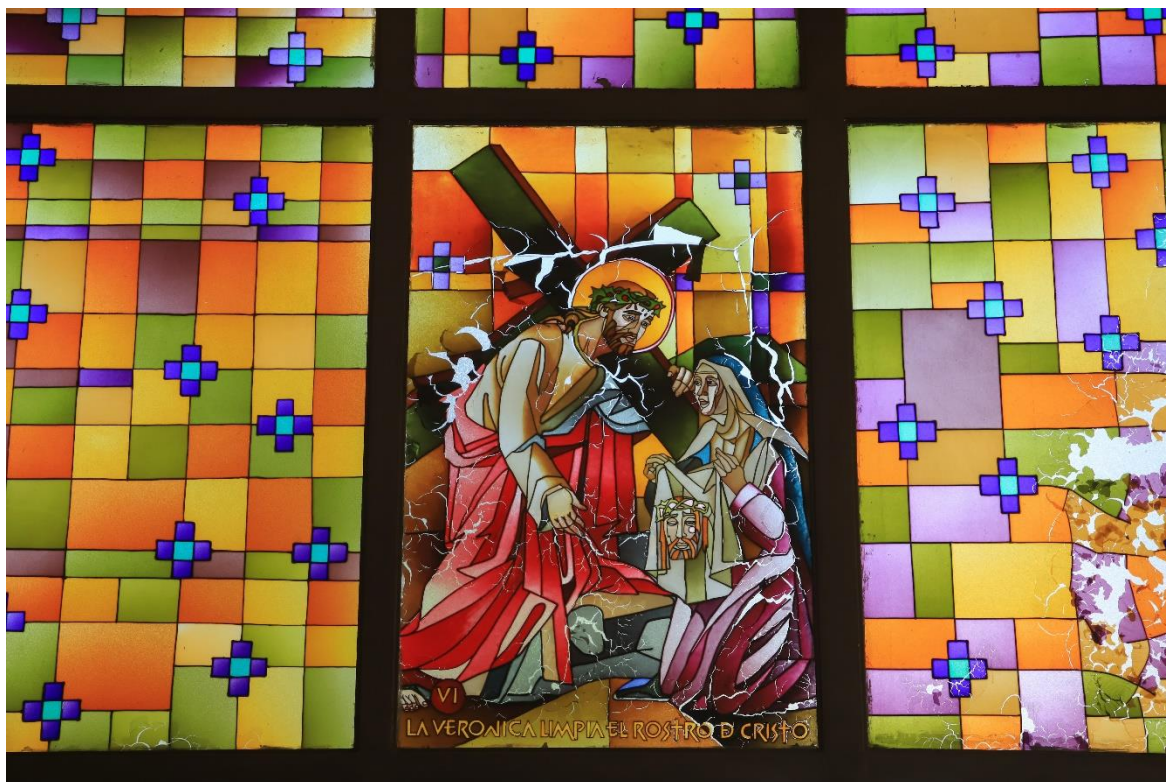
Anexo 44 Los sacramentos de la iglesia católica (vista sur). Fernando Rodríguez Lago. Vitral empalmado, 2004.
Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



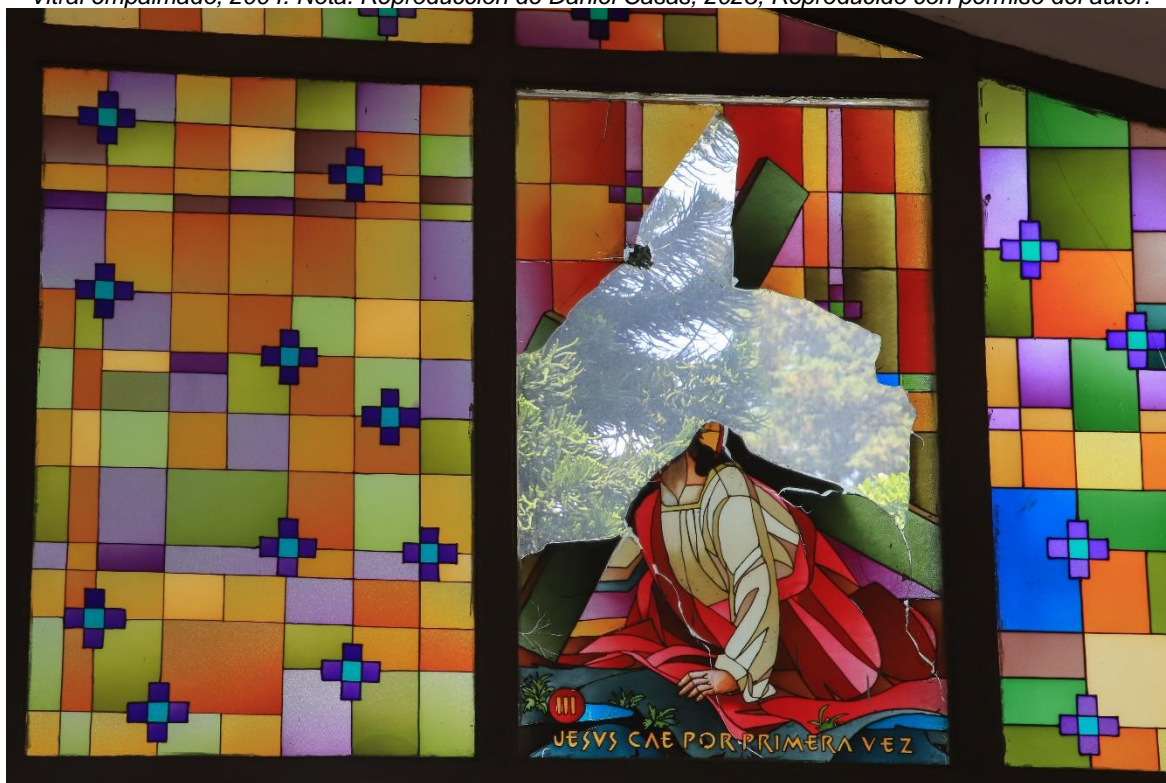
Anexo 45 Vista poniente de Los sacramentos de la iglesia católica (vista sur). Fernando Rodríguez Lago. Vitral empalmado, 2004. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



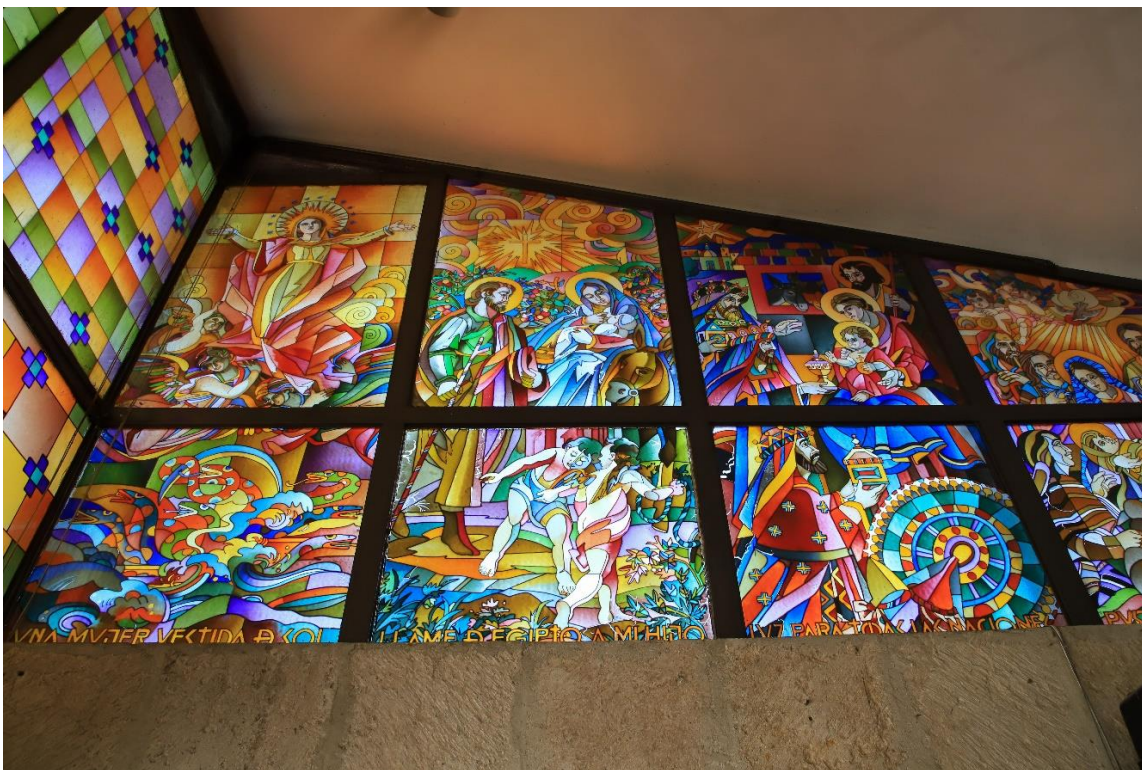
Anexo 46 Vista poniente de Los sacramentos de la iglesia católica (vista sur). Fernando Rodríguez Lago. Vitral empalmado, 2004. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



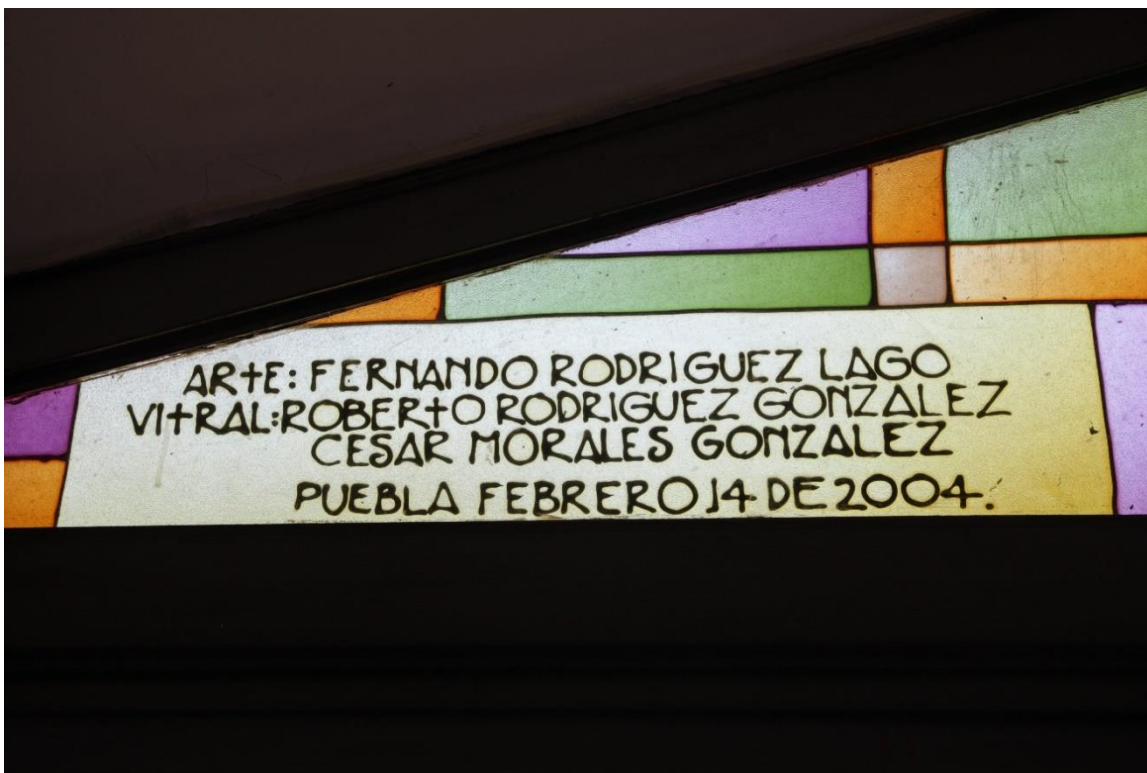
Anexo 47 Detalle vista poniente de Los sacramentos de la iglesia católica (vista sur). Fernando Rodríguez Lago. Vitral empalmado, 2004. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



Anexo 48 Detalle vista poniente de Los sacramentos de la iglesia católica (vista sur). Fernando Rodríguez Lago. Vitral empalmado, 2004. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



Anexo 49 Detalle vista sur de Los sacramentos de la iglesia católica (vista sur). Fernando Rodríguez Lago. Vitral empalmado, 2004. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



Anexo 50 Detalle firma de Los sacramentos de la iglesia católica (vista sur). Fernando Rodríguez Lago. Vitral empalmado, 2004. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2023, Reproducido con permiso del autor.



Anexo 51 Bandera de México, Fernando Rodríguez Lago. Vitral tipo persa, 2004. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2013, Reproducido con permiso del autor.



Anexo 52 Detalle de Bandera de México, Fernando Rodríguez Lago. Vitral tipo persa, 2004. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2013, Reproducido con permiso del autor.



Anexo 53 Detalle de Bandera de México, Fernando Rodríguez Lago. Vitral tipo persa, 2004. Nota. Reproducción de Daniel Casas, 2013, Reproducido con permiso del autor.



Anexo 54 Pieza de agradecimiento de Fernando García Limón, 2009. Colección privada Liliana Reyes Ibarra. Reproducida con permiso de la propietaria.



Anexo 55 Bodegón, reproducción de Fernando Rodríguez Lago. Óleo sobre bastidor, s/f. Colección privada Liliana Reyes Ibarra. Reproducida con permiso de la propietaria.



Anexo 56 Yacatecutla, Fernando Rodríguez Lago. Paligrafiá, s/f. Nota: Reproducido de Mutual Art, 2023 (<https://cutt.ly/b618UQO>) CC BY 2.0



Anexo 57 Fernando Rodríguez Lago, 1970. Colección privada Liliana Reyes Ibarra. Reproducida con permiso de la propietaria.

Anexo: Análisis Iconográfico De *Quinto Centenario De La Fe*

El carácter monumental de esta obra corresponde a la escuela formativa de Fernando Rodríguez Lago, cuya temática se mantiene en temas religiosos y relacionados al localismo. Originalmente hecha en vitral empalmado, la obra consiste en diez piezas de vitral ubicados en el altar de la capilla del Seminario Palafoxiano de Puebla. Titulada “Quinto centenario de la fe” y realizada originalmente en 1992⁴⁵, consiste en 35 metros cuadrados que fueron modificados en 2021⁴⁶ por las autoridades del Seminario debido al deterioro de la obra por su exposición al sol.

En su lectura de izquierda a derecha podemos encontrar un escudo agregado en 2022 a petición de las autoridades del Seminario. Posteriormente, se puede apreciar un monograma inscrito en un círculo, rodeada en la parte inferior por caras serafines y flores. Las siguientes piezas (3-8) se puede apreciar la vista de la Ciudad de Puebla circundada por arcángeles, serafines y querubines. La obra cierra del lado derecho con otro escudo de armas y la firma del autor. Si bien ambos escudos son parte de la obra, este análisis se centrará en las piezas tres a ocho que componen la obra.

En el mismo orden de lectura se puede apreciar la presencia se cuatro arcángeles superpuestos, un quinto de cuerpo entero y la imagen de la ciudad⁴⁷. El primer arcángel está rodeado por una tela roja; el segundo posee una tela esmeralda y sostiene con la mano izquierda un báculo del que cuelga un quinqué, que por sus atributos se refiere a Rafael. El tercer personaje sostiene con la mano derecha un báculo color rojo en su mano derecha y la tela que le cubre, tiene tonos verdes morados y naranjas; el cuarto personaje

⁴⁵ Anexo fotográfico 27.

⁴⁶ Anexo fotográfico 30.

⁴⁷ Anexo fotográfico 28

posee una tela que le cubre la cabeza y sostiene en su mano izquierda un instrumento musical de aliento metal (González Estévez, 2012).

El último arcángel es Gabriel, quien ocasionalmente es representado con una trompeta y asociado a La Anunciación de la Virgen. Algunos trabajos asocian la música angelical con la alabanza, la celebración del milagro y, en el caso específico de Gabriel, al Juicio Final (Perpiñá García, 2017). De forma inmediata se representa al arcángel Miguel, patrono de la ciudad, que posee todas las dignidades, oficios y ministerios de todos los coros celestiales (Ávila Vivar, 2016). El único plasmado de cuerpo entero casi en su totalidad, cuenta con un tocado emplumado y viste una armadura y calzado adornados con piezas amarillas azules y rojas. La mano derecha del personaje se encuentra elevada y sostiene una espada; en la mano izquierda, que se mantiene a su costado, sostiene un báculo en forma de *T* (tau).

Distintos análisis coinciden en su representación con una espada o lanza, una mano elevada al cielo —aunque suele ser la derecha—, indumentaria militar —a veces romana, con coraza anatómica, túnica y paludamento —, con alas de águila, adornos en el pecho, cinturón y broches de los brazos (Rodríguez Peinado, 2012; Ávila Vivar, 2016). Los principales referentes de estos elementos son los grabados de Wierix y la representación de Martín de Vos, la última de 1580; aunque también, se ha tomado de referencia a la relación que Durero ha establecido entre el arcángel Miguel y Apolo. Asimismo, las referencias y representaciones se han ido modificando a lo largo del tiempo y los concilios católicos, como la desaparición de la balanza y su reemplazo por la cruz de Cristo a partir del Concilio de 1545 (Ávila Vivar, 2016).

En la pieza vitral central de la obra, en la parte superior destaca una leyenda en latín: "*Angelus suis deus mandavit de te vicustodiant [tew] omnibvs vis tvis*". Debajo de esta leyenda se observa la paloma blanca del Espíritu Santo, de cuya parte inferior inicia un haz de luz que se vierte sobre la ciudad. Es posible identificar que es la Ciudad de Puebla debido a la presencia del Puente de Ovando en el primer plano de la representación. En los planos superpuestos subsecuentes se pueden apreciar las construcciones del Centro Histórico hasta llegar a la Catedral, reconocible por sus dos torres. Todo este paisaje urbano se ve circundado en la parte inferior por un listón donde se lee "1492- 1992 QUINTO CENTENARIO DE LA FE".

El listón es sostenido por querubines, a su vez rodeados por serafines, identificados en las relaciones hechas por Pseudo- Dionisio Areopagita en el siglo VI, Louis Croquet y Adolphe Napoleon Didron en el siglo XIX. Estas clasificaciones establecen, basados en los textos bíblicos de Ezequiel e Isaías, nueve coros celestiales subdivididos en tres, que establecen la cercanía a Dios de las figuras celestiales. Pertenecientes al primer coro, siendo los más cercanos a Dios, son representados con nimbo: los querubines poseen cuatro alas con ojos y se les atribuye el color azul. En una jerarquía mayor, podemos encontrar a los serafines, normalmente representados con seis alas y relacionados al color rojo y al fuego.

Del lado izquierdo de este paisaje, se puede ver al arcángel Barachiel quien sostiene un báculo con rosas que se inserta en el paisaje; a espaldas de este personaje se puede apreciar al último arcángel sosteniendo dos flores de lis, normalmente asociadas a la virtud virginal y, en consecuencia, al culto a la Virgen María. Las últimas dos figuras son dos querubines que sostienen un báculo en forma de tau, del que se

amarra un listón verde⁴⁸. En torno al báculo, este es un símbolo episcopal, que puede representar justicia y/o de autoridad (Pazos-López, 2016).

La escena representada por Fernando cuenta con la presencia de los siete arcángeles, por los atributos que poseen. Esta iconografía proviene de la estampa realizada por Wierix de 1610, quien a su vez se inspira en las primeras representaciones de los siete arcángeles del mural bizantino de Palermo de 1576. En esta estampa, reproducida del desaparecido mural bizantino, se puede ver a los arcángeles plasmados con sus respectivos atributos y nombres dentro de los nimbos que los identifican. Cabe destacar que existe otra reinterpretación de la estampa de Wierix en la cúpula del altar mayor de la catedral, realizado en 1688 (González Estévez, 2012).

La presencia directa de la paloma nimbada arrojando el haz de luz sobre la ciudad y el lema *Dios envió a sus ángeles para proteger [te] con todas sus fuerzas*, reafirman la idea que se tiene de la protección divina a la Ciudad que se tiene desde la visión de Garcés. Sin embargo, la reelaboración de la pieza de Rodríguez Lago presenta problemas de interpretación, ya que no es posible saber si se modificó el diseño original. El otro problema que presenta esta intervención no autorizada de la obra es en cuanto a la preservación del legado artístico de Fernando, puesto que el problema del deterioro en sus obras es una constante a pesar de la visibilidad de las misas. En casos como este, pareciera que el carácter privado de la ubicación de la pieza, invita a la intervención sin consecuencia.

⁴⁸ Anexo fotográfico 29.

Si bien el diseño original es de Fernando Rodríguez Lago, en 2021 fue retirada la pieza original y reelaborada por Vitrales los cuatro elementos debido *al deterioro de la obra*. Ya que, por la exposición al sol, el vitral empalmado se fue deteriorando y resquebrajando⁴⁹, de tal modo que las autoridades eclesiásticas decidieron su intervención, para la cual no se contactó a quien funge como apoderado legal de la obra, como lo establece la Ley Federal del Derecho de Autor en sus Capítulos I y II. En virtud de ello, se desconoce el estado previo de la obra y es imposible saber si la reelaboración de esta mantuvo la composición e iconografía. Este señalamiento se hace debido al escudo agregado en la esquina izquierda de la obra, a la que se le suma una placa de reconocimiento al trabajo de los vitralistas que reelaboraron la obra⁵⁰.

Además, en la placa de atribución de propiedad intelectual —puesto que ya no está la firma original del artista—, los vitralistas cometieron un error al escribir *Diseño por Rodríguez Lagos, 1992*⁵¹. Así pues, solo se pueden inferir los atributos y las representaciones religiosas que en la obra aparecen. No obstante, teniendo en cuenta el testimonio de quien funge como apoderado legal de las obras de Fernando Rodríguez LAGO, es posible hacer ciertas aseveraciones como la de que el diseño original se asemeja al menos en temática al ahora expuesto en la capilla del seminario; el paisaje urbano es el de la Ciudad de Puebla y, por ser patrono de la ciudad, se plasmó a San Miguel Arcángel. Los demás elementos religiosos, si bien son de gran relevancia, su especificidad solamente reafirma la enorme carga religiosa en cuanto a la fundación y concepción de Puebla.

⁴⁹ Anexo fotográfico 47 y 48.

⁵⁰ Anexo fotográfico 31

⁵¹ Anexo fotográfico 32.